SİNEMA

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMA

SERPİL KIREL

2.BASIM



KIRMIZIKEDİ

SİNEMA



SERPİL KIREL • KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMA

KIRMIZIKEDİ

Serpil Kırel

Marmara Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan yazar, Sinema ve Edebiyat, Sinemada Türler, Kültürel Çalışmalar ve Sinema, Küresel Seyirci ve Amerikan Sineması, Türk Sinemasında Anlatı Yapısı ve Toplumsal Kökenleri, Uygulamalar Çerçevesinde Senaryo Yaratım Süreci ve Düşünceden Görüntüye Film Yapımı gibi lisans ve lisanüstü düzeyde dersler vermektedir.

Kuramsal çalışmalarını uygulamalı çalışmalarla destekleyen Serpil Kırel'in, *Yeşilçam Öykü Sineması* (2005) ve *Sentezler* (Ed.) (2011) kitaplarının yanı sıra Aylin Ç. Duyal ile birlikte yazdığı *Derviş Zaim* (2011) adlı ortak bir çalışması da bulunmaktadır.

KIRMIZIKEDİ

Kırmızı Kedi Yayınevi: 35
Sinema: 5

Kültürel Çalışmalar ve Sinema
Serpil Kırel

© Serpil Kırel, 2010
© Kırmızı Kedi, 2010

Editör: Âla Sivas
Kapak Tasarımı: Yüksel Doğru
Grafik: Yeşim Ercan Aydın

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, elektronik veya mekanik yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Birinci Basım: Temmuz 2010
İkinci Basım: Ekim 2012
ISBN: 978-9944-756-28-0
Kırmızı Kedi Sertifika No: 13252

Baskı: Pasifik Ofset
Cihangir Mah. Güvercin Cad. Baha İş Merkezi B Blok
Haramidere-Avcılar İSTANBUL T: 0212 412 17 77
Pasifik Ofset Sertifika No: 12027

Kırmızı Kedi Yayınevi
kirmizikedi@kirmizikedikitap.com / www.kirmizikedikitap.com
www.facebook.com/kirmizikedikitap
Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Serpil Kırel

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMA

SİNEMA

KIRMIZIKEDİ

İÇİNDEKİLER

Başlarken 7
Önsöz 9

1. BÖLÜM:
Belki Şehre Bir Film Gelir? Sinema, Seyirci ve Deneyim 13

Erken Dönem Sinema Deneyimi ve Sinemanın İlk Seyircileri 18
Sinemaya Gitmek 24
İçerisi: Sinema Salonu 25
Sinemada Filmle Baş Başa Kalmak: Film İzlerken Seyirciye Neler Olur? 40
Sinemaya Gitmek Nasıl Bir Deneyimdir? 48
Dışarısı: Kent ve Sinema 57
Miriam Bratu Hansen: Sinema, Deneyim ve Kamusal Alan Üzerine 66
Türkiye'de Sinema Deneyimi Üzerine Hatırlatmalar 87
Sinemanın Altın Çağı: Yeşilçam Döneminde Sinema ve Seyirci Deneyimi 107
Teknik Yenilikler ve Sinema Seyirciliği İlişkisi 122
Yararlanılan Kaynaklar 128

2. BÖLÜM:
Bakışların Bana Biraz Cesaret Versin! Bakış, Toplumsal Cinsiyet ve Sinema 135

Başlarken: Bakmak 'Masum' Bir Eylem Olabilir mi? 137
Bakmak ve Bakış ile İlgili Bir Parça Daha Kuramsal Katkı 146
Las Meninas Tablosunda Bakışın Düzenlenmesi 151
Sinema ve Bakışın Düzenlenmesi 168
Sinemasal Dilin Kullanımı Açısından "Bakış" ve "Bakış"ın Düzenlenmesi Nasıldır? 168
Bakış Açısı (Point of View-POV) Çekimi 168
Bir Başka Önemli Sinemasal Öğe: Öznel Kamera (Subjective Camera) 179
Özdeşleşme Üzerine 188
Sinemada Bakış Düzenlemeleri ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine 203
Laura Mulvey ve Kült Makalesi *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* 203
Laura Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* Makalesi Üzerine Odaklanmak 215

Laura Mulvey'nin Sonradan Düşündükleri: "'*Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine*' *King Vidor'un Duel in the Sun'ının Esiniyle Sonradan Düşünülenler*" 238
Bir Soru: Yoksa Anaakım Sinema Hepimizi Birer Röntgenci Haline mi Getiriyor? 246
Eril Bakış Düzenlemeleri Sadece Bir Rastlantı mı? 250
Yararlanılan Kaynaklar 254

3. BÖLÜM:
Eğlence Çalışmanın Uzantısıdır! Sinema ve Kültür Endüstrisi İlişkisi 259

Kısa Bir Hatırlatma: Frankfurt Okulu 261
Walter Benjamin 263
Walter Benjamin ve *Pasajlar* *278*
Walter Benjamin'in *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* Çalışması Neye Odaklanır? 291
Bir Sanat Yapıtı Olarak 'Film' Nasıl Değerlendirilebilir? 297
Theodor W. Adorno 327
Theodor W. Adorno ve 'Kültür Endüstrisi' Kavramı 327
'Kültür Endüstrisi' Denince Ne Anlaşılıyor? 331
Sinema ve 'Kültür Endüstrisi' 337
'Kültür Endüstrisi' ve Eğlence: Eğlence Çalışmanın Uzantısıdır! 346
Yararlanılan Kaynaklar 356

4. BÖLÜM:
Temsil ve Ötekinin Algılanması: Doğu, Batı ve Sinema 361

Temsil ve Öteki Kavramının Tartışılması 363
Stuart Hall 363
Gayatri Chakravorty Spivak: "Madun Konuşabilir mi?" 382
Sinema, Sömürge ve Temsil İlişkisi 405
Oryantalizm Üzerine Düşünmek: "Doğu", Gerçekten Yaratılan Bir Şey Olabilir mi? 419
Edward Said ve 'Oryantalizm' Kavramı 424
Bir Başka Önemli Alan: Oryantalist Ressamların Eserlerinde Doğu'nun Yaratılması 440
Sinema ve Oryantalizm İlişkisi 452
Sinema ve Oryantalist Temsillerin Sorgulanması 452
Yararlanılan Kaynaklar 489

BAŞLARKEN

Yürütmekte olduğum "Kültürel Çalışmalar ve Sinema" başlıklı yüksek lisans ve doktora derslerinde öğrencilerimin yeni girdikleri bir dünyaya gösterdikleri ilgi beni bu kitabı yazmaya yönelten temel etkendi. Dersler sırasında tartıştığımız ve gün geçtikçe birbirlerine eklemlenerek çoğalan kavramlar, genç arkadaşlarımda başlangıçta bir tedirginlik yaratsa da, bu kaygının yerini giderek hevesli ve heyecanlı bir öğrenme macerasına bırakması beni kuramlar konusundaki güçlük algısının kırılması gerektiğine ikna etti. Onların heyecanlarının ve enerjilerinin çalışmamda önemli katkıları olduğu şüphesiz. Tartışılacak çok sayıda yazar/kuram, kitap ve filmin olduğunu bilmek ürkütücü olduğu kadar teşvik ediciydi; kendini uzaktan tüm ihtişamıyla hissettiren bir hazineye ulaşacak yolu aramak belki de bu 'filmin' en sürükleyici yanıydı.

Bu kitabı hazırlamak tahmin ettiğimden daha uzun bir zaman aldı. Araya hayatın girdiği, tasarlanan takvimin çok gerisinde kaldığım, çalışma masasının başından bir daha bıraktığım noktaya geri dönemeyecek kadar uzaklaştığım günlerde her defasında kitabın dünyasına yeniden girebilmem için beni teşvik eden Aylin Çankaya Duyal'a büyük desteği ve yaptığı tüm değerli katkılar için teşekkür ederim. Onun, herşeyin merkezinde ve bir o kadar da uzağında kalmayı başarabilen yapısı, görünenlerin ardındakileri okuyan aklı ve bakışındaki kırılgan bilgelik benim için yalnız bu/bir çalışma zamanına dair değil, yaşamın kendisine dair olgunlaştırıcı bir deneyimdi. O olmasaydı bu çalışma bitmemişti.

Ayrıca, çalışmam boyunca zamanın yarattığı kısıtlamaları ve yorgunluklarımı anlayışla karşılayan değerli aileme, daima yardımıma koşan sevgili asistanım Nermin Orta'ya ve akademik yaşamım

boyunca bilgi ve deneyimlerini paylaşan herkese teşekkür ediyorum. Yorucu, ama çok keyifli bir okuma ve yazma serüveninin sonuna geldiğimi hissettiğim bugünlerde kimi zaman kendimi kitabın okuyucusuyla buluştuğu ânı düşünürken yakalıyorum. Yeni sorulara ve yeni yanıtlara hepimizin ihtiyacı olduğunu bilerek sözlerimi noktalamak isterim: "Siz bu kitabı okurken ben (bilgisayarımdan!) çok uzaklarda olacağım!".

ÖNSÖZ

Kültürel Çalışmalar ve Sinema başlıklı bu kitap alanında bugüne dek tartışılagelen temel kavram ve kuramlara dair okuyucusunu ileri okumalar yapması için yüreklendirebilmek amacıyla kaleme alınmıştır. Kültürel Çalışmalar, disiplinlerarası bir yaklaşım olarak eleştirel biçimde çeşitli kavramları merkezine almaktadır. Bu kitapta; seyir/seyirci, toplumsal cinsiyet, bakış, kamusal alan, temsil, iktidar, oryantalizm ve kültür endüstrisi gibi kavramlar sinemayla ilişkilendirilerek gündeme getirilecektir. Elinizdeki kitap yeni başlayanlar için kavramlar eşliğinde düşünme olanağı yaratma isteğindedir. Zihinsel birikimin sabırla ilerlenecek uzun bir yolun sonunda elde edilebileceği bir gerçektir; ne ki, bu kitabın tek iddiası, dünyanın kanıksanan ve sorgulanmadan kabullenilen dengelerine dair eleştirel bir bakış kazandırabilmek için okuyucuyla birlikte atılacak bir "ilk adım" olduğudur.

Kitap ile ilgili birkaç noktayı aydınlığa kavuşturmak gerekebilir. Anlaşılabilir, sade bir dilin tercih edildiği çalışmada yer alan görsel malzemeler, tartışılan konu ve kavramların akılda kalmasına yardımcı olacağı umularak seçilmiştir. Bu seçim, "kuram"ı hafiflettiği konusunda eleştiri alma riski taşımasına rağmen, "kuram"ın ulaşılır ve tartışılır kılınması için gösterilen çabanın entelektüel beklentisi yüksek okur tarafından bu yönüyle "mazur" görülmesi gerekir. Kitabın içeriği oluşturulurken çokça "aynen alıntı" yapılmasından çekinilmemiştir. 'Aynen alıntı'nın akademik yazım biçimi içinde tanımlanması zor bir "ağırlığı" vardır. 'Aynen alıntı' hem bir yük, hem de yeri geldiğinde bir hafifliktir. Çok beğendiğiniz, arkanıza/karşınıza almak istediğiniz ya da dağılmasına göz yummayacağınız parçaları bir metinde olduğu gibi kullanmaya karar verdiğinizde

sizi büyük bir beklentinin rahatsız edeceğini de hissedebilirsiniz. Akademik yazım kuralı gereği, bir kaynaktan aldığınız bilgiler üç satırı geçtiğinde, adeta öteki'leştirilerek, küçük puntolarla, daraltılarak ve ortalanmış bir biçimde yazılırlar. Böylece, sayfa içinde görsel olarak dikkat çekerlerken, uzaktan bakıldığında da çok "akademik" bir duruş sergilerler! Öte yandan, bu tercih asıl kaynaklara tamamen arkasını dayayıp çok çaba harcanmamış bir tez ya da makale yazdığınız düşüncesini de yaratabilir. Bu yüzden, aynen alıntılar alıntıyı yapan yazarın kimi zaman "eksikliği" ya da "yetersizliği"nin bir göstergesi olarak kabul edilirler. Oysa yaygın kanının aksine "aynen alıntı korkusu" yüzünden bilgilerin özetlenerek ele alınması anlamın bozulmasına ve hasar görmesine de neden olabilmektedir. Kitapta okuyucunun dikkatini bölmemek için, uygulanması gereken kurallar bir yana bırakılarak, gerektiği ölçüde uzun alınmış, metin içine yerleştirilmiş, daraltılmamış ancak tırnak içinde kullanılarak belirginleştirilmiş aynen alıntılar yapmaktan çekinilmemiştir. Alıntıların öncesinde, alıntı ile ilgili bilgilendirici bir giriş yapılmış, aynen alıntının ardından o alıntıyı kitap için "vazgeçilmez kılan"ın ne olduğu ve metinde neyin altının çizilmek istendiği üzerinde durmaya özen gösterilmiştir. Alıntıdan yararlanarak asıl kaynağa gitmenin daha doğru bir yaklaşım olduğu elbette kesindir. Ne de olsa, her alıntı erken alıntıdır!

"Kültürel Çalışmalar ve Sinema" derslerimin ilk haftalarının öğrencilerin katılımları açısından biraz kaygılı ve ürkek geçtiğini görüyordum. Bunun nedeni, kuram ve kavramların anlaşılmasının zor olduğu konusundaki kabullenilmiş algıydı. Aslında benzer bir kaygıyı bir zamanlar benim de hissettiğim söylenebilir. 2001 yılında Amsterdam Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak geçirdiğim bir yıla yakın süre içinde çalışma olanağı bulduğum Thomas Elsaesser ile seminerlerine katıldığım Judith Butler, Mike Bal, Catherine M. Lord gibi akademisyenler kuramsal tartışmaların son derece keyifli bir paylaşım olabileceğini ve kuramların gündelik yaşamdaki bilgilere aktarılmasının bir yaşam biçimi olarak deneyimlenebileceğini göstermişlerdi. Catherine M. Lord'un yürütmekte ol-

duğu derste öğrencilerine, "Kuram, senden korkmuyorum!" demelerini salık vererek işe başlamayı seçmesinin ve üşenmeyip bunu bir performans biçiminde canlandırmasının sınıfta yarattığı neşeyi ve enerjiyi hatırlayarak bu kitabı kaleme aldığımı eklemek istiyorum. Kuramın, yalnız az sayıdaki entelektüelin "yüksek" tartışmalar yapmasının aracı olmadığının, aynı zamanda okuyucu(su)yla birlikte anlamlan(dır)mak için varolan bir düşünme pratiği olduğunun akılda tutulması son derece önemlidir. Kitabın kavramlarla ve soru işaretleriyle meşgul genç akademisyenlere, çalışmada gündeme getirilen kavramlara ilgi duyan okuyuculara ve şimdi ya da gelecekte benzer konularla ilgili çalışmak isteyen herkese iyi bir yol arkadaşı olabilmesi umuduyla.

Serpil Kırel

1. BÖLÜM

BELKİ ŞEHRE BİR FİLM GELİR?[1] SİNEMA, SEYİRCİ VE DENEYİM



Şan Sineması'nda film izlemek için bekleyen seyirciler
(Fotoğraf: Alican Sekmeç Arşivi)

"Belki şehre bir film gelir
Bir güzel orman olur yazılarda
İklim değişir, Akdeniz olur, gülümse."
Kemal Burkay[2]

"Belki şehre bir film gelir" melodisiyle birlikte kulaklarımızda olan ve Kemal Burkay'a ait bu şiir aynı zamanda Sezen Aksu'nun *Gülümse* şarkısının sözlerinden hatırladığımız tanıdık bir tınıdır. Şiir, aslında bize sinema ile ilgili çok temel noktaları bir çırpıda işaret ediverir: *"Belki şehre bir film gelir, bir güzel orman olur yazılarda,*

1 Kemal Burkay'ın *Gülümse* adlı şiirinden alınmıştır.

2 Şiirin tamamı şöyledir; *Hadi gülümse, bulutlar gitsin/İşçiler iyi çalışsın, gülümse/Yoksa ben nasıl yenilenirim/Belki şehre bir film gelir/Bir güzel orman olur yazılarda/ İklim değişir, Akdeniz olur, gülümse/ Sazlarım vardı, ırmaklarım vardı çok/ Çakıltaşlarım vardı benim/ Ama sen başkasın, anlıyor musun/ Tut ki karnım acıktı, anneme küstüm/Tüm şehir bana küskün /Bir kedim bile yok anlıyor musun/ İklim değişir, Akdeniz olur, gülümse.*

iklim değişir, Akdeniz olur, gülümse" . Bu sözler gündelik yaşamda sinemanın yerini özetler gibidir. Sinema, temelde bir kent eğlencesi olarak hayatın içine girmeye başlar ve kısa zamanda kent yaşamının bir vazgeçilmezi haline gelir. Bunun yanı sıra sinemaya gitmek, sosyal yaşamın da ayrılmaz bir parçasıdır. Başka bir deyişle, sinema başlangıcı itibarıyla kent yaşamının olmazsa olmaz parçalarından biridir ve seyircisini kendi "ormanlarına" ve "dehlizlerine" çekip alma gücüne sahiptir. Sinemanın seyircisi ile kurduğu ilişki birçok kuramsal çalışmaya kaynaklık etmiştir ve etmeye de devam edecektir. Bu bölümde, sinemanın bir kent eğlencesi olarak ilk yıllarından başlayarak gündelik yaşam ve sinema ilişkisi çerçevesinde temel hatırlatmalar yapılmak istenmektedir. Sinemanın başlangıcından bugüne kadar teknolojik gelişmeler eşliğinde seyircisiyle birlikte nasıl bir değişim sürecinden geçtiği bu bölümün temel izleklerinden biri olacaktır.

Seyircinin tanımlanan ve tanımlanamayan bir "varlık" olarak kimi zaman "görünür" kimi zaman "görünmez" halleri disiplinlerarası değinilerle ele alındığında kendini açacak bir bilmeceye benzer. Burada "görünmezlik"ten kastedilen, daha çok yeni gelişen film izleme olanakları ile seyircinin sinema salonlarındaki fiziksel varlığının azalmasından kaynaklanan bir "yok olma" ya da görünür olmama halidir. Seyirci, sinema ile ilgili çalışmalarda hep var olduğu bilinen bir gerçek ve belirleyen olarak film-insan ilişkisi bağlamında kendini hatırlatan bir öğedir. Başka bir deyişle, basit bir mantık yürütmeyle hiç seyircisi olmamış/hiç kimse tarafından seyredilmemiş bir filmin varlığının tartışmalı hale geliyor oluşu önemli bir çıkış noktası olabilir. Seyirci bir filmin "bakanı"dır, "göreni"dir ve bir filmin film olduğunun tanığıdır. Bu "bakış" önemli bir kanıttır. Böyle olduğu için de, bir film söz konusu olduğunda içeriğinden bağımsız olarak düşünülmesi gereken seyircinin o filmin tamamlayanı ve olmazsa olmaz parçası olma hali olmalıdır. Seyir, sinema ve seyirci ilişkisinde vazgeçilmez ve karmaşık bir süreçtir. Bu yorumda, gişe başarısından bağımsız olarak sadece "görülmek"ten yola çıkılmaktadır ve hareket noktası çok seyircisi olan filmlerin başarılı, seyircisi

olmayan filmlerin başarısız olduğu yargısı değildir. Bu yaklaşımla, sinema filmlerinin seyirci tarafından izlensinler diye üretildikleri düşünülürse, sinema ile ilgili bir çalışmaya seyirciyi dışarıda bırakarak başlamak doğru olmayacaktır.

Sinemaya gitmek, bir eylem olarak çoğu kentlinin gündelik yaşamındaki vazgeçilmezlerindendir. Ayrıca, her şeyden önce sinemaya gitme eylemi ilk bakışta karmaşık olmayan bir süreçtir ve zevkli bir boş zaman geçirme eğlencesidir. Bunun için, evden çıkmak, bir sinema salonunun önüne gelmek ve görmek için bir film seçmek yeterlidir. Seçimin ardından çok iyi bilinen şeyler tekrar edilir: Bilet alınır ve sinemaya girilir. Başka bir deyişle, göreceli olarak küçük bir para karşılığında bir "dünya" satın alınabilir. Asıl ritüel sinema binasına girişle başlamış olur. Fuayeyi geçer salona yürürsünüz. Ardından ışıklar söner ve makine dairesinden gelen ışık huzmeleri sizi olduğunuz yerden alarak ötelere, bildiğiniz ya da bilmediğiniz yerlere götürür. Film başladıktan sonra bu kez çok farkında olunmasa da daha karmaşık bir süreç başlar. Filmdeki karakterlerle özdeşleşilir, sevgilinin eli tutulur, filme yalnız gidildiyse yeni insanlar, mekânlar, coğrafyalar görülüp bu duygu geçici olarak yerini "kalabalık" olmaya, kalabalıklar içinde olmaya bırakır. Gündelik yaşamda karşılaşılamayacak olaylara tanıklık edilir, hayaller kurulur ya da filmlerde kurulan hayallere ortak olunur. Kısaca, salona girdikten sonra dışarısı dışarıda bırakılır. İçerde ve izole bir mekânda olunduğu için artık dışarısının içeride olana 'dokunamayacağı' bilinir. Bu dokunulmazlık duygusu eşliğinde karanlık salon sizi içine alır. Sınırlı bir süre içinde artık "film ego"su[3] olarak tanımlanan biçimde geçici bir

3 Tan Tolga Demirci korku sineması üzerinden seyirci ve film ilişkisini yorumlarken üç türlü egodan söz edilebileceğini hatırlatır: "Film izlenirken, işlevselliğini koruyan üç egodan söz edebiliriz. Bunlar, kişinin özne olarak ayrışmış kendiliği -dış benlik-, perdeye yansıyan ideal egosu ve ideal ego altında çalışan ama onun gölgesi diyebileceğimiz film egosu (Jung'ta düşsel benlik). Şematik olarak sıralarsak, en üstte, bilinç işlevlerinin kapsamındaki özne, onun altında, özne olarak ayrışmış egonun, farklı ruhsal süreçlerde ürettiği ideal egosu, en altta ise, daha bağımsız bir gölge özne olan film egosu. İzleyici, ideal olarak seçilmiş kendisinden haberlidir ama film egosuyla girdiği ilişkinin farkında değildir. Film egosu, kişinin ideal egosuyla özne olarak ayrışmış egosu arasındaki duygusal bağı kurmakla görevlidir" (Bkz. Tan Tolga Demirci, 2006:14-15).

süreliğine de olsa başkaları olunabilir. Akıp giden hareketli görüntünün eşliğinde karakterler ve olaylarla ilgili bilgi bombardımana tutulunur. Her ayrıntıyı akılda tutmaya, görülen her şeyi anlamlandırmaya ve birbirine anlamlı bir biçimde bağlamaya çalışılır. Bu otomatik gelişen bilgi birleştirme hali, sinemanın seyircisinden beklediği dikkatin de bir göstergesidir. Öykü takip edilir. Bölük pörçük parçalar birleştirilir. Sinema dilinin tüm bilmeceleri hiç zorlanmadan çözülür. Karmaşık gibi görünen bu süreç içinde verilen 10 dakika arada "tüketim dünyası"na davet alınır. 'Gelecek Program' hakkında bilgilenilir ve sunulan reklamlarda yeni çıkan ürünler hakkında fikir sahibi olunur. Salonda oturanları "tutsak seyirci" olarak niteleyen pazarlama ve dağıtım şirketlerinin bu niyetinden habersiz reklamlardaki içecek, araba ya da giyim markalarının gürültülü varlığı zevkle izlenir! Filmin ikinci yarısı başlar. Film bittiğinde bu karanlık salona giren seyirci ile salondan çıkan seyirci arasında kimi değişimler olduğu düşünülebilir. Bu geçici meşguliyet, uyuşukluk ve dışarıdan soyutlanma hali kısa süre içinde yerini gerçek hayatın sahiciliğine bırakacaktır. Sokağa çıkıldığında, bir daha sinema salonuna girilecek o ana kadar yine "dışarıda" kalınacaktır. Sinema salonu, bu "içeride" ve "dışarıda" olma halinin beraberinde getirdikleri ile ilgili kuramsal yanıtların arandığı sorgulanması gereken bir mekân olarak karşımızdadır. Bu basit gibi görünen eylemin aslında çok karmaşık işleyen, sosyal ve psikolojik boyutları vardır. O halde, sinemaya neden gidilir? Sinema salonunda seyirci olan bizi neler bekler? Sinema salonu aslında nasıl bir mekândır? Filmlerle biz seyirciler yan yana geldiğinde neler olur? Tüm bunları anlamak için bu konuda üretilmiş kavramları ve yapılmış kuramsal çalışmaları kısaca yeniden hatırlamaya gereksinimimiz olduğu açıktır.

Sinemanın gündelik yaşamda algılanışı ve karşılanışı tarihsel olarak süreklilik ve değişiklik gösterir. Her ülkeye ait deneyimin o ülkenin koşullarını değerlendirebilmek için bir olanak vermesi kadar sinemanın başlangıcından itibaren yerel değil, küresel krizlerle, beğenilerle, ilgilerle ve paylaşımlarla yoluna devam ettiği bir gerçektir. Başlangıçta yerel olarak yaşandığı kabul edilebilecek pek çok

gelişme ve deneyimin başka ülkelere ait örnekler incelendiğinde paralellikler taşıdığını görmek sinemanın sınırlarla ilgili gücünü ve etkisini bize hatırlatır.

Ayrıca, fark edileceği gibi, gündelik yaşamda ya da akademik dilde "sinema" denildiğinde çoğunlukla hem filmi, hem sinema salonunu, hem de seyirciyi kapsayan çoklu anlamları olan bir tanımlama yapılmış olur. Aslında çoğu zaman "sinema" dendiğinde, bu üçlünün birlikte anıldığı, hatta bu kullanımın kimi zaman gözden kaçırıldığında istemeden de olsa bu üçlünün üçünü birden çağrıştırdığı düşünülebilir. Sinemanın etkilerinden söz edilirken her zaman sinema salonundan söz edilmediği, ancak buna karşın her zaman seyirci ve filmden söz edildiği fark edilecektir. Bu yönüyle değerlendirildiğinde hem bir uzamdan hem bir deneyimden hem de bir teknik/teknolojik araçtan söz ediliyor oluşu konunun zaman zaman kolaylıkla karmaşıklaşabileceğinin işaretidir. Bu iç içe geçmişlik yapılan yorumların doğru anlaşılmasını da engelleyebilecek güçtedir. Gündelik yaşamda kullanılan dille ve tanımlarla ilgili dikkatin üretilecek kuramsal çalışmaları netleştireceği açıktır. Sinema ile ilgili dile yerleşen bu algının temel nedenlerinden biri sinemanın ilk deneyimler açısından salonlarda izlenmesi veya kendine özgü yerlerde bir ritüelmiş gibi yaşanmasının da etkisi olarak kabul edilebilir. Hareketli görüntüye dair ilk deneyimlerden sonra gelişen sinema salonları ve ardından bağımsız yeni seyir biçimlerinin ve teknolojinin kullanılmasının yeni kuramsal tartışmaları ve tanım arayışlarını beraberinde getirmesi kaçınılmazdır. Örneğin, son günlerin teknolojik gelişmesi 3G ile görüntü aktarma ve film izleme deneyiminin cep telefonlarına kadar ulaşmasının ve küçük mp4'ler ve portatif araçlarla filmlerin her yere taşınarak izlenebilme olanağının seyir ve seyirci ilişkisini değiştirdiği açıktır. Gündelik yaşamın her alanına, -yolculuk, tren, otobüs hatta belki tuvalet?- taşınan film izleme eyleminin değiştiğini ve giderek değişeceğini hesaba katmak gerekir. Üç boyutlu film düşünüldüğünde bu kez film izleme esnasında içinde bulunulan fiziksel mekânı unutturacak denli yoğun bir biçimde filmin dünyasının geçerli olduğu mekân ve duygularla ilgili ciddi

bir yer değiştirme yaşandığı açıktır. Seyirci ve sinema söz konusu olduğunda ortaya çıkan her yeniliğin ve her değişkenin deneyim ile ilgili denklemde ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir. Bu çerçevede, "Kültürel Çalışmalar ve Sinema" başlığı altında sinemayı filme gitmek ve seyirci olmak duygusuyla ilgili ilk deneyimlerden başlayarak iki binli yıllardaki dijital sinema deneyimlerine varan hızlı bir gözden geçirmeyle açıklamayı denemek yerinde olacaktır.

ERKEN DÖNEM SİNEMA DENEYİMİ VE SİNEMANIN İLK SEYİRCİLERİ

Sinemaya gitme deneyiminin tarihsel kaynaklar ışığında ele alınan bir "mitoloji"si olduğu düşünülebilir. Kuşkusuz, sinemaya gitmenin kendisi daima"ritüel" yanı ağır basan bir edim olagelmiştir. Sinemayla ilk kez karşılaşan seyircilerin film izleme deneyimlerinin sinemaya tarihsel gelişimi açısından eğilen birçok kaynakta farklı biçimlerde ele alındığını görmek bu anlamda dikkat çekici bir başlangıç olabilir. Sinemanın ilk seyircileri tarif edilirken söze seyir deneyiminin "şaşırtıcılığından" hatta zaman zaman daha da ileri gidilerek "korkutuculuğundan" dem vurulduğuna rastlamak karşılaştırmalı bir biçimde birkaç kaynağa birden başvurmayı gerekli kılar. Sinemanın tarihsel gelişimi ile ilgili kaynaklarda çoğu zaman bu deneyimin çeşitli ilüstrasyonlarla gündeme getirildiği de görülür. Görsel hafızamızı yokladığımızda ilk seyir deneyimi ile ilgili çeşitli afiş düzenlemelerini hatırlamak mümkündür.





Lumiére Kardeşler'in filmlerinde fabrikadan çıkan işçiler ve *Trenin Gara Girişi* (1895)

İlk seyir deneyimi ile ilgili olarak sinema perdesindeki "hareketli" görüntülerin varlığına henüz alışmamış erken dönem seyircilerinin hareketli görüntüyle ilk karşılaştıkları andaki tepkileri hakkında çeşitli görüşler öne sürülür. Hatta daha ileri gidilip Lumiére Kardeşler'in *Trenin Gara Girişi-L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895) adlı filmini korku sinemasının ilk örneklerinden biri olarak kabul eden yazarlara bile rastlanabilir. Örneğin, Pezzella, filmin seyirci üzerinde uyandırdığı etkiyi aşağıdaki gibi açıklamayı seçer: "Kameranın bakışına doğru hızla yaklaşan lokomotif görüntüsünün karşısında, seyircilerin onun perdeden dışarı fırlayacağından korkarak dehşet içinde kaçıştıkları anlatılır. Gerçekliğin bu denli vahşi bir etkisi, sinematografik gösteriye alışılmasıyla doğal olarak son buldu. Ortalama seyirci, etkileyici her türlü iktidara sahip olmasına karşın, kendi bedensel ve fiziksel deneyiminden kopuk gölgenin kurgu dünyasıyla ne yapabileceğinin hemen farkına vardı. Bununla birlikte, bu "ilkel" reaksiyon, sinemanın, daha sonraki hiçbir kuşkuculuğun bunu bütünüyle ortadan kaldıramayacağı bir yönünü ortaya koyar" (Pezzella, 2006: 39). Pezzella'nın yorumu dikkate alınırsa, korkunun sinemayla ilk ilişkilendirildiği yer bugünün dünyasında korkutucu olacağı hiç akla getirilemeyecek olan bir noktadan başlatılır. Yazarın iddiasına göre, sinema perdesinden seyirciye yansıyan görüntülerin korku uyandırdığı ilk anlardan birini, bir trenin sabit bir kamerayla bir gara girişinin kaydedildiği kısa görüntülerin seyredilmesi oluşturur. Burada, yaşanan deneyimi korkutucu kılanın alışılmamış bir yeniliğin günlük yaşamda yarattığı kaygının altının çizilmesidir. Niyeti seyircisini korkutmak olmayan bu filmin olası etkileri arasında böyle bir etkinin de olabileceği hesaba katılsa da, sinemanın seyircisi üzerindeki etkisini ortaya koyacak ve bu türden bir duyguyu yaratabilecek asıl neden "hareketli görüntü"nün yarattığı kaygı olabilir. Bu bilgi ve yaşanıldığı varsayılan bu deneyim günümüz koşullarından hareket ederek değerlendirildiğinde, herhangi bir trenin gara girişinin seyircisi için ne kadar korkutucu olabileceği ancak hayalgücü zorlanarak anlaşılabilir. Bu konudaki en uç sayılabilecek örnekle seyirci ile ilgili bölüme başlanmasının

nedeni alışıldık sinema tarihi ile ilgili kaynaklarda çoğu zaman seyirci üzerinde böylesi ilgi çekici durumlar söz konusu olmadıkça durulmuyor oluşuna da dikkat çekme isteğidir. Kısacası, sinemaya kavramlar eşliğinde yaklaşmak birçok anlamda ipuçlarını yakalamak için yardımcı olacaktır. Bu yüzden bu bölüm içinde sinema ile seyircinin ilişkisi, kurulan ilişkinin koşulları ve bunun yarattığı etkiler üzerinden bakışımızı zenginleştirecek geniş perspektifli bir bilgi derlemesine gereksinim vardır. Jan Campbell da *Trenin Gara Girişi* adlı Lumiére Kardeşler filmine vurgu yaparak erken dönem seyircinin algısı üzerine yorum yapar. Campbell, film ile ilgili olan algımızın sosyal olarak öğrenilen bir algı olduğunu vurgulayarak bu konuda üretilen kuramsal katkılara değinmeyi seçer. Campbell'ın, Bela Balazs'ın Moskova'da sinemaya giden bir Sibiryalı kızın deneyimini yeniden aktarıp gündeme getirmesi bundandır. Sibiryalı kızın izlediği film bir burlesk olmasına rağmen kızı paniğe sürüklemeye ve korkutmaya yetmiştir. Genç kız deneyimini: "Korkunçtu, korkunçtu... insanlar parçalara ayrılmıştı. Kafalar bir yerde, gövdeler bir yerde, eller başka bir yerde" biçiminde dillendirir. Balazs bu deneyimden hareketle, Griffith'in Hollywood'da kullanılan ilk yakın çekimin yer aldığı filminin gösteriminde ortaya çıkan şaşkınlığa da değinerek sinema dili ile seyirci ilişkisine dikkat çeker. Sinemadaki seyircilerde panik hâkimdir. Balazs, bizim seyirci olarak çok kısa bir dönemde (birkaç on yıl) görsel perspektifleri, metaforları ve resimsel sembolleri görmeyi öğrendiğimizi (akt. Campbell, 2005:112) yinelemekte haklıdır. Bu aktarımdan da anlaşılacağı üzere, bu kez seyirci ve film arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiği ve zaman içinde nasıl hızlı bir biçimde ilk şaşkınlıktan sinema dilini anlamaya vardığını fark etmek olanaklıdır. Erken döneme ait filmler ile izleyicileri arasındaki ilişki başlıbaşına üzerinde durulması gereken önemli deneyimleri içerir. Ayrıca, film izlemenin kültürel ve sosyal boyutu kadar bilişsel boyutunun da zaman içinde nasıl geliştiğini düşünmek gelinen sürece dair ilgi çekici bir başka yanı oluşturur.



İlk seyircilere dair illüstrasyon

Sinemaya gitmek ve erken dönem seyir deneyimi üzerine Tom Gunning ise, erken dönem seyircilerin "inanmakla şüphe arasında bocalayan" hallerine (akt. Smith, 1995:116) vurgu yaparak dikkat çeker. Bu yaklaşım, erken dönem seyircilerin davranışlarını anlamaya çalışma açısından daha temkinli ve mantıklı bir yaklaşım gibi görünmektedir. Erken dönem sinema seyirciliği, seyircinin sinemayla karşılaşmasında önemli bir "an" olduğu için daha detaylı ele alınmalıdır. Dünyada sinemanın seyirci tarafından nasıl karşılandığına ve nasıl popülerleşip vazgeçilmez bir boş zaman eğlencesi haline geldiğine dair birkaç yerel örnekle sinema ve seyirci ilişkisi üzerine yeniden düşünme fırsatı yakalanabilir.

Sinemanın erken dönemine ait çeşitli ülkelerde yaşanan deneyimler acaba benzer midir? Küba'da sinemanın ilk yıllarına ait veriler gözden geçirildiğinde çoğu kez "Öteki/Diğer Sinemalar" kapsamında ele alınan az bilinen bir örnek hatırlanmış olur. 24 Ocak 1897'de Meksika'dan sinemayı Küba'ya getiren Fransız Gabriel Veyre olur. Havana'daki ilk gösterimlerde bilinen *İskambil Partisi*, *Tren*, *Bahçıvan ve Çocuk* ve *Şapka* gibi kısa filmler gösterilir. Veyre, 7 Şubat 1897'de kısa belgesel olan Havanalı itfaiyecilerin çalışmalarını kaydeder ve yangın tatbikatı üzerine yapılmış, aynı zamanda adanın ilk film çekiminin olduğu bu filmde başrolü de oynar. Ardından sinema salonları inşa edilir ve sinema yaygınlaşmaya başlar. Küba'daki ilk önemli ve karakteristik yapım 1914 yılında gerçekleşir. Yerel sessiz film üretiminin 1937 yılındaki ilk sesli uzun metrajlı filme kadar sürdüğü bilinmektedir (Adolfo, 2006-2007:76). Küba'nın sinema ile ilk karşılaşmasının ardından yerel özellikli kısa filmler, sessiz örnekler ve sesli uzun metrajlı filmlere geçilir. Görüldüğü gibi, küresel boyutta paylaşılan ve dünyanın her yerine ulaşan ilk örneklerin ardından ulusal örnekler ortaya çıkmıştır.

Kuşkusuz, sinemanın yaygınlaşmaya başlamasıyla ilgili pek çok tarihsel gelişmenin de önemli olduğu akla gelebilir. Sinemanın Batı'da karşılanışı üzerindeki yorumlara, literatürü oluşturan kaynakların daha çok Batı merkezli olmalarından dolayı daha ağırlıklı olarak rastlanıyor oluşu aslında önemli bir sorun teşkil etmektedir. Örneğin, İran'da sinemanın tarihinin oldukça köklü olduğunu hatırlayarak bir başka noktadan daha sinemanın gelişim çizgisini takip etmek olasıdır. İran'da ilk belgesel filmin 1900 yılında çekildiğini, ilk sinema salonunun 1904 yılında açıldığını ve ilk kurmaca filmin de 1930 yılında gösterime girdiğini bilmek bu alandaki önyargıları kıracaktır. Böylece, sinemanın Doğu ve Batı'daki macerası ile ilgili 'mitoloji'ye dair sorulması gereken sorular kendini hatırlatır. Hamid Naficy'nin yorumuna göre, bu geç bir başlangıçtır ama buna rağmen, İran'da kurmaca film endüstrisi aradaki farkı kapatacak ve 1960 ve 1970'lerde Şah Muhammed Rıza Pehlevi zamanında birçoğu uluslararası festivallerde olmak üzere pek çok film üretilip, bilinip, ödül kazanacaktır. Şah Rıza Pehlevi'nin devrilmesinden sonra yerel film endüstrisinin değişmeye başladığının altı çizilir (Naficy, 1995:548). Bu kez Hindistan'da sinema ile ilgili erken dönemdeki gelişmelere göz atılabilir. Hindistan dünyadaki uzun metrajlı film üretimi açısından en geniş çaplı üreticilerdendir. Yılda 800 ila 1000 film arasında bir üretim gücü olan (akt. Srinivas, 2002:155) Hindistan'da 1913'te yapılan yerel mitolojiye ait filmin çekiminden beri film çekilmeye devam edilmektedir (Srinivas, 2002:155)[4]. Hindistan'da üretilen sinemanın Avrupalı ve Amerikan olmayan en eski sinemasal geleneklerden biri olduğu bilinir. İlk sesli Hint filmi ise 1927 yılında üretilir. Film üretimi ile ilgili bir başka önemli nokta Hindistan'da üretilen filmlerin kendine özgü anlatı formülleridir. Bu formüllerin geleneksel masallara dayandığı da bilinmektedir (akt. D. Booth, 1995:169).

4 Bir ek bilgi olarak Hindistan'da sinemanın Hollywood gibi bir merkez altında film üretilen bir yapısı olmadığı hatırlanabilir. Bombay'da üretilen 'Bollywood' filmleri hem ülkede hem de ülke dışında Ortadoğu'da, eski Sovyetler Birliği'nde, Afrika'nın kimi bölgelerinde, Akdeniz'de de ilgi görmektedir. Ayrıca, göç eden Hintli nüfus yüzünden Amerika, Avustralya, Hong Kong ve İngiltere gibi ülkelerde de Bollywood filmleri ilgiyle karşılanmaktadır (Srinivas, 2002:155).

Hindistan'da film üretiminin kendi geleneğinden beslenen yapısı ve güçlü film sanayisinin varlığı çok sayıda dil, din ve bölgeden oluşan ülkeyi bir arada tutan en önemli etkenlerden biri gibi görünmektedir. Batı kaynaklı sinema literatürünün ağırlıklı varlığı ve kolay erişilebilir olması yüzünden çoğu zaman sinemanın Batılı yüzü ve Batı'da gerçekleşen sinema olaylarının, akımlarının ya da deneyimlerinin daha çok gündeme getirildiği ve tartışıldığı bir gerçektir. Bu anlamda literatür oluşumunun eşitsiz ağırlığı sinema ile ilgili tek taraflı bilgi erişiminin ortaya çıkmasının ana nedenlerinden biridir. Ayrıca haberdar olunmayan ve çoğu zaman dil ve erişim sorunları nedeniyle kolay ulaşılamayan literatür, sinema alanında çalışanların tek taraflı "bilgilenmesine" neden olarak ciddi sorunlara yol açabilmektedir. Bu durum, beraberinde yanlış kabulleri ve eksik bilgilenmeleri getireceği için sinema alanında eleştirel bir tarih okumasının yapılmasının son derece yararlı olacağı açıktır. Sinema, nasıl bir kent eğlencesi olarak kent kültürünün bir parçası ise, ilk bakışta doğrudan doğruya Batı kültürünün ve Batılı olmanın da bir parçası olarak algılanmaktadır. Oysa Doğu'da da sinemanın kültürel yaşamın bir parçası olarak çok önemli yeri olduğu bilinmektedir. Genel kabulü oluşturan bu algının kırılmasıyla ilk adım atılabilir. Yine, Doğu'da sinemanın algılanması ve kültürel taşıyıcılık açısından Batı kültürünün Doğu'ya taşındığı bir alan ve "sömürge" bağlamında önemli bir kültürel öğe olarak da sinemanın ele alınması gereklidir. Bu türden kültürel örüntüleri ve kalıntıları aramak için çok uzağa bakmaya gerek yoktur. Sinema tarihi kitaplarının eleştirel olarak gözden geçirilmesiyle yaşanan Ötekileştirme ve "Diğer Sinemalar"a bakış mantığı anlaşılabilir. Bu konuda Mutlu Parkan'ın, editörlüğünü Geoffrey Nowell-Smith'in yaptığı *Dünya Sinema Tarihi* (2003) kitabına yönelik somut eleştirisine değinilebilir. Yazara göre, bu kitap eksik bilgi verdiği ve vurgulanması gereken yerleri es geçtiği için sinemanın düşünsel alanına zarar veren bir örnektir. Bu açıdan kitabın resmi sinema tarihi olduğu ileri sürülür (Film Ekibi, 2006:63-65). Bu yorum, eleştirel bakışın her türlü kültürel ürüne yöneltilmesi gerektiğini hatırlattığı için dikkate alınmalıdır.

Erken dönem sinema seyirciliği ve seyir deneyimi kültürel aktarıcılık açısından değerlendirildiğinde, önemli tartışmalara konu olacak malzemelere erişileceği açıktır. Sinema ile ilgili deneyimlerde de, kuramsal ya da tarihsel olarak sinema literatüründe de Hollywood ve Hollywood filmlerinin dünya üzerindeki kültürel etkileri ve ideolojisi ile ilintili olarak "imge taşıyıcılığı" ve "sözde bilgi" taşıyıcılığını da tartışmaya açmak gerekir. Başka deyişle, Hollywood, hem literatür anlamındaki ağırlığı hem de üretilen filmlerin tüm dünyadaki yaygınlığı açısından kültürel egemenlik bağlamında önemsenmesi gereken etkili bir oluşumdur. Hollywood'un anlatısal geleneği ya da bu içeriğin ideolojik bağlamı ile gündeme getirileceği hatırlatılarak, seyirci ile ilgili bu bölümde sinema salonlarının içinde, filmle başbaşa kalan seyirciye neler olduğu üzerine yoğunlaşmak amacıyla şimdi yeniden seyirciye dönülebilir.

SİNEMAYA GİTMEK

Bu bölümde sinemanın bulunuşundan sonra sosyal yaşam içindeki yerini sağlamlaştırırken ve ötesinde seyirci üzerinde nasıl bir varlık gösterdiğine değinilmek istenmektedir. Bu amaçla, "sinemaya gitmek" olgusu iki ayrı başlık altında ele alınıp tartışılacaktır. Sinemaya gitmek üzerine yoğunlaşıldığında aslında sinemanın dışı ve sinemanın içini ayrı ayrı değerlendirmek gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkar. Bir kent eğlencesi olarak sinema ve dolayısıyla sinemaya gitmek hızlı bir biçimde gündelik yaşamda yerini sağlamlaştıran yerleşik bir alışkanlık olur. Zamanla kent dışına da yayılan sinemanın gelişimini kent çalışmaları içinde incelemek zenginleştirici olacaktır. Sinemaya gitmenin dışarısıyla ilgisi ve içerinin yani sinema salonundaki deneyimlerin birlikte düşünülmesi daha doğru bir yaklaşım olacaktır[5]. Yapılan bu bölümleme, film ve seyirci baş başa kalmadan önceki sosyal karşılaşmalar, mekânsal

5 Benzer yaklaşımlı bir bölümlemenin *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* (2008) adlı kitapta yer alan Ayla Kanbur'un *"Karşı Açının Boşluğundan Sesler"* (2008) adlı çalışmasında da kullanıldığı görülür.

düzenlemeler ve etkileri ile film ve seyirci baş başa kaldıktan sonraki deneyimler, durumlar ve etkileri çok genel anlamıyla gündeme getirilip tartışmaya açmak niyetiyle ikiye ayrılmıştır. Film izlemenin anılan boyutlarıyla birlikte kültürel olarak nasıl bir süreç olduğunu sorgulamak kaçınılmazdır. Dışarıda yaşanan hayat, içeride gösterilen filmler ve bu iki anlamlı bütün arasında sıkışan seyirci düşünüldüğünde sinemaya gitmenin çok boyutlu bir biçimde ele alınması gereken bir "deneyim" olduğu kendiliğinden ortaya çıkar.

İÇERİSİ: SİNEMA SALONU

Gündelik yaşamda sıklıkla deneyimlenen sinemaya gitme eyleminin aslında nasıl çok boyutlu olduğunu görmek için bu konuda çalışmalar yapan çeşitli kuramcıların tartışmalarına yer verilebilir. Sinemanın sosyal yanı ile ilgili önemli çalışmalar kaleme alan ilk isimlerden biri I. C. Jarvie'dir. Jarvie, sinemaya gitme eylemini sosyal boyutuyla tarif eder: "Sinema tam anlamıyla bir kitle sanatıdır; yalnız seyirci kitlesine hitap ettiği için değil, kişinin sürekli devam eden gösterinin karanlığında kaybolmuş olması yüzündendir. Etrafında kimin oturduğunun farkında değildir, film boyunca çevresiyle sosyal bir alış verişi olmaz ve kimse görmeden çıkıştan gizlice kaçabilir. Yine de, sinemaya gitmenin sosyal bir unsuru vardır. Tam olarak yalnız yapılan bir faaliyet de değildir. Aileyle, okulla, arkadaş gruplarıyla ve sevgiliyle gidilebilir. Sinema bütün bu grupların birarada katılmaktan mutluluk duydukları bir faaliyettir. Bundan sonra da, sinemanın evrensel popülerliğinden kaynaklanan filmi, yıldızlarını vs. konuşmak, tartışmak sosyal faaliyeti gelir. Filmi görmemiş bir insan bu faaliyete katılamaz. Bu nedenle sinemaya gitmenin sosyalleştiren bir unsuru vardır" (Jarvie, 1993: 23). Jarvie'den yapılan bu alıntıda görüldüğü gibi, hem salonun içinde film izlerken hem de dışarıda izlenen film tartışılırken yaratacağı etki aracılığıyla bir sosyalleşme olanağı sağlayabilen sinemanın, insanın kendisi gibi olanlarla ortak bir payda oluşturan bir sosyal zemin yarattığı düşünülebilir. Jarvie'nin yorumuna sinemanın

sosyal yönüyle ilgili bir başka noktanın daha eklendiği görülür: "... bütün törensel faaliyetleri aktif katılım gerektiren -ki bu arzulanan havayı yaratmaya yardımcı olur- ilkel toplumlar bizden ayrılırlar. Bu anlamda, dergilerin ve kitapların, radyo ve televizyonun sinemayla paralellikleri ve ayrılıkları vardır. Bunlar tek başına yapılan sosyal faaliyetler oldukları halde, görünmez bir sosyal grup meydana getirirler: **Aynı içeriği izleyen veya seyreden insanlar**" (Jarvie, 1993:23). Jarvie'nin yorumlarının, kitabın yazıldığı tarih olan 1970 yılı göz önüne alınırsa, sinema ile ilgili tartışmalar içinde sinemanın toplumsal boyutuna dikkat çekmesi açısından önemli bir zemin oluşturduğu anlaşılabilir. Jarvie'nin dikkat çektiği etki, sinemanın diğer kitle iletişim araçlarından farkını oluşturan etkiler arasında kabul edilebilir. Bu etkiye ek olarak, film izlemenin; izleme öncesinde, sırasında ve sonrasında yaşanan deneyimlerin bir kez daha düşünülmesini gerektirecek denli önemli safhaları olan ve çoğunlukla -en azından başlangıçta- kent yaşamının günlük rutinine dair bir eylem olduğu da akılda tutulmalıdır. Bu anlamda, sinemaya gitme eyleminin sosyal boyutuyla olduğu kadar içeride ve dışarıda uyandırdığı etkilerle bir bütün olarak ele alınması gerekir. Burada, kuramsal çalışmaların çoğunda film ve seyirci ilişkisi konu edildiğinde klasik sinemaya gitme döneminin gündeme getirildiğinin de altı çizilmelidir. Klasik anlamda sinemaya gitme eylemi sinema salonu, film ve seyirci üçlüsünün birlikte oluşturduğu sosyal ve mekânsal bir birlikteliği çağrıştırır. Günümüz deneyimlerinden de iyi bilindiği gibi, film ve seyircinin bir araya gelme anları ve mekânları her zaman klasik anlamda bir "sinema salonu" olmayabilir. Bu açıdan, değişen seyir biçimleriyle birlikte film ve seyirci ilişkisinin de değişeceğinin ve teknolojik, toplumsal ve tarihsel gelişmelerle birlikte oluşan farklılıkların olası etkilerinin daima hesaba katılması gerektiği açıktır.

Bu hatırlatmanın ardından Jarvie'nin alana yaptığı katkılara geri dönülebilir. Jarvie'nin, sinemaya gitmenin psikolojik gereksinimleri sağlama etkisinin sadece işlevlerinden bir tanesi olduğunu ve sinemanın sosyal bir kurum olduğunu tekrar tekrar belirtmesi boşuna değildir. Jarvie: "Benim görüşüme göre sinema, işlevlerinden

sadece bir tanesi psikolojik ihtiyaçları karşılamak olan, sosyal bir kurumdur" (Jarvie, 1993:22) sözleriyle bu konudaki düşüncesini net bir şekilde ifade eder ve sinema-toplum ilişkisini düşünerek bu konudaki sorularını çoğaltır: "Sinemaya giderek seyirci ne kazanır?", "Bireylerin sinemaya gitmesiyle bir toplum ne kazanır?", "Sinema eğlencesinin sosyal fonksiyonu nedir?" ve daha da ileri gidilerek sorulursa "Kitle eğlencesinin sosyal işlevi nedir?" (Jarvie, 1993:22). Yazarın tartışmaya sunduğu soruların kuramsal olarak yanıtlarının aranması sinema-seyirci ilişkisi ile ilgili kimi zaman karanlıkta kalabilen noktaların aydınlatılması konusunda bir bakış sağlayabilecek güçtedir. Buradan hareketle, sinemanın bir kültürel pratik olarak nasıl yorumlandığıyla ilgili Robert Kolker'e başvurularak söz konusu edilen sorulara bu kez farklı bir yanıt aranabilir. Kolker'in, seyirci ve sinema ilişkisi ile ilgili yorumu, filmin bizden kendisini ciddiye almamızı beklemediği ve boş zaman kullanımı için yaratıldığı argümanı üzerine dayanmaktadır. Ayrıca, Kolker'e göre filmler pahalıya üretilmelerine rağmen tüketicileri tarafından ucuza satın alınırlar ve de onları tüketecek insanlar için gerçek dünyadan geçici bir kaçıştan başka hiçbir kullanımı yokmuş gibi görünürler (Kolker, 2003/2004:2). Anlaşılacağı gibi, Kolker'in sinema ve seyirci ilişkisine yaklaşımı sinemanın kaçış sağlayan bir edim olduğu düşüncesine odaklanır ve sinemanın çok tartışılan bu işlevine değinmeyi seçer. Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması- Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili* (1992) adlı çalışmasında sinema ve toplum ilişkisi üzerine literatüre katkı sağlayacak bir yaklaşım ortaya koyar. Güçhan'ın sinemanın toplumsal ve kültürel yanını ortaya koymak amacıyla Jowett'in yapmış olduğu yoruma yer vermesi anlamlıdır. Jowett, sinemayı Ortaçağdaki Katolik kilisesinden beri, yüzmilyonlarca insanın hayal gücünü esir eden toplumsal ve kültürel bir kurum olarak değerlendirir (akt. Güçhan, 1992:63). Bu vurgu, sinemanın büyük sayıda insanın hayal gücünü esir etmesinin yanı sıra inanç, bakış açısı ve değerlerini de değiştirdiğini hatırlatır. Güçhan'ın çalışmasında sinemanın toplumsal yanını tartışan kuramcılara dayanarak sinemanın ideolojik etkileri

üzerinde durduğu ve bunu kültürel etkilerle birleştirdiği görülür. Filmlerin içerikleri ile toplumsal değişimler arasındaki paralelliğe dikkat çeken yazar, film içerikleri değiştiğinde bunun toplumun geniş kesiminin inanç, değer yargısı ve bakış açısını da değiştireceğinin (Güçhan, 1992:70) altını çizer.

Seyircinin, sinema salonunda dışarıdan ne kadar kaçabileceği her zaman gündemde kalması gereken soru işaretlerinden biridir. Başlangıcından itibaren sinemaya gitmekteki temel niyet "kaçış" olsa bile bunu gerçekleştirebilmenin ne kadar olanaklı olduğu üzerinde durulmalıdır. Kaçılan ya da kaçıldığı sanılan şeyler aslında sinema salonlarında gizlice seyirciyi beklemiyor mudur? Bu sorunun sorulmasının nedeni aslında gündelik yaşamın dayattığı zorunluluklar ve sorumluluklar karşısında seyircinin sinema salonuna eğlenmek ve dışarıda yaşananları unutmak amacıyla "daldığı" argümanından hareketle biraz daha açılabilir. Burada dışarıdan kastedilen, dış dünya ve dış dünyanın gerçekleridir. Bu anlamda, sinema salonunun vaad ettiği şey "dışarıyı dışarıda bırakmak" gibi hiçbir zaman söylenmeyen gizli bir anlaşma maddesine benzer ve bu akit aslında her sinema seyircisi tarafından da bilinir. Dışarının hâlihazırda içeride de hüküm sürebildiği argümanı bu noktada tartışılmaya değerdir. Özellikle, Hollywood filmleri düşünüldüğünde, örneğin kapitalizmin tuzaklarından, insanı insan kalabilmekten uzaklaştıran değerlerinden ve sistem(ler)in tıkır tıkır işleyebilmesi için dış dünyada meşrulaştırılan egemen "değer"lerden uzaklaşmak olanaklı mıdır? Popüler sinema bu anlamda statükonun sağlamlaştırıldığı en temel alanlardan biri değil midir? Öyleyse, popüler sinemanın "kaçışçı" hazların vaad edildiği ama aslında üstü örtük bir biçimde filmler yoluyla egemen değerlerin ve egemen ideolojinin yoluna hiç sarsılmadan devam ettiği bir üretim alanı olduğu yeterince açık değil midir? Tüketim kültürünün işleyişinin egemen bir söylem olarak filmler yoluyla ilerlemek için kendine yol açtığı ortadadır. Sinema salonlarının multiplexler içindeki küçültülmüş salonlara dönüşerek alışverişin ve sinemaların iç içe geçmesi bu yorumu dışsal olarak da kuvvetlendirmektedir. Bu noktada, sinema söz konusu olduğunda

"içerisi" ve "dışarısı" zaman zaman birbirinin üstüne kapanmakta ve ortaya çıkan anlam bu açıdan daha da kuvvetlenmektedir.

Sinema-seyirci ilişkisinde "tüketim/alışveriş"in her fırsatta dayatılan bir gerçek olarak kendini hissettiriyor oluşu atlanmaması gereken bir noktadır. Alışveriş duygusunu her zaman canlı tutan bir mekân olarak alışveriş merkezleri ve çoğunluğu alışveriş merkezlerinde yer alan sinema salonlarının yanyana gelişleri itibarıyla önemli bir ikili ilişkiye doğrudan gönderme yaparlar: Tüketim ve eğlencenin ayrılmaz bütünlüğü ve kopmaz birlikteliği! Ayrıca, sinema salonları reklamlar, tanıtımlar, ürün yerleştirmeler ve fuayelerin düzenlenmesi aracılığıyla kendini hissettiren bir markalar dünyasının daima bize açık kapısıdır. Sinemada film izleme eylemi sırasında seyircinin bu türden ticari niyetlerle ve kapitalist sistemin değerlerinin egemen olduğu bir kültüre dair motiflerin içine yerleştirildiği/gömüldüğü filmsel metinlerle, sinematografik ve görsel düzenlemelerle karşı karşıya kalmasının da üzerinde önemle durulması gerekir. Sinema salonunun seyircisi, "tutsak" bir seyircidir[6]. Ancak, seyircinin bu tutsaklığı çoğu zaman farkında olunmayan gönüllü bir tutsaklıktır. Bu tutsaklık ilişkisi, kendi içindeki koşullar ve dayatmalar bağlamında beklentiler ve etkileri açısından ayrıca değerlendirilerek tartışılmalıdır. Seyir ve seyirci, sinema ve film arasındaki ilişkinin Kültür Endüstrisi kavramı çerçevesinde ele alınıp incelenmesi ufuk açıcı olacaktır.

Kuşkusuz, sinemanın gücünü oluşturan tek şey yalnızca seyircisini kendi ritüeline ve kendine özgü/ait mekânına çekebilmesi değildir. Sinema salonunda yaşanan deneyimlerin dikkatle irdelenmesiyle yaşanan döneme ve seyircinin arzularına dair önemli ipuçlarına ulaşılabilir. Sinema ve seyirci ilişkisinin sosyal yanı üzerinde duran araştırmacılar arasından Graeme Turner'e başvurulabilir. Turner kitabında, Jowett ve Linton'un 1980 yılında gerçekleştirdiği çalışmalarında sinemanın rolü üzerine düşüncelerini ve bu konuya yaklaşımlarını aktarır. Jowett ve Linton, sinemanın "sosyal birleşti-

6 "Tutsak Seyirci-Captive Audience", sinema reklamları ile ilgilenen profesyonellerin kullandığı bir terimdir.

rici/bütünleştirici (social integrator)" bir rolü olduğunu vurgularlar. Sinemaya gitmek sadece film izlemek için yapılan bir eylem değildir. İnsanlar daha çok bir grup aktivitesi olarak sinemaya giderler (akt. Turner, 1999:127). Yapılan bu yorumda da sinemanın sosyal bir bütünleştirici olarak gündelik yaşamdaki yerinin altı çizilmektedir.

Sinema ve seyirci ilişkisine geri dönersek, Jarvie'nin sinemanın seyirci üzerindeki olası etkilerini yorumladığı çalışmasında; seyirci, yıldızlar, sinemaya gitmenin törenselliği, perdenin büyüklüğü, etkisi ve aynı zamanda da ayrı bir mekân olmasından kaynaklanan havası gibi önemli diğer noktalara da dikkat çekmek istediği hatırlanabilir. Jarvie, ayrıca sinema ve televizyon seyirciliği ve etkileri ile ilgili bir karşılaştırma yapar: "Sinemanın yoğun duygular yaratan törensel bir niteliği olduğu halde televizyonda, evin gayrı resmi havası ve bir düğmeyle açılması yüzünden, bu yoktur. Aynı nedenlerle, televizyonda perdenin ihtişamı bulunmaz. Bunun nedeni görüntünün boyutları ve seyirci eksikliğidir. Buna ek olarak, sinemanın sosyolojik açıdan varlığında çok önemli bir yeri olan yıldızlar, perdede çok daha büyük ve net görülürler" (Jarvie, 1993: 24). Jarvie, seyircinin konumu, konumlandırılması ve tanımlanması açısından daha sonraki çalışmaları da etkileyecek bu yaklaşımıyla esas olarak sinemaya gitme duygusunun bir ritüel olarak görülmesi kadar gerçek dünyanın ev içi dinamiklerinden farklı, özerk ve kendine özgü mekânsal özelliklerinden kaynaklanan etkilerinin altını çizmekte haklıdır.

O halde, sinema salonu, ihtişamlı, büyük perdeli, içinde yıldızlar barındıran ve dışarıyı dışarıda bırakmaya yardımcı olan bir "kaçış alanı" (mı) dır? Dünyadaki ilk sinema deneyimleri düşünüldüğünde, sinema salonunun kaçışa olanak tanıyan bir sığınma mekânı olup olmadığı; kentleşmenin getirdiği geleneksel ilişkilerin bozulduğu, yabancılaşmanın ve yeni tarzda 'modern' ilişkilerin söz konusu olduğu çalışma ve kent hayatının getirdiği zorlukların aşılmaya çalışıldığı bir dönemin buluşu ve eğlencesi olarak sinemanın bir "kaçış alanı" oluşturması açısından değerlendirilmelidir. Sinemanın işlevleri tartışılırken sinema salonunun varlığı, bir mekân olarak

konumu ve içine giren herkese vaad ettiği "kaçışçı" hazlarla birlikte hesaba katılmalıdır. Filmler incelenirken, filmlerin, elde tutulabilen, sahip olunabilen, -örneğin tiyatro oyunları ile ilgili böyle bir durum söz konusu değildir- ve kuşaktan kuşağa aynı kalarak aktarılabilen görsel ve kültürel malzemeler olmaları önemli bir başka olgudur. Bu nedenle, ağırlıklı olarak filmi merkeze alan yorumlamalar yapılıyor olunması bir eksiklik oluşturacaktır. Filmi seyreden seyircinin de denkleme katılması gerekir. Ayrıca dönemin şartlarına uygun çeşitli seyir koşulları ve bunun yaratabileceği etki de önemsenmelidir. Film söz konusu olduğunda; filmin üretildiği dönemin, filmin seyircisine nasıl, hangi şartlarda sunulduğunun ve seyirci tarafından nasıl karşılandığının yapılacak yorumlarda son derece önemli dinamik ve değişkenleri oluşturduğunun dikkate alınması gerekir. Bu tamamlayıcı bilgilerin yoruma giderken filmin kendisi kadar önemsenmesi gerekmektedir. Filmle seyirci buluşmasının ve o seyircinin hangi koşullardaki "dışarıdan" kopup hangi koşullardaki bir "içeriye" girdiğinin olası bilgisiyle birlikte irdelenmesi sinema ve seyirci ile ilgili çalışmalarda yapılacak yorumlara katkı sağlayacaktır. Bu anlamda yapılacak çalışmalarda, alışıldık yaklaşımlarla birlikte sözlü tarih, basın taraması, sosyolojik ve kültürel incelemelerin yanı sıra psikolojinin ve sosyal psikolojinin temel kavramlarının da yorumlarda kullanılmak üzere yardıma çağrılması şarttır.

Sinema ve seyirci ilişkisine dair kuramsal katkılar ve argümanlar arasında Jarvie'nin, sinemayı bir kaçış mekânı olarak yorumlarken Haley'nin yorumuna değinmesi aktarılabilir: "Haley, filmlerin bir kaçış yolu oldukları fikrine karşı çıkıp, onların dünyayı dayanabilir hale getiren, daha kuvvetli bir anlatımla insanların kendi dünyalarına dayanmalarını sağlayan yollar olduğunu söylemiştir. Gittikçe karmaşıklaşan bir çevrede filmler bir zamanlar dinin yaptığını yaparlar, sosyal organizasyonu sağlarlar. Bu tek tek filmler için değil, genel bir teoridir. Belli yaşanabilir tecrübeleri düzenli dramatik bir yapıyla seyirciye sunmak, tecrübeyi bir modele göre düzenleyip kontrol etmektir ve seyirciye düzenleme ve kontrol altına alma yollarını öğretir. Bu bir gazete araştırıcısının, araştırmasının kolay

anlaşılır bir hale gelmesi için, onu hikâye şekline sokmasına benzer" (akt. Jarvie, 1993: 25). Haley'nin argümanının da kaçış sorunsalına yaklaşan bir yorum olduğu anlaşılmaktadır. Sinemanın bir deneyim aktarıcısı olduğu düşüncesi daha eskiye mitler yardımıyla sosyal yaşamın denetim altında tutulmasına benzer bir işlevi sürdürdüğünü hatırlatır. Sözlü kültüre ait öğelerin görsel kültürde karşılığını bulmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu anlamda, filmsel üretimlerin ardındaki ideolojik yan ayrıntılı bir biçimde irdelenmeyi hak eder. Bu argümandan yola çıkılarak benzer merkezli başka sorular da tartışmaya açılabilir. Örneğin, sinema, insanların kendi dünyalarına katlanmalarını mı sağlar? Sinema yoluyla nasıl deneyimler elde edilebilir? Filmlerden edinilen "sözde bilgi"lerin gündelik yaşamın devam ettirilebilmesi için ne türden bir katkı yapacağı varsayılabilir? Popüler sinemanın ilettiği bilgiler seyircisine bir hayatta kalma malzemesi mi sağlar? Yoksa popüler sinemanın içinde barındırdığı temsiller aracılığıyla aslında yaşanan dünyanın olduğu gibi, "dengeli" bir biçimde devam etmesini mi sağlar? Sinemaya gitme eylemi anlamı açısından tarihsel süreci içinde her döneminde aynı türden özellikleri olan basit bir eylem olarak kabul edilebilir mi? Sözün dönüp dolaşıp yeniden egemen bir kültürel üretim merkezi olan Hollywood ve Hollywood yapımı filmler üzerine yoğunlaşması adeta kaçınılmazdır. Hollywood, dünya üzerinde "anaakım" haline gelmiş bir ulusal sinema oluşumudur. Çünkü Hollywood, Amerika'ya ait ideolojik, kültürel ve ekonomik değerlerin aktarıldığı egemen bir kültürel üretim alanıdır ve küresel boyutta dağı(tı)labildiği için ulusötesi etkileri açısından titizlikle değerlendirilmesi gereken bir ulusal sinema örneğidir. Hollywood filmlerinde ve Amerika her söz konusu olduğunda "ulusal" ile "küresel" kavramlarının çok çabuk birbirine karıştığı görülebilir[7]. Hollywood gibi "anaakım" haline gelmiş bir kültürel üretim merkezine ait filmlerin küresel dağılımının temsiller boyutunda yarattığı politik meşrulaştırma etkisinin

7 Bu konuda Serpil Kırel'in *"Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması"* (2004) ve Nejat Ulusay'ın *Melez İmgeler-Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* (2008) adlı çalışmaları hatırlatılabilir.

tartışılması gerekir. Ayrıca, Hollywood filmlerinin metinlerinde gömülmüş/yerleştirilmiş olarak yer alan ve gündelik yaşamı tüketim kültürünün düsturlarına göre düzenleyen Amerikan usulü hayat tarzının ve "değer"lerinin küresel bir biçimde dağıtılıp aktarılıyor oluşu filmlerin hiçbir zaman sadece birer eğlence aracı olarak üretilmediklerini ve böyle kabul edilmemeleri gerektiğini hatırlatır. Filmlerin kaçış sağlayıp sağlamadığı tartışılırken her iki durumda da aslında seyirciyi yaşadığı ve olduğu gibi sürmesi planlanan hayata karşı bir alıştırma, sakinleştirerek yeniden uyumlandırma işlevini üstlendikleri unutulmamalıdır. Sinema bunu ilk bakışta dışarıdaki hayattan bir kaçma olanağıymış gibi göründüğünde de pekâlâ yapabilir. Yine burada olası bir karışıklığı önleyebilmek için sinema dendiğinde aslında filmleri ve bu türden tartışmalarda daha çok popüler sinema örneklerini merkeze alarak bu yoruma varıldığını belirtmek gerekir. Popüler filmler bunu yaparken hikâyeleri, karakterleri, olayları kullanırlar. Fark edilen bir başka nokta, popüler sinema ile ilgilenildiğinde içinde üretim yapılan ülke sinemasının tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşullarının özelliği ve etkin olan egemen değerlerin göz önünde tutulmasının gerekliliğidir. Popüler sinemanın içinde barındırdığı temsiller ve önerdiği "hayatta kalma araçları" da birbirinden farklı olacaktır. Kimi zaman bireysel başarı, kimi zaman dayanışma, kimi zaman ölesiye rekabet popüler filmlerin vazgeçilmez izlekleri olabilir. Hollywood merkezinde düşünüldüğünde ise, bu kez Amerikan egemen değerler sisteminin küresel boyutta yaygınlaştırılması ve meşrulaştırılmasından söz edildiği açıktır.

Kültürlerarasında Sinema Deneyimi

Sinemaya gitmenin sosyal ve kültürel bir eylem olduğu kuşku götürmez. Sinema ile ilgili literatürde kültürler arası algının zaman zaman önyargılarla ve ön kabullenişlerle ilerlemesi sinemayı bu kez farklı bir boyutuyla gündeme taşımayı gerekli hale getirir. Yan yana gelen iki fotoğraf bize Doğu ve Batı ilişkisi bağlamında daha sonraki bölümlerde de tartışılacak olan önemli noktaları düşündürecek görsel malzemelerdir.




Film izleme kültürü

Gelişigüzel seçilen bu iki fotoğraf, -yazarın niyeti böyle olmasa da- yan yana getirildiğinde doğrudan bir karşılaştırma yapma gereksinimi ortaya çıkar. Batılı bir bakış için bir Hintlinin bu şekilde film seyrediyor oluşunun modernlikten ve modernliğin içinde barındırdığı düşünülen tüm "Batılı" değerlerden uzak bir hayatın temsilci örneği gibi algılanmasına neden olabileceği varsayılabilir. Kuşkusuz, sinemaya gitmenin kültürler arasında farklı gereksinimler ve deneyimler içeren bir eylem olması kaçınılmazdır. Ancak, öte yandan iki fotoğrafın yan yana gelişinin yarattığı çağrışım ön kabullerin neyin sonucu oluştuğunu ve bu düşüncelerin nasıl belli kalıplar çevresinde şekillendiğini de gösterir. Her şeyden öte, Doğu'nun Doğu kaldığını görmek Batılı bir gözün hoşuna gidecek bir durum gibi görünmektedir. Kültürlerarası değerlendirmeler söz konusu olduğunda olası bilgi boşluklarının önyargılarla ve ön kabullerle "hemencecik" nasıl ezbere doldurulduğu bu küçük örnek aracılığıyla anlaşılmaktadır. Film seyrettiği farz edilen Doğu kültürüne ait bir seyircinin fotoğrafından yola çıkarak tüm Doğu ülkeleri hakkında bir "bilgi" sahibi olunduğunun sanılması aslında en büyük yanılgılarımızdan birini oluşturur. Bakılan malzemenin içinde yer alan kültürel düzenlemelerin ve temsillerin nasıl işletildiğine ve bu yolla anlamın ve algının nasıl inşa edildiğine dair arka planda gerçekleşen "niyetleri" ve "oyunları" görebilme alışkanlığının kazanılması kültürel ürünler üzerinde yapılacak eleştirel yorumları da zenginleştirecek bir yaklaşımdır. Gündelik hayatta etrafımızı saran her şeyin ilettiği "bilgi" ve "temsil"lerin, yaşadığımız dünyanın

"dengelerinin" değişmemesi için gerekli olan (!) ve egemenlerin egemenliklerini devam ettirmesine ve meşrulaştırmasına yarayan "bilgi"ler olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Aslında, "küçük" şeylerin değiş(e)memesinin ne kadar büyük sorunlara yol açabileceği bu örnek aracılığıyla daha iyi anlaşılmaktadır ve bu nedenle de kültürel malzemelerin düzenlenişi ve alımlanmasındaki süreçlerin hassasiyet ve özenle değerlendirilmesi gerektiği ortadadır.



Karaçi'de bir sinema önü

Sinemanın gündelik yaşamdaki önyargılarımızın ve düşünce kalıplarımızın oluşmasına yardım ediyor oluşu madalyonun bir yüzüyken kimi zaman da tam tersinin söz konusu olabileceği madalyonun bir diğer yüzünü oluşturur. Hindistan'da sinemanın gündelik yaşamdaki yeri üzerine odaklanılması gereken konuların sonsuzluğunu gösterir niteliktedir. Lakshmi Srinivas'ın Hindistan'daki sinema seyirciliği ile ilgili yaptığı çalışması hakkında pek çok şey merak edilen bu ülkedeki sinemaya ait geleneklerin de görünür ve anlaşılır kılınmasına yardımcı olur. Yazar her şeyden önce sinema çalışmalarında seyircinin görünmez olduğundan şikâyetçidir. Ayrıca, yazarın eklemek istediği bir başka nokta, Hindistan'da sinema ile ilgili akademik çalışmaların orta sınıfa ait iyi eğitimli ve popüler sinemayı bilmeyen araştırmacılar tarafından üstlenilmesidir ve bu yüzden de seyirci ve sinema arasındaki ilişki tam olarak kavranamamaktadır. Yazar, Hindistan'daki Bangalore şehrinde 1996 ve 1998 yılları arasında çeşitli etnografik metodlarla, görüşmelerle, katılımcıları gözlemleyerek halkın sinemayı algılayışı üzerine çalışır. Srinivas, sözlerine başlarken 16 ana ve yüzlerce diğer dilin geçerli olduğu, sınıf, kast, din gibi farklılıkların da yaşandığı bir ülke sinemasından söz edildiğini hatırlatır. Ayrıca, Hindistan'da 1990'larda her gün yaklaşık olarak 10-15 milyon bilet satılmış olduğu tahmin edilmektedir. Hollywood'la rekabet edebilen bu sinemanın aynı zamanda ulusal

bir halk kültürü oluşturabilmesi de önemli bir diğer yanıdır. Yazar, Hindistan'da seyircinin sinemaya gitme konusundaki alışkanlığını "gedikli-habituated" denilebilecek bir kavramla tanımlar ve popüler filmlerin "gedikli" seyircilere seslendiğini de ekler. "*Masala*" yani "*karışık baharat*" denilen popüler sinema örnekleri ortalama olarak üç, üç buçuk saat sürmektedir. Müzik ve dansın ağırlıklı olduğu bu filmler içinde aynı zamanda romansı, güldürüyü, dövüşü ve kovalamacayı, söz oyunlarını ve folk mizahı içeren karma bir anlatı yapısına sahiptir. Seyircilerin kimi zaman "Eğlenceli, sırf *masala*" sözleriyle gördükleri filmlerden söz etmeleri filmi beğendiklerini gösterir (Srinivas, 2002:155-157).

Bu noktada araya girerek seyir gelenekleri açısından az bilinen ama önemli olan sinema kültürüne dair ayrıntıların ve gözlemlerin aktarılmasının da bir boşluğu doldurduğunu belirtmek gerekir. Burada yer alan "içeriden" bilgiler aynı zamanda filmlerini bildiğimizi sandığımız önemli bir sinemasal kültüre ait ipuçlarıdır. Srinivas'ın seyir geleneği ile ilgili sözünü ettiği kimi ayrıntılar bize altmışlı yıllarda Yeşilçam filmleri karşısındaki seyircinin konumunu hatırlatır. Yeşilçam filmleri ve seyircisinin Hollywood ile Bollywood arasında bir yerde kendine özgülüğü dikkat çekicidir. Yeniden Hindistan'daki seyircilere ve seyir deneyimine geri dönülürse Srinivas'ın aktardığı gözlemlere göre, gedikli seyirciler, Hollywood (ya da onların deyimiyle "İngilizce filmler") filmlerinin çok kısa olması ve sahnelerin çok çabuk geçmesinden olduğu kadar, filmlerde hiçbirşey olmamasından ve çok fazla konuşma bulunmasından da yakınmaktadırlar. Ayrıca, Hollywood filmlerinin oyuncularının ruhsuz ve duygusuz olduklarını düşünmektedirler. Çünkü yüzleri anlamsızdır (Srinivas, 2002:158). Sinemaya gitme alışkanlığı ile ilgili bir başka belirgin farklılık sinemanın sosyal bir eylem olarak ifade ettiği anlamda aranabilir. Srinivas da bunu vurgular ve bir karşılaştırma yapar. Amerika'da film izlemek oldukça disiplinli bir eylemdir. Sessiz olunur ve perdedeki seslere ve görüntülere odaklanılır. Hindistan'da ise Batı ile karşılaştırıldığında sinemaya gitmek abartılı bir olaydır. Sinemaya gitmek, aileleri, arkadaşları vs. içine

alan bir grup deneyimidir. Her yaştan aile üyeleri sinemaya gider. Gülmeler, sohbetler, sigara içmek, elele tutuşmak vb. gibi edimlerde bulunulur. Sinemaya sadece film izlenmeye gidilmez, diğerlerini, tanıdıkları görmek de önemlidir (Srinivas, 2002:160). Sinema salonları ve oturma düzeni açısından da bir değerlendirme yapılabilir. İnsanlar ya evlerinin yakınlarındaki ya şehrin bildikleri yerlerindeki sinemaya gitmek isterler. Bangalore'de sinema salonları bin kişinin üstünde koltuk kapasitesine sahiptir. Bu yüzden, 600-700 koltuklu salonlara "mini salon" denmektedir. Birbirinden farklı fiyatların söz konusu olduğu koltuk düzenlemesi ise şöyledir: "Balkon", "Birinci Balkon" ve perdeye daha yakın olan yerler de "Gandhi sınıfı". Orta sınıf balkonu tercih ederken, daha alt seviyelerdekiler ise perdeye daha yakın olan daha düşük sınıflardakilere yakın otururlar. İnsanların filme özenli giyinip gittikleri de belirtilmektedir. Film seyrederkenki önceliklerden biri arkadaşlar ve aileyle sosyal ilişkiler içinde olmaktır. Bu yüzden de sessiz ve kıpırdamadan duran Amerikalı seyircilerin aksine Hindistan'da sinemalarda daimi bir uğultu ve çocuk ağlaması, gülmesi gibi gürültüler duyulabilir. Cep telefonları çalar ve açılır. Bazı sinemalar seyircilerini cep telefonlarını kapatmaları konusunda uyarmaktadır. Film esnasında seyirciler etrafta dolanır, tuvalete gider. Aynı filmi tekrar izleyen seyirciler kimi zaman lobide sigara içip tanıdıklarla sohbet ederler (Srinivas, 2002:163-164). Sinemanın kelimenin tam anlamıyla bir sosyalleşme mekânı olarak kullanılıyor oluşu, Hindistan'ta sinemanın gündelik yaşamdaki konumuyla ilgili bilgilerimizi gözden geçirmemizi gerektirecek niteliktedir.

Hindistan'da kolektif bir sinema izleyiciliğinin söz konusu olduğunu hatırlatan Srinivas, bu deneyime ayrıca interaktif durumun da eklenebileceğini belirtir. Seyirciler perdede olanlar hakkında etraftakileri rahatsız edeceğini düşünmeden yorumlarda bulunurlar. Yazar, film seyretme sırasında ortaya çıkan "seçici seyretme", "katılım", "performatif seyretme" ve "tekrar seyretme" gibi aktif durumları ayrı ayrı inceler. Örneğin, Hindistan'da seyirciler bir filmi sahnelerini seçerek izlemekte ve filmi bu anlamda bir bütün

olarak kabul etmemektedirler. İlgilerini çekmeyen dans ve şarkılı sahnelerde salonu terk edip bir başka sekansın başlangıcında içeri girebilirler. Bu açıdan sayılan özellikler yüzünden seyircilerin film karşısındaki tutumları aktiftir ve yönetmenin seçimleri yerine kendi seçimlerini yaparak filmi biraraya getirirler (Srinivas, 2002:165-166). Bir başka önemli nokta da aynı filmlerin tekrar tekrar izlenilmesidir. Bir filmi üst üste seyreden seyircilere rastlanır. Farklı gruplarla aynı filme gitmek de söz konusudur, ezberlenen kimi diyalogları yüksek sesle söylemek de (Srinivas, 2002:168-169). Yazarın ilgi çekici iddiası, bu seyretme biçiminde seyircilerin filmleri sanki kendi evlerinde video seyreder gibi yeniden kurguladıkları yönündedir. Bu nitelikler gözden geçirildiğinde de Hindistan'daki seyircilerin dikkatle incelenmesi gerekir. Çünkü bir anlamda bu seyirciler medya alımlama çalışmalarının açılmayı bekleyen "kara kutu"sudur (Srinivas, 2002:171-172). Ayrıntılı bir biçimde ele alınan bu örnekten yola çıkarak sinema ile ilgili akademik çalışmalarda kuramsal yaklaşımlardan yararlanırken özenli bir tutum içinde olmak gerektiği net bir biçimde ortaya çıkar. Batı'da üretilen kuramsal zeminin her kültüre ait sinemasal olguları açıklamakta yararlı anahtarlar olamayacağı açıktır. Bu yorumdan, kendi içine kapalı bir sinemasal kuram arayışının gerekli olduğu anlaşılmamalıdır. Dikkatli seçimler sonucu eleştirel bir biçimde yaklaşılan kuramsal zeminin doğru değerlendirmeler yapabilmek için daha anlamlı olacağı açıktır.

Yeri gelmişken bu konudaki soru işaretlerimizi çoğaltacak bir başka çalışmaya göz gezdirilebilir. James Monaco'nun *Bir Film Nasıl Okunur?* (2002) adlı kitabı sinemanın kültürlerarası bağlamda nasıl farklı biçimlerde ele alındığını ortaya koyan bir çalışma olduğu, başka kültürlere ait önyargı ve ön kabullerimizle ilgili fazla sorgulamadığımız bir alana değdiği ve olası etkileri açısından yeniden değerlendirilmesi gereken türden bilgiler aktardığı için iyi bir örnektir. Kitapta yer alan ve sonuçları itibarıyla "masum" gibi görünen bu araştırmanın yapılma amacı ve elde edilen bulguların aslında ortaya koyduğu nokta dikkatle gözden geçirilmelidir. Monaco'nun bu araştırmaya kitabında yer vermesinin asıl nedeni, "Batı" ve "Batı

olmayan" arasındaki farklılığı bir kez daha ortaya koymak mıdır bilinmez ama yazarın aktarımına göre, antropolog William Hudson, 1920'lerde yaptığı bir testte, Batılı kültürle az da olsa ilişki kurmuş kırsal kesimde yaşayan Afrikalıların iki boyutlu görüntülerdeki derinliği Avrupalılar gibi anlayıp anlamadığını sınamış ve Afrikalıların bunu yapamadığını saptamıştır (akt. Monaco, 2002:151). Monaco, bu testi kültürel farklılıklardan kaynaklanan seyirci alımlamasının önemine dikkat çektiğini düşündüğü için "yeni ufuklar açan bu deney" deyimiyle ortaya koyarken, bu deneyden iki sonuç çıkarılması gerektiğini de belirtir. İlk olarak; "her normal insan bir görsel imgeyi idrak ve teşhis edebilir" ve ikinci olarak ise, "en basit görsel imgeler bile farklı kültürlerce farklı biçimde yorumlanır" (Monaco, 2002:151). Monaco'nun kültürel farklılığın film "okuma"da yarattığı farkı ortaya koyarken bir yandan da Batılı bir bakışın temsilcisi olarak Batılı ve Batılı olmayanlar olarak tanımlanabilecek iki ayrı dünyanın kültürel örüntüler ve kültürel önyargılar açısından yeniden inşasına katkıda bulunup bulunmadığının üzerinde düşünülmesi gerekir. En azından, bu konudaki dikkat eksikliğine dair kusurun tamamının aktarımı kullanan Monaco'ya -ki burada sadece bir örneği göstermesi amacıyla ele alınıp gündeme getirilmiştir- ait olduğu anlaşılmamalıdır. Bu örnek burada sadece, temsiller ve temsil politikaları açısından kanıksanan, Batı merkezli bir sinema literatürünün varlığının yeri geldiğinde yaşanan dinamikleri alışıldık kılan yapının bir devamı olarak eleştirel okunmasının gerekliliği üzerine bir hatırlatma yapmak amacıyla kullanılmıştır. Sözü edilen araştırmada çok açıkça belli edilmemekle birlikte varılan sonuç, Öteki kültür(ler)e ait bir özellik, bir eksiklik olarak ortaya konmuş ve kültürel dayanakları ile birlikte ele alındığı için de Doğu ile Batı arasında her seferinde kanıtlanmaya çalışılan "farklılıkları" bir kez daha saptayan bir çalışma olmuştur. Temsil ve Öteki'nin algılanması açısından gündelik yaşam pratiklerinde yer alan pek çok kabul ve önyargının kültürel kaynakları ve olası düzenlemelerin mantığı ve arka planındaki ideolojik etkinin farkına varılabilmesi için bu konuda özel bir dikkat gerektiği ortadadır.

SİNEMADA FİLMLE BAŞ BAŞA KALMAK: FİLM İZLERKEN SEYİRCİYE NELER OLUR?

Filmler Karşısında Seyircinin Konumu

Sinema ve seyirci ilişkisi açısından ileri sürülen kuramsal yaklaşımlar arasında seyircinin sinema filmi karşısında aktif bir konumda mı, pasif bir konumda mı olduğu sorusu önem kazanır. Jarvie'nin aktardığına göre, Herbert C. Gans "Hipodermik Teori (Deri Altına Enjeksiyon Teorisi)" ve "Seçilmiş Algılar Teorisi (The Selective Perpection Theory)" (akt. Jarvie, 1993:24) olmak üzere iki ayrı teoriden söz eder. Yine Jarvie'nin aktarımından devam edilirse: "Hipodermik Teori, kitle kültürünü pasif, narkoz altındaki bir seyirci kitlesine yapılan propaganda ve sosyalizasyon enjeksiyonları olarak görür. Gerçekten de, zaman zaman kitle iletişim araçlarının görevinin seyirciyi uyutmak olduğu iddia edilir; bu Marx'ın "kitlelerin afyonlanması" fikrinin bugünkü karşılığıdır. Toplum kitlesi içindeki insan tamamen mekanik bir hal almış olan işine yabancılaşmış, kentleşmenin etkisiyle toplumun sosyal ve aile bağları kopmuş ve bu şartlar altında toplumda bir sosyal çimento görevi görmeleri nedeniyle iletişim araçları neredeyse Tanrı'nın bir hediyesi durumuna gelmişlerdir. İnsanlara başkalarının tecrübelerini ve hayatlarını görme ve yaşama imkânı vermektedirler" (akt. Jarvie, 1993:24). Bir diğer teori olan, "'Seçilmiş Algılar Teorisi'nin iddiası da, insanların gördüklerinden kendi geçmişlerindeki kavramlara, önyargılara ve fikirlere göre bir şeyler seçtikleridir. Aslında gördüğümüz kendi kafamızda olanlardır. Filozoflar ve psikologlar da bu fikirdedirler. Sonuç olarak, kitle iletişim araçları insanların önyargılarını ve kör noktalarını aydınlatıp düzelteceklerine onları daha da kuvvetlendirmek etkisi yaparlar" (akt. Jarvie, 1993: 24). Bu aktarımın ardından Jarvie ele alınan teorileri yorumlar ve 'Hipodermik Teori'nin iyimserliğini vurgular. İletişim araçlarını güçlü, seyirciyi pasif gören bu teoride "doğru fikirleri enjekte edin, insanlar uyutulmaya ve propagandaya bağışıklık kazansınlar ve işler düzelsin" biçiminde yorumlar (Jarvie, 1993:24-25). Bunun karşısında "Seçilmiş Algılar

Teorisi" ise, ona göre kötümserdir. İletişim araçlarını güçsüz, seyirciyi çok güçlü olarak tanımlar. Film yapımcılarını seyirci karşısında güçsüz bulmakta ve işlerin yürümesi için seyircinin istediğini vermek zorunda olduklarını da vurgulamaktadır (Jarvie, 1993:24-25). Bu bölüm başlığı altında sinema seyirciliği söz konusu edildiği için aslında seyir meselesi düşünüldüğünde çok önemli ve etkin olan televizyon seyirciliğinin üzerinde durulması gerektiği açıktır[8].



Üç boyutlu film deneyimi (1952)



Araba sinemasında film izlemek (1951)



Film izleyen bir çift (1944)

Sinema ve seyirci ilişkisinin sorgulandığı pek çok araştırmada seyircinin film izlerken aktif mi, pasif mi olduğu üzerinde durulur. Jackie Stacey'nin kadın seyirci üzerine odaklanarak yaptığı bir çalışmasına burada değinilebilir. Stacey, seyircinin pasif bir tüketici olmadığını kanıtlayabilmek için kadınların sinema deneyimleri üzerinden bir araştırma yapmayı seçer. Yazar, daha sonra ele alınacak bir başka önemli sinema kuramcısı olan Laura Mulvey'nin argümanlarını tartışmaya açar. Kadın izleyicilik üzerine yapılan birçok psikanalitik çalışmanın evrenselliğini reddeden Stacey, sadece film metninin analizinden bir sonuç çıkartmak yerine bu filmleri

8 Seyirci üzerine yapılan alımlama çalışmaları arasında televizyon izleyiciliği ile ilgili olarak çeşitli araştırmalar yapıldığı bilinmektedir. Bu konuda, Kültürel Çalışmalar'ın da merkeze alındığı bu araştırmaları gündeme getiren Oya Şakı Aydın'ın *"Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı"* (2007) adlı çalışmasına başvurulabilir.

tüketen gerçek kadınların pratiklerini ve yaşadıkları süreçleri inceleme yolunun seçilmesi gerektiğini vurgular. Odak noktasını 1940'lı ve 1950'li yıllarda Hollywood'daki kadın film yıldızları ile İngiliz kadın izleyiciler arasındaki ilişkinin oluşturduğu araştırmasında Stacey, seyirciyi önemser ve seyircinin pasif tüketiciler olmadıklarını ispat etmeye çalışır. Ayrıca, yöntem ve yaklaşım olarak Stacey'nin yaptığı çalışmaların Kültürel Çalışmalar kapsamına daha uygun olduğu hatırlanabilir (akt. Storey, 2000:81). Stacey'nin çalışmasını detaylı bir biçimde ele almak seyirci, özellikle de kadın seyirci ve sinema ilişkisi hakkında farklı bir bakış kazandıracaktır. Stacey, yaptığı çalışmayı çoğu çalışan kesimden ve 60 yaş üstü olan bir grup İngiliz kadına (Beyaz) uygular. Yazar, bu çalışmaya kaynaklık etmesi için *"Women's Weekly"* ve *"Woman's Realm"* dergilerine ilan verir ve ilanında okuyuculara özellikle 1940 ve 1950'lerde sinemaya düşkün olup olmadıklarını sorar. İlana cevap veren 350 kadın katılımcıdan hazırlanan soruları yanıtlamaları istenir. İletilen sorulara 238 kişi yanıt verir. Katılımcıların yanıtlarından hareketle söylem analizi yöntemi aracılığıyla yorum yapmayı seçen Stacey, sinemaya gitme nedeninin; gerçeklerden kaçış, özdeşleştirme ve tüketicilik olduğunu saptar. Ayrıca, Stacey, araştırmasını bir adım daha ileri götürüp Richard Dyer'in çalışmasından yola çıkarak popüler eğlencenin ütopik yanını kendi kadın grubu için yorumlar. Hatırlanacağı gibi Dyer'a göre, eğlencenin ütopik olasılıklarını anlamanın en iyi yolu, sözde izleyicilerin yaşadığı problemler ile eğlence metinleri ya da pratiklerinde yer alan çözümleri arasındaki kesin karşıtlıkları ele almaktır (akt. Storey, 2000: 82-83). Stacey'nin sinema ve seyirci arasındaki ilişkiyi özellikle kadın seyirci bağlamında ele alması önemsenmesi gereken bir çabadır. Kuşkusuz, çalışmanın araştırma biçimi ve araştırmaya katılanların Beyaz kadınlar olduğunun vurgulanması kadar çalışmanın yürütülebilmesi adına ilan vermek için seçilen dergilerin kapsam ve içerikleri de önemli değişkenler olarak değerlendirilmeyi beklemektedir. Seçilen dergilerin içeriklerine bağlı olarak bu dergileri okuyan ve verilen ilanı görüp yanıt veren okuyucuların profili değişecektir.



Film yıldızları ve seyirciler

Stacey'e göre, Hollywood yıldızlarının şaşaasının, çekiciliğinin yanı sıra alınan diğer zevkler; film gösterimine gitme ritüelinden, paylaşılan ortak deneyimden, izleyicinin birlikteliğinden ve sinema salonunun konforundan ve lüksünden kaynaklanmaktadır. Üstelik alınan her keyif diğerlerini destekler ve güvence altına alır. Hollywood, şatafat ve görkemle ilişkili olarak kadın izleyiciler için bir kaçış sağlar. Kadınlar, Hollywood'la İngiltere'nin savaş zamanındaki zorluklarından kaçarlar (akt. Storey, 2000:84). Stacey'nin bulguları seyirci ile Hollywood filmleri arasındaki ilişkiyi tartışabilmek için bir bakış sağlayabilir. İzleyici bir film yıldızı olmadığının ayırdındadır; fakat film süresi boyunca kendi kimliği ile film yıldızının kimliği arasında geçici bir değişkenlik söz konusu olur. Bu geçici değişkenlik, çoğu zaman benzerlik duygusu (örn. saç şekli) tarafından harekete geçirilir. Ayrıca, özdeşleştirici pratikler: taklit! Söz konusudur. Çalışmaya katılan kadın katılımcıların; yıldızların güçlü olma, kontrol etme ve kendine güven fantezilerini yaratma biçimlerine dikkat çekerler. Böylece, Hollywood yıldızlarının cinsel çekicilik dışında rolleri olabileceği de ortaya konulmuş olur (akt. Storey, 2000:84). Son olarak eklemek gerekir ki, Stacey'e yanıt veren kadınların 1940 ve 1950'lerdeki tüketim tanımları, izleyici ile tüketim arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Hollywood yıldızları izleyiciyi tüketici olmak ve görünüşlerini değiştirmeye teşvik etmenin yanı sıra, kısıtlayıcı İngiliz kadınlığı olarak algılanan duruma karşıt bir alan da oluşturur (akt. Storey, 2000:86). Burada sözü edilen bulgunun üzerinde durulmalıdır. Araştırmanın seyirciler üzerinden yapılmış olması önemlidir. Çünkü sinemanın kültürel etkileri ortaya konulmaya çalışıldığında seyirciler çoğu zaman buz dağının görünmeyen yanı gibi yok sayılabilmektedirler. Daha önce de vurgulandığı gibi, film incelemelerinde ağırlıklı olarak metin ve sine-

matografi ile ilgili araştırmaların yer aldığına rastlanmaktadır. Oysa Stacey'nin tespit ettiği seyirci deneyimlerinin sinemanın anılan dönemdeki sosyal hayat ve gündelik yaşam pratikleri içindeki yeri ve önemini bizzat deneyimleyen kuşaklardan alınan geri dönüşlerle saptanması önemsenmelidir. Sinema ve seyirci deneyimi ile ilgili hem yaşanan döneme ait, hem de ulaşılabilecek en uzak geçmişe dair kişisel deneyimlerin değerlendirilmesi sinema araştırmalarına önemli katkılar yapacaktır. Bu anlamda sınırları iyi çizilmiş sözlü tarih çalışmalarının bir yöntem olarak kullanılabileceği açıktır. Ayrıca, gündelik yaşamda sinemanın ve seyir deneyimlerinin yerini saptamak için anket, derinlemesine görüşme, basın taraması gibi çeşitli araştırma yöntemleri de kullanılmaktadır. Stacey'nin yaptığı çalışmaya yakından bakıldığında yazar, kendisine geri dönen katılımcıların aktardıkları yorumlar aracılığıyla sinemanın seyircinin hayatındaki yerini somut bir biçimde ortaya koymaktadır. Stacey'e gelen yanıtlarda sinemaya gitmekten "törensileştirilmiş gece dışarı çıkma" olarak söz edilmesi bu anlamda ilgi çekicidir. Kimi katılımcıların şaşırtıcı bir biçimde belli filmlerden kimi diyalogları, kostümleri ve davranışları hatırladıkları ve sinema salonlarını kendileri için dışarıdaki çok da rahat olmayan gündelik hayatlarından kaçabildikleri bir fiziksel uzam olarak tanımladıkları anlaşılmaktadır. Yorumlar arasında; gaz, kıyafet, yiyecek ya da diğer temel ihtiyaçların kısıtlılığı ile ilgili sıkıntıların varlığından da söz edilmesi ve sinema salonunun bu anlamda sıcak ve cazip bir yer olduğunun vurgulanması dikkat çeker. "Sinemalar sıcaktı, rahattı, cazip yerlerdi, bir çalışma gününden sonra rahatlanan yerlerdi. Bazen, kömür azsa ısınmak için sinemaya gidilirdi" ya da "Birkaç saatliğine 1940'lardaki savaşı sinema unuttururdu" (Stacey, 2002:431) biçiminde verilen yanıtlar kadın seyircilerin geriye dönük olarak sinemaya gitme nedenlerini nasıl tarif ettiklerini ve anımsadıklarını gösterir. Stacey'nin yaptığı çalışmada seyircilerin sinemaya gitme nedenlerini üzerinden yıllar geçtikten sonra bu kadar taze biçimde hatırlayıp aktarıyor olmaları sinema ve deneyim ilişkisinin önemine işaret etmektedir. Stacey'nin anket yoluyla ulaştığı "dünün" kadın seyircileri üzerine yaptığı bu

çalışma, sinemanın gündelik yaşamdaki yerini gösteren çalışmalar arasından sadece bir tanesidir ve bulguları açısından sinema-seyirci ilişkisi ile ilgili önemli ipuçlarının gündeme gelmesine yardım ettiği için değerlidir.



Astoria Sineması-Londra (1957)

Sinema ve seyirci ilişkisi bağlamında gündemdeki kuramsal tartışmalar arasında bir başka boyutu seyirci ve perdede gördükleri ile ilintili noktalar oluşturur. Stacey, aynı zamanda perdede görülenlerin seyirci üzerindeki etkilerini irdelemiştir. Bu konuda Douglas Kellner'a başvurularak seyircinin pasif mi, aktif mi olduğu konusu üzerine yoğunlaşılabilir. Kellner, bu ilişki ile ilgili yapılan kuramsal yaklaşımlara eleştirel yorumlarda bulunan isimler arasındadır[9]. Kellner'ın *"Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik"* adlı yazısında Kültürel Çalışmalar'ın: "Yalnızca bir başka akademik heves değil; daha iyi bir toplum ve daha iyi bir yaşam için verilen savaşımın ayrılmaz bir parçası" (Kellner, 2008:172) olabileceğinin altını çizdiği ve Kültürel Çalışmalar'ın bir disiplin olarak yaklaşımının çok boyutlu hale getirilmesini önerdiği görülür. Kellner, kültürel metinlerin anlaşılabilmeleri için incelikli araştırma stratejilerine ihtiyaç duyulduğunu hatırlattıktan sonra, izleyici araştırmalarında izleyicilerin çoğunlukla sorulan soruları yanıtlarken duyulmak istenen şeyleri söylediklerini, bu durumun sorun yaratabileceğini, bu yüzden izleyici açımlamalarının gizli derinliklere girebilecek biçimde hazırlanması gerektiğini eklemektedir (Kellner, 2008:169). Kellner'ın anket ya da soru-cevap biçiminde ilerleyen çalışmaların gerçeğe ulaşma konusunda kimi zaman sorunlu yan-

9 Douglas Kellner'ın seyirci ile film ilişkisi üzerinden Hollywood filmlerini yorumladığı *"Media Culture, Politics, and Ideology From Reagan to Rambo"* (1996) adlı çalışmasında bu ilişkiyi ayrıntılı olarak ele aldığı ve medya-okuryazarlığı konusuna vurgu yaptığı görülür.

ları olabileceğini hatırlatmakta haklılık payı olduğu açıktır. Ayrıca, Frankfurt Okulu'nun seyircinin medya kültürü tarafından kolayca yönlendirilebilen kendi deyimiyle, kültürel birer ahmak olduklarını ve pasif olduklarını kabul eden çözümlemelerinin yanlışlığını vurgulayan Kellner, aynı zamanda izleyicinin her zaman kendi anlamlarını yaratabilen etkin ve yaratıcı bireylerden oluştuklarını düşünmemenin sorunlu bir bakış olduğunu vurgular (Kellner, 2008:169). Thomas Elsaesser'in 1997 yılında *Sight and Sound Dergisi*'nde yayınlanan *"Hollywood Berlin"* yazısında Hitler döneminde sinemanın durumuna odaklanarak çeşitli kuramsal yaklaşımları yeniden gözden geçirdiği görülür: "Mantığı bastırmak ve dikkati fantezilere çekmek amacıyla, etkileme ve duyguları kullanmaya dayalı her tür popüler sinemanın, gözbağcılık ve retorik anlamlarda olmak üzere, faşist olma potansiyeli taşıdığını ileri sürmek (aşırı da olsa), bir strateji olabilir. Bu, "kitle kütlürü ve kitle aldatmacası" sloganıyla vurgulanan Frankfurt Okulu'nun görüşüydü. Buna karşıt olarak Kültürel Çalışmalardan zıt görüşü türetebiliriz. Film türleri de popüler müzik gibi, seyircilerin arzularıyla yolunu bulur. Bu arzular seyircilerin ya da dinleyicilerin verilen gerçekliği subjektif olarak algılamasından ortaya çıkar. Bir filmin propaganda amacı ne olursa olsun, seyirciler zombi değillerdir ve popüler metinlerden ne istiyorlarsa onu alırlar. Ne otorite tarafından aptal yerine konabilirler ne de fanteziyi başka birşeyle karıştırırlar" (Elsaesser, 1999:49). Seyircinin film karşısındaki konumunun tartışılması, Frankfurt Okulu üyelerinden Horkheimer ve Adorno'nun birlikte kaleme aldıkları çalışmalarında Kültür Endüstrisi kavramı çerçevesinde ele alınır. Uzmanlar tarafından üretilen kültürel ürünler karşısında seyircinin konumu kadar bu ürünlerin biçimsel ve içeriksel özelliklerinin de tarihsel koşullar göz önüne alınarak yorumlanması kuşkusuz önemli bir eleştirel boyuttur.

Sözü edilen tüm kuramsal yaklaşımların birbirleri arasındaki farkları Jackie Stacey'nin iki farklı inceleme alanı olan Film Çalışmaları (Film Studies) ve Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies) arasındaki ayrımı ele alan tablosunda görmek olasıdır (akt. Storey, 2000:82).

Film Çalışmaları (Film Studies)	Kültürel Çalışmalar (Cultural Studies)
Seyirciliği konumlandırma	Seyirci çözümlemesi
Metin analizi	Etnografik metodlar
Üretime yönelik anlam	Tüketime yönelik anlam
Pasif izleyici	Aktif izleyici
Bilinç-dışı	Bilinçli
Kötümser	İyimser

Stacey'nin yapmış olduğu bu ayrımda Kültürel Çalışmalar başlığı altında yer alan maddeler arasında seyirci çözümlemesi göze çarpar. Bunun karşısında Film Çalışmaları başlığı altında üretilen çalışmaların da seyirciliği konumlandırmaya odaklandığı belirtilir. Yine, seyirci üzerinden değerlendirilirse, Film Çalışmaları'nın seyircinin pasifliği üzerine vurgu yaptığı ancak, Kültürel Çalışmalar'ın seyircinin aktifliği üzerinde durduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu tablolaştırmadan Kültürel Çalışmalar'ın daha çok etnografik metodlar uyguladığı ve tüketime yönelik anlam üzerinde durduğu da fark edilmektedir.

Seyredenin bir film karşısındaki konumu ve konumlandırılışı üzerinde farklı bir boyutuyla duran F. Vanoye ve A. Goniot-Lete'nin yorumları burada hatırlanabilir. Anılan yazarlar seyirciyi; "sıradan izleyici" ve "çözümleyici" olmak üzere ikiye ayırırlar. Bu sınıflandırmaya göre: "sıradan seyirci"; edilgendir, özel bir hedefi olmaksızın filmi algılamakta, görmekte ve işitmektedir. Filme bağımlıdır, filme kendini bırakır. Filmle özdeşleşme süreci yaşar. İzleyici için film, boş zaman değerlendirme evrenine özgülenmiştir. Ayrıca, "haz" duygusu da burada gündeme getirilir. Yazarlar, bu tür izleme biçiminin karşısına "çözümleyici"yi koyarlar ve çözümleyicinin film izlerkenki yaklaşımını tarif ederler. Onlara göre: "çözümleyici"; etkendir, bilinçli olarak etken, usçul, biçimlenmiş olarak etkendir. Filme bakmakta, dinlemekte, gözlemlemekte, incelemekte, özenle bakmakta, belirtiler aramaktadır. Bu tür seyirciler filmden uzaklaşma sürecini yaşarlar. Çözümleyici için film düşünce ve bilgi-bilim alanına özgülenmiştir. Burada da, hazzın karşısına "görev" duygusunun konulduğu görülür (akt. Gündeş, 2003:11). Aslında,

burada söz konusu edilen ayrımın temel noktalarından birini "haz" ve "görev" kavramlarının tartışılması oluşturmaktadır. Sıradan seyircinin filmden aldığı haz ile çözümlemek için bir filme eğilen birinin filmden aldığı haz da, başlangıçtaki motivasyonları da birbirinden farklıdır. Sinemaya gitmenin ve film izlemenin bir motivasyon olarak ardında yatan çeşitli nedenleri olabilir. Kültürel Çalışmalar'ın alanına giren araştırmalarda disiplinlerarası ve çok boyutlu biçimde sinemaya gitme eyleminin ele alınmasında yarar vardır. Bu anlamda seyircinin içinde dışarıyı dışarıda bıraktığı sinema salonlarının mimari düzenlemesinin yorumlanması da yapılacak çalışmalara bir boyut kazandıracaktır.

SİNEMAYA GİTMEK NASIL BİR DENEYİMDİR?

Sinemaya gitmek, deneyim boyutuyla çok sayıda çalışmaya kaynaklık eder. Alfred Döblin'in, 1910 yılında sinemaya gitme deneyimini: "Alçak tavanlı, simsiyah mekânda, tekdüze bakışıyla beyaz gözlerini kitleye dikmiş dikdörtgen perde, bir seyirci canavarının üzerinde ışıldıyor. Arka planda çiftler beceriksiz ellerini çekiyorlar... Gecenin ateşi ile titreyen çocukların ıslıkları... kötü kokan işçiler, küflü elbiseleri ile kadınlar, ağır makyajı ile fahişe öne eğiliyor, ... temaşa ekmek kadar gerekli, popüler ihtiyacın kör döğüşü" (akt. Akbal, 1993: 19) biçiminde tarif etmesinden yola çıkarak sinemanın ağırlıklı olarak bir halk eğlencesi olmasından kaynaklanan yanının kimi zaman entelektüeller tarafından mesafeli ve eleştirel bir biçimde karşılandığı konusunda bir uyarı olarak ele alınabilir. Bu çatışmalı ilişkinin temelinde sinemanın popülerleşmesinin nedeninin bir sanat olmaktan çok ucuz seyredilebilen bir "eğlence" olmasının payı vardır. İlk yıllarında sinemanın sanatsal özellikleriyle değil, daha çok eğlendirici bir yenilik olarak gündelik yaşamda yerini alması az önce değinilen alıntıdaki yaklaşımın nedenini ortaya koyar gibidir. Bir romancının elinden sinemaya gitme deneyimi bu şekilde tanımlanırken, sözü edilecek bir başka sinemaya gitme deneyiminin de çok hasarlı bir biçimde yaşandığı anlaşılır. Bu kez sinemaya

gitmenin bir kuramcının entelektüel oluşumunu ve dünyayı sorgulamasını nasıl etkilediğini gösteren bir duruma değinilir. Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği* (2006) adlı kitabında, Frantz Fanon'un *Siyah Deri Beyaz Maskeler*[10] adlı kitabında sözünü ettiği sinemaya gitme deneyimini aktarır: "Paris'te bir filme giden Fanon, onu altüst eden bir ilgiyle karşılaşır. Filmin başlamasını beklerken incelendiğini hisseder. Açık olmak gerekirse kendini, çevresindekilerin imgeleminde hâlihazırda gizli durumda olan, ama henüz maddileşmemiş imgeler vasıtasıyla görülüyor gibi hisseder; bunlar klişe zenci köle imgeleridir. Fanon, "Kendimle yüz yüze gelmek için giderim sinemaya," der: "Kendimi beklerim. Arada, film başlamadan önce, kendimi beklerim. Çevremdeki insanlar beni süzerler, bakışlarıyla didik didik ederler beni, beni beklerler. Bir zenci güvey, zenci bir uşak boy gösterecek şimdi, yüreğimin vuruşları başımı döndürür" (akt. Silverman, 2006:50-51). Fanon, kendisini bu bakışlar karşısında nasıl hissettiğini daha da detaylı aktarır: "...hayati birçok noktadan vurulan bedensel şema(m) yıkılı(r)" ve "Nesnel bir bakışla kendimi gözden geçiriyor ve siyahlığımı keşfediyordum, etnik çizgilerimi; sarsılıp çözülüyordum, yamyamlıkla, zekâ geriliğiyle, ırksal kusurlarla, fetişizmle, kürek mahkûmlarının uğultusuyla ve her şeyden çok da ırzına geçilmiş körpe zenci kızların yürek parçalayıcı çığlıklarıyla..." (akt. Silverman,2006: 51). Fanon'un aktarımından da anlaşıldığı üzere, onun için sinemaya gitmek ve bir sinema fuayesinde bulunmak kendisiyle ve fiziksel görünümünden kaynaklanan zenci oluşuyla, ilgili bakışlar yoluyla karşılaşmak ve yüzleşmek anlamına gelir. Silverman'ın belirttiği gibi, Fanon'un kendini tanımladığı temsiller onu izleyenlerin kişisel önyargılarından türer gibidir. Bu açıdan kolektif beyaz bakış içinde olmaktan sözedilebilir (Silverman, 2006:51). Karşılaştığı bu ötekileştirme deneyimi ve siyahlığını keşfetmesi süreci, Fanon'un politik açıdan bilinçlenmesinde etkili olmuştur. Fanon, Öteki olmakla ilgili ön kabullerin ve

10 Sözü edilen Frantz Fanon'un kitabı, *Siyah Deri Beyaz Maske* adıyla Versus Yayınları tarafından 2009 yılında yeniden basılmıştır. Alıntıda ele alınan çevirinin, Mustafa Haksöz'ünSosyalist Yayınlar tarafından 1996 yılında basılan *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* adlı versiyonundan alınmış olduğu belirtilmektedir.

önyargıların nasıl aktarıldığı ve şekillendiğini gösteren bir deneyim sunar. Beyaz olmayana dair ırk merkezli yaklaşım ve algının yürek burkan bir simgeselleştirme olduğu, (geçmişte) yaşanan bu deneyimin kolay kolay üstesinden gelinemeyeceğinin bir kanıtı olan kültürel kaynakları ve nasıl bir inşa olduğu temsil kavramıyla bağlantılı incelendiğinde anlamlı olacaktır. Sinema bu anlamda bir sosyal karşılaşma mekânı olma boyutuyla ele alınırken Fanon'un yaşadığı kişisel gibi görünmesine rağmen kişisel kabul edilemeyecek deneyimi önemli bir noktaya işaret eder.



Sinemaya gitme deneyimi



'Sadece Zencilere Mahsus' Rex Sineması!

Sinemaya gitme deneyimiyle bağlantılı olarak ırksal gerçeklerle ilgili inşalar ve yaklaşımlar üzerinden bu konuda üretilen çeşitli araştırmalara yer verilebilir. Örneğin, Charlene Regester'ın (2005) yapmış olduğu araştırmada Amerikan Sineması'nın erken döneminde yani 1900'lerin ilk çeyreğinde ve sonrasında Durham ve Kuzey Carolina'da beyaz olmayanlar için nasıl bir deneyim sunulduğuna odaklanılır. Çalışmada, Afrikalı-Amerikalılara (African American)[11] Amerikan kültüründeki hegomonik durum içinde "Öteki" biçiminde davranıldığı ve 20. yüzyılın ırk ayrımcılığının yaygın olduğu yıllar olduğu hatırlatılmaktadır. Yazarın vurguladığına göre, Afrikalı-Amerikalılar için sinema salonları bu tür sınırlandırmalardan kaçılacak bir yer olmamışlardır. Sinemalarda Afrikalı-Amerikalılar için özel olarak ayrılan bölümler, balkonlar vardır ve

11 Burada İngilizcesi "African American" olan sıfat, "Afrikalı-Amerikalı" biçiminde kullanılmıştır. Aynı sıfatın kimi kaynaklarda Afro-Amerikan olarak kullanıldığı da görülmektedir.

bunlara "Buzzard's Roost[12]" denilmektedir. Bu bölümler siyahları beyazlardan ayırmak için özel olarak düzenlenmişlerdir. Zaman zaman bu yerlere girişlerin ayrı bölümlerden yapıldığının da altı çizilmektedir. Aynı çalışmada Jacqueline Stewart'tan aktarılan bilgiye göre, sözü edilen süreçte Chicago'da da benzer bir uygulama vardır. Bu koşullar altında sinemadan beklenen olası zevkin tartışmalı hale geldiği anlaşılmaktadır. Film izlemek, seyircinin belli karakterler, ideolojiler ya da kendini, kendilerini perdedeki öyküye kaptırıp özdeşleşmesinin ötesine varır. Stewart, onların sinemaya gitme deneyimini tartışır ve siyah seyircilerin hem film izlemeye gidilen çevreye hem de perdede tarif edilenlere karşı tepkili olduklarını hatırlatır (Regester, 2005:113-114). Bu açıdan irdelendiğinde sinemaya gitme deneyiminin, bir sosyal karşılaşma mekânı olarak sinemanın ve ayrıca sinema binasının mimari yapısının egemen kültürel ve ideolojik değerlere bağlı bir biçimde ve içinde kimlik ve sınıf sorunu da dâhil olmak üzere çeşitli "inşa"ların yaşandığı bir alan olduğu çok açıktır.

Regester'ın, siyah seyirciler için filme gitme deneyiminin hem oturdukları yerin perdeye uzaklığı hem de daima diğerlerinden ayrılmış bir yerde film izlemek zorunda kalmaları yüzünden bir beyazın yaşadığıyla aynı deneyim olamayacağına dikkat çekmesi anlamlıdır. Bu bilgiler ışığında anlaşılmaktadır ki, sinema salonunda oturmanın kendisi bile kimi tarihsel ve sosyal koşulların beraberinde getirdiği uygulamalar düşünüldüğünde sorunlu bir alan oluşturabileceği düşüncesiyle eleştirel bir biçimde irdelenmelidir. Bu yönüyle Regester'ın bir beyazın siyahlara ayrılmış alandaki deneyimine yer vermesi önemli bir katkıdır. Daha önce böyle bir yerde film izlememiş olan beyaz seyirciye burada yaşadığı deneyim sorulduğunda seyirci, perdenin çok uzaktan görüldüğü ve görme açısının çok farklı olduğunu belirtmektedir. Bu bakış noktasından perdeyi görerek üçüncü boyutu algılamak olası değildir. Sözü edilen oturma düzeninin dayattığı şey bu noktadan bakıldığında filmin düz bir satıhta oynayan düz gölgelerden oluşmuş gibi görünmesidir. Yazarın bu yoruma eklediği noktanın ayrıca önemsenmesi

12 "Buzzard's Roost" terimi, Türkçe'ye "Akbaba Tüneği" biçiminde çevrilmiştir.

gereklidir. Bu oturma düzeninin etkisi sadece görsel kalitenin düşüklüğü ile açıklanamaz; bu alan bir aşağılamayı da çağrıştırmaktadır (Regester, 2005:114-115). Joseph Bibb'in de, "Buzzard's Roost" denilen bu ayrımlanmış bölümün özelliklerini ironik bir biçimde tarif ettiği görülür. Eğer, bir koyu-tenli Amerikan vatandaşı Soutland'de sinemaya gidip bir film izlemek isterse, "Buzzard's Roost"a tırmanmak zorundadır. Bizim birçok insanımız bu bitmeyen basamakları tırmanırken alaycı bir ifadeyle şöyle bağırırlardı; "Burası gideceğimiz cennete çok yakın" (akt. Regester, 2005:115). Yararlanılan kaynaktan da anlaşılacağı üzere, sinemaya gitme deneyimi beraberinde sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet kavramları bağlamında değerlendirilmesi gereken bir "karşılaşma" ve "yüzleşme" deneyimi sunan/dayatan önemli bir olgudur. Bu bağlamda, sinemaya gitmenin tarihsel gelişimler ve sinema salonuna ait mekânsal düzenlemeler ışığında dikkatli bir gözle yeniden incelendiğinde toplumsal olana dair pek çok ipucunu beraberinde getireceği açıktır. Sinemaya gitmeyi basit bir boş zaman geçirme eylemi olarak görmek yerine ideolojik tarafları olan ve diğer tüm uzlaşıları, toplumsal önyargı ve inşaları içinde barındıran bir deneyim olarak bütünsel bir biçimde ele almak gerekmektedir.

Aktarılan bu çeşitli deneyimlerin ardından Tül Akbal'ın sinemanın tarihsel olarak ortaya çıktığı dönemi tarihsel değişimlere değinerek hatırlatmasına değinilebilir. Yazar, Miriam Hansen'in yorumuna yer vererek 1890'larla 1920'ler arasında sinemanın ortaya çıkışı ile kamusal ve özelin egemenlik alanlarının topografyasında büyük kaymalar olduğuna (Akbal, 2004a:175) dikkat çeker. Bu noktada gerekli kuramsal zemini ortaya koyabilmek için yine Akbal'ın sinemanın yarattığı etkiyi geniş boyutuyla ele aldığı yorumuna yer verilebilir: "Sinema, böylece, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayii kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişmeleri, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek; birlik ve beraberliğin tarzlarını, kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi. Sinema algısının kamusal boyutu, idelojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan

kodlamalarının oluştuğu yerde ortaya çıkmaktaydı. Kitle kültürü ve dili, sokaktaki adama toplumsal bir birey, bir kimlik ve bir topluluk olma yolunu öğreten, yeni ve çağın ruhuna uygun, evrensel bir dil, bir birleşme senaryosu yazıyordu" (Akbal, 2004a:177). Sinemanın kentleşme ile birlikte gündelik yaşama nüfuzunun beraberinde getirdikleri hiç de azımsanmayacak özelliklerdir.



Sinema binası

Benzer bir şekilde başka bir ülkeden, erken dönem seyir geleneği ile ilgili olarak bu kez İsveç'te küçük bir kasabada yaşanan deneyimlere değinerek devam edilebilir. Asa Jernudd'un yapmış olduğu bir araştırmada film gösteriminin toplumsal olarak nasıl değişimlere yol açtığı üzerinde ayrıntılı bir biçimde durulur. İsveç'te modernleşme ve endüstrileşme süreci 1890'ların başlarında yoğun bir biçimde etkili olur. Yeni işçi sınıfı bir anlamda "sabandan doğruca işe" alınır. Bu açıdan, işçiler için yaşanan deneyim İngiltere, Fransa ya da Almanya'da yaşananlardan farklıdır. Jernudd, Hansen'in "sinemasal algılamanın halk boyutu" bakışı üzerinden yola çıkarak yaşanan deneyimi ortaya koyar (Jernudd, 2005:88-89). Jernudd'un yaptığı çalışmanın merkezinde İsveç'te, Stockholm ve Gothenburg gibi iki büyük kentin arasında bulunan Örebro adlı yerleşim birimi vardır. Örebro, 1890 ile 1910 yılları arasında nüfusu iki katından fazla (14.000'den 30.000'e) artan endüstriyel bir merkez haline gelir. Burası, endüstrisinin dayanağını; ulusal demiryolu atölyeleri, ayakkabı, bisküvi, yün ve tuğla üretiminin oluşturduğu bir yerdir (Jernudd, 2005:90). Jernudd, ele aldığı kentin ticari kapasitesini ortaya koyduktan sonra, film gösterimlerinin modernleşme bağlamında halkla ilişkili olarak nasıl bir sosyal ve kültürel alan oluşturduğu ile ilgilenir. Bunun için 1897'den 1899'a kadar Örebro'da yayınlanan günlük gazetelerdeki boş zaman ve film tanıtımıyla ilgili reklamları inceler (Jernudd, 2005:90). Örebro'daki

ilk film gösterimleri hakkında bilgi veren Jernudd, yaptığı araştırmada en eski film gösteriminin 18-22 Şubat 1897'de akşamüzeri ve gece saat başı yapılan ve Edison'un son buluşları olduğu belirtilen kinematograf ve graphophon olduğunu belirtir. Yazarın incelediği reklamlarda bu yeni buluşun farklarından söz edildiğine rastlanır (Jernudd, 2005:97). Film gösterimi ile ilgili çeşitli buluşlardan ve bunların nasıl algılandığından söz eden çalışmanın son bölümünde ise, konu hakkında genel bir yorum yapılır. Jernudd, gazete taramalarından elde ettiği bilgilere dayanarak erken dönem film gösterimlerinin orta sınıf ve işçi sınıfının kendini rahat hissettiği ve bilet fiyatlarının çoğu zaman gönüllü gruplar tarafından düzenlenen gecelik eğlencelerle aynı fiyatta olduğunu belirtir (Jernudd, 2005:99). Jernudd'un erken dönem için yapmış olduğu bu değerlendirme çalışması sınıfsal bağlantıları içinde erken dönem sinema gösterimleri için bölgesel araştırmaların yapılmasının önemini hatırlatır bir niteliktedir.



Bilet alan bir genç (1954)



Bilet gişesi (1957)

Sinemanın erken dönemi ile ilgili bölgesel çalışmalara değinirken bir başka kavramdan daha söz etmek gerekir: "Yerel Film/Local Film". "Yerel Film", erken dönem sinema seyirciliği döneminde geçerli olan, çok bilinmeyen ilgi çekici bir uygulamadır. Bu konuda, Toulmin ve Loiperdinger'in *"Is it You? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film"* (2005) adlı çalışmasından yararlanılabilir. Sinema tarihi içinde üzerinde çoğu zaman durul-

mayan bu olgu sinema-seyir ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Erken dönem seyir deneyimi ile ilgili olarak Uli Jung'un da aynı noktaya dikkat çektiği görülür. Uli Jung, bu uygulamanın sinema tarihinin karanlık bir noktası olduğunu ve kast edilenin daha çok yerel sinema sahipleri tarafından yapımlarının üstlenildiği filmler olduğunu belirtir. Bu filmlerin çok satan gazetelerde ilanlarının yer almadığı, bu yüzden karanlıkta kaldıkları anlaşılmakta ayrıca, filmlerin birçoğunun bir kez basılmış olması nedeniyle asıllarının kayıp olduğu düşünülmektedir. Bu türden filmlerin bir tek sinemada gösterildikleri ve bu sürenin kısa olması yüzünden üzerlerinde çok konuşulmadığı vurgulanır. Bu tür filmler daha çok sinema sahiplerinin program yapma stratejileriyle ilgilidir (akt. Toulmin, Loiperdinger, 2005:7). Benzer şekilde Türkiye'de de erken dönem film gösterimleri sırasında "Yerel Film" örneklerine rastlandığı bilinmektedir. Sinema sahipleri için bir pazarlama stratejisi olarak düşünülebilecek olan "Yerel Film"in, özellikle o yöreye ait kişilerin kaydedildiği ve sonra da o yöredeki sinemalarda gösterilen parça filmler oldukları anlaşılmaktadır. Konuyla ilgili olarak Toulmin ve Loiperdinger'in çalışmalarında belirtildiği üzere, İngiltere'de son yıllarda gerçekleştirilen bir onarma çalışmasının ardından birçok "Yerel Film"in bulunup incelendiği bilinmektedir. Bu araştırmanın sonucunda da "Yerel Film"in bir tür olarak sinemasal uygulamaların gelişiminde önemli bir konumu olduğu anlaşılmıştır. "Yerel Film"ler, yerel sinema sahipleri açısından bir propaganda olarak da görülebilirler. Bu yolla, yerel seyircilerin yaşayan bir portreleri yerel seyircilere gösterilmektedir. Başka bir deyişle, seyircilerin arasındaki kişiler kendilerini perdede görebilmektedirler (Toulmin, Loiperdinger, 2005:7-8). Bu uygulamanın sinemanın erken döneminde seyirciyi sinemaya çekebilmek için bir "aşinâlık" ve "merak" duygusu uyandırmakla da ilgisi olduğu anlaşılmaktadır.

Sinemanın yaygınlaşmaya başladığı yıllarda sinema seyirciliğinin sosyal yönü ile ilgili bir başka çalışma olan Thunnis van Oort'un *"That Pleasant Feeling of Peaceful Coziness': Cinema Exhibition in a Dutch Mining District during the Inter-war Period"* (2005) adlı makaleye bakılabilir.

Yazar çalışmasında, iki dünya savaşı arasında Hollanda'da bir maden bölgesinde sinema gösterimlerinin bir iş kolu olarak nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Yazara göre, sinema göstericileri bir "aracı" olarak çalışmaktadırlar. Hem de sadece yerel, ulusal ve uluslararası bağlamlarda değil, aynı zamanda da bir yenilik olan sinemayı bölgedeki sosyal ve kültürel yaşamın içine çekmek için çabalamaktadırlar. Film göstericileri yukarıdan gelen baskı ve halktan gelen talep arasında kalmışlardır. Bu pazarlığın çözülme biçimi bize sinemanın modern toplumdaki entegrasyonunu da göstermektedir. Limburg büyük kömür rezervleri ile 1890'lardan sonra Hollanda'da önemli bir yer haline gelir. Ticari eğlence ve özellikle sinema, -en azından burjuva elitleri için- Katolik ahlakı açısından bir tehlike olarak algılanır. 1910'larda Hollanda'da sinema patlaması yaşandığında yetkililer sansür ve düzenleme önlemleri almak için aceleci davranırlar. Bu yüzden bazı kentlerde Katolik sinemalar kurulur. Ancak bu uygulama uzun sürmez. Çünkü Katolik film üretiminin bir düzenliliği yoktur. Ayrıca, iyi bir Katolik erkeğinin boş zamanlarını evinde ailesi ile birlikte geçirmesi daha uygun bulunmaktadır. Sinema, giderek daha yoğun bir biçimde kadınların dışarıya çıkması için bir fırsat oluşturmuştur. 1907'de ilk kalıcı sinemaya sahip olan Belçika'ya göre daha geç bir tarihte, 1910 yılında Hollanda'da kalıcı sinema salonlarına kavuşulur. Yine aynı yıllarda gezici film gösterimlerinin söz konusu olduğu da bilinmektedir (Oort, 2005:149). Oort'un yorumlarına göre, sinemanın yerel kabullenişinde sinema sahiplerinin çeşitli uygulamalarının olumlu etkisi olur. Aynı salonlarda düğün, amatör tiyatro ya da karnaval eğlencelerinin kutlanması olumlu uygulamalar arasında sayılabilir. Yeni inşa edilen sinema binaları sosyal ve kültürel hayatın içinde yer bulmuştur. Ancak, sinemaya gitmek gündelik yaşamın bir parçası halini almaya başladığında sansür ve çocuklar için yaş sınırının konulması gibi çeşitli önlemlere de başvurulduğu görülür (Oort, 2005:158). Sinemaya gitme eyleminin yaygınlaşmasıyla birlikte otomatik olarak sinemanın seyircisi üzerindeki etkilerine ilişkin tartışmalar ortaya çıkar. Sinema tarihi ile ilgili araştırmalar incelendiğinde, bu türden uygulamaların

en küçük yerleşim birimlerindeki gösterimlerden ülkeler bazındaki genel sansür ve denetim uygulamalarına kadar çok boyutlu biçimde yaygınlaştığı da anlaşılmaktadır. Sansür ve denetim baskısı sinemanın üzerinde kendini giderek daha çok hissettiren bir hal alır.

DIŞARISI: KENT VE SİNEMA

Sinemanın gelişmeye başladığı yıllar göz önüne alındığında, sinemanın en belirgin özelliğinin öncelikle bir "kent" eğlencesi olduğu anlaşılmaktadır. Sinema ve kent ilişkisi bağlamında "seyirci"yi de içeri alan bir hatırlamanın resmin tamamını görebilmeye katkısı olabilir. Önceleri büyük kentlerde gelişen bir eğlence olan sinemanın kısa zaman içinde daha küçük yerleşim biçimlerine doğru yayıldığı kabul edilirse, bu anlamda kentin bu kültürü barındıran bir imkân/yer ve kentlinin bir seyirci olarak varlığının yanı sıra yaşanan bir başka durumun daha önemli olduğu varsayılabilir.



Almanya'da bir sinema (1954)


Tarzan filminin afişi (1946)

Seyredilen filmler yoluyla kentin bir mekân olarak taşındığına, anlatı üzerinde egemen bir figür olarak yer aldığına ve varlığının yok sayılamayacak kadar ağırlıklı oluşuna dikkat edilmelidir. Kent sinemayı varetmiş ve bünyesinde barındırmış ve bu yanıyla sinemada da yer almayı hak etmiştir! Bu birbirlerini var etme biçimleri karşılıklı bir alışveriş halidir. Sinema kentte kalabalıklara

seslenirken onlara kentli olmanın derslerini de verir gibidir. Sinemanın gelişim serüveninde kentin varlığı vazgeçilmezdir. Üretilen filmlerde de kentin varlığının yorumlanması gereken birçok temsil niteliği ve anlamı olduğu açıktır. Kent de sinema aracılığıyla kendisine biraz daha büyüyebilmek, rüştünü ve farklılığını ortaya koyabilmek için bir iletim olanağı bulmuş gibidir. Büyük kentleri gör(e)meyen kentin uzağındakiler için sinema filmleri bu modern ve uzak mekânların taşındığı ve görünür kılındığı kültürel aktarım malzemeleridir. Özellikle kentli olmanın, kentli davranışının ve kent yaşamının dinamiklerinin filmler yoluyla yayılıp aktarılmaya başlandığı düşünülürse bu ikilinin ilişkisini etkileri ve etkinlik alanları açısından incelemek gereği ortaya çıkacaktır. Söz konusu durumun Yeşilçam sineması düşünüldüğünde çok önemli bir fenomen olduğu kabul edilmelidir. İstanbul'un bir plato gibi çekim alanı olarak kullanılmasının sonucunda gerçek İstanbul görüntüleri de filmler aracılığıyla yayılmıştır. İstanbul'un bir cazibe merkezi olmasının ardında bu tür kente ait imgelerin etkisi olduğu es geçilmemelidir. Türkiye'de sinemanın tarihi ile ilgili kilit noktalar yeniden hatırlandığında bu argüman daha anlamlı hale gelecektir. Kameranın Lütfi Ö. Akad ile "dışarı" çıkmasından, yani ellili yıllardan sonra İstanbul vazgeçilmez bir film/mekân olarak kültürel bellekte yerini sağlamlaştırır. Kameranın dışarı çıkması kendi içinde önceleri bir gerçeklik kaygısının sonucu gibi algılansa da, kısa zamanda öyküsel anlatımların içeriğine uygun olarak bu özelliğini yitirecektir. Bu anlamda İstanbul'un sinemada ele alınışı film/gerçek ilişkisi bağlamında dikkatle irdelenmelidir. Gerçek İstanbul görüntülerinin önünde ya da ardında gerçek olmayan film karakterlerinin varolması ve gerçek olmayan film öykülerinin vuku bulması kuramsal olarak da tartışılması gereken bir ikili örtüşmedir. Kuşkusuz, ağırlıklı olarak göçlerle oluşmuş bir kentlilik söz konusu olduğu için kentli olmakla ilgili bilgi ve duyguların çoğunluk için henüz yerine oturmamış bir deneyimler zinciri halinde sinemada ve gerçek hayatta örtüştüğü düşünülebilir. Gerçek ve gerçek olmayanın birbirlerinin üzerine kapanarak bir diğerinin etkisini azaltıp/çoğaltarak seyirci üzerinde

kent yaşamı ve kent algısı ile ilgili duygu ve düşünceler yarattığı ileri sürülebilir. Kentli olma konusunda bir sınav içinde bulunan Türkiye'de, kentleşme ve kentlileşmenin varlığını hissettirdiği ellili ve altmışlı yıllarda sinemanın toplumsal olarak üstlendiği işlev karmaşık bir ilişkiler yumağını çağrıştırır niteliktedir. Sadece Yeşilçam filmleri değil, Hollywood filmleri de sinema salonlarında seyircilere seslendiğine göre, sinemanın modernliğin bir aracı olma miti film öyküleriyle iletildiği haliyle kendi imgesini sağlamlaştıracak bir niteliktedir. Kent, kentlilik ve modernlik paradigmaları toplumsal hayatın başat çatışmalarını oluştururken sinema da bu sorunları "çözecek" motifler ileterek üzerine düşeni yapar görünmektedir. Sinema ve kent ilişkisi düşünüldüğünde, seyircinin nasıl bir seyirci olduğu kadar sinema salonlarının bulunduğu binaların mimari özellikleri de önem kazanır.

Erken dönem sinema deneyiminin söz konusu olduğu ilk yıllarda sinema salonlarının nasıl mekânlar olarak düzenlendiği bu açıdan ilgi çekicidir. Acaba, erken dönemden itibaren kentli olmanın ve kentli beğenisinin ağırlığı filmlerin içeriklerinde nasıl aktarılır ve bu seyircisine ne kadar geçer? Kısacası, sinema ve kent ilişkisi bağlamında "dışarısı" ve "dışarıdaki hayat" nasıldır? Bu sorunun yanıtı bu çalışmanın boyutlarını aşacak denli önemlidir ve sinema tarihi ile ilgili çeşitli araştırmalara aktarma niyetiyle başvurmayı gerektirir[13]. Sinema ve kent ilişkisinin "ortak bir kader" olduğunu düşünenlerin olması şaşırtıcı değildir. Serge Daney: "Sinema kente ait bir olgudur. Kentten önce varolmamıştır, kentten daha uzun süre yaşamayacaktır. Sinema ve kent arasındaki, ortak bir noktadan öte, ortak bir kaderdir" (akt. Z. Öztürk, 2003:59) yorumuyla bu ilişkiyi tarif eder. Sinemanın kent ile ilişkisinin koparılamaz bir ilişki olduğu açıktır. Bu ilişkinin bir kader oluşu üzerinde farklı argümanlar

13 Burada aslında kısaca 19. yüzyıl sonları ve sonrasındaki değişimlere değinilmesi gerekliliği kendini hissettirmektedir. Ancak, Walter Benjamin'in konu edildiği bölümde özellikle *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* adlı makalesi üzerinden sinemanın tarihsel gelişimi ile ilgili bilgilere yer verileceğinden olası bir tekrardan kaçınmak amacıyla konunun ayrıntılarına değinilmemiştir.

geliştirilebilir. Teknik yeniliklerle seyir biçimlerinin sinema salonlarına bağımlı olmayışı sinema salonlarına olan gereksinimin yönünü de değiştirebilir. Bu bağlamda, artık sinema ve kentin birbirine eskiden olduğu gibi derinden ve doğrudan bağımlı olmadığı düşünülmelidir. En azından artık sinemaya gitmenin bir zorunluktan değil, bir seçimden kaynaklandığı ve aslında "zahmetli" bir iş olduğu hatırlanmalıdır. Uydu yardımıyla, internet yardımıyla film dağıtımının gelişeceği göz önüne alınırsa sinema ve kent birbirine eskisi gibi kopmaz bir biçimde bağlı kalamayacaktır. Diğer yandan, bireysel film izleme araçlarının gelişimi ve yaygınlaşmasıyla kalabalıklarla filmlerin kurduğu ilişki biçimi değişmek zorundadır. Küresel kapitalizmin, sermayenin gezici varlığının ve küresel tüketimin söz konusu olduğu dünya düzeninde, küresel üretim ve tüketim ilişkilerinin dayatmaları sinemanın ekonomi politiğini de değiştirecek, kentlerin ve ekonomik ilişkilerin bu değişimi sinema ve kent ilişkisini de etkileyecektir.

Kent ve sinema ilişkisinin Kültürel Çalışmalar açısından sorun oluşturan yanı, aslında tam bu noktada başlar. Sinemanın ilk yıllarında yeterli arşiv çalışmasının yapılamamış olması ya da yapılan çalışmalara ulaşılamıyor oluşu bu anlamda boşlukların doldurulması ile ilgili bir engeldir. Sinemanın Fransa'daki popülerleşme süreci kısaca ele alındığında sinemanın gelişimi ile ilgili yaşanan deneyimler konusunda fikir sahibi olunabilir. Fransa'da sinemanın ilk yılları ile ilgili bir çalışma yapan Jean-Pierre Jeancolas *"Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi"* (2004) adlı metninde bu anlamda bir bilgi eksikliğinden yakınmaktadır. Fransa'da özellikle sinemanın 100. yılının kutlandığı doksanlı yıllarda, ilk dönemlere ilişkin zengin araştırmalar yapılır (Jeancolas, 2004:11). Sinemanın gelişmeye başladığı erken dönemde çok fazla ciddiye alınmayan bir "icat" olarak algılanması nedeniyle toplumsal gelişme ve değişim içinde sinemanın rolü üzerinde bilgi aktarımı açısından kimi boşlukların oluştuğu görülmektedir. Jean-Pierre Jeancolas, ilk film gösteriminin yapıldığı salonun yaldızlı 33 koltuğu olduğunu ve özel toplantılar için kiralanabilen Capucines Bulvarı'nda bir kahvenin bodrumunda

yer aldığını aktarır. Bu bilgiye göre, Paris'teki ilk gösterimler 1 franklık tarifeyle, 33 izleyici önünde 28 Aralık 1895'te yapılır. Gösteriler bu mekânda aylarca yinelenir ve tarife birkaç ay sonra yarıya inmesine rağmen seyircilere hâlâ pahalı gelir. İkinci Lumiére gösteriminin ise, 30 Mart'ta bir cafe-concert'te, El Dorado'da yemek yenen ve içki içilen bir salonun ortasında gerçekleştirildiği kaydedilmektedir. Lumiére'in üçüncü gösterimi, Olympia'nın ek binalarından birinde, bodrumdaki bir salonda gerçekleştirilir. Dördüncü gösterim, "tuzu kuru" burjuvaziye seslenen Dufayel Mağazası'nın salonunda ücretsiz olarak gerçekleştirilmiştir. 1896'da ise, Paris'te hiçbiri sinema için özel olarak tasarlanmamış mekânlarda 4 Lumiére salonu vardır. Kısaca söylemek gerekirse, Lumiére salonları dışında da film gösterimleri yapılmaktadır ve esasen zengin müşteriye seslenen bir sinema gösterimi mantığı göze çarpar. 1897'de birahaneler, belediye salonları, okul binası ve dinsel mekânların da gösterimler için kullanıldığı (Jeancolas, 2004: 11-13) aktarılanlar arasındadır. Sinematografa dair Fransa'daki ilk gösterimler, sinemanın kendine ait olmayan mekânlarda gerçekleştirilen bir "gösteri" olarak yaygınlaşmaya başladığının bir kanıtı olarak kabul edilebilir. Burada, 1897 yılında yaşanan ve sinemaya dair halkın algısını etkileyen üzücü bir olayı hatırlatmakta yarar vardır. Bir film gösterimi sırasında çıkan yangında yüzden fazla seyirci ölür. Ölenler arasında yüksek tabakadan kişilerin ve çocukların olması halkta sinemaya karşı bir korku ve isteksizlik uyanmasına neden olur. Özellikle Fransa'da sonraki yirmi yıl boyunca orta sınıfın sinemadan uzak durmasının arkasında bu olayın etkisinin olduğu iddia edilmektedir (akt. Abisel, 2003:41-42).


28 Aralık 1895 tarihindeki gösterimden

Sinemanın Fransa'da gelişimi açısından Jeancolas'ın fuar olgusunun önemini hatırlatması sinemanın yaygınlaşması ve popülerleşme serüveni açısından akılda tutulacak bir başka noktadır.

Yazar, 1914 öncesi Fransa'sında bu olgunun önemine değinmekte haklıdır. Çünkü filmlerin fuarlarda gösterilmesi endüstriyi ayakta tutmaktadır. Konusunu üç-dört dakikalık kaçma-kovalamacaların oluşturduğu filmlerin seyircileri de fuar müdavimleridir. Taşrada fuarların revaçta olduğu düşünülürse, gösterilen filmlerin hedef kitlenin görüntülerini içerdiği de varsayılabilir. Filmlerde konu edilen sıradan insan arketipinin 1906-1907'ye kadar sürdüğü bilinmektedir. Bu tarihten sonra Pathé gibi şirketlerin sanayi imparatorluğu kurdukları görülür. 1906 kalıcı salonların inşa edildiği yıldır. 14 Aralık 1906'da açılışı yapılan Omnia Pathé'nin yaratılması buna bir örnektir. 1911'de Gaumont Palace'ın açılışı salonlardaki gelişmenin doruk noktası olarak değerlendirilir. 5500 koltuğuyla dünyanın en büyük salonu olarak kurulan salon uzun süre bu durumunu korur. 1906 ve 1911 yılları arası orta ölçekte ve büyük kentlerde, seyrek olarak da küçük yerleşim birimlerinde salonların inşa edildiği bir dönem olarak tarif edilmektedir. 1914-1918 yılları arasında cephenin yapısından dolayı bir tür gezginci sinemaya geri dönülür. I. Dünya Savaşı yıllarında siperlerin gerisinde büyük barakalar ya da 24 saat çalışan sinema ofislerinin oluşturulduğu diğer yapıların söz konusu olduğu da bilinmektedir. Bu deneyimlerin, kırsal yerleşim bölgelerinde sinemaların açılmasına ve sinemanın demokratikleşmesine katkıda bulunduğu iddia edilmektedir. 1920'li yıllarda ise, salonların büyüdüğü ve yeniden inşa edildiği, ayrıca, sesli sinemanın gelişi ile birlikte salonların yapısının kaçınılmaz bir biçimde değiştiği görülmektedir. Dünyadaki ekonomik krizin henüz erişmediği 1920'li yılların sonlarına dek Fransa'da sinemaya yatırımlar yapılmaya devam ederken 1930'larla birlikte Fransa'yı da saran kriz ve depresyon dönemi sinema salonlarında da etkisini gösterecektir (Jeancolas, 2004:14-16). Sinemanın Fransa'daki gelişimi zorlu koşullar altında dahi gösterimlerin devam ettiğini gösterir.

"Perde Eliti": Yıldızlar ve Seyirciler



Marilyn Monroe sette-*Uygunsuzlar*



Monroe ve hayranları

Sinema ve seyirci ilişkisi içinde önemli bir bileşeni film yıldızları ya da starları oluşturur. Sinemanın, özellikle popüler sinemanın olmazsa olmaz bir öğesi olan "star"ları üzerinde çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar arasında Emanuel Levy'nin *"Demokratik Seçkinler: Amerikan Film Yıldızları"* (1995-1996) makalesine göz atılabilir. Makalede 1932 yılından 1984 yılına değin Amerika'nın en ünlü film yıldızları, "perde eliti" olarak mercek altına alınır. Film yıldızlığının daha alt sosyo-ekonomik ve etnik azınlık geçmişe sahip bireyler için yukarıya yükselmenin bir kanalı olarak sürekli ve düzenli bir işlev gördüğünü belirten Levy, Hollywood'da kadınlardan çok erkeklerin star olmayı başardığını vurgular. Ayrıca, Yahudiler gibi etnik azınlıklara mensup yıldızların çoğu zaman etnik kökenlerini gizlemek zorunda kaldığı da belirtilenler arasındadır. Yazar, film yıldızlığının "sefaletten servete kavuşma" yolunda bir "mit" olarak egemen Amerikan değerlerinin de önemli bir sembolü oluşuna (Levy, 1995-1996:67) dikkat çekmekte haklıdır. Sözü edilen sınıf atlamanın hem perdedekileri (perde eliti olarak) hem de salondakileri (seyirciler) derinden etkileyen bir unsur olduğu açıktır. Seyircinin sınıf atlama konusundaki arzularının popüler sinema aracılığıyla gündeme getirilmesi ve bu anlamda popüler film anlatılarının geleceğe dair bir umut vaad eden konulaştırmalarla bezenmesi önemlidir. Başka bir açıdan, bu beğenilen filmler yoluyla şöhreti yakala-

yarak star olup elitler arasına katılan, yetenekli, güzel ya da "ışığı olan" oyuncuların da kendi yaşamlarında bu yolla hızla sınıf atlayabilmeleri kimi zaman "an meselesi" olabilmektedir. Böylece, anlatının merkezine alınan tekrar eden kalıpların oyuncuların hayatlarını da olumlu anlamda etkileyen bir araca dönüştüğü ve birbirini besleyen bu ilişkide bir yanda üreticiler, bir yanda oyuncular bir yanda da seyircilerin olduğu görülür. Seyircilerin, kimin "elit" olacağına karar verme aşamasındaki kilit konumları starlar ve içinde varoldukları tarihsel süreç göz önüne alındığında önemli bir göstergedir. Seyirci beğenisi, yapımcılar tarafından hem manipüle edilebilip yönlendirilebilen hem de kimi zaman etkisi altında kalınan ve popüler film üretimini derinden etkileyen bir güce işaret eder. Bu açıdan yıldız biyografileri veya anlatıları hakkındaki kimi ipuçlarının aslında o yıldızın sevildiği dönemdeki popüler kültüre egemen olan eğilimleri ve seyirci beklentisini de gösterdiği için yaşanan dışarıdaki hayatın dinamikleriyle birlikte dikkatle ele alınması gereken kültürel malzemeler olarak değerlendirilmeleri gerekir[14]. Dyer'in: "Film yıldızları içinde halkın kendi imajını aradığı ve bulduğu bir yansımadır" (akt. Levy, 1995-1996:69) yorumu yıldızlarla seyircileri arasındaki ilişkinin karmaşıklığını gösterir. Bu anlamda, toplumlar ve yıldızlarının, temsil etme ve temsil edilme potansiyelleri ile birlikte düşünüldüğünde birbiriyle çok ilintili sosyal varlıklar olduğu iddia edilebilir. Yıldız, beğenildiği süreç içinde zirvede kalır. Bu yüzden, imgesi ile imgesinin çağrıştırdıkları gözden geçirildiğinde vaad ettiklerine ve temsil ettiklerine odaklanarak birlikte yorumlanmalıdır. Yıldızların sinema endüstrisinin işleyişinin vazgeçilmez öğesi olarak var olma nedenleri ve var edilme biçimleri kolektif bir arzunun sonucu olarak yorumlanabilir.

Yıldız olgusunun çözümlenmesi konusunda sosyolojiden yararlanan Emanuel Levy, 1989 yılında yayımlanan araştırmasını 1932'den 1984'e uzanan periyod içinde temellendirir ve Amerikan

14 Bu bağlamda, Seçil Büker'in yıldız olgusu çerçevesinde Türkan Şoray üzerine odaklanan *"Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor"* (2003) adlı çalışmasında, oyuncunun yıldızlığa yükselişini toplumsal değişimler çerçevesinde incelediği hatırlanabilir.

film yıldızlarının toplumsal cinsiyeti, ulusal, etnik ve coğrafi geçmişleri, sosyoekonomik ve mesleki kökenleri ve son olarak da formal eğitim ve mesleki eğitimleri açısından değerlendirmeyi seçer. Kısaca, araştırmanın bu yıllar arasında en fazla gişe geliri getiren 129 oyuncuyu kapsadığı ve yıldızların isimlerinin bilinmesinin en güvenilir biçimde 1932 yılında başladığı için bu yıldan başlatıldığı belirtilmektedir. Ayrıca, film endüstrisinin kendisinin yaptığı anketlerden yararlanarak araştırmadaki oyuncuların seçildiği aktarılır (Levy, 1995-1996:73). Çalışmanın sonuçları Hollywood örneğinde yıldız olgusunun nasıl şekillendiğini net bir biçimde ortaya koyar. Örneğin, 1932-1984 yılları arasında toplam 129 yıldız oyuncunun 81'i erkek, 48'i kadındır. Araştırmaya göre, 1932-1939 yılları arasındaki dönem %48.5 oranıyla kadın yıldızların en çok rağbette oldukları dönemdir (Levy, 1995-1996:75). Ayrıca, araştırmanın kapsamı içindeki yıldızların büyük çoğunluğunun (%83) Amerika doğumlu olduğu, kadın ve erkek yıldızların üçte birine yakınının New York ve Los Angeles'da doğdukları anlaşılmaktadır (Levy, 1995-1996:78-79). Etnik kökenleri açısından Amerikan film yıldızlarının yarısından fazlası üç etnik gruptan gelmektedir: İngiliz-Amerikan (%25), İrlanda-Amerikan (%20) ve Yahudi-Amerikan (%20). Siyah oyuncuların ise %2 gibi düşük bir oran oluşturduğu anlaşılmaktadır. Listede üç siyah erkek olduğunun ve siyah kadın yıldız olmadığının ortaya konulması önemli bir başka veridir. Kadın yıldızların çok büyük bir bölümünün İskandinav, Alman ve Fransız kökenli olduğu görülmektedir (Levy, 1995-1996:82-83). Hollywood'un küresel etki alanı düşünüldüğünde Levy'nin çalışması[15] yıldızların hem ulusal hem de küresel ölçekte etkileri açısından değerlendirilmelidir. Hollywood yıldızlarının başka ülkelerdeki yıldızlardan beklentileri ve yıldız

15 Levy'nin çalışmasında yıldız oyuncuların sınıfsal özellikleri ve mesleki kökenleri üzerinde de durulur. Oyuncuların çoğu (%46) orta ve ortanın altı (%24) sınıflardandır. En alt sınıftan gelen oyuncuların oranı ise beşte birdir. Yani kadın ve erkek yıldızların (%20.9)'u en alt sosyal sınıftandır. Yine film yıldızlarının mesleki geçmişlerine bakıldığında bir başka önemli noktanın daha ortaya çıktığı görülmektedir. "Mesleki miras"açısından değerlendirilmesinde yıldızların %99'unun babaları, %20'sinin anneleri ve %10'unun hem anneleri hem de babaları eğlence endüstrisi ve şov işi içindedir (Levy, 1995-1996:85,88).

sistemini etkileyebileceği unutulmamalıdır. Bu yüzden, Hollywood yıldızlarının kendi sınırları içinde kalmayan imgesel dolaşımı kültürel etkilenme açısından takip edildiğinde önemli bir gösteren olacak özellikler içermektedir. Taklitler, benzerlikler ve ulusal nitelikteki beğenilerin kesişme noktasında oluşan her ülkenin kendi popüler sinemasına ait yıldızlarının Hollywood yıldızları ile bir biçimde ilintili oldukları açıkça görülebilir. Araştırmanın seksenli yılların ortalarında bitirilmiş olması yüzünden günümüzde yıldızların özellikleri konusunda bir bilgi iletilmemekle birlikte seksenli yılların ortalarına kadar Hollywood film endüstrisinin dayanağını oluşturan yıldız unsurunu tanımlama olanağını sağlamaktadır.

MIRIAM BRATU HANSEN: SİNEMA, DENEYİM VE KAMUSAL ALAN ÜZERİNE


Miriam Bratu Hansen

Miriam Bratu Hansen, sinema ve kamusal alan kavramı üzerinden şekillendirdiği çalışmaları dışında, sinema konusunda erken dönem film izleme deneyimi, yıldızlar ve kadın seyirciler gibi konular üzerine yoğunlaştırdığı bakışı ve tartışmaya açtığı konularla akademik araştırmalar açısından ufuk açıcı olan isimler arasındadır.

Sinema ve kamusal alan bağlantısının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle "kamusal alan" kavramıyla aslında neyin kastedildiği üzerinde kısaca durulmasında yarar vardır. Bu kavramın ortaya konulmasının bu çalışmanın kapsamını aşacak denli yoğun bir tartışmalı alan olduğunu baştan kabul ederek, 'kamusal alan (public sphere)'[16] ile ilgili tanımlamalara değinilebilir.

16 Bu konuda ayrıntılı bir bilgi için, Meral Özbek'in derlediği *Kamusal Alan* (2004) önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Sözü edilen derlemenin içinde bulunan Jürgen Habermas'ın *"Kamusal Alan"* adlı makalesi, Oskar Negt ve Alexander Kluge'nin *"Kamusal Alan ve Tecrübe"* adlı makaleleri, Miriam Hansen'in *"Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin Kamusal Alan ve Tecrübe'si: Değişken Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar"* adlı makalesi, Eser Köker'in *"Saklı Konuşmalar"* adlı makalesi, Z. Tül Akbal'ın *"Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge"* çalışması kavram ile ilgili gerekli zemini sağlayacak tartışmaları içeren önemli çalışmalardır.

Kamusal alan kavramı Jürgen Habermas'ın ilk kez 1964 yılında bir ansiklopedi makalesi olarak yayınladığı çalışmasında ele alınır. Habermas: "'Kamusal Alan' kavramıyla, herşeyden önce, toplumsal yaşamımız içinde, kamuoyuna benzer bir şeyin oluşturulabildiği bir alanı kastederiz. Bu alana tüm yurttaşların erişmesi garanti altına alınmıştır. Özel bireylerin kamusal bir gövde[17] oluşturarak toplandıkları her konuşma durumunda, kamusal alanın bir parçası varlık kazanmış olur" (Habermas, 2004: 95) sözleriyle bu kavramdan ne anlaşılması gerektiğini özetler. Bu noktada herhangi bir yanlış anlamayı önleyebilmek için Habermas'ın: "Kamusal tartışmanın konusu devlet etkinliğine ilişkin meseleleri hedeflediğinde, (örneğin edebi kamusal alandan farklı olarak) politik kamusal alandan bahsetmeye başlarız. Her ne kadar sözün gelişi olarak devlet otoritesi için kamusal alanın yürütücüsü deniyor olsa da, devlet aslında kamusal alanın bir parçası değildir" (Habermas, 2004:95) uyarısını yaparak açıklık getirdiği görülür. Habermas bu uyarısında haklıdır. Gerçekten de gündelik dilde kavramın kullanımının devlete ait alan anlamında yanlış anlaşılma olasılığı yüksektir. Bu bağlamda Meral Özbek'in de benzer bir noktaya dikkat çekerek: "Gündelik dildeki rastgele kullanımından dolayı öyle zannetsek de, devlet ve kamusal alan birbirleriyle örtüşmezler. Tam da tersine, birbirleriyle hasımlar olarak karşı karşıya gelirler. Habermas, antik çağların 'özel' diye algıladığı alanı, yani fikirlerin devlet-dışında geliştirildiği alanı 'kamusal' diye tanımlar" (Habermas, 2004:95-96) yorumunu eklemesi anlamlı bir açıklamadır. Habermas'ın kamusal alan kavramı ile ilgili tanımına Özbek'in dikkat çektiği ayrımı göz önünde tutarak yaklaşmak gerekir. Nancy Fraser ise, "*Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı*" (2004) adlı aslı 1991 yılında basılan makalesinde Habermas'ın öne sürdüğü kamusal alan kavramını tartışır. Fraser, Habermasçı anlamda kamusal

17 Bu noktada "kamusal gövde" tanımı açılabilir. Habermas'a göre: "Yurttaşlar ancak, genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmış bir tarzda, yani toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama özgürlükleri garantilenmiş olarak tartışabildiklerinde kamusal bir gövde biçiminde davranmış olurlar" (Habermas, 2004:95).

alan kavramını kavramsal bir kaynak olarak kullanacağını açıkladıktan sonra modern toplumlarda politik katılımın konuşma ortamı aracılığıyla icra edilmesi fikrine gönderme yapar. Yurttaşların ortak meseleleri hakkında müzakerede bulunduğu bu alana, devletten ayrı ve ilke olarak da devlete karşı eleştirel söylemlerin üretildiği ve dolaştığı bir alan olarak değinildiğini hatırlatır. Bu anlamda, kamusal alan söylemsel ilişkilerin alanıdır, tartışma ve müzakere için bir sahnedir. Fraser, Habermas'ın kamusal alan analizine eleştirel yaklaşıp yeniden inşasını önerir. Fraser'ın Habermas'ta eleştirdiği nokta Habermas'ın yeni bir burjuva-sonrası kamusal alan modeli geliştirmeden çalışmasını sonlandırmasıdır (Fraser, 2004:104-105). Frazer'a göre Habermas'ın çalışmasındaki asıl problem yazarın liberal kamusal alanı idealize etmesinde değil, aynı zamanda öteki, liberal ya da burjuva olmayan, rakip kamusal alanları incelemeyi ihmal etmesi ve bu seçimiyle de liberal kamusal alanı idealize etmesindedir (Fraser, 2004:109). Fraser, bu kez 'özel' kavramına değinerek argümanlarını destekler: "Eviçi mahremiyet retoriği, kimi meseleleri ve çıkarları kişiselleştirmek ve/veya ailevileştirmek yoluyla kamusal tartışmadan dışlamayı hedefler; bu sorunları özel-eviçi veya kişisel-ailevi meseleler olarak tanımlarken onları kamusal-politik mesele ve çıkarlara karşı ayırdetmiş olur. Buna karşın ekonomik özel alan retoriği, bazı meseleleri ve çıkarları ekonomikleştirerek kamusal tartışmadan dışlama peşindedir; sözü edilen meseleler ve çıkarlar burada ya gayrişahsi pazar zorunlulukları olarak, ya 'özel' mülkiyet ayrıcalığı olarak, ya da yönetici ve planlamacıların ilgi alanına giren teknik sorunlar olarak tanımlanır ve hep birlikte kamusal, politik meselelere karşı ayırdedilirler. Her iki durumda da sonuç, belli meselelerin uzmanlaşmış sahalara taşınması ve dolayısıyla da genel kamusal tartışma ve çatışmadan korunmasıdır. Bu, genellikle hâkim grup ve bireylerin lehine, onlara bağımlı olanların ise aleyhine işleyen bir süreçtir" (Fraser, 2004:126-127). Fraser'ın 'kamusal alan'ın karşısında görülen 'özel alan'ın üzerinde durması anlamlıdır. Ev-içinin bir mahremiyet alanı biçiminde ele alınma eğilimi önemli bir noktadır. Kadınların deneyimi düşünüldüğünde

ev-içinin mahrem kabul edilmesi erkek egemen söylemin devamı açısından bir fırsattır. Bu açıdan da bilinçli olarak 'aile-içi şiddet' kavramında olduğu gibi kimi kavramların kendi içlerinde her dile getirilişlerinde bir meşruiyet ürettikleri gözden kaçırılmamalıdır. Kadınlar ve kamusal alan kavramının yanyana gelişiyle tartışılması gereken önemli ayrıntılar yüzeye çıkar. Tekrar Fraser'a dönülürse, yazarın Habermasçı kamusal alanı eleştirdiği noktaları tek tek hatırlattığı görülür: "Habermas tarafından betimlenen burjuva kamusal alan kavrayışının, geç kapitalist toplumlarda varolan demokrasilerin sınırlarına yönelik bir eleştiri için yeterli olmadığını göstermiş bulunuyorum. Bir düzeyde argümanlarım, burjuva kavrayışının normatif bir ideal olarak temelsizliğini ortaya koyuyor. Bu yönde ilk olarak, kamusal alanla ilgili yeterli bir kavrayışın toplumsal eşitsizliğin salt paranteze alınmasıyla yetinemeyeceğini, eşitsizliğin tümüyle ortadan kaldırılması gerektiğini gösterdim. İkinci olarak, hem eşitlikçi, hem de tabakalı toplumlar açısından, tek bir kamuya karşın çoklu kamuların tercih edilmesi gerektiğini ortaya koydum. Üçüncü olarak, makul bir kamusal alan kavrayışının, burjuva erkek egemen ideolojisinin 'özel' yaftası yapıştırarak konuşma-dışı bıraktığı meselelerin ve çıkarların dışlanmasını değil, içerilmesini destekleyeceğini gösterdim. Son olarak da, savunulabilir bir kavrayışın hem güçlü hem de güçsüz kamulara izin vereceğini ve bunlar arasındaki ilişkiyi de kuramlaştıracağını öne sürdüm. Özetle, burjuva kamusal alan kavrayışının dört kurucu varsayımına karşı tezler ileri sürdüm; ve aynı zamanda da, yeni ve burjuva-sonrası bir kavrayışta bu varsayımlara tekabül eden bazı tanımlamalar yaptım" (Fraser, 2004:131). Fraser'ın, Habermas'ın eleştirel bir okumasının ardından ortaya koyduğu varsayımları alandaki tartışmalar arasında önemli bir eleştirel analizdir. Kamusal alan tartışmaları içinde Negt ve Kluge, kavrama alternatif bir karşıt alan arayışı merkezinde yaklaşırlar. Negt ve Kluge'nin, *"Kamusal Alan ve Tecrübe"ye Giriş"* (2004) adlı çalışmalarının burjuva kamusal alan karşısında etkin bir karşıt kamusal alan arayışı çevresinde oluştuğu ve 'proleter kamusal alan' kavramını önerdikleri görülür. Kendi açıklamalarına göre

çalışmanın amacı: "Proleter kamusal alan egemen bir alan olarak varolmadığından, ancak ve ancak bu tür çatlaklardan, marjinal durumlardan ve yalıtılmış inisiyatiflerden kalkarak yeniden kurulmak zorundadır. **Ancak proleter kamusal alana gerçeklik kazandırma çabalarının incelenmesi argümanımızın sadece birinci amacını oluşturuyor. İkinci amacımız, gelişmiş kapitalist toplumlarda ortaya çıkan çelişkilerin karşıt bir kamusal alan açısından taşıdığı potansiyeli irdelemektir**" (Negt ve Kluge, 2004: 133). Negt ve Kluge'nin alternatif bir karşıt proleter kamusal alan arayışı daha sonra ele alınacağı gibi Hansen'in kimi çalışmalarında da sıklıkla gündeme getirilecektir.

Sinema ve Kamusal Alan?

Kamusal alan ile ilgili tanımlar ve bazı tartışmaların hatırlatılmasının ardından Miriam Hansen'in *"Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?"*[18] (1983) adlı makalesine geçilebilir[19]. Makalenin sorunsalı, sinema söz konusu olduğunda kamusal alanın nasıl yorumlanması gerektiği üzerine temellendirilmiştir. Başka deyişle, çalışmada sinema salonu aslında kimin için alternatif bir kamusal alan olabilir ya da sinema salonunun kamusal alan olması tartışılabilir mi, gibi önemli soruların peşinde ilk seyir deneyimleri ve sonrasındaki gelişmeler yorumlanmaktadır. Hansen, makalesine Dieter Prokop'un ileri sürdüğü bir savla başlamayı seçer. 1908 yılına kadar ve hatta biraz daha sonrasında Amerikan filmleri, Prokop'un "yapısal referanslar (structural references)" dediği, karakterleri ve olayları gerçek sosyal çevrelerde yani üretildikleri ve tüketildikleri çevrelerde geçen, ağırlıklı olarak kentli işçi sınıfı, çoğunlukla da göçmen seyirciyi ele alan filmlerdir. Yine Prokop'a göre, bu "yapısal referanslar"ın ilerlemeci saklı anlamları vardır. Filmler, seyirciye ait belirli bir ekonomik,

18 *"Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?"* adlı makale, *"Erken Dönem Sessiz Sinema: Kimin Kamusal Alanı?"* biçiminde Türkçeleştirilebilir.

19 Makalenin tamamını Türkçe okumak isteyenlere çevirisinin 2009 yılında Murat İri tarafından gerçekleştirilmiş olduğu ve *"Bir Film izlemek: Pop Kültürü Sökmek"* adlı kitabından yeraldığı hatırlatılabilir. Bu bölüm kaleme alınırken orjinal metinden yararlanılmıştır.

sosyal ve kültürel gerçeği ortaya koyuyorlardır ve bunu kamusal temsil (public representation) derecesine yükseltiyorlardır (Hansen, 1983:147). Hansen, Prokop'un aynı argümanının vuruşlamalı güldürü (slapstick comedy)[20] için de geçerli olduğunu iddia ettiğini hatırlatmaktır (Hansen, 1983:147). Hansen, Prokop'tan yola çıkarak erken dönem sessiz sinemanın bir proleter kamusal alan olarak geri kazanılması/istenmesinin sorgulanması gerektiği üzerinde durur. Bunu anlayabilmek için sinema tarihine yakından bakmak ve "kamusal alan" kavramını tartışmak gerektiğini ileri sürer. Hansen, bu soruları İmparatorluk Almanya'sı sinemasına yöneltmeden önce de çalışmasının yöntemsel perspektiflerini ortaya koyar (Hansen, 1983:148). Hansen yazısını; "Sinemasal Kültürlenme (Cinematic Acculturation)", "Kamusal Alan Paradigması", "Yazınsal Köken Miti", "Geleneksel Politikalar İle İlgili Tayfta Sinema", "Erkek Egemen Kamusal ve Özel Ayrımına Yönelik Gözdağı/Tehdit: Kadınların Sinema Tutkusu" biçiminde çevrilebilecek başlıklar altında ele alır (Hansen, 1983:148-184). Çalışmanın ilk başlığı olan "Sinemasal Kültürlenme (Cinematic Acculturation)" altında Hansen, Amerikan sinemasının ikinci on yılında sınıf temelli kamusal işlevi açısından tartışılmaya başlandığını aktarır. Buradan yola çıkarak da bu yeni aracın yoksullar ve okuma yazma bilmeyenler, kadınlar, çocuklar, yabancılar, kasabalardan gelenler açısından herkesi içine alan gücüne vurgu yapar ve bu durumun demokratik çekiciliğine dikkat çeker (Hansen, 1983:148-149). Sinemanın ilk dönemlerindeki durumu hakkında Russell Merritt, 1905-1912 arasında özellikle sinema salonlarının mavi yakalılar[21] (Blue Collar Workers) tarafından doldurulduğundan, 1914'lerde aslında hâlihazırda sinema salonlarında olan orta sınıf seyircilerin, peşine düşecekleri filmleri ve film yıldızlarını beklediklerinden söz eder (Hansen, 1983:150). Hansen, Griffith'in bir kısa filmi olan *Musketeers Pig Alley* (1912) ve *New York's Other Side* filmlerinden örnek vererek seyirci ve filmler arasındaki

20 "Slapstick Comedy" kavramı "sopalama" olarak da Türkçeleştirilmiştir (Özön, 2000:1010).

21 "Mavi Yaka (Blue Collar Workers)" kavramıyla işçi sınıfına mensup kişiler kastedilmektedir.

ilişkiyi sorgulamaya devam eder. Griffith'in *Musketeers Pig Alley* filmi görünüşte göçmenler ve kentteki diğer yoksulların sorunlarını konu ediyormuş gibidir. Bu anlamda, değişim süreci içindeki bazı çatışmaları ele alıyor gibi duran filmde bazı çekimler Manhattan'ın yoksul kesimlerinde gerçekleştirilmiştir. Böylelikle, filmde gerçekçi bir çevre, olay örgüsü ve karakterler yakalanmıştır ki, bu erken dönem sinemanın işçi sınıfı ile simbiyotik[22] ilişkisinin bir örneği olarak ele alınabilir. Ancak, filmin gerçekçi tonunun, mekân seçiminin ötesinde sonundaki romans ve sosyal çatışmaların bu yolla çözümleniyor oluşu kadar, sarışın mavi gözlü oyuncusu Lilian Gish'in varlığı yüzünden de zedelendiği iddia edilir. Filmde, işçi sınıfına dair deneyimler olan yabancılaşma, yoksulluk ve şiddet sosyal barışma ile ortadan kaldırılır (Hansen, 1983:153). Hansen'in yorumundan anlaşıldığı üzere, filmde işçi sınıfına dair bir temsil özelliği varmış gibi görünmesine rağmen, filmin sonu itibarıyla söylemi bu temsilin değerini tartışmalı hale getirmeye yetmiştir. Bu haklı uyarı sinema filmlerinin sonlarına dikkat çekmektedir. Öykülü filmler arasında biçimsel ve içeriksel olarak eleştirel görünebilen örneklerin sonlarında önerdikleri veya onayladıkları dünyanın ortaya çıkışı ile anlamın zedelenebileceği de akılda tutulmalıdır.



Griffith- Musketeers of Pig Alley

Hansen'in çalışmaları içinde konu ve kavram itibarıyla bizi en çok ilgilendiren noktalardan birinin "kamusal alan" olduğu açıktır. Sinema ve kamusal alan ilişkisini sorgulayan ve yorumlayan Türkçe'deki özgün çalışmaların[23] az sayıda oluşu nedeniyle yazarın bu alandaki

22 "Symbiotic" kavramı karşılıklı fayda ve birbirinden beslenme ya da birlikte yaşamak ilişkisi anlamına gelip Türkçe'ye "simbiyotik" olarak aktarılmıştır.

23 Sinema ve kamusal alan ile ilgili ilk akla gelen çalışmalar arasında Tül Akbal Süalp'in çalışmalarının yanında, S. Ruken Öztürk'ün *Sinemada Kadın Olmak* (2000) adlı kitabı da sayılabilir.

yorumlarına burada ayrıntılı bir biçimde yer vermek yararlı olacaktır. Hansen'in yeniden hatırlattığı üzere, Negt ve Kluge'ye göre erken dönem sinema, proleter kamusal alan örneği olarak nitelendirilir. Böyleyse, sinemanın derme çatma (anarchic cottage) bir endüstriden Amerikan tipi monolistik bir iş koluna dönüşmesi üzerine düşünülmelidir (Hansen, 1983:157). Sinemanın erken dönemini detaylandırırken Hansen, Elizabeth Ewen'ın çalışmasına gönderme yapar. Erken dönem sinema, seyircisine "soğuktan kaçıp, karanlıkta oturma fırsatı" olmaktan öte, bir sosyal uzam da sağlamıştır. Bu yer, ev-içi ve iş alanlarından ayrı bir biçimde aynı arka plana ve statüye sahip insanların -daha önceden tanışmasalar da- arkadaşlık etme şansı bulabildiği, çalışan genç kadınların annelerinin kaderlerinden kaçış bulabildikleri bir yerdir. Hansen burada devreye girer ve Ewen'ın yorumuna ek olarak bu uzamın henüz yeni tipte bir kamusal alan oluşturmadığını ekler. Perdedeki filmler ile Kluge'nin deyimiyle, "seyircinin zihnindeki film" arasındaki etkileşim söz konusu olduğunda kişisel deneyimin dile getirilmesi (Hansen, 1983:159) gerektiği de anlaşılır. Hansen, kadın seyircinin sinemanın erken döneminde nasıl yorumlandığını: "Erkek Egemen Özel ve Kamusal Ayrımına Gözdağı: Kadınların Sinema Tutkusu" başlığı altında irdeler. Erken dönemde, sinemanın saygınlık -ve böylece egemen kamusal alan içine kabul- patikasındaki direnme bloğunun, öncelikli olarak sınıfla ilgili olmaktan çok cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyetle (gender) ilintili olduğunu ileri sürer (Hansen, 1983:173). Yazar, aynı zamanda erken dönem Amerikan sinemasında erkek egemen eğilimlerin olmadığını söylemediğinin de altını çizme (Hansen, 1983:174) gereği duyar. Sinemanın kendi içinde yol açtığı ve açacağı muhtemel olumsuz etkilerle ilgili kimi itirazların olduğu bilinmektedir. Hansen de erken dönem Alman sineması ile ilgili olarak bu türden itirazlardan ve özellikle de kadınlarla ilgili olarak ortaya çıkan rahatsızlıklardan söz eder. Yazar, çeşitli alıntılarla bu konudaki rahatsızlıkları da özetler. Örneğin, kimi zaman hijyenik koşullar zemininde tartışılan sinemaya gitme konusundaki itirazlara rastlandığı bilinmektedir. Karanlık ve havasız salonların

sağlığı tehdit edebileceği ve hastalık bulaşmasına neden olabileceği inancı yanında birbirinden farklı yaş, sınıf ve cinsiyetten insanların bir araya gelmesinden kaynaklanan bir korkunun da ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sinemanın bir kurum olarak sadece süregiden hiyerarşik sınıfsal ayrımlar arasındaki sınırları bulanıklaştırmadığı, aynı zamanda kamusal ve özel arasındaki sınırları da bulanıklaştırdığı ve tehdit ettiği anlaşılmaktadır (Hansen, 1983:175-176).

Erken Dönem Sinema ve Rudolph Valentino Efsanesi

Miriam Hansen'in *"Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship"* (1986) makalesinde bu kez kadın seyirci üzerinde farklı bir boyutuyla durduğu görülmektedir[24]. Hansen'in bu makalesinde özellikle Rudolph Valentino figürü üzerinde durmasının anlamlı nedenleri vardır. Yazar bunu, sinema seyirciliği ile ilgili tartışmalar bağlamında Rudolph Valentino konusunun tarihsel ve kuramsal zeminlerde dikkat çekiciliğine vurgu yaparak açıklar. Film tarihinde ilk kez kadın seyirciler sosyal ve ekonomik olarak önem kazanan bir grup olarak algılanmışlardır; kadın seyircilik kitlesel bir olgu olarak kabul edilmiştir ve filmler açık bir biçimde kadın seyirciye hitap eder olmuşlardır. Hollywood, Valentino efsanesini üretirken, Valentino'yu bir star olarak yaratacak gerçek hayat ve perde persona (screen persona)'sını kurmuştur. Valentino'nun etkisi altında kalan kadın hayranları da bu efsanenin bir parçası olmuşlardır. Bundan önce fanların davranışlarının altı bu kadar güçlü biçimde cinsel farklılık kavramlarıyla çizilmemiştir ve bir daha asla seyircilik bu kadar açık biçimde kadın arzusu üzerine bağlantılandırılmamıştır (Hansen, 1986:6). Hansen, Valentino efsanesinin nasıl ortaya konduğunu çeşitli biyografilerden yararlanarak aktarır: "Diri vücutlu, arzulu bakışlı ve Latin, Valentino her kadının rüyasıydı",

24 Miriam Hansen'in Rudolph Valentino ve kadın seyirci üzerinde durduğu çalışması ilk baskısı 1991 yılında yapılan *Babel and Babylon-Spectatorship in American Silent Cinema* (1996) içinde yer alır. Kitabının üçüncü bölümü olan *"Return of Babylon: Rudolph Valentino and Female Spectatorship (1921-1926)"* adlı bölümde yazar kadın ve erkek yıldızlar üzerinde durduğu gibi, filmlerin senaryolarında özdeşleşmenin nasıl işlediğini de ele almaktadır.

"Perdede veya değil, onun yere bakan yürek yakan bakışı milyonlarca kalpte cinsel bir arzu ateşliyordu", "Dudaklarındaki "Şeyh" kelimesi bir dua gibiydi (...)", "Stüdyonun telefonları kadınlardan gelen binlerce telefonla kilitleniyordu. Valentino'yu bir an dahi olsa görebilmek için her işi yapabileceklerini söylüyorlardı" (akt. Hansen, 1986:6). Starlara düşkünlük ve seyircinin bu ilgisinin kaynağının araştırılması sinema ile ilgili çalışmalarda önemli bir alanı görünür kıldığı için Valentino efsanesinin Hansen tarafından derinlemesine ele alınması önemsenecek bir patika açar.





Valentino ve Vilma Banky, *Şeyhin Oğlu*'nda (1926)

Rudolph Valentino, Hansen'in verdiği örneklerden de anlaşılacağı üzere kadın seyircinin görünür olduğu ve arzularının da "önemsendiği" bir vakadır. Bu açıdan, belki de ilk kez kadın seyirci farkedilen bir varlık olarak ele alınmış ve istekleri, arzuları önemsenerek beklentileri doğrultusunda filmler üretilmiştir. 1920'li yıllarda kadın seyircinin varlığının değişik bir bakış noktası merkezinde ele alınması aslında somut örnekler çerçevesinde dönemin dinamiklerini ortaya koyar. Hansen'e göre, Valentino olgusu, değişen kadın(sı)lık ve cinsellik söylemindeki anlamlı ama yine de güvenilmez bir an olarak okunmayı hak eder. Hansen, Valentino olgusunun erkeksilik, cinsel belirsizlik, sosyal marjinalite ve etnik Ötekilik açısından sorgulanması gerektiğini ileri sürer (Hansen, 1986:7). Yazarın, Valentino'nun aynı zamanda özellikle 1970'li yıllarda psi-

kanaliz ve göstergebilim çerçevesi içinde gelişen feminist film kuramına bir meydan okuma sunduğunu belirtmesi ilgi çekicidir. Laura Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* (1975)[25] makalesine de gönderme yapan Hansen, Mulvey'nin kuramının eksik kaldığı yerler ve kör noktalarının olmasına rağmen, Klasik Hollywood sinemasının seyircisini göz önüne alarak anlatıların ve görsel öğelerinin nasıl düzenlendiğini tanımlayan argümanını önemsediğini yorumuna ekler. Hollywood sinemasının gelenekleri, gözetlemecilik, fetişizm ve narsisizm gibi psişik mekanizmalar üzerine çekilerek cinsiyetle ilgili geleneksel kutupluluğu; bir biçimde bakma eylemini erkeğin üstlenişi, kadın imgesinin bakılan olmasını yeniden üretir. Mulvey'nin öne sürdüğü gibi, Amerikan sineması seyircisel hazzı, hiyerarşik cinsel farklılık sistemi yardımıyla seyircinin gerçekteki cinsiyetine bakılmaksızın seyircinin konumunu "erkeksileştirme"yi gerekli kılar (Hansen, 1986:7). Hansen, Mulvey'nin ardından feminist film kuramına ait literatürdeki Kaplan, Williams ve Doane gibi isimlerin çalışmalarına gönderme yaptıktan sonra, Valentino filmleri ile ilgili argümanlarına geri döner. Bu kez, kadınlara seslenen Hollywood filmlerindeki bir erkek kahramanın erotik nesne olarak seyircisel hazza odaklanılarak ayrıca ele alınması gerekliliği ortaya çıkacaktır. Eğer bir erkek erotik nesne yerine konacaksa bu görüntü düzenlemesini nasıl etkiler? Bu anlamda görsel haz üzerine neler söylenebilir? (Hansen, 1986:9). Hansen'in gündeme getirdiği sorular seyirci, görme ve haz ile ilgili literatürde tartışılması gereken temel noktaları işaret ettiği için önemlidir.

Miriam Hansen, Rudolph Valentino'nun çeşitli stüdyolar ve yönetmenler için çekilen 1921 ile 1926 yılındaki zamansız ölümüne kadar oynadığı *Mahşerin Dört Atlısı-The Four Hoursemen of the Apocalypse*'ndan sonra 14 filmi olduğunu hatırlatır. Yazar, Valentino'nun oynadığı filmlerdeki kadın karakterlerle arasındaki göz göze gelişlerin bir benzerlik taşıdığına dikkat çeker. Hansen'in yorumuna göre Valentino bir kadına ilk kez baktığında kadın

25 Laura Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* başlıklı makalesi ikinci bölümde ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

Valentino'nun rüyalarındaki kadına dönüşecektir ve onun romantik ilişkisindeki partneri olacağından emin olunabilir (Hansen, 1986:11).


Rudolph Valentino


Valentino'nun cenazesi

Hansen, Valentino'nun kadın seyirci üzerinde yarattığı etkiyi sorgularken Mulvey'nin bilinen çalışmasını da eleştirir. Hansen'e göre, Mulvey, sinemasal özdeşleşmeyi basit bir biçimde aynı cinsiyetten (örneğin: erkek) ana kahraman ile aktif bir biçimde ilişki kurarak özdeşleşmeye indirgemiştir. Yazar, feminist kuramsal yaklaşımlar içinde yer alan; kararsızlık (instability), değişkenlik (mobility) ve çokluk (multiplicity) kavramlarına kendisinin geçicilik/zamansallık (temporality) kavramını eklediğinin de altını çizer (Hansen, 1986:16). Bu anlamda Hansen, Valentino olgusunun feminist kuram içinde söz konusu olan tartışmalar dahilindeki tüm sorulara yanıt verebileceğini düşünmediğini ama bazı konuların daha anlaşılır olabilmesi için yardımcı olabileceğini belirterek Valentino'yu özdeşleşme açısından irdeler (Hansen, 1986:16). Hansen, Valentino üzerinden erken dönem Amerikan sinemasını irdeleyerek kadın seyirci ve seyrettikleri Valentino'nun yarattığı arzu ve hayran olma durumunu yorumlar. Bu bağlamda hemen Hansen'in 1991 yılında kaleme aldığı daha sonra çeşitli kez yeniden basılan *Babel and Babylon-Spectatorship in American Silent Film* (1996) adlı kitabında sinema ve kamusal alan ilişkisinin yeniden gündeme getirildiği hatırlanabilir. Kitap, üç ana bölüm üzerinden temellendirilmiştir. Sırasıyla, *"Babil Kulesi'ni Yeniden İnşa Etmek: Seyirciliğin Ortaya Çıkışı"* adlı ilk

bölümde; seyircinin ortaya çıkışı, Hollywood öncesi film ile seyirci ilişkisi, erken dönem seyirciler: mitler ve modeller, bir alternatif kamusal alan olarak sinema alt başlıkları altında ayrımlandırılmıştır. İkinci bölüm olan *"Babylon'daki Babil: D. W. Griffith'in Hoşgörüsüzlüğü (1916)"*, alımlama, metinsel sistem ve kendi kendini tayini, anlatının kalıpları ve adresi, başlangıç, nedenler, tarihin konseptleri, film tarihi, arkeoloji, evrensel dil, Hiyeroglifler, yazmanın figürasyonları, anneliğin bilmeceleri, kadınlığın krizleri, kurtarılma fantezileri başlıkları altında açımlanır. Üçüncü ve son ana bölüm olan *"Babylon'a Geri Dönüş: Rudolf Valentino ve Kadın Seyirci (1921-1926)"*, erkek yıldız, kadın hayranlar, görselin kalıpları ve özdeşliğin senaryoları alt başlıklarını içermektedir. Bu bölümde Rudolf Valentino olgusu da gündeme getirilmiş ve erken dönem sinemada star sisteminin nasıl kalıcı hale geldiği ile ilgili aktarımlar yapılmıştır.

Bukalemun ve Katalizör: Bir Alternatif Alan Olarak Sinema

Miriam Hansen'in *"Chamelon and Catalyst-The Cinema as an Alternative Public Sphere"* [26](2002) adlı makalesinde ise, erken dönem sinema seyirciliği ve seyir deneyimine odaklanılarak sinema ve sınıfsal bağlar üzerine yoğunlaşılır. Bu çalışmada yazar sinemayı, deneyim ile ilişkilendirir ve sinemanın "kimin" için, hangi tarihsel koşullarda alternatif olduğunu tartışmaya açar. Bu tip bir 'kamusal alan'dan hangi sosyal sınıflar yararlanmışlardır? Hansen, açıkça Roy Rosenweig, Elizabeth Ewen ve Kathy Peiss gibi sosyal tarihçilerin bakış açılarını benimsediğini belirterek bu konudaki kendi konumunu netleştirmeyi de ihmal etmez. Anılan yazarlar sinemanın, sistematik yollarla bastırılmış, parçalanmış ya da yabancılaştırılmış sosyal grupların deneyimi açısından önemini açıklamışlardır. Sözü edilen bu gruplar yeni kentlileşen işçi sınıfıdır, yeni göçmenlerdir ve sınıf ve etnisite kavramlarının üst üste bindiği ileri sürülebilecek bir biçimde kadınlardır (Hansen, 2002:391). Hansen bu kez sinemasal alımlamanın tiyatro deneyimine göre koşullarının neler

26 *"Chamelon and Catalyst-The Cinema as an Alternative Public Sphere"* ise; *"Bukalemun ve Katalizör- Bir Alternatif Kamusal Alan Olarak Sinema"* olarak Türkçeleştirilebilir.

olduğunu tartışmaya açar. Sinema söz konusu olduğunda seyirci-sel özne sinema aracına ait hem metinsel stratejilerle hem de psiko-algısal parametreler aracılığıyla konumlandırılır. Hansen dikkat çekmek istediği bu noktayı hatırlattıktan sonra tam olarak geçiş dönemine yani 1907 ile 1917 arasındaki döneme odaklanır. Bu tarihler arasında filmsel metin, klasik anlatı modu üç aşağı beş yukarı yerine oturmaya başlamıştır (Hansen, 2002:390). Hansen, sosyal tarihçiler tarafından (1893-1919) yılları arasındaki göçmenlik deneyiminin öncelikli olarak birbirinin üzerine kapanan: modernleşme ve tüketim ekonomisinin ortaya çıkışı gibi iki yanıyla tartışıldığını Herbert Gutman, Ewen ve Harry Braveman'a dayandırarak hatırlatır. Modernleşme endüstriyel kapitalizmin erken safhalarına kadar geri giden bir süreçken tüketim ekonomisinin yeni gelişen kitlesel göç dalgasıyla da ilgisi vardır. Yüzyılın sonunda yaşanan deneyim sadece buharla, makineleşmeyle ve elektrikle, düşük maaşlarla, uzun süren çalışma saatleriyle ve çalışma disipliniyle ilgili bir istemi değil, standartlaşma ve kitlesel üretim metotlarının içiçe geçmesini de imler. Göçmenler çalıştıkları fabrikaların dışında, hayatın diğer alanlarında da yabancılaşma, şok ve kayıp, zihin karışıklığı biçiminde artan sanayileşmenin etkilerini deneyimlerler. Yenidünya düzeni bunaltıcı koşullardan bir kurtuluş vaad etmiştir. Göçmen ailelerin endüstriyel-kapitalist ekonomi içinde kendi üretim sürecindeki rolünü yitirmesi ve bir yeniden üretim ve tüketim birliğine indirgenmesi söz konusu olur (akt. Hansen, 2002:397-398). Hansen'in, Roy Rosenzweig'den alıntılayarak aktardığı gibi göçmenlerin toplumsal yaşamına ait kurumlar, geleneksel, kendi istekleriyle oluşturdukları topluluklar ve localardan sosyal klüpler ve eğitim merkezlerine, politik aktivitelerden etnik tiyatrolara, Yiddish Tiyatrosu, İtalyan Operası ve kukla tiyatrosu gibi yerlere, şekerci dükkânlarında ve salonlarda bir araya gelinen etnik vodvillere ve potansiyel olarak daha "tehlikeli" karşılaşmaların olduğu dans salonlarına kadar uzanan bir biçimde sıralanabilir. Hansen, Rosenweig'in işçi sınıfının Worcester, Massachussetts gibi yerlerdeki boş zaman geçirme kültürüne dair anılan kurumlardan hareket ederek bu kurumların yerel, ayrı ve

göreceli olarak otonom bir alan oluşturduğunu, bu alanların açık bir biçimde "karşıt" değil, ama yine de egemen sosyal normlara karşı bir "alternatif" sunduklarını belirttiğini aktarır (akt. Hansen, 2002:399). Anlaşılacağı üzere, Amerika'da çoğunluğunu göçmenlerin oluşturduğu işçi sınıfına dair boş zaman geçirme alışkanlıklarının kültürel ve sosyal etkileri takip edildiğinde sinemanın geleneksel hale gelen bir eğlence olarak gündelik yaşamdaki yeri ve yaygınlaşmasındaki temel etmenler netleşir. Hansen'in, Howe'dan aktardığı bir başka önemli yorum daha vardır. Sinemanın başarısı bu kurumların pek çoğunu ortadan kaldırmıştır. Özellikle de etnik tiyatro eğlencelerine dair olanlar ve şeker dükkânları gibi sosyal karşılaşma/toplanma mekânları da bu değişimden nasibini alırlar (akt. Hansen, 2002:399). Hansen bu bilgiyi aktardıktan sonra sinemaya gitme deneyimi üzerinde durur. Sinemanın[27] ucuz bilet fiyatları, aynı fiyata elde edilen biletler ve eşitlikçi oturma düzeni, teklifsiz atmosferi ve gösterinin interaktif biçimi ile sınıf ve etnik olarak kendine özgü alışkanlıklarla ilgili kabullerin devamlılığına olanak verdiğine dikkat çeker. Aynı zamanda sinemaya gitmek, daha az geleneksel olarak tanımlanan, niteliksel olarak farklı tipte bir kamusal alan açarak bu gelenekten ayrılmaya işaret etmektedir (Hansen, 2002:399).

Hansen'in çalışmasının başlığını oluşturan "bukalemun"a yaptığı vurgu bu noktada karşımıza çıkar. Yazar, yukarıda aktarılan erken dönem seyircisinin sosyal yaşamı ile ilgili ayrıntılara yer verdikten sonra bu gündelik yaşam içinde sinemanın yerini sorgulamaya devam eder. Bu noktada Hansen sinemanın bukalemunluğundan şöyle söz eder: "Göçmenlerin sosyal yaşamına dair varolan biçimleri ile sinemanın ilişkisi sadece başka bir kurum olması değildi. Bu bukelemun gibi yaratık bu formasyonların üzerine kendini nakletti" (Hansen, 2002:399). Hansen sinemanın kendine özgü bu bukalemunluk özelliği ile geleneksel, aile-merkezli, etnik eğlence ile daha anonim, daha modern, ticarileşmiş eğlence biçimleri arasında gidip gelen bir eşik işlevinin söz konusu olduğunun varsayılabileceğini öne sürer. Vodvilden daha ucuzdur, dans salonundan daha

27 Burada vurgulanan Nickelodeon'dur.

güvenlidir, sinema arkadaşlarla, tanıdıklarla ve hatta yabancılarla kaynaşmaya izin verir (Hansen, 2002:400). Hansen, Foucault'nun "heterotopya" kavramına yer vererek sinemanın uzamsal konumunu başka bir yönüyle ortaya koyar. Foucault'nun kendisinin sinemayı trenler gibi ulaşım alanlarından biri ya da kafeler, kumsallar gibi geçici rahatlama alanlarından biri olarak ele aldığını hatırlatır (Hansen, 2002:402). Hansen'in, sinemanın göçmenlerin dünyasının tam ortasında yer alan, sıradan ve kolayca ulaşılabilen gerçek bir yer olduğunu vurgulaması önemlidir. Aynı zamanda bu yer fantastik bir uzama da açılır. Burası yabancı ve aşina olunanın, eski ve yeninin, sıradan ve egzotiğin karmaşasıdır ve filmler göçmenlerin deneyimini objektif bir bağlaşım haline getirmektedir. Hansen'in, Foucault'nun 'heterotopya' kavramına gönderme yaparak ulaştığı yoruma göre, sinema bu nosyonuyla bu anlamda bir heterotopya olarak alternatif bir kamusal alan -bir araç olarak sinema, insanların kendi deneyimini kendi yaşam bağlamı, belli ihtiyaçları, çatışmaları ve kaygılarıyla ilgili temel üzerinde düzenlemesine izin verir- kavramıyla belli bir noktada birleşir (Hansen, 2002:402). Ayrıca Hansen, sinemanın çeşitli biçimlerde "zaman-mekân" sağlayan işlevine değinirken Rosenzweig'in sinemanın 'fabrikanın zaman disiplininden uzaklaşmak için bir refüj (sığınacak yer)' sağladığını belirtmesine yer verir (akt. Hansen, 2002:403). Hansen kadın seyirci ve sinema arasındaki ilişkinin "sinema özlemi-craving for the cinema" deyişiyle tanımlanmasını yorumlar ve sözü edilen "craving" teriminin Almanca "Kinosucht"[28] terimiyle ilgisi olduğunu hatırlatır. Sinemanın sosyal yaşama dair olasılıklar ve sınırlamaları değiştirmekteki rolünün en çok kadınlar açısından önemli olduğu da vurgulanır. Ayrıca, çalışmada kadınların kamusal alanla ilişkileri açısından, kendi deneyimlerini düzenledikleri ve düşüncelerini ifade edebildikleri koşullar altındaki büyük farkı yaratan değişim/dönüşüm, soyutlama ve bir şeyin dışında bırakılma ile ilgili belli kalıplar tarafından yönetilmesine (Hansen, 2002:406) dikkat çekilmesi anlamlıdır. Hansen kadınların sinemayla erken dönemdeki

28 "Kinosucht" kavramı "Sinema bağımlılığı" olarak Türkçeleştirilebilir.

ilişkilerini sorgularken gündelik yaşamın değişen dinamiklerini de dışarıda bırakmaz. Ona göre, tüketiciliğin yükselmesi kadınların kamusal alanla olan ilişkilerini de kökten değiştirmesine rağmen, tüketim kültürünün kendisini kelimenin tam anlamıyla 'kamusal (public)' olarak düşünmek hata olabilir (Hansen, 2002:408). Hansen, kadınların yaşamında sinemanın diğer eğlence biçimlerinden daha farklı olarak, medeni durumlarından, yaşlarıyla ilgili durumlarından ya da geçmişlerinden bağımsız bir uzam açtığının altını çizmektedir. Bu aşamada Hansen, Kathy Peiss'in New York'ta yüzyıl dönümünde işçi kadınlar ve boş zaman ile ilgili araştırmasında ortaya koyduğu yorumu hatırlatır; sinema çok çarpıcı bir biçimde 'kadınların kamusal, ticari eğlenceler dünyasına katılımlarını değiştirir' ve sinemaların (nickelodeon) çoğalmasıyla seyirciler arasındaki çalışan kadınların yoğunluğu da artmıştır (akt. Hansen, 2002:408).

Sinema, Deneyim ve Kamusal Alan İlişkisi Üzerine Farklı Kuramcıların Değinileri

Miriam Hansen'in argümanlarını gündeme getirip tartışan Tül Akbal Süalp'in kimi çalışmalarına burada değinilmesi kaçınılmazdır. Miriam Hansen'in kamusal alan ile ilgili çalışmalarına değinen Akbal'a göre Hansen, Habermas'tan yola çıkarak kamusal alan ve sinema ilişkisini yorumlar: "Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi öznelliğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar" (Akbal, 1993: 18).

Akbal, Kluge'den yola çıkarak seyirci ve deneyim ilişkisine dikkat çeker: "Kluge'ye göre perdedeki görüntü ile seyircinin çağrışım akışı arasındaki karşılıklı duruş, bir filmin alternatif kamusal alan için kullanım değerinin ölçütü olur: Film ya onu izleyenin ihtiyaçlarını, algısını ve arzularını kullanır, ya da bunların özerk hareketini, ayarlanışını ve öz güvenilirliğini cesaretlendirir. Tabii ki bu karşılıklı duruşun bir üçüncü duruşa, yani öteki seyirciye, kolektif izleyiciye,

kamusal mekân olarak salona ihtiyacı vardır" (Akbal, 2004b:671). Buradan hareketle, Alexander Kluge'nin kendisiyle yapılan bir söyleşide sinema salonunu bir "kamusal alan" olarak değerlendirmesine değinilebilir. Kluge, içinde bulunduğu Oberhausen Grubu'ndan şöyle söz eder: "Oberhausen grubu film üretim tarzını değiştirmek istedi. Gösterimle çok fazla ilgilenmedik. Yeni sinemalar kurmadık. Sinemayı karanlık bir mekândan tartışmaların olanaklı olduğu bir kamusal alana dönüştürmek için, 1920'lere ait olan yeni sinemalar inşa etme, yeni sinema mimarileri geliştirme geleneğini devam ettirmedik. Şimdi yanında bir kafe ya da restoranı olan ve tartışma olanağı yaratan sinemalar var. Biz bunları sadece bir ek olarak düşünmüştük. Bu bir hataydı. Yalnızca üretimi değil, aynı zamanda dağıtımı da değiştirmeliyiz" (Liebman, 2004:612). Sinemanın mimarisinin ve seyircisine mekân olarak neler sunduğunun önemsenmesi gerektiği bu yorumdan net bir biçimde çıkarılabilir. Sinema salonları ya da film seyretme olanaklarının yaratıldığı yerler alternatif bir kamusal alan oluşturabilmektedir. İçinde dağıtıma dair çözümlerin de üretildiği bir film üretim dinamiğinin geliştirilmesi sinemanın sadece eğlencelik ya da eğlenceye yönelik bir boş zaman geçirme aracı olarak kullanılmaması gerektiğini kanıtlamak için önemli hale gelir. Sinemanın kamusal alan kavramıyla içiçe düşünülmesinde alternatif bir mekân ve zaman olma özelliği üzerinde durulmalıdır. "Sinema, çok merkezli, çok kaynaklı, farklı coğrafyalardan gelen farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası gereği seyircisini (muhatabını) tahayyül eden ve böylelikle diyalog isteği taşıyan bir araç olarak bize, alternatif bir mekân ve zaman ilişkisi sunabilir" biçiminde yorum yapan Akbal'ın bu argümanının dayanağı Bakhtin'dir (Akbal, 2003:21). Yazar devam eder: "Bakthin'e dayanarak sinemanın bir söyleşi[29] ortamı yaratabileceğini, hatta bu söyleşi ortamının hem alternatif bir kamusal alan potansiyeli taşıyabileceği, hem de alternatif medya olarak kavranabileceği ihtimalini tartışabiliriz" (Akbal, 2003:21) önerisiyle sinemanın alternatif bir kamusal alan oluşturma potansiyeline vurgu yapar.

29 Akbal'ın kastettiği "söyleşi" kavramının Bakhtin'in ileri sürdüğü "dialogic" kavramına karşılık geldiği hatırlanabilir.

Popüler kültür, hegemonya ve egemen söylem karşısında sinemadan beklenebilecek alternatif bir karşıt gücün oluşup oluşamayacağı konusunda bir merak uyanabilir. Bu bağlamda seyircilerin toplu biçimde sinema salonunda bulunmalarından umutlu bir eleştirellik beklenebilir mi? "Seyircinin yorumunu, daha doğrusu Alexander Kluge'nin "seyircinin zihninde oluşan film" deneyimi dediği, toplu seyirde biçimlenen, özgül toplumsal anlama ufku, onu ortak potada eritecek, popüler kültür içinde hegomonyayı sağlamlaştıracak arabuluşların, ana metinlerinden oluşturup, uyarladığı seçkinlerdeki benzer alt metinlerin bir deposunu kapsamaz. Çeşitli konumların, birbiriyle çatışan çıkarların, belirlenmiş ama aslında uzlaşılamamış aşinalıkların, seyircinin sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsel eğilimleri ile farklılaşan mücadeleli bir alandır. Kamusal boyut bu noktada metinsel ve toplumsal belirlenmeden farklı olarak, üretimin kendi süreçlerinde her zaman amaçlanmayan bazı biçimlenmelerin kendi hareketini yakalayabileceği pek çok anı da içinde barındırır. Kendiliğinden direnen ve alttan gelen popüler biçimlenmeler bu anın bir tür enerji deposu olabilir. Kendi kamusallık alanını oluşturabilmesi örgütlü ve sistemli ifade ve uslupları üretebilmesi ile mümkün olabilir. Böyle anlar bazı filmlerde, yıldız söylemlerinde, gösteri tarzlarında kristalleşebilir" (Akbal, 1993: 18).

Öte yandan Negt ve Kluge, Habermas'ın "burjuva klasik kamusal alanı" kavramına eleştirel yaklaşır: "Kamusal alan belirli kurumlara, faaliyetlere (örneğin kamu otoritesi, basın, kamuoyu, kamu, halkla ilişkiler çalışması, caddeler ve meydanlar) işaret eder; ama aynı zamanda genel bir toplumsal deneyim ufkudur" (akt. Akbal, 2004b:656). Akbal'ın diğer yandan sinema söz konusu olduğunda baskın olan yapılara dikkat çekmesi anlamlıdır: "Bu hâkim ve baskın biçim ve üsluplara rağmen sinema aynı zamanda toplumsal deneyim ufkumuzun hem ürünü hem de üretim alanıdır. Baskın olanın içine ve üzerine kara deliklerin, öyküsü anlatılmayanların, tarihin dışında kalarak tarih yazanların da gölgeleri düşer. En baskın olan, en zalim olan, en parlak ve şatafatlı olan bu gölgelerden de seyredilir. Gölgelerde yapanın, söylenin, gösterenin niyet ettik-

leri de, dışarıda bıraktıkları da yeniden anlam kazanabilir. O bildik anlatıların içinde yeniden üretilen baskın söylemler aslında bastırdıklarının sesini de taşırlar. Bazen yoğun bir sessizlik olarak, bazen ağır bir gölge olarak, bazen araya sıkışmış bir cümle, bakış ya da duruşta, bazen tahayyülü ansızın imkânsız olan çerçeve dışlarında görülüp duyulabilen olarak. O yüzden en popüler, en ticari, en ideolojik, en hâkim sinemalarda bile karşıtlar barınır. Ve her şeyin ötesinde seyirin kendisi kendi dinamiğini ve farklılıklarını anlamlandırma tercihlerini ve seçkilerini üretir. Sinema hep birlikte seyredildiği sürece, günlük hayata örülü bir dokusu olduğu sürece bu hep mümkündür. Belki hep birlikte fiziki olarak seyredilemediğinde de böyle olmaya devam edebilir. Henüz bunu konuşabilmek için biraz erken. Benjamin 1936'da yazdığı *"Mekanik Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat İşi"*[30] makalesinde filmin bütün diğer sanatlar içindeki yegâneliğinin tek yegâneliği olmayan sanat olmasından kaynaklandığını söyler. Filmin aurası yani halesi yoktur. Filmin toplumsal ya da bireysel halesi bizim onu seyrediş deneyimimizin bireysel ve/veya toplumsal deneyim ufkuna yerleştirişimizden kaynaklandığını iddia edebiliriz" (Akbal, 2008:21). Temsilden seyir deneyimine oradan da Benjamin'in argümanından yola çıkarak sinemanın aurasının olmayışına kadar geniş bir perspektifle değerlendirilen sinemanın deneyim ile ilişkisini irdelemek için birkaç soru işe yarayabilir. Hansen'in kamusal alan ve sinema deneyimi ile ilgili sorularını Akbal hatırlatır: Deneyimin söylemlerinin hangisi kamusalın hangisi mahremin içinde ifadelendirilecektir? Bunların yeniden çizilmesi nasıl organize olmalıdır? Kimin için, kim tarafından, kimin çıkarına olmaktadır? Bir toplu ve özneler arası ufuk olarak kamu nasıl oluşturulur? Ve kendini oluşturur? (akt. Akbal, 1993: 18). Bu sorular akla kimi örnekleri getirmektedir. Örneğin, Pelin Esmer'in yönettiği *Oyun* (2005) belgeseli kullandığı anlatım dili ve ele aldığı konunun kendine has önemi yüzünden fark edilen çalışmalar arasındadır. Türkiye'de kadınların belgeselin merkezinde oldukları

30 Akbal'ın sözünü ettiği çalışma Benjamin'in *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* adlı makalesidir.

iyi örneklerden biri olarak değerlendirilebilecek filmde Mersin'in Arslanköy mevkiinde kendi yaşamsal deneyimlerini aktararak düzenledikleri bir tiyatro oyununu performe eden kadınların bu deneyimi kamera yardımıyla da belgelenir. Belgeselin sinema salonları dışında alternatif gösterim alanlarında seyircisiyle buluşmasıyla kadın deneyimlerinin paylaşılmasında bir adım daha atılmış olur (Kırel, 2009). Sinema ve deneyim kavramları üzerinden kişisel yaşantılar takip edilerek yorumlama yoluna da gidilebilir. Tül Akbal'ın *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* (2008) adlı kitapta yer alan *"Deneyim Ufkumuzun Sineması"* başlıklı yazısında film izleme deneyimini kişisel ve toplumsal tarihten ayrıntılarla ortaya koyduğu görülür. Sinemanın hayattan bağımsız düşünülmemesi gerektiğini kişisel anekdotlarla hatırlatan yazarın çalışması kullandığı metod yüzünden de önemsenmelidir. Ayrıca, kitabın toplumsal ve bireysel deneyimlerin birleştiği noktada kadınların düşüncelerine yer veriyor oluşu da önemlidir. Akbal, çocukluğunda tanıştığı Yeşilçam filmleri kadar filmlerin izlendiği dönemin gündelik yaşamına dair ayrıntıları özetleyerek sinema günlerini hatırlamaya ve okuyucuya hatırlatmaya başlar: "Bütün filmlerin tek bir film olduğu Yeşilçam filmleri, semt sinemaları, bahçe sinemaları film seyretmenin kolektif hazzında büyütülmek demekti. Komşu teyzelerin şefkatleri ve azarları arasında, ahşap ve kâgir güzelim evlerin tek tek apartmanlara dönüştüğü, oyunların içine mermer, mozaik parçalarının, camları tutsun diye sürülen macunların, inşaatların, kum yığınlarının karıştığı çocukluğun toplumsal sineması; anlattıkları, konuları, üslupları ya da üretim tarzlarından dolayı toplumsal değildi aslında. Sadece bizim seyir deneyimiz onu toplumsallaştırıyordu. Birlikte seyretmenin, günlük hayatın ortak parantez anlarının paylaşımı olarak; ortak, toplumsal bir seyirden söz edilebilirdi. Bütün popüler kültürün de kalbi sinemaydı sanki; şarkılar, imgeler onun etrafında güçlenirlerdi. O filmlerdeki bir şarkının bütün o günleri, kokuları, kenti, bir duruş ve jesti beraberinde getirmesi gibi" (Akbal, 2008:8). Kişisel deneyimlerin paralelinde Türkiye'nin geçirdiği toplumsal, ekonomik ve politik süreçlerle birlikte seyir olgusunu hatırlamak bakışı

zenginleştirecek bir katkıdır. Bu izlekten devam edilerek Türkiye'de sinemanın seyircisiyle birlikte deneyim açısından nasıl bir gelişim gösterdiğine değinmek anlamlı olacaktır.

TÜRKİYE'DE SİNEMA DENEYİMİ ÜZERİNE HATIRLATMALAR

Bu kitabın kapsamı içinde Türkiye'de sinema deneyimi ve seyir geleneğine dair kimi ayrıntılara değinmemek önemli bir eksiklik oluşturacağından, erken dönem ve sonrasından günümüze, 2010 yılına kadar uzanan süreçte sinema deneyimi seyirciyi merkeze alarak hatırlatılacaktır. Türkiye'de sinemanın erken döneminin ardından popülerleşmeye başlayıp yaygınlaştığı daha sonraki yıllardaki değişimlere dek yaşanan süreci anlamak için bu ayrıntılara başvurulmaktadır. Kimi zaman kişisel deneyimlerin aktarıldığı, kimi zaman gözlemlerin ağırlıkta olduğu, kimi zaman da bugünden dünün sinema deneyimine dair yapılan yorumlardan yola çıkıldığı bu bölümde geniş bir özet yapılması resmin tamamına ulaşmak için yeterli değilse de gerekli bir başlangıçtır.

Türkiye'de Cumhuriyet Öncesi ve Sonrası Sinema ve Seyir Deneyimi

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu döneminde gündeme gelen varlığının önemli ayrıntılar içerdiği açıktır. Bu alandaki çalışmaların gün geçtikçe artıyor oluşu sevindiricidir. Ulaşılabilen araştırmalardan yararlanarak kültürel boyutuyla sinemanın ilk dönemlerinde nasıl algılandığı, geliştiği ve sosyal hayata bu deneyimin nasıl yansıdığı net anlaşılabilir. Daha önce sözü edilen *Trenin Gara Girişi* adlı Lumiere Kardeşler'e ait filmin Osmanlı İmparatorluğu döneminde bu topraklarda nasıl algılandığı üzerinden giderek bu çok boyutlu ve ciddi tarihsel incelemeler ve karşılaştırmalar gerektiren konuya küçük bir giriş yapılabilir. İlk gösterimlerin izi sürüldüğünde genellikle bilinen duraklara uğranır. Bu açıdan, *Beyoğlu 150-Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü* adlı kitapta yer alan tarihsel olarak

bilinen ilk gösterimlerin yapıldığı Sponeck Lokantası'nın 1870'lerde açıldığı ve 1887'de de bir ortaklık olarak Sponeck Birahane-Lokantası halini aldığı bilgisinden yararlanarak söze başlanabilir. Kaynağa göre, Sponeck'in üst katında bir salon oluşturulur ve bu bölüm ilgi çeker. 16 Ocak 1897 tarihli gazetelerde İstanbul'da *Trenin Gara Girişi* filminin ilk gösterildiği yer olarak burası belirtilir. Gösterim ve mekân hakkında ise şu bilgilere rastlanır: "Sponeck Salonu'nda akşam altıdan ona kadar ışıklı projeksiyonlar ve canlı fotoğraflar eşliğindeki sinematografın sunduğu ilginç deneyimler büyük merakla izleniyor" (2008:55)[31]. Bu noktada hatırlanması gereken bir başka sinema tarihine ait olgu da yeni popülerleşen sinemasal gösterimlerle birlikte ortaya çıkan film eleştirmenliği olgusudur. Bu konuda Esra Biryıldız'ın 2002 yılında yayınladığı *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)* çalışmasına başvurulabilir. Biryıldız bu çalışmasında sinema tarihine özellikle de Türkiye'deki film eleştirisinin tarihsel gelişimine eğilir. Film eleştirisinin doğuşuna değinilen kitabın dördüncü bölümünde *Trenin Gara Girişi* filmi ile ilgili deneyimler üzerine yazılanlar aktarılır. Filmi izleyen ilk seyircilerin gördükleri konusunda düşüncelerini açıkladıklarında bir film değerlendirmesi yapmış oluşlarına değinilir (Biryıldız, 2002:67). Sponeck Birahanesi'ndeki gösteriye dair hazırlanan ilan hayli ilginçtir: "Yaşayan Resim Canlı Projeksiyonlar Doğal Büyüklükte Tüm Paris'i Ayağa Kaldıran Görkemli ve Şaşırtıcı Gösteri" (akt. Makal, 2002:45). Tanıtımda perdenin büyüklüğü ve hareketli görüntünün şaşırtıcılığına vurgu yapılarak seyircinin ilgisi çekilmeye çalışılmaktadır.

Sinemaya ait ilk gösterilerin ardından sinemanın bir kurum olarak gelişim sürecini irdeleyen *"Fransız Firma Pathé Fréres İstanbul'da, 1908-1914"* (2006) adlı çalışma yol göstericidir. Pera'da ilk gösterim,

31 Sinema tarihinde ilkler konusunda Türkiye'de henüz oturmamış tartışmaların söz konusu olduğu hatırlanmalıdır. Bu bağlamda, Burçak Evren'in gazete ilanlarını tarayarak elde ettiği bilgiye göre ilk film gösterimi yapan kişinin sanıldığı gibi Sigmund Weinberg olmadığı, D. Hanri olduğu ortaya konulur. Türkiye'de ilk film gösterimi konusunda bir başka yorum da Dr. Rauf Beyru tarafından öne sürülen ilk gösterimin İstanbul'da değil, 1896 yılında İzmir'de gerçekleştirildiğidir (akt. Esen, 2010: 5-6). İzmir'de ilk sinemanın 1909 yılında Kramer Kardeşler'in "Pathé Sineması" olduğu da bilinmektedir (akt. Makal,1992:44).

Lumiere Kardeşler'in Paris'teki bilinen gösteriminden bir yıl sonra Beyoğlu'nda Salle Sponeck isimli bir mekânda gerçekleşir. Pera'nın ardından ilgi gören "canlı fotoğraf" görüntüleri Şehzadebaşı'nda da seyircilerini bu yeni icatla tanıştırır. Bu başlangıçtan sonra, 1908 yılı başlarında Fransız Pathé Fréres firması Tepebaşı Tiyatrosu'nda Pathé Sineması ya da "Cinémathéatre Pathé" adıyla film gösterimine başlar. Bunu sinemanın İstanbul'da kurumsallaşması açısından önemli bir adım olarak değerlendirmek gerekir (Özen, 2006:57). Özen, Pathé'nin İstanbul'da kurumlaşmasının ardındaki yerel özellikleri ve seyir alışkanlığını da irdelediği yazısında önemli noktaların altını çizer ve Osmanlı başkenti İstanbul'da yerel sinemanın Batı hegemonyası altında kurumsallaşması sürecine eğilir. Pathé'nin İstanbul'da açtığı temsilciliğin başına Sigmund Weinberg getirilir. Özen'e göre, Pathé'nin sinema seyircisini ikna etmesi gereken bir başka durum da sinemanın göz bozduğuna dair yerel basında yer alan haberlerin olumsuz etkisini ortadan kaldırmak olur. Ayrıca, yangın tehlikesi sinemanın bir başka sorunu gibi görünmektedir. Avrupa ve Amerika'daki gösterimlerde kolay yanıcı maddelerden yapılan filmlerin yanması çeşitli sorunlar yaratmıştır. Sinemanın güvenli bir yer olduğu konusunda seyirciyi ikna etmek gerekiyordur. Bunların yanı sıra, Pera'da sayıları gittikçe artan yankesicilerin varlığı da seyirciyi ürkütür. Seyirciyi uyarmak için dört dilde "Yankesicilere Dikkat!" yazılı pankartların asılıyor oluşu da bu konu ile ilgili bilinenler arasındadır. Pathé'nin seyirci sayısını arttırabilmek için kadınlar ve çocuklar için gündüzleri özel aile matineleri düzenlenmesi gerçekleşen uygulamalardandır. Ayrıca, gösterime gelenlere hediyeler dağıtıldığı aktarılmaktadır. Tepebaşı'ndaki parkta filmden sonra seyircilerin eğlenebileceği konusundaki vurgu önemlidir. Hatta oldukça kalabalık Pazar matinelerinden birinde ya da bir kaçında seyirci tiyatro çıkışı kameraya alınmış ve çekilen görüntüler aynı tiyatroda gösterime girmiştir. Böylece, Pathé seyirciye kendini beyazperdede görme şansını verir. Benzer bir uygulamanın sadece seyirci için değil II. Meşrutiyet'in ilanıyla tahta geçen V. Mehmet ve yeni açılan parlementonun üyeleri için de söz konusu olduğu bu çalışmada yeniden hatırlatılır. Pathé, yeni sultanı,

seyahatlerini ve ordusunu filme aldığı gibi yeni parlementonun açılışını da kaydetmiştir. *"Osmanlı Parlementosunun Açılışı"* adıyla gösterilen belgesel 1 Mart 1909 gecesi yapılan prömiyeriyle diplomatlara, şık Pera seyircisine ve parlemento üyelerine sunulmuştur. Pathé'nin yaptığı uygulamalara bakıldığında dikkat çeken bir başka nokta, kadınlara ve çocuklara yapılan özel matineler dışında Çarşamba geceleri diplomatlar ve şehrin ileri gelenleri için düzenlenen özel suarelerdir. Pathé sinemalarında Fransa'daki bir sel felaketi ile ilgili bir hayır gecesi yapıldığı da bilinmektedir. Ya da 1909'da Emirgan İttihat ve Terakki Kulübü tarafından Emirgan Kız Lisesi yararına sadece kadınlara mahsus film gösterimleri yapıldığı (Özen, 2006:58-61) aktarılanlar arasındadır. Bu tarihsel hatırlatmalardan sinemanın nasıl kullanılabileceğini ve erken dönemlerdeki bu uygulamalarla sinemanın gündelik yaşamdaki yerinin nasıl sağlamlaştırılmaya çalışıldığını anlayabilmek olasıdır. Ayrıca, yeni yaygınlaşmaya başlayan sinemanın yerleştirilmesi için Pathé'nin çeşitli yerel çalışmalar yaptığı anlaşılmaktadır. Kadınlar matinesinin düzenlenmesi bunların başında gelmektedir. Kaydedilen kimi görüntülerin yeniden aynı sinemalarda gösterime girmesinin yanı sıra Çarşamba günleri sadece diplomatik erkân ve ileri gelenler için bir akşam gösterisi yapılıyor oluşu sinema seyirciliğinin ve sinemanın mekânsal bağlamda sınıfsal ve statüsel özelliğini gösterir. Sinemanın tüm dünyada olduğu gibi etkili şirketlerinden biri olan Fransız şirketi Pathé tarafından yaygınlaştırıldığı göz önüne alındığında ortaya çıkabilecek kimi itirazlar da akla gelmektedir. Özen'in hatırlattığı gibi, İstanbul'da faaliyet gösteren tek firma Pathé değildir. Rakip şirketler arasında Gaumont, Lux ve Eclair gibi Fransız firmaları da vardır. Osmanlıca basılan kimi gazetelerde İstanbul'da özellikle Beyoğlu'ndaki sinemalarda Fransız dilinin egemenliğine itiraz edildiği de anlaşılmaktadır. Filmlerdeki arayazıların, afişlerin ve broşürlerin Türkçe'de de basılmaya başlanması konusunda uyarılar vardır. Bu yazılar, Pathé Sineması önünde toplanan bir grup tarafından protesto gösterileriyle desteklenir. Gruptan bazı kişilerin protesto nedeniyle polis tarafından tutuklandığı da bilinmektedir (Özen, 2006:62-63).

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu döneminde nasıl algılandığı ve kabul gördüğü üzerine farklı bir bakışa yer verilebilir. Mehmet Öztürk, 1895 yılından 1910'lara kadar sinema Avrupa kentlerinde "küçük insanlar"ın eğlencesi olarak karşılanırken, "padişahlar kenti" İstanbul'da önceleri saray ve konaklarda gösterime girerek "büyük adamlar"a takdim edildiğine dikkat çeker. Yazar, Osmanlı Sarayı'nda hareketli görüntünün hemen kabul edilmesinin ardında Tanzimat ve Batılılaşma hareketleri ve hayallerinin etkisinin olduğuna vurgu yapar. Bu kez karşıt bir biçimde İslamiyet'teki algının tersine bir kabul söz konusudur ve bu bir çelişkidir. Ayrıca, sinemanın İstanbul'da kabul görüşü ilgi çekicidir, çünkü filmlerdeki "sokak serserilerinin", Şarlo'ların hikayeleri, -bilinçli olsa da olmasa da- ironik bir biçimde padişah ve "padişahçılara" ve Osmanlı rejiminden ekonomik pay sağlayan "Ayrıcalıklı Batılılar"a sunulmaktadır. Öztürk, sinemanın algılanmasının "Batılı" bir olgu olduğunun ve "zengin" ve "kibar" olanla özdeşleştirilmesinin de üzerinde durur (Öztürk, 2002:309-310). Yazarın, vurguladığı ironik karşıtlık aslında kent ve sinema ilişkisi açısından yeniden değerlendirilmesi gereken önemli bir karşılaşma noktasının/alanının yarattığı çatışma ve etkiyi hatırlatır. Yine Öztürk'e başvurulursa, sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki algılanışı zengin ve azınlıkların mekânı olan Pera'da, başka bir deyişle yerel bir alanla sınırlı bir biçimde gelişmesi ilgi çekicidir. Yazar, sinemanın ilk yıllarında Paris'teki ilk film gösterimlerini beklenti ve sınıfsal varlık açısından hatırlatır. Paris'te ekonomik ve kültürel yönden şık bir burjuva mahallesi seçilerek yapılan ilk film gösterimlerine zenginlerin ve entelektüellerin gelmesinin beklendiğinin, ancak sinemaya beklenmedik bir biçimde akın edenlerin işsizler, flaneurler, işçiler gibi toplumun yoksul kesimi olduğunun altını çizilmesi (Öztürk, 2002:311) beklenti ve gerçeğin birbirinden uzaklığını ve şaşırtıcılığını gösterir. Öztürk'ün, özellikle İstanbul'da saray çevresinde ve konaklarda kabul gören hareketli görüntünün, yani sinemanın Batı'daki kabulünden farklılığına dikkat çekmekte haklı olduğu düşünülebilir. Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki serüveni kültür ve deneyime dair önemli tarihsel gerçekleri anlayabilmek açısından vazgeçilmezdir.



İzmir'de Cine Pathé

Sinemanın Osmanlı İmparatorluğu zamanında gündelik yaşama giren bir eğlence olması nedeniyle, Cumhuriyet'in kuruluşundan önceki tarihler içinde gelişen bazı erken dönem sinema olaylarına değinilebilir. Bu kez yapılan kimi "mikro tarih" araştırmalarına başvurarak sinema deneyimleri ile ilgili bu süreçte yaşananlar gözden geçirilebilir[32]. Örneğin, Süleyman Beyoğlu'nun *"Sinema Karadeniz'de (1909-1933)"* (2001) adlı inceleme yazısında Cumhuriyet'in kuruluş yıllarından öncesine ve 10 yıl sonrasına taşan bir süreç içinde Karadeniz'deki kimi illerde sinema salonlarının gelişimi ve kullanımı üzerinde yoğunlaştığı görülür. Bu araştırma, merkez ve çevre bağlamında da genel algıyı kıran ve alana katkı yapan bir çalışmadır. Çünkü sinema dendiğinde İstanbul'un, İstanbul dendiğinde de Pera'nın akla gelmesi sinemanın bir kültürel karşılaşma alanı olarak anlamını algı düzeyinde daraltacak bir önyargı ya da kültürel bir baskıdır. Bu açıdan, Karadeniz'de sinema ile ilgili çeşitli oluşumların ve çabaların tarihsel kaynaklarıyla birlikte ele alınması, araştırmacılara yapacakları çalışmalarda yeni merak alanları yaratabilecek niteliktedir. Anılan kaynağa göre, Osmanlı arşivlerinden elde edilen bilgilerde Trabzon'da 1909 yılında bir gayrimüslimin "Osmanlı Sinematoğraf Şirketi" adıyla bir şirket kurduğu anlaşılmaktadır. Trabzon'un yanı sıra, Giresun'da ise, Kaptan Yorgi Paşa'nın eşi Madam Pavlidi tarafından Birinci Dünya Savaşı yıllarında bir sinema salonu işletildiği bilinenler arasındadır. 1919 yılında bu sinemanın kapandığı belirtilmektedir.

32 Kentler merkezinde yapılan çalışmalardan bir diğeri Hakan Aydın'ın *"Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)"* (2008) adlı çalışmasıdır. Yazar, Konya'da 1910 yılında Amerikalı bir misyonerin hastahanesinde başlayan ilk gösterim serüveninin ardından 1913 yılında ilk sinema salonunun açıldığını belirtir. Yazar, Sanayi Mektebi Sineması'nda, Milli Mücadele yıllarında ücretsiz gösterilen propaganda içerikli filmlerle halkın milli duygularının harekete geçirildiğini vurgular. Konya'da 1938 yılında da Yeni Sinema inşa edilir (Aydın, 2008: 70-71).

Cumhuriyet'in ilanından sonra Giresun'da İstiklal Sineması açılır ama sinema teknik aksaklıklar nedeniyle aralıklı olarak çalışabilir ve bu sinema 1924 yılında Lale Sineması adını alır (Beyoğlu, 2001:48). Buraya kadar sinema tarihi ile ilgili olabilecek ayrıntıların aktarıldığı araştırmada sinemanın kültürel ve sosyal boyutuna dair noktalar gündeme getirilir. Yazar, Giresun'daki İstiklal Sineması'nın 1924'de adının değiştirilerek Lale Sineması olduğunu aktardıktan sonra, başlangıçta kadın-erkek ayrı matineler düzenlendiğini ama ardından bunun terk edildiğini ve kadın ve erkeğin birlikte sinema izlemeye başladığını belirtmesi önemli bir başka tarihsel veridir. Gösterilen filmlerin sessiz döneme ait filmler olması nedeniyle ara yazılardaki açıklamaların önceleri Fransızca olduğu, bir süre sonra da Türkçe'nin kullanılmaya başlandığı eklenen bilgiler arasındadır (Beyoğlu, 2001:48-49). Bu araştırmanın ortaya koyduğu verilerden yola çıkarak erken dönem film gösterimleri hakkında yeni bilgiler edinilebilir. Örneğin, sinemaların isimlerinin değişmesi önemli bir ayrıntıdır. Yine, kadınlara ait matineler düzenlenmesi ve ardından kadın-erkek karışık biçimde film izlenmeye başlanması toplumsal etkileri açısından ayrıntılı biçimde ele alınması gereken bir tarihsel süreci hatırlatmaktadır. Öte yandan Fransızca ara yazıların varlığı da üzerinde durulması gereken detaylardandır.



Tire Türkocağı Sineması

Aynı yazıda, film izleme kültürü ve sinemanın sosyal hayattaki yeri açısından ilgi çekici başka noktalara değinildiği görülür. Karadeniz'in bir başka kenti olan Ordu'da 1923 yılında Halis Bey'in ilk daimi sinemayı açtığı bildirilir. Elektrik olmadığı için kilisenin avlusuna konulan bir motor yardımıyla gösterim için elektrik sağlanmaktadır. Halis Bey'in sineması kısa zamanda halkın ilgisini çeker ve sinemada *Hâkime-i Cihan*, *İki Yetime*, *Masis* ve *Tarzan* gibi filmler oynar. Bir filmi altışar parçaya

ayıran Halis Bey, böylece bir filmi dört ya da altı ayrı zamanda bölerek oynatmaktadır. Kısacası bu durum bir filmin tamamının görülebilmesi için sekiz-on gün sinemaya gitmek anlamına gelmektedir. Ayrıca, filmlerin salon dolmadan başlatılmadığı da aktarılmaktadır. Ordu'da da, bütün ülkede olduğu gibi; *İspanyol Dansözü, Şeyhin Oğlu, Kurtlar Mucizesi, Mavi Melek, Şarlo, Malik* ve *Yüzü Gülmez* gibi filmlerin sevildiği düşülen notlar arasındadır (Beyoğlu, 2001:48-49). Bu bilgilerden sinemanın ilk yıllarında Fransız, Alman ve Amerikan yapımı filmlerin ve film yıldızlarının Türkiye'de de ilgi gördüğü anlaşılmaktadır. Benzer bir biçimde, bir başka Karadeniz kenti olan Samsun'un da sinema açısından hareketli yıllar yaşadığı anlaşılmaktadır. 1924 yılında, Samsun'da Zafer Sineması, Yeni Sinema ve Hilal Sineması'nda yerli ve yabancı filmler gösterilmektedir. Örneğin, Zafer Sineması'nın sahibi olan Alemdarzadeler'in, Samsun'a Muhsin Ertuğrul'un ve tiyatrosunun gelmesini sağladıkları aktarılmaktadır. Kaynakta, Muhsin Ertuğrul'un kente gelişinin ilgiyle karşılandığına yer verilmektedir. Bu yazıda yer alan ilgi çekici bir başka noktanın da, kentte yayınlanan *Haber Gazetesi*'nde Muhsin Ertuğrul ile yapılan röportaj olduğu söylenebilir. Röportajda Muhsin Ertuğrul, sinema sektörünün burada, Batı'da ve Amerika'da olduğu gibi oturmadığından yakınmaktadır. Filmlerini zor koşullar altında ortaya koyduğunu ekleyen Ertuğrul, bu görüşmede *Ateşten Gömlek* filminin yalnız İstanbul'da on yedi bin lira kazandığını belirttikten sonra sinemadan, koşulların güçlüğü ve alt yapısı yeterince oluşmamış filmlerin çekildiğini de sözlerine ekler (Beyoğlu, 2001:49). Yazının ilerleyen bölümlerinde Hilmi A. Malik'in *"Türkiye'de Sinema ve Tesirleri"* adlı 1933 yılında yayınlanan çalışmasına yer verilir. Bu aktarımdan 1932 yılında Türkiye'de sinema sayısının yaklaşık olarak 129 olduğu öğrenilmiş olur (akt. Beyoğlu, 2001:50). Karadeniz'de sinemanın toplumsal yaşam içindeki yeri üzerinde durulan bu çalışmadan elde edilen bilgiler arasında ilgi çekici olan birkaç noktaya daha değinilebilir. Örneğin, 1933 yılının ilk ayları Ramazan'a denk geldiği için Rize'deki Cumhuriyet Sineması'nda bayramın birinci gününden itibaren Çanakkale harp filmleri gösterilmeye

başlanmıştır. Ayrıca, Rize'de ilk sesli filmlerden olan; *İstanbul Sokakları, Bir Millet Uyanıyor* ve *Karım Beni Aldatırsa* adlı Muhsin Ertuğrul filmleri izlenmiştir. Cumhuriyet Sineması'nda bir aya yakın oynatılan filmlere halk büyük ilgi gösterir (Beyoğlu, 2001:50). Bunun gibi "mikro tarih" yöntemiyle yapılan çalışmalardan yararlanmak aslında gündelik yaşamda sinemanın nasıl bir yere sahip olduğunu anlamak açısından önemlidir. Kaynak dikkatlice gözden geçirildiğinde, sinema isimleri üzerinden de bir yorum yapılabilir. Karadeniz'de 1932 yılında çalıştırılmakta olan sinemaların isimlerinin; Lale, Giresun, Milli (Ordu'da), Palas, Milli (Rize'de), Kazım Paşa (Beyoğlu, 2001:50) olması bu anlamda dikkat çekici bir ayrıntıdır. Kurtuluş Savaşı'nın ardından ulus kurgusunun oluşturulması konusundaki özenin sinema salonu isimlerinde de görünür biçimde yansıdığı bu seçimlerden net bir biçimde anlaşılmaktadır. Yine, Muhsin Ertuğrul filmlerinin Cumhuriyet Sineması'nda gösteriliyor oluşu anlamlıdır. Sinema ile ilgili tarihsel kaynaklara ulaşan çalışmaların çoğalması ve ele alınan dönemlerin modernleşme, ulus, kimlik, toplumsal cinsiyet, kamusal alan ve temsil gibi kavramlarla birlikte incelenmesi yapılacak yorumları zenginleştirecektir. Bu açıdan, sinemayla ilgili tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin yaşama yansımasını sinema üzerinden ele almaya yarayacak kültürel malzemelere olabildiğince erişmek alana önemli katkılar yapacaktır.


Trabzon Yıldız Sineması

Sinema salonlarının sadece film izlenen yerler olmadığını tahmin etmek zor değildir. Bunun için *Toplumsal Tarih Dergisi*'nde yayınlanan Mesut Çapa'nın kaleme aldığı *"Milli Mücadele'den Cumhuriyet'e Trabzon'da Tiyatro ve Sinema"* (2001) adlı bir başka incelemeye başvurulabilir. Çapa, Türk sinemasının temellerinin İkinci Meşrutiyet'ten sonra İstanbul'da atıldığını ve ardından Anadolu'da bazı merkezlere yayıldığını vurgular. Çapa'nın işaret ettiği bir nokta Türkiye'de sinemanın tarihsel açıdan incelenmesine önemli bir katkıdır. Çapa, 1915 yılında

kurulan Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çalışmalarına değinir. Bazı askeri belgesellerin yanı sıra Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde "Milli Hayatımıza Dair Sinema Filmleri" başlığı altında filmler çekildiğine değinilir (Çapa, 2001:22). Sinema salonlarında filmlerle birlikte aktarılan diğer "bilgi"lerin içeriğinin irdelenmesi gerekliliği çok açıktır. Sözü edilen "Milli Hayatımıza Dair Sinema Filmleri" başlığı altında nasıl bir biçim ve içeriğe sahip filmler kotarıldığı merak uyandırmaktadır. Yine aynı kaynakta, Trabzon'da 1909 yılında Hürriyet Meydanı'nda Pazar ve Cuma günleri birer saat kadınlara ve ayrıca erkeklere sinematograf resimleri gösterildiği ve bunların bir kısmının da Japon Savaşı ile ilgili olduğunun belirtilmesi ilgi çekicidir (Çapa, 2001:22). Sinema salonlarında yer alan haber filmleri ile bir yandan dış dünyaya ait "sözde bilgi"lerin aktarılıyor oluşu sinema salonlarının sadece eğlenceye hizmet etmediğini ortaya koyduğu gibi, günümüzde televizyonun üstlendiği "haber verme" görevini kısmen yerine getirdikleri için bu durum sinema ve propaganda nosyonunun ihmal edilmemesi gerektiğini bize anımsatır. Ayrıca, yine Çapa'nın aktardığına göre, örneğin 13 Ocak 1922 günü Trabzon'da hâsılatı şehit er ve ailelerine verilmek üzere sinema binasında bir müsamere düzenlendiği de anlaşılmaktadır. Gösteri; "gençler tarafından, işgal sahalarındaki Yunan mezaliminin canlandırıldığı bir piyes" olarak ifade edilmiştir (Çapa, 2001:24). Benzer bir biçimde, 1922 yılında yine sinema salonlarında konserlerin düzenlendiği ve bu konserlerin Müslüman kadın ve erkekler için ayrı ayrı tekrarlanacağı da belirtilmektedir. Kadınlar ve erkekler açısından sinemanın farklılığı ön plana çıkaran durumunu anlamak amacıyla konu hakkında başka bir bilgiye daha başvurulabilir. Trabzon Cemiyet-i Hayriye-i İslamiye, meydandaki sinemayı yeniden onarır ve sinema Nisan 1922'den itibaren işletilmeye başlanır. Program her gece erkeklere, Pazar ve Perşembe günleri hanımlara, Cuma günleri yarım biletle öğrenci ve diğer çocuklara, haftada bir defa da bedava olarak askerlere tahsis olunur. Filmlerde, kara, deniz, hava savaşları, özellikle İnönü ve Sakarya Savaşları, dramlar, gülünçlü komedyalar yer alacak ve yeni filmler geldikçe bunlar halka duyurulacak-

tır (Çapa, 2001:25). Alıntıdan da anlaşıldığı gibi, dışarıdaki hayatın paralel bir biçimde içeride de, -yani sinema salonunda- devam ettiği görülmektedir. Kadınlar ve erkekler için ayrı ayrı gidilen bir mekân olan sinema, ancak kısıtlı zamanlarda kadınlara açık bir mekândır. Erkekler bu anlamda kamusal alan içinde yerlerini her zaman korumaya devam ederlerken kadınlar için dışarısı ancak kısıtlı zamanlar için uygundur. Çocukların ayrı gösterimlerle filmlerle buluşturuluyor oluşu da bir başka ilginç nokta olarak karşımızdadır. Kadınların sinema ile ilişkileri üzerinde biraz daha ayrıntılı durmak gerekir. Ali Özuyar, Osmanlı İmparatorluğu'nda 1896 yılında Yıldız Sarayı'nda ilk gösterimin yapıldığını belirttikten sonra bir başka noktaya dikkat çeker. Saray'daki gösterimden sonra sinemanın halkla buluşması çeşitli birahane ve kıraathanelerde düzenlenen ilk gösterimlerle devam edecektir. Sinemanın saraya girmesiyle birlikte konak kültürü de bundan etkilenir. Kısa bir süre içinde zengin konaklarında yeni bir kültür oluşmaya başlar. Özel gösteri salonlarının olmadığı ilk zamanlarda erkekler için birahaneler ve kıraathanelerde karşılaşılan bir olay olan sinemayla acaba kadınlar nasıl tanışır? Sorunun yanıtı şöyledir; konaklara giren gösterim cihazları sayesinde kadınlar sinema ile tanışırlar. Bu bilgi eşliğinde konaklardaki gösterimler göz önüne alınırsa kamusal alan/özel alan ayrımında yaşanan deneyimin yorumlanması gerekir. Ayrıca, ilk defa Asadarya'nın[33] Pangaltı'da[34] açtığı salonda haftanın belli günlerinde kadınlara da film gösterilmeye başlandığı bilinir. Örneğin, 1914 yılında yayınlanan bir ilanda belirtildiği gibi: "Kanun-ı sani'nin 23. Cum'a gününden 26. Pazartesi günü akşamına kadar gündüz hanımlara sa'at 1 buçukta. Gece beğlere zeval-i sa'at 8 buçukta" (Özuyar, 1999:32-33) biçiminde duyurulmuştur.

33 Gökmen'de, Özuyar'da "Asadarya" olarak belirtilen isim "Asaduryan" olarak geçmektedir.

34 Aynı sinema salonu için Mustafa Gökmen'in yapmış olduğu *Eski İstanbul Sinemaları* adlı kitapta Pangaltı'da Pate (Pathé), eski Pangaltı Tiyatrosu olarak geçer. Sahibi ve işletmecileri ise, önce Asaduryan sonra da Kevork Kuyumcuyan olarak belirtilir (Bkz. Gökmen, 1991:25).



Gloria (Saray) Sineması

Mustafa Gökmen'in yapmış olduğu *Eski İstanbul Sinemaları* adlı incelemeye göre ise, İstanbul'da ilk yerleşik sinema Tepebaşı'nda Pate Sineması adıyla 1908 yılında açılmıştır. Bunu izleyen yıllarda, 1911'de Beyoğlu'nda Oryanto, 1912'de Santral ve İdeal Sinemaları açılır (Gökmen, 1991:11). Nilgün Abisel'in araştırmasına göre, 1929-1933 yılları arasında İstanbul'da otuz beş, 1935-1949 döneminde ise kırk sinema salonu vardır. Bu yıllar içinde özellikle 1929 yılına dair *Resimli Uyanış*'taki bir yazıda Türkiye'de iki yüze yakın sinema salonu olduğunun belirtildiği de hatırlatılmalıdır (Abisel, 2005:10). Sinema salonlarındaki "mevki" denilen bölümleme ile ilgili uygulamanın da önemsenmesi gereken yanları vardır. Mevki uygulaması ile ilgili örneğin Trabzon'daki Turan Sineması'nda 1923 yılında yayınlanan bir gazete küpüründeki fiyat bilgilerine başvurulabilir. İlana göre; birinci mevki 30, ikinci mevki 20, üçüncü mevki ise 10 kuruştur. Ayrıca, alt kat localar 200, üst kat localar ise 150 kuruştur (Çapa, 2001:25). Bu bilgiden hareketle, sinemanın bir "alan" olarak toplumsalla ilişkisinin mekânsal bağlamda da sürdürüldüğü bir uzam olmasının üzerine gidilmesi gerektiği anlaşılır. Gündelik yaşamla ilgili belki de bu "kanıksanan bilgi"nin, Kültürel Çalışmalar'la ilgilenen araştırmacılar için önemli bir çalışma alanı olacağı kesindir. Sinema salonlarının mekânsal düzenlenmesi ve seyircinin sınıfsal özelliği ile ilgili uygulamaların çözümlenmesi sinema ve seyirci ilişkisini yorumlarken elde edilecek sonuçlar açısından alana farklı bir boyut kazandıracak niteliktedir. Bu bakımdan, locaların pahalı olması ve mekânsal olarak diğer "sıradan" seyircilerden ayrılması önemsenmesi gereken bir noktadır. Kuşkusuz, bu durum kaynağını tiyatro geleneğinden devralmış ve sadece Türkiye'ye özgü olmayan bir uygulamadır. Seyircinin sınıfsal özelliklerine göre bilet fiyatlarına yansıyan "mevki"ler biçiminde sıralanarak film izlemesi, seyir

dinamiği açısından "içeride" de kendini hatırlatan sınıf sorununu çağrıştırır ve bu da aynı zamanda sinema salonunun içinin sanıldığı kadar eşitlikçi olmadığını ve "dışarısı"nı olduğu gibi "içeri"ye taşıyan sınıflı bir yapıyı öngören mekânsal bir düzenlemeye sahip olduğunu gösterir. Dünyadaki örneklerde de görüldüğü gibi, sinema salonları mekânsal düzenlemeleri ve işletme mantığı açısından her anlamda dışarının dışarıda bırakılamadığı yerlerdir. Sınıf, toplumsal cinsiyet, kimlik ve ırk ile ilgili gerçeklerin sinema salonunda kendini belli ederek içinde bulunulan ülkenin hassasiyetlerine göre farklı uygulamalara başvurularak (egemenler lehine) bertaraf edilmeye çalışıldığını görmek gerekir. Bu durumun ayrımcılığın ve eşitsizliğin "doğallaştırılıp", bu uygulamaya maruz kalanlar tarafından kabul görmesini beraberinde getireceği de anlaşılabilir. Kamusal alan kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, ortaya çıkan farklı uygulamalardan kaynaklanabilecek kültürel çatışma ve deneyimlerin yarattığı çeşitli olumsuzluklar karşısında, sinemanın bir farkındalık ya da karşı sesler üreten bir alan olarak kullanılıp kullanılmadığı önemsenmesi gereken bir başka nokta olarak karşımızdadır.

Sinema salonlarının mekânsal düzenleme olarak özelliklerine yakından bakmak geliştirici olacaktır. *Beyoğlu 150-Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü* adlı kitapta, Beyoğlu'nda sinemaların dönüştürülen binalardan oluşturulduğunun belirtilmesi önemli bir bilgidir. Örneğin, 1914 yılında kurulan Cinema Ottoman bir buz pisti (Buz Sarayı)'dir. Avrupa'nın en iyi filmlerinin geldiği bu salon, 1924 yılında Melek adını alır ve İpekçi Kardeşler tarafından işletilir. 1958 yılından sonra da binanın sahibi olan Emekli Sandığı sinemanın işletmeciliğini üstlenir ve sinemanın adı Emek olarak değiştirilir (Beyoğlu...2008:80). Yakın zamana dek yaşamaya devam eden Emek Sineması'nın daha önce bir buz sarayı olduğunun çok kişi tarafından bilinmediği tahmin edilebilir. Beyoğlu'nun bir başka önemli sineması olan Alkazar da, önceleri Cine-Salon Electra adıyla İpekçi Kardeşler tarafından işletilir ve 1925 yılında Alkazar adını alır (Beyoğlu...2008:81). Bu hatırlatmayla Beyoğlu'nun sinema salonları açısından incelenmeye değer bir kültürel alan olduğu, ancak

kültürel belleğimizde kalıcı izler bırakmış bu sinemaların günümüzün tüketim alışkanlıklarına yenilerek son zamanlarda birer birer kapanmasının değerlendirilmesi gereken çok önemli bir problem teşkil ettiği de akılda tutulmalıdır[35]. Sinemanın, Türkiye'nin Batılılaşma serüveni içinde ve gündelik yaşamdaki değişimlerin yansıdığı bir alan olarak başlı başına bir kültürel fenomen olduğu ele alınan pek çok örnekte karşılaşılan farklı olaylar ve deneyimler gözden geçirildiğinde net bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu kitabın kısıtlılığı içinde ele alınıp incelenecek konuların devasalığı birçok beklentinin yerine getirilememesi riskini taşımaktadır. Ancak, burada tarihsel bir döküm ya da inceleme yapma iddiasından çok sinemanın farklı alanlarına dair bir farkındalık yaratmanın amaçlandığı bir kez daha belirtilmesinde yarar vardır.

1920'lerde başlayan sinema tutkusunun Beyoğlu'nda büyüklü küçüklü sinema salonlarıyla yaşadığı bilinmektedir. Bu anlamda, daha önce sözü edilen "mevki" meselesinin dışında buna benzeyen bir başka uygulamanın varlığına dikkat çekmek gerekir. *Beyoğlu 150-Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü* adlı kitapta, Beyoğlu'nda yer alan sinemaların 1. 2. ve 3. sınıf olmak üzere ayrımlandığı hatırlatılır. Kaynakta, Magic, Etoile, Luxembourg, Cine Palace, Eclair ve Cine Amphi sinemalarının birinci sınıf sinemalar, Cosmograph, Russo-American, Central, Orientaux, Pangaltı ve Variete gibi sinemaların ikinci sınıf sinemalar ve Majestik gibi sinemaların da üçüncü sınıf sinemalar kapsamında değerlendirildiği aktarılır (2008:72). Ali Özuyar, Osmanlı İmparatorluğu döneminde açılan sinemaların -ki örneğin Cine-Eclair 1909 yılında açılmıştır, Cine Oriental

35 İstanbul 2010 Kültür Başkenti yılı sinemaseverlerin Alkazar Sineması'na hüzünlü vedasıyla başlamış, ardından amacının yenileme olduğu iddia edilerek kapatılan Emek Sineması'nın yerine yapılacak AVM projesi ile ilgili tartışmalar gündeme oturmuştur. Bu kapatılmanın protesto edilmesi amacıyla 3 Nisan 2010'da Uluslararası İstanbul Film Festivali sırasında sivil inisiyatifler tarafından düzenlenen alternatif açılışta "Emek Benim, İstanbul Benim, Yıktırmıyorum!" sloganıyla bir bildiri okunmuş ve Emek Sineması'nın sokağına gerilen perdede projeksiyondan Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* filmi gösterilmiştir. 2012 yılına gelindiğinde farklı kesimlerden iki yıldır yapılan pek çok itiraza rağmen olumlu herhangi bir gelişme yaşanmamış ve Emek Sineması ile aynı sitede yer alan Yeni Rüya Sineması' da kapatılarak aynı kaderi paylaşmak zorunda bırakılmıştır.

ise 1910 vs.- yabancı isimlerle açıldığını ve Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde "Vatandaş Türkçe Konuş" kampanyası sonucunda adlarının yavaş yavaş Türkçeleştirilmiş olduğunu hatırlatır (Beyoğlu...1999:34).



Lale Sineması



Ses Sineması

Bu açıdan, erken dönem seyir geleneğinin moda açısından da bir takım kültürel aktarımların söz konusu olduğu bir alan olarak önem kazandığı hatırlanabilir. Özellikle, Cumhuriyet'in ilk yıllarında sessiz sinemanın popüler yıldızları olan Mary Pickford, Pola Negri veya Kovanko gibi yıldızlarla özdeşleşildiği belirtilenler arasındadır. Yeni modanın bu yıldızlar sayesinde değişip belirlendiği ve yeni bir imaj devrinin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu açıklamadan sadece kadınların modayı takip ettiği düşünülmemelidir. Erkekler de modayı takip etmektedirler. Sinema salonlarını Amerika ya da Avrupa tarzı giyinen seyircilerin dolduruyor oluşu bu etkinin bir sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında sinema sessizdir ama bir yandan da umulmadık bir "şenlik"tir. Üstünkörü ve rastgele kıyafetlerle sinemaya gitmek "adaba aykırı"dır. Özenli saç modelleri, şık kıyafetlerle yarı Osmanlı, yarı Avrupai bir tarzda sinemaya gidilir. Diğer yandan, yeni filmler şamatalı bir biçimde devasa bez afişler, el ilanları ya da gazete ilanları ile tanıtılır (Özuyar, 1999:25-26). Sinemaya gitmenin giderek gündelik yaşamı etkileyen bir sosyal etkileşim alanı, bir olgu haline geldiği anlaşılır. Özellikle, Cumhuriyet sonrası sinemanın modernleşme çabaları ile paralel bir rol modelliği görevi üstlendiği ve ortaya çıkan modalarla birlikte taklitin de ağır bastığı bir yolla Batılı görünmenin "öğrenildiği" bir

alan olduğu varsayılabilir. Bu anlamda çeşitli ülkelerdeki sinema salonlarının önünde yer alan seyircilere ait fotoğraflara bakıldığında Türkiye'deki sinema salonları ve seyircilerinin diğerlerinden görsel olarak çok farklı olmadığı göze çarpmaktadır. Sinema önlerinde bakımlı, özel olarak hazırlanarak sinemaya gelen kalabalıklardan söz etmek olanaklıdır. Bu açıdan sinema salonları hem içlerinde barındırdıkları filmler yoluyla hem de insanları biraraya getiren ve karşılaştıran bir mekân olma özelliğiyle sosyalleşme bağlamında etkileyici ve şekillendirici rolü olan kilit kültürel paylaşım alanları olarak değerlendirilmelidirler.

Sinemanın sessiz döneminde sinema salonlarında neler yaşandığına dair bir başka ayrıntı bu dönemde yaşanan gündelik olayları hatırlatması açısından önemlidir. 1927 yılına ait bir tanıtım yazısında Opera Sineması'nda *Kara Korsan* filminin gösterileceği ve film gösterilirken çalınacak müziklerin neler olduğuna dair bilgilerin de yer aldığı görülür. Bu ilana göre, çalınacak parçalar arasında; Wagner'den *Der Flingen Hollanda*, Boito'dan *Mefistofenes*, Çaykovski'den *Hamlet* vs. vardır. Sessiz dönemde, film başlamadan önce filmde çalacak orkestra ya da trio tarafından bir konser verildiği, konserin bitiminden sonra filmin başladığı bilinmektedir. Filmin ilk yarısı bittikten sonra soluk alan orkestra, ikinci bölüm başlayana kadar konser vermeye devam eder. Kimi zaman da sessiz film gösterimleri sırasında orkestra ile sinema salonu sahibi arasında yaşanan anlaşmazlıklar yüzünden filmlerin sessiz (yani müziksiz) seyredilmek zorunda kalındığı da olur. Bu türden sorunların Avrupa'daki sinemalarda yaşandığı bilinmektedir (Özuyar, 1999:31). *"Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği"*[36] (2006) adlı çalışmasında Sadi Konuralp, sessiz döneme ait film gösterimlerinde üç türden uygulamanın yapıldığına dikkat çeker. Bunlardan birincisi, film perdede oynarken perdenin arkasına birilerinin geçip görüntülere ve oyuncuların dudak hareketlerine bakarak filmin diyaloglarını söylemeleri, bir diğeri yorumcu/anlatıcı

36 Sadi Konuralp, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-5* (2003) adlı toplantıda bildirisini sunduktan hemen sonra geçirdiği trajik bir kaza sonucunda hayatını kaybetmiştir. Bu çalışma, onun sunumunun Çiğdem Antlı ve Elif Akçalı tarafından yapılan deşifresidir.

denilen bir kişinin filmin olayını, gidişatını seyirciye hikâye biçiminde sözel olarak anlatması ve üçüncü olarak da doğrudan filmlere müzik olarak eşlik edilmesidir. Arayazının olmadığı dönemlerde ikinci yönteme başvurulduğu görülmekle birlikte zamanla müziğin etkisi fark edilince bu yöntemin yerini müziğe bıraktığı anlaşılmaktadır. Okuma-yazma oranının az olduğu ya da orkestranın olmadığı yerlerde de yine bu yönteme başvurulmuştur. Sessiz dönemde müzik nasıl işlerdi diye sorulduğunda önce piyanoyla başlayan daha sonra keman, viyola, viyolensel gibi yaylı çalgıların varlığıyla çeşitlenen bir yaklaşımdan söz edilebilir. Hatta efekt yapmak için vurmalı çalgıların da kullanıldığı görülür. Sinemalar büyüdükçe küçük orkestralar yerini büyük orkestralara bırakır ve 20-30 kişilik orkestraların yerini 100-150 kişilik orkestralar alır (Konuralp, 2006:65-66). Bu bilgiler bir anlamda Batı'daki sessiz sinema deneyiminin gelişimini özetlemektedir. Öyleyse, Doğu'da nasıl bir uygulama vardır? Yine Konuralp'in hatırlatmasına göre, Doğu'da da bu konu ile ilgili çeşitli uygulamalar söz konusudur. Örneğin, Japonya'da "benşi" denilen sanatkârların jest ve mimiklerini kullanarak filmleri anlattığı bilinmektedir. İran'da anlatıcıların olduğu ve bu anlatıcıların meddahların kendisi olduğu anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ise, anlatıcıların daha az olduğu ve meddah olgunluğunda olmadıkları, filmi anlatmaktan çok ara yazıları tercüme ettikleri aktarılmaktadır (Konuralp, 2006:66). Konuralp'in gazetelerdeki film ilanlarından yola çıkarak yaptığı yorumlarda ise, 1908'de Varyete Sineması'nda Salti'nin, 1924 yılında Opera Sineması'nda Capocelli'nin isimlerine rastlandığı anlaşılmaktadır (Konuralp, 2006:67). Türk yönetmenler tarafından çekilen sessiz filmlerde müziğin filme eşliği düşünüldüğünde Muhsin Ertuğrul'un *Boğaziçi Esrarı* (1922) filmi için hazırlanan broşüre başvurulabilir. Broşürde, filme Büyük Alaturka Salonu orkestrasının eşlik edeceği ve Türk eserlerinin çalınacağı belirtilmektedir. Çalınan müziklerin film için bestelenen orjinal müzikler olmadığı da bilinmektedir (Konuralp, 2006:70). Bu ayrıntılı bilgilerden erken dönem seyircisinin karşı karşıya olduğu durumlar ve filmlerin gösterim ortamlarına ilişkin koşullar daha iyi anlaşılmaktadır. Sinemanın sessiz

döneminden itibaren gündelik yaşamda yerini sağlamlaştırdığı ve önemli bir sosyal kurum olduğu bir gerçektir. Kuşkusuz, sinemanın seyircisi ile kurduğu ilişkiyi anlamaya çalışırken teknolojik değişimlerin de önemli olduğu unutulmamalıdır. Bu yüzden, sinema tarihi ile ilgili çalışmaların sinemanın sosyal yanına ilişkin çalışmalarla paralel götürülmesi daha anlamlı sonuçlara ulaşılmasını sağlayacaktır.

Erken dönem sinema ve seyir ilişkisinin anlaşılmasına yarayacak bir başka katkı yine Ali Özuyar'dan gelir. Özuyar, 1923-1928 yılları arasında Osmanlıca ve Fransızca olarak yapılan sinema ile ilgili yayınları içerik açısından özetleyerek az bilinen bu döneme ait bir kaynak oluşturacak bilgiler aktarır. Ona göre, bu dönemde göze çarpan özellikler arasında en önemlisi, belirtilen yıllarda dünya sinemasının yakından takip ediliyor oluşudur. Amerika, Avrupa ve Rusya'da sinema ile ilgili yaşanan gelişmeler ayrıntılı bir biçimde yayınlanan dergilerde yer almaktadır. Ayrıca, birçok çeviri yazıya da bu dergilerde rastlanması günün gelişmelerinin takip edildiğinin bir başka kanıtıdır. Diğer yandan, sinema konusunda magazin haberlerinin de gündeme geldiği anlaşılmaktadır (Özuyar, 1999:66-68). Tüm dünyada olduğu gibi, yıldızların özel hayatları merak edilenler arasındadır. Özuyar'ın aktardığı, dönemin popüler yıldızı Mary Pickford ile ilgili bir haber ilgi çekicidir: "Mary, sabahları saat yedide kalkar. Bir saatini evde, kahvaltı etmekle, tuvalette geçirir. Sekizde de darü'l-sınaîde (film stüdyosu) bulunur..." (1999:69-70). Haber bu türden ayrıntılarla uzun uzun devam etmektedir ve yıldızın gün boyunca yaptığı şeyler ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır. Ayrıca, yine aynı kaynakta aktarıldığına göre, bu dönem için geçerli olan bir başka uygulama, sinema yayınları ile birlikte sinema biletlerinde yapılan indirimdir. Kuponla gelenlere gündüz seanslarında geçerli olmak üzere indirimli bilet verilmektedir (Özuyar, 1999:71). Verilen bu örnekten yola çıkılarak, sinema yayınları ile sinema salonlarında yaşanan deneyimler konusunda önemli verilerin gündelik yaşama dair küçük haber ve ilanlardan yola çıkılarak da yakalanabileceği anlaşılmaktadır.

O halde, 1930'lu yıllarda sinemanın toplumsal ve gündelik yaşamdaki yeri üzerine neler söylenebilir? Serdar Öztürk'ün *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset* (2005) adlı kitabında Cumhuriyet'in ilk yıllarında sinemanın konumu ve yaşanan gelişmelerin ayrıntılı bir biçimde konu edildiği görülür. Ayrıca, Öztürk'ün sinemaların rakamsal dağılışlarına ilişkin yaptığı aktarımda; 1931 yılı itibarıyla Türkiye'de toplam 144 sinema salonu vardır. Bu salonların 35 tanesi İstanbul'dadır. İzmir'de 10 sinema salonu varken, kalan 99 sinema salonu da Türkiye'nin 53 ili ve 23 ilçesine dağılmıştır. İlçelerdeki sinemalar yine gelişmiş Batı illerine bağlı ilçelerde yer almaktadır (Öztürk, 2005:89).

Burada, Mustafa Gökmen'den yararlanarak hatırlanabilecek bazı noktaları eklemek yararlı olabilir. İstanbul'da ilk sesli filmlerin gösterildiği sinemalarla ilgili dökümden; *Kadının Harbe Gidişi*'nin Opera Sineması'nda 25 Ağustos 1929 tarihinde gösterildiğini, *Seher Vakti* adlı filmin Opera Sineması'nda 9 Eylül 1929 tarihinde gösterildiğini, *Artist Aşkı* adlı filmin Elhamra Sineması'nda 20 Kasım 1929'da gösterildiğini ve bu listenin uzayıp gittiğini öğreniriz (Gökmen, 1991:61). Buradan anlaşılacağı üzere, Türkiye'de sinemanın yaşadığı gelişmeler açısından sesli filme geçmek önemli bir olaydır ve 1929 tarihi bu anlamda kilit bir yıldır. Bunun yanı sıra, sinemaya sesin gelişinden yani sesli filme geçildikten sonra Türkçeleştirilen (başka bir deyişle dublaj) filmlerle karşı karşıya kalınır. Bu gelişme bakımından yaşanan ilkler şöyle not edilmiştir; *Gün Doğarken*, İpek Sineması, 21 Ağustos 1933, *Aslam Adam*, yine İpek Sineması 27 Eylül 1933, *King Kong*, İpek ve Elhamra Sinemaları, 13 Aralık 1933, *Aşk Fırtınaları*, İpek Sineması 8 Mart 1934, *Sefiller*, İpek Sineması 27 Aralık 1935 vb. gibi (Gökmen, 1991:61). Dublaj, başka deyişle Türkçeleştirme meselesi sinemanın kültürel boyutu açısından tartışılması gereken önemli bir başka öğedir. Sinemanın Türkiye'de popülerliğini devam ettirdiği daha ilerideki yıllarda da dublaj yoluyla filmlerin Türkçeleştirildiği göz önünde tutulmalıdır. Dublaj ve kültürel etkileri üzerine yapılmış az sayıda

çalışma vardır[37]. Sinemanın seyircileri üzerinde uyandırdığı kültürel etkilerin çok boyutluluğu sinema ve seyirci ilişkisini yeniden düşünmemize neden olur. Erdoğan, Yeşilçam'ın bedenle ilişkisini yorumlarken iki ana konu üzerinden yola çıkar. Bunlardan birincisi ses ve bedenin konfigürasyonlarını olanaklı kılan dublaj, diğeri film karakterlerinin algısı üzerinde oynayan ve sık tekrarlanan bir tema olarak "kör olma"dır (Erdoğan, 2003:108). Erdoğan, Thomas Elsaesser'in "Dublaj görsel bakımdan en mükemmel filmi yassıltır ve senkronu köklü bir biçimde bozar, gözbağcı gösterinin üzerine kurulduğu akışın tutarlılığını yokeder" (akt. Erdoğan, 2003:110) sözlerini aktararak Yeşilçam ve dublaj ilişkisini sorgular. Bunun yanı sıra, Erdoğan'ın makalesinde altını çizdiği bir başka noktanın Yeşilçam sineması bağlamında hatırlanması gerekir. Dublaj, Yeşilçam sinemasında 1940'lı yıllarda geçilen bir uygulamadır. Ondan öncesinde filmler sesli çekilmektedir. Yabancı filmler başarılı seslendirmeciler tarafından dublajlanmaktadırlar. Ayrıca, dublaj Türkiye'de sadece bir filmin yabancı dilden Türkçe'ye çevrilmesi değildir. Uygulamalara bakıldığında uyarlamalar ve taklit yoluyla daha tanıdık karakterler ve öyküler de yaratılabilmektedir. Dublaja geçmenin bir nedeni de 1960'lı yılların başında hızla artan taleptir (Erdoğan, 2003:110-111). Bu açıdan "yerlileştirme" olarak düşünülebilecek bu "tercüme"lerin Kültürel Çalışmalar kapsamında ayrıntılı bir biçimde incelenmesi gereken konulardan olduğu görülmektedir. Ağırlıkla erken dönem sinema seyirciliği ve film üretimindeki eğilimler ve değişimler üzerine ele alınan çeşitli türdeki araştırmalardan da anlaşılacağı üzere, sinemadan ve filmden söz edildiğinde aynı zamanda kaçınılmaz olarak seyirciden de söz edilmektedir. Bu yüzden, "sinemaya gitmek", "sinemanın içerisi" ve daha sonra "dışarısı ve içerisi" ilişkisi üzerine yoğunlaşılarak ele alındığında önemli katkılar sağlayacak bir zemin oluşacağı kesindir.

37 Bu konuda yapılan çalışmalara, Savaş Arslan'ın *"Hollywood'u Dublajlamak: Elektronik Çağda Türkleştirme"* (2006) ve Nezih Erdoğan'ın *"Yeşilçam'da Sessiz Bedenler ve Bedensiz Sesler"* (2003) adlı yazıları örnek olarak verilebilir.

SİNEMANIN ALTIN ÇAĞI: YEŞİLÇAM DÖNEMİNDE SİNEMA VE SEYİRCİ DENEYİMİ



San Sineması

Sinemaya gitme deneyiminin nasıl bir şey olduğu ile ilgili Türk sineması ve Yeşilçam üzerinden birkaç noktaya değinilmeden geçilmemelidir. Burada, Yeşilçam dönemi, yani seyirci sayısı ve film üretimi açısından Türkiye'de sinemanın popülerliğini devam ettirdiği ve klasik seyirciliğin hüküm sürdüğü özellikle altmışlı yıllarda sinema ile seyirci arasındaki yoğun ilişki üzerine odaklanılması anlamlıdır. Türkiye'de sinema seyirciliği ile ilgili yapılmış çalışmalar arasında Nezih Erdoğan'ın kaleme aldığı, *"Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar"* (2001) adlı makaleye başvurulabilir. Yazar, sinema-seyirci ilişkisini Türk Sineması bağlamında üç bölümde ayrımlandırır. Birinci ayrım "Sinema öncesi seyirci"dir, ikinci ayrım "60'lı ve 70'li yıllarda Yeşilçam seyircisi"dir, üçüncü ayrım ise, "80'li yıllardan sonraki seyirci"dir (Erdoğan, 2001:118). Yeşilçam sinemasını doğru kavrayabilmek için Yeşilçam öncesi filmler ve seyirci hakkında bilgi sahibi olunması yararlıdır. Erdoğan, "Sinema Öncesi Seyirci" ayrımı ile sinemanın yaygınlaşmasından önce Karagöz, Meddah ve Ortaoyunu gibi gösterilerle başbaşa kalan seyirciyi kasteder. Yazar, Karagöz gösterisinin başlangıcında "bir hayal perdesi" olduğunun belirtilmesi noktasından hareketle bu tür gösterilerin gerçeklik izlenimi uyandırmadığını ve bir temsil olduklarının vurgulanmasına dikkat çeker (Erdoğan, 2001:118-119). Altmışlı yıllarda sinema bir popüler eğlence olarak günlük hayatın merkezindedir. Bu yargıya, film tanıtımlarından, film izleme ritüellerine ve oradan da sadece film izleme mekânı olarak değerlendirilmemesi gereken sinema salonlarının içindeki sosyalliğe ve çeşitli kişisel deneyimlere dek türlü izleri takip ederek ulaşmak mümkündür. *Yeşilçam Öykü Sineması* (2005) adlı kitapta yer alan anılan döneme ait temel özellikler, altmışlı yılları

gözümüzde canlandırmaya yardımcı olabilir. Sözü edilen dönemdeki film izleme kültürü üzerinde durulduğunda sinemanın günlük yaşamdaki yeri daha net anlaşılacaktır. Bu konu ile ilgili birçok ayrıntıya değinilebilir. Bunlar arasında sinema salonlarındaki seyircinin "görünür" ve "fark edilir" hali en önemlilerinden biridir. Film izlerken seyircinin kendisini ıslıklarla, tezahüratlarla fark ettiriyor oluşu önemsenmesi gereken bir ayrıntıdır. Filmlerin kalabalıklarla birlikte izlenmesi de dönemi anlamak için önemli bir başka özelliktir. Film biletlerinin karaborsa satılıyor oluşu altmışlı yıllar düşünüldüğünde popülerliğin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Anılan yıllarda karaborsa bilet satışını önlemek konusunda polisin de zaman zaman çaresiz kaldığının belirtilmesi bir başka kilit noktadır. Film aralarındaki reklamların varlığının seyircinin en çok şikâyet ettiği şey olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, sinemaların sadece film gösterilen mekânlar olmadığı, zaman zaman gösterilerin, konserlerin de sinema salonlarında gerçekleştirildiği bilinenler arasındadır (Kırel, 2005:152-155). Bu açıdan sinema salonlarının içine bakıldığında sinemaya gitmenin nasıl bir deneyim olduğu daha iyi anlaşılabilir. Sinemanın gündelik yaşamdaki yerini doğru tanımlayabilmek ve anlayabilmek için rastlantısal bir seçimle o dönemde gençliklerini süren seyircilerle yapılan görüşmelerde onlardan altmışlı yıllarda sinemayla nasıl bir ilişki içinde olduklarını yeniden hatırlamaları istenmiştir. Ortaya çıkan yorumlar belleklerde sinema kültürünün halen taze kaldığının ve altmışlı yıllarda gündelik yaşamda sinemanın yerinin ne kadar vazgeçilmez olduğunun da bir kanıtı olarak kabul edilebilir: "Sinemaya güzel giyinip giderdik, gündüzden biletler alınırdı", "Sinemaya gitmek ekmek, su gibiydi mutlaka gidilecek", "Nişanlıydık, nişanlımla sinemaya gitmeye kalktık, 10 Kasım'mış sinemalar kapalıydı geri döndük", "Seyirciler arasında savaşlı bir sahne olursa veya birisi birisini kurtarırsa gençler sanki vatan kurtulmuş gibi bağırırlardı, filmin havasına girerlerdi", "Filmleri birbirimize anlatırdık. Kadınlarla birlikte kadınlar matinesine giderdik", "Giyinilir, kuşanılır. Defile gibi. Kuyrukta kim ne giymiş diye herkes birbirine bakardı", "Nişanlandım, nişanlımla sinemaya

gideceğim, yalnız olmaz dediler ikimizi göndermediler. Hısım, akraba bu gibi durumlarda eşlik ederlerdi. Sinemaya yalnız gidilmezdi", "Çocuklar okuldan kaçıp sinemaya giderlerdi, öğretmenler de onları sinemada yakalarlardı", "Sinemada gençler genç kızların saçlarını çekerlerdi, sözler söylerlerdi, film sırasında laf atarlardı", "Tarık Tekçe çıktığı zaman "yuh" diye bağırılırdı", "Televizyon geldiğinde eve çok şaşırdım. Türk filmleri olurdu televizyonda. İnanmazdık. Ayhan Işık evimizin içine gelmiş diye", "İki sevgili localara giderse anlaşılırdı, onlar film için gelmemişler sinemaya, başka şey için gelmişler diye" (Kırel, 2005:155-158).



Neriman Köksal
Puro Sabunu reklamı

Seyirci ve Yeşilçam filmleri arasındaki ilişkinin çok boyutluluğu değinilen deneyimlerden net bir biçimde anlaşılmaktadır. Burada kısaca bir başka ayrıntıya yer verilebilir. Neriman Köksal'ın Puro Sabunu reklamlarının yüzlerinden biri olarak kullanıldığı örnekten yola çıkarak reklam, seyirci ve sinema ilişkisi hatırlanabilir. Burada, sinema salonunun dışına taşan bir ilgi ve hayranlık ve reklam sektörünün bu hayranlığı kullanması söz konusudur. Reklamda Neriman Köksal'ın "artistik" bir pozu kullanılmıştır. Gözlerini ona bakanlardan kaçıran oyuncu izlendiğinin farkındadır ve beğenildiğinden emindir. "Bir perde ve sahne sanatkârının cazibe ve güzelliğine siz de sahip olabilirsiniz, film yıldızı Neriman Köksal cilt güzelliği için Puro Sabununu tavsiye ediyor" sözleriyle tanıtılan sabunun, Neriman Köksal'ın cazibesini ve güzelliğini kendi markasının bir temsilcisi olarak kullanılmasıyla dönemin seyircisinin ilgisinin ürüne yöneltilmesi hedeflenmektedir. Sabun ile birlikte kazanılacak "cazibe" ve "güzellik" tanıtım metninde bu anlamda vurgulanmıştır. Puro Sabunu reklamları ile ilgili yapılan bir çalışmadan yararlanarak konuya ilişkin daha anlamlı noktalar yakalanabilir. Dilek Kaya Mutlu, *"Puro, Lüks'e; Yeşilçam,*

Hollywood'a Karşı" (2003) makalesinde aynı konuyu farklı bir boyutuyla tartışmaya açar. Yazar, Hollywood'la Yeşilçam arasında ellilerden sonra artan gerilimi Amerikan (Lüks) ve Türk (Puro) sabunları arasındaki rekabet üzerinden ele alır. Havilland ve Lüks'ün marka olarak Hollywood yıldızlarına dayandırdığı stratejisinin karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışma ilgi çekici ayrıntılarla doludur. Yazar, 1954 yılında Puro'nun, Lüks'ün bu stratejisinin karşısına Yeşilçam artistleriyle çıktığını belirterek bunun aynı zamanda Puro'nun 1950'de Amerikan sabunlarına karşı başlattığı savaşı bu kez Hollywood'a karşı yürüttüğünün de bir göstergesi olarak ele alınabileceğini öne sürer (Kaya Mutlu, 2003:92-93). Bu anlamda, sinemanın hem salonun içinde hem de etkilediği seyircilerinin dışarıdaki hayatları söz konusu olduğunda dışarıda çok önemli bir yeri olduğu açıktır. Aslında, kimi göstergelerin doğru takip edilerek bir temsil özelliği taşıması açısından yeniden yorumlanması yaşanan ve seyredilen dünya arasındaki benzerlik ve farklılıklara dair önemli ipuçlarına ulaşmayı kolaylaştıracaktır. Burada, yer alan küçük örnekteki Puro ve Lüks rekabeti ellili yıllarda Yeşilçam ve Türkiye-Amerika ilişkilerine varan yolları ve kültürel açıdan günlük hayatta yaşanan değişimleri ve anlamlarını yorumlamaya yardım edecektir. Aslında popüler kültüre ait her üretim sabırsızca, sabırlı bir araştırmacı tarafından çözülmeyi beklemektedir! Bu malzemelerin ifade ettikleri anlam ve şifreler içinde bulundukları tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte değerlendirilmelidir.

Yeşilçam, İstanbul ve Seyirci

Türkiye'de sinema deneyiminin yaygınlaşma sürecinde büyük kentlerden daha küçük kentlere ve kasabalara doğru genişleyen bir etki çeperinin söz konusu olduğu düşünülebilir. Türk sinemasının seyircisiyle ilişkisi ya da daha geniş anlamıyla Türkiye'de sinema ve seyirci ilişkisi, sinema-kent ilişkisi bağlamında çözümlendiğinde anlamlı yanıtlarla birlikte yeni sorulara da ulaşılacaktır. Bu açıdan, uygulamada karşılaşılan ve dikkat çeken tarihsel değişimler eşliğinde sinemanın Türkiye açısından kültürel bir alan olarak nasıl

değerlendirilebileceği üzerinde yoğunlaşmak atılacak adımlardan biri olabilir. Örneğin, Yeşilçam dönemi düşünüldüğünde bölge dağıtımcılığı ve diğer faktörlerle birlikte bölgelerin ağırlıklı olarak finansal desteğiyle üretildiği film yapımcılığına dair bir dinamik söz konusu olduğu için büyük kentler dışında da bir beğeninin film yapımında ağırlıklı olarak kendini hissettirdiği ya da başka bir deyişle üretimle ilgili denklem içinde varolduğu anlaşılır. Bu durum, pek çok tartışmanın ötesinde merkez-çevre bağlamında ele alınan kültürel etkilenim paradigmalarının üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğini hatırlatan ayrıksı bir örnek olarak incelenmeyi bekler.

Türk Sineması'nda İstanbul'un bir kent olarak imgesel boyutuyla ele alınmasıyla kent yaşamı ve kent yaşamının popüler kültürde nasıl temsil bulduğuna dair ipuçlarına da ulaşılması mümkündür. İstanbul, imgesi en ücra köşeye kadar sinema yoluyla ulaşan bir kent olduğu için sinemasal bir kenttir. Hiç İstanbul'a gelmemiş bir seyircinin İstanbul hakkında "filmsel sözde bilgiler" yardımıyla bir fikri olacaktır. Kentin imgesinin filmler yoluyla yayılmaya devam etmesi, sinema filmlerinin seyirci ile kurduğu ilişkideki mekân duygusu oluşumu üzerinden de irdelenmelidir. Bir anlamda Türk Sineması'nın kenti İstanbul'dur. Başlangıçta çok kestirme ve aceleci bir yargı gibi görünse de, filmlerin çoğunluğunun İstanbul merkezli öyküler ve mekân düzenlemeleri eşliğinde çekildiği ortadadır. Bu durum beraberinde, 'kentli olmak demek, İstanbul'da yaşamak demektir'e varabilecek bir yargı oluşturabilir. Türkiye'de üretilen filmler arasında çok az sayıda çalışmanın İstanbul dışındaki şehirleri konu ettiği ileri sürülebilir. Başkent Ankara'nın da bu anlamda az sayıda filmde gündeme geldiği burada hatırlatılabilir. Bunda elbette sektörün İstanbul'da yerleşmiş olmasının etkisi olmuştur. Kent ve kentlilik imgesinin İstanbul'un filmsel imgeleriyle birleşmesi ve örtüşmesi bu anlamda önemli bir yanyana geliştir. Bunun yanı sıra, İstanbul'un yapılan dış çekimlerde "plato" olarak kullanılmasının da coğrafi olarak İstanbul'la ilgili bilgilerin sinema yoluyla aktarılmasına ve kaydedilmesine doğrudan neden olacağı açıktır. Şükran Esen, İstanbul'un Türk sinemasındaki yerini üç dönem al-

tında inceler ve Türk sinemasının "İstanbullu" sayılabileceğini vurgulayarak yorumuna şu şekilde devam eder: "Bakacağı her şeye İstanbul yönünden bakar. Göstereceği her şeyi İstanbul'dan gösterir. Anadolu'yu, taşrayı, köyü; Avrupa'yı, Amerika'yı, dünyayı, evreni, insanı, geçmişi, geleceği; düşlerini, düşüncelerini hep İstanbul'dan bakışla aktarır" (Esen, 2004:65). Bu yorumdan hareketle, İstanbul'un popüler filmler yoluyla mekânsal olarak taşınması bir yana, bir "bakış" ve dayatılan bir "bakış açısı" olarak ağırlıklı varlığının belirleyici bir değişken olduğu iddia edilebilir. Türk Sineması ile İstanbul'un bu kopmaz bağı ve alışverişiyle ve bu ilişkinin tarihsel sorgulamasıyla ilgili olarak Zarife Öztürk'ün *"1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul"* makalesine başvurulabilir. Yazara göre, *Binnaz* (1919) ve *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filmlerinde İstanbul'a dair çok fazla bilgiye rastlanmaz. *Bican Efendi Vekilharç*'ta bir yalı ve bir bahçe görülür. *Binnaz*'da ise, Topkapı Saray'ında ve Rumelihisarı Kalesi'nde yapılan çekimlere rastlanır. Ancak, yazarın iddiasına göre bu görüntüler İstanbul'la ilgili bir kent olarak bilgi vermekten çok şık ve gösterişli yapıları ele almışlardır (Z. Öztürk, 2003:60). Tarihsel olarak başlangıç sayılabilecek bu ilk dönemdeki kent temsiline ait örneklerin ardından film üretim sayılarının ve dış çekimlerin artması ile birlikte İstanbul'un farklı yerlerinin gösterildiği pek çok film yapılmıştır ve yapılmaya devam etmektedir.

Detaylı bir biçimde incelenmeyi hak eden bu ilişki hakkında eklenebilecek bir diğer unsur, İstanbul'un bir arzu nesnesi olarak varlığının Yeşilçam filmlerindeki ağırlığıdır. İstanbul, Anadolu seyircisi için de önemli bir olgu olmaya Yeşilçam filmleri ile devam eder. Bu yüzden, Yeşilçam, İstanbul'u yani büyük kenti merkezden uzaklara taşıyan bir araç olarak kent ve kentli olmaya dair temsilleri, kalıpları, prototipleri ve stereotipleri ürettiği filmler yoluyla aktarır durur. Fiziksel mekân anlamında İstanbul merkezli bir sinema üretimi söz konusu olduğu için kültürel olarak da İstanbul merkezli öykülerin adeta bir zorunlulukmuşçasına dayatıldığı görülür. Bu anlamda, İstanbul'un filmler yoluyla yerinden sökülüp taşınan bir imge olarak seyirciyi içine alan "yok" ama "var" olan durumu, beraberinde

kentli olma, kentli insanın sorunlarını yaşama gibi aldatıcı bir duygu da uyandırmış olabilir. Filmler yoluyla, hayatında İstanbul'u hiç görme olanağı bulamayan uzaktaki bir seyircinin bile, İstanbul ve İstanbulluluk konusunda mutlaka bir fikri olmuştur. Burada bir parantez açmakta fayda görülmektedir. İstanbul'un modernlikle ve Batılılıkla paralel giden imgesinin zaman zaman beraberinde yozlaşmış ilişkileri, özgür cinsellikle ilgili vurguları içeren ve çoğunlukla kadınlar üzerinden ilerleyen kurgusal bir yanlış anlaşılmalar kenti olarak da aktarıldığı ortadadır.

Bu konuda bir hatırlatma daha yapmak gerekmektedir. Kent ve toplumsal cinsiyet ilişkisi birlikte düşünüldüğünde kuramsal çalışmalar içinde iki kavramla karşılaşılır. Bunlardan birincisi, "flaneur" ve bunun yanında daha az tartışılan ama kesinlikle gündeme getirilmesi gereken bir başka kavram olan "flaneuse"dür. Burada kısaca kadının kamusal alandaki varlığının tartışmalı halinden söz etmekle yetinilebilir. Kadının kentleşmeyle birlikte konumu düşünüldüğünde karşımıza erkeklere ait bir dünyada kadınların sadece belli alanlarda kendini var edebilmesi sorunu çıkar, ama bu yeni bir sorun değildir. Bu yüzden, kentteki tekinsizliğin kadın üzerinden şekillendirildiği de düşünülebilir. Bu konuda Feride Çiçekoğlu'nun, Elizabeth Wilson'dan yaptığı alıntıya yer verilebilir. Wilson, kadının kentteki temsilinin bir yanıyla baştan çıkaran, fahişe, düşmüş kadın, lezbiyen, diğer yanıyla yoldan çıkmaya ve fahişeliğe direnen kadın olarak ikiye ayrıldığına dikkat çeker. Bu anlamda kadının birey olarak kentteki varlığı bir aile ya da cemaatin parçası değilse fahişe kimliğiyle mümkün olmaktadır (akt. Çiçekoğlu, 2007:82). Türk sinemasında da benzer bir biçimde görülen kadının temsilindeki bu ikiliğin temel ve evrensel bir yanlış algılamanın parçası olduğu açıktır. Görüldüğü gibi, kadının kent yaşamı ile ilişkisi sadece Türkiye'deki yanlış ya da eksik algıya indirgenemez. Kamusal alan ve kadının kamusal alandaki yerinin modernleşme deneyimi ile birlikte yeniden ele alınıp incelenmesi yeni soru ve yanıtları beraberinde getirecektir. Yeşilçam filmlerinde kent görünümünün ve algısının İstanbul ile örtüşmesi yüzünden her zaman kentten ve kadından

söz edildiğinde İstanbul'dan ve İstanbul'daki kadın temsillerinden söz ediliyor oluşu önemli bir açmazdır. Yeşilçam filmlerinde ağırlıklı olarak sınıfsal farklılıklardan dolayı yaşanan sorunların değil de daha çok kentleşme ve modernleşme ile ilgili çatışmaların gündeme getirildiği anlaşılmaktadır. Bu yüzden de, az sayıdaki örnek dışında sınıfsal zeminden bağımsız, bir şekilde kentlileşmek üzerinden tartışılan bir büyük filmsel anlatı evreninin varlığından söz edilebilir. İstanbul'un Yeşilçam filmlerindeki varlığının son yıllarda birçok çalışmada gündeme getirildiği görülmektedir. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (2005) bu anlamda önemli bir başka akademik çalışma olarak burada anılmalıdır. Çok yazarlı bu kitapta, Lütfi Akad'ın *Vesikalı Yarim* (1968) filmi üzerinden derinlikli bir çözümleme yapılır. Elbette, bu çözümlemede İstanbul ve İstanbulluluk vurgusunun da yer alması kaçınılmazdır. Birçok Yeşilçam filminde İstanbul'un kullanılması ile ilgili kitapta yer alan yorum, İstanbul'un Türkiye'deki modernleşmeye dair her tür umudun, kaygının ve arzunun aktığı bir metropol olduğu üzerinedir. Ayrıca, modernliğe bağlanan umutların sarsılmasıyla birlikte, İstanbul'un masumiyetin yitirildiği büyük bir tuzağa dönüşen ve tehlikelerle dolu yanının ortaya çıktığına dikkat çekilir (Abisel vd. 2005:77-78). Bu haklı yorumun Yeşilçam ve İstanbul ilişkisine geniş perspektifli bir bakışla oluşturulduğu görülür.

Sokakları, arabaları, modern kadınları, denizi, âşıklar tepesi vs. ile taşınan "pelikül" İstanbul ve pelikül İstanbul dokusu bir "arzu kenti" olarak modernliğin de bir simgesi olan temsiller taşır. Piyasanın koşullarından kaynaklanan bu zorunlu sayılabilecek anlatısal üretimin beraberinde getirdiği kültürel taşıyıcılık aslında çok hesaba katılmayan ve belki de bu anlamda maksadı aşan bir etki uyandıracak güçte çözülmesi gereken simgelerle doludur. Bu yüzden, Türk Sineması ile ilgili yapılacak çalışmalarda göçün, kentin, kentliliğin İstanbul'un kentsel varlığının ve beraberinde getirdiği yapışık imgelerin çok önemli köşetaşları oldukları bir gerçektir. İstanbul'un geleneksel-modern çatışmasını her daim yaşayan kültürel yapılanması içinde, Türkiye ve Türkiye'deki seyirci için yerinin çok boyutlu biçimde irdelenmesi gerekir. Bu türden bir başka "kültürel taşınma", "İstanbul'un

taşının toprağının altın" olduğu algısı yönündedir ve bunun ilk bakışta ikna edici bir gösterge gibi kabul gördüğü ileri sürülebilir. Yeşilçam filmlerinde Haydarpaşa Garı'nın İstanbul'a gelenler ya da göç edenler için bir eşik[38] ve kente girilen ilk yer olduğu hatırlanabilir. Başka bir deyişle, "Haydarpaşa Garı, Anadolu'nun İstanbul'a, -taşı toprağı altın İstanbul'a- açılan kapısı / sembolüdür. Filmlerde, kahramanların kente ilk kez gelişlerini ve ruh durumlarını vurgulamak amacıyla sayısız kereler kullanılan Haydarpaşa Gar'ı klasik bir kentsel ve sinemasal mekândır (Kırel, 2004:176). Haydarpaşa Garı'nın Yeşilçam filmlerindeki simgesel varlığı Anadolu'dan göç edenlerin İstanbul'la ilişkiye girdikleri ilk mekân ve "kapı" olarak kentlileşmenin de kapısı olma özelliği taşımasıdır. Bu açıdan Haydarpaşa Garı, hem filmsel evrendeki anlamı açısından vazgeçilmez bir simge mekândır, hem de filmleri seyredenler için barındırdığı anlamlar açısından değerlendirilmesi gereken bir mekândır. Bu simgesel mekânın sinemasal büyüsünden olsa gerek Yeşilçam'da her ne zaman kente bir göç söz konusuysa mutlaka trenle yapılan bir yolculukla İstanbul'a varılır ve kentle ilgili ilk "travma" Haydarpaşa Garı'nın merdivenlerinden denize ve vapurlara bakılarak yaşanır. Aynı zamanda tren de, modernleşmenin göstergelerinden biri olarak kabul edilirse bu yaygın sinemasal kullanımın rastlantısal bir seçim olmadığı anlaşılır. Tersi düşünüldüğünde, Haydarpaşa Garı, Yeşilçam'ın da Anadolu'ya simgesel olarak "açıldığı" ya da "yaklaştığı" bir mekân olarak değerlendirilebilir. Filmler genellikle İstanbul'da çekildiklerinden Anadolu'dan gelindiğinin ön kabulü, karakterlerin bu merdivenlerde ellerinde "tahta" bavullarıyla ve şaşkın bakışlarıyla görülmeleridir. Yeşilçam sinemasının seyircisiyle kurduğu dilde simgesel anlaşmalar ve anlatı kalıpları olduğu kabul edilirse, Haydarpaşa Garı, kent, kentleşme, göç ve İstanbul imgesiyle üst üste binmiş bir "terminal" olarak hem gerçekte hem de sinemada üzerine düşen simgesel görevi fazlasıyla yerine getirmiştir.

38 Benzer bir biçimde Feride Çiçekoğlu da *Gurbet Kuşları* filminde Haydarpaşa'nın şehrin eşiği olarak kente gelenleri karşıladığından söz eder (Bkz. Çiçekoğlu, 2007:83-84).

Yeşilçam'ın en parlak döneminin aynı zamanda toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün yoğun olduğu bir dönem olduğunu hatırlatan Erdoğan'a göre, bu dinamikler eşliğinde köy kökenliler ile kentli alt sınıflar "ikircikli" bir ilişkiye girer. Bu anlamda, bu dönemde Türklük dışındaki kimliklerin özellikle azınlıkların başka bir işlev üstlendikleri ve Batılılaşmanın ajanı[39] olarak temsil edildikleri vurgulanır (Erdoğan, 2001:121). Yeşilçam dönemi için yazarın yaptığı bu tespite katılmamak olanaksızdır. Gerçekten de, sınıfsal çatışmaların gözle görünür bir biçimde yaşandığı kent hayatı, başka deyişle birçok kentte yaşayan seyirci için -dışarıdaki hayat- özellikle yeni göç edenler için sorunlu ve bilinmez bir alandır. Bu açıdan da, Yeşilçam filmlerinin sınıfsal çatışmaları çoğunlukla yok saymaya meyilli ve sınıf atlamanın mümkün olduğunu anlatmaya özen gösteren anlatıları boşuna sinema perdelerini doldurmamıştır. Romantik güldürülerde sınıfsal çatışmalar mutlu sonla halledilse de, melodramlar ana eksende birbirini "yanlış anlamaya" meyilli, iki ayrı sınıfa mensup insanın aşkını anlatmakta ısrarlıdır. Gerçek, hep iş işten geçtikten sonra ortaya çıkacaktır. Her şey için geç kalınmış olmanın anlatısı olarak kabul edilebilecek melodram anlatısının seyircisine kurduğu cümleler bu bakışla nasıl yorumlanabilir?

İstanbul, kente göç etmek zorunda kalan seyirci için bir cazibe merkezi olarak filmlerde "sözde burjuva yaşamı"nın da vazgeçilmez bir simgesi gibidir. Sınıf zeminli çalışmalarda göz önünde bulundurulması gereken önemli bir başka noktanın da "burjuva" kavramı

39 Nezih Erdoğan'ın kullandığı "Batılılaşmanın ajanı" kavramının bir benzerini *Yeşilçam Öykü Sineması* (2005)'ında, zengin köşke yeni gelen ve sınıf atlamak deneyimini kısa bir süre içinde mutlaka tadacak, çoğunluğunu kadınların oluşturduğu karakterlerin çeşitli konulardaki boşluklarını dolduran, "kültür" ve "bilgi" eksiklerini tamamlayan, aşina olduğumuz aşçı, bahçıvan, uşak gibi yan karakterler açısından değerlendirdiğimi eklemek isterim. Bu yan karakterler şöyle tanımlanmıştır; "... adeta alt orta sınıfın kentsoylu kültüre sızmış "ajanları" gibidirler. Merak edilen zenginlerin yaşamlarını kurmaca da olsa gözler önüne seren bir halleri/görevleri vardır. Sınıf atlama olgusu açısından bakıldığında ise sınıf atlayan/atlamak isteyen kadın karakterlere yeni hayatlarında rehberlik eden de çoğunlukla onlardır. O sınıfa ait olmasalar da onlar, öğrendikleri yaşam biçimlerini, davranış kurallarını kendileri gibi aynı sınıftan gelen ama önünde bir "sınıf atlama" şansı olan kadın kahramana seve seve "hemen" aktarırlar!" (Kırel, 2005:240).

üzerine yapılacak çalışmalarda "İstanbulluluk" kavramının birlikte irdelenmesi gerekliliğidir. Yeşilçam filmleri yoluyla dolaşıma çıkan ve sözde "görünür" olan "burjuvalık" ve "burjuva kültürü" kentli olmakla, hatta doğrudan İstanbul'lu olmakla üst üste binmiş ve kaynaşmış bir anlamlar ve simgeler yumağına dönüşmüştür. İstanbul ve İstanbullu olmak, gösterenleri açısından çoğu zaman burjuva olmak anlamına gelmiştir. Filmlerde ayrılmaz biçimde yapışan ve üst üste gelerek birbirini örten bu iki ayrı kavramın, popüler algıyı etkilediği ve sınıfla ilgili bilinçlilik açısından önemsenmesi gereken bir zemin kaymasını başlattığı ileri sürülebilir. Popüler filmlerde sınıf bilincinin bile isteye yok sayıldığı ya da anlamının ve ifade ettiği değerlerin ötesinde altının oyularak ele alındığı düşünülebilir. Burjuva kültürü ve üst orta sınıfa dair simgesel değerlerin ele alınışı çoğu zaman sadece kentli olmaya indirgenecek denli bağlamından koparıldığından, sinema üzerine sınıf temelli incelemeler yapılırken bu konuda oldukça dikkatli davranılması gerekmektedir. Popüler sinemanın kendine seçtiği anlatı dünyasının şekillenmesinde iki faktör göz önünde tutulmalıdır. Bunlardan ilki, Yeşilçam filmlerinde burjuva ve İstanbullu olmaya dair içiçe geçmiş temsillerin varlığı ile ilgili şekillenmişlik/şartlanmışlıktır. Bir diğer faktör ise, bu temsilleri ileten filmler yoluyla seyircide oluşan düşünce, duygu ve önyargıların varlığı ve şekillendirilmesidir. Pek çok popüler filmde burjuva ve burjuvaya ait temsillerin, kentin merkezine yerleştirildikleri, ilişkide olunan diğer sınıfların; köyden gelenler, göç edenler ya da kentin uzak çeperlerindekiler olarak belirlendiği görülmektedir. Bu anlamda, sınıf, seyirci ve popüler kültür kavramlarının Yeşilçam filmleri yoluyla tartışılması yaşanan seyir deneyiminin etkilerini yorumlayabilmek açısından ufuk açıcı olacaktır. Yeşilçam filmlerinin sınıf bağlamında değerlendirilmesi aslında sınıf olgusunun ve sınıf vurgusunun filmlerde nasıl "muğlâk" bir alan olarak temsil edildiğini de kanıtlayacak özelliktedir. Sınıflar arasındaki geçişlilik yönünden değerlendirildiğinde, Yeşilçam filmlerinde sınıf izleğinin temsilinin popüler algıda nasıl bir etkiye yol açtığı tartışılmalıdır. Başka deyişle, aceleci bir varsayım olarak kabul edilmezse, Yeşilçam filmlerinde

sınıf algısının kent ve kentli olmayan, kentte yaşanıyorsa da kentin merkezinde ve çevresinde olanlar bakımından sorunsallaştırıldığı ileri sürmek yanlış olmaz.

Yeşilçam anlatısının oluşumunda seyirci beklentisinin etkisi önemli bir değişken olarak karşımızdadır. Yeşilçam filmleri ve seyircisi arasında "tanıdıklık" ve "aşinalık" kavramları çerçevesinde düşünülmesi gereken bir duygu durumunun yaşandığı varsayılabilir. "Aşinalık" ve tekrar olgusu Yeşilçam anlatısının önemli dayanaklarından birini oluşturur. Kendilerini saran dünyanın hızla değiştiğini gören seyircinin kendisini güvende hissedebilmesi için kimi şeylerin aynı kaldığını hissetmeye ihtiyacı vardır. Bu bakımdan, seyirci ile Yeşilçam filmleri arasında yaşanan ilişki aslında etkin bir oyun oynama haline benzer. Burada sanıldığı kadar pasif bir seyirciden söz edilemeyeceği açıktır. Yeşilçam filmlerindeki anlatının abartılı özelliğinin ve gerçekliğe uygunsuzluğunun farkında olduğu kabul edilebilecek seyircinin yaşadığı şey; tarihsel, toplumsal, ekonomik hızlı değişimlerin anaforu karşısında filmlerin anlattığı "bilinen" ve "tanıdık" dünyada soluklanmak isteğidir.

Sonraki Yıllar?

Türkiye'de sinemanın geçirdiği değişim ve dönüşüm süreçleri birer araştırma alanı olarak heyecan verici zenginlikte malzemelerle doludur. Tarihsel gelişimi açısından erken dönem ve altmışlı yıllara ait bilgiler gözden geçirildiğine göre, bu yıllardan sonrası için kısa bir özet yapmak da yararlı olacaktır. Türk Sineması'nın seksenli yıllarını kültürel altyapısındaki değişimi göz önünde tutarak açıklayan Erdoğan'a göre, televizyonun yaygınlaşması seyirciyi sinema salonlarından uzaklaştırır. Liberal ekonomik politikaların sinemaya da doğrudan etkileri olur. Reklamcılık sektöründeki değişimler bu anlamda kilit sayılabilir. Reklam sektöründen kazanılan paralar Yeşilçam'a teknik alt yapı olarak aktarılır. Ayrıca, uluslararası ilişkilerin kurulmasının da uzmanlık anlamında katkısı olur. Bu geçişle birlikte seyircisine zanaatkâr olarak değil sanatkâr olarak ulaşmak isteyen "auteur" konumuna aday yönetmenler ortaya çıkar. Öte yan-

dan, gişede yaşanan başarısızlıklar yüzünden sinema salonları kapanır. Türk filmlerine talep azalır. Amerikan dağıtım şirketlerinin gelmesiyle Hollywood filmleri sinema salonlarını kaplar. Zar zor fırsat bulup gösterime girebilen Türk filmleri seyirci bulamaz. Yeşilçam'ın aileyi norm olarak almasına karşın Yeni Türk Sineması'nın aileyi yok saydığı ya da çözülüşünü anlattığı görülür. Ayrıca, Yeni Sinema kadınlarla ilgili filmlere yönelirken bir yandan da kendi üzerine düşünen bir sinema olmaya başlar. Yeni Sinemanın en önemli özelliği ise seyircisizliği olur (Erdoğan, 2001:122-126). Erdoğan'ın geniş bir perspektifte ele aldığı çalışmasında sözünü ettiği gibi, Türk Sineması'nın farklı dönemlerinde farklı türden seyirci tanımı yapılabilecek bir anlayıştan ya da sinema üretenler tarafından kimi zaman "yanlış" tanımlanan bir seyirci "beklentisi'nden ve üretenler ile seyirciler arasında bir uyuşmazlıktan söz edilebilir. Yazarın 2001 yılında yayınlanan sözü edilen çalışmasında, Türk Sineması'nın seyircisiyle yeniden buluşmaya başladığı dönemlerdeki kıpırtılarına da değinilir. Çalışmada, ulusal sinema kavramının sorgulanması bir başka önemli yandır. Aynı zamanda, bu çalışmanın seyirci ve üretilen filmlerin söz konusu olduğu kültürel çerçeveyi ve bağlamı tanımlama çabası açısından da yol gösterici bir niteliği vardır. Yazının kaleme alındığı yıldan bu yana Türk Sineması ve seyirci ilişkisi açısından tarif edilmesi gereken bir başka dönemin daha kendini hissettirdiği görülmektedir. İkibinli yıllar Türk Sineması ve seyircisi açısından ele alınıp çeşitli dinamikler ve değişkenler bağlamında yeniden tanımlanmak zorundadır. Artık festivaller etkisinde güçlenen ve kendini var eden "auteur" yönetmenlerin yanı sıra, kendi ulusal seyircisine ulaşabilmiş ve gişe başarısı yakalayabilmiş popüler sinema örneklerine de sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer yandan, film üretimlerine bakıldığında seyirciyi yok saymayan, popüler sinemanın tanıtım, çekim ve anlatısal özellikler açısından Hollywood filmlerini taklit eden bir yapıya büründüğünü iddia etmek de yanlış olmaz. Türkiye'de sinemanın geçirdiği önemli kırılmalar ve evreler olmuştur. Bu yüzden, kapsamlı araştırmalara çok açık bir alan olarak sinemanın "insanlı" tarihinin üzerinde durmak gerekmektedir

ve bu anlamda pek çok çalışmaya kaynaklık etmeye hazır bir malzemenin incelenmeyi beklediği ortadadır.



Emek Sineması



Alkazar Sineması

Kent ve sinema ilişkisi üzerine yoğunlaşan Mehmet Öztürk, "*İstanbul'da Kentsel Kriz ve Sinema*" (2004) adlı çalışmasında küreselleşme ve değişen kent yaşamı ile birlikte değişen sinema salonları sorununa değinir. Öztürk, İstanbul gibi bir metropolde sinema salonlarının Beyoğlu ve Bahariye gibi iki caddeye sıkıştırılmasının İstanbul'da merkez-varoş arasındaki toplumsal ve kültürel parçalanmayı gösterdiğine vurgu yapar (Öztürk, 2004:37). Öztürk'ün kentte kültürel deneyimin sunulduğu mekânları değerlendirdiği aynı çalışmasında multipleks salonlara ve şirket üniversitelerine değinmesi anlamlıdır. Yazara göre şirket üniversitelerinin kentin merkezinden uzak bir banliyö gettolaşmasına meyil eden durumları tartışmalı bir konum oluşturur. Kent merkezlerinin yaşanılası bir alan olarak demokratik bir biçimde sunulmaması bir başka sorun gibi görünmektedir (Öztürk, 2004:40). Öztürk, multiplekslere "Amerikan sinemasının yeni uçak gemisi" olarak bakar ve banliyöleri multiplekslerin kuşatmasına dikkat çeker. Amerikan askeri politikasının gücünü aşan Amerikan "Sine-Politika"sının tüccarın sermayesine sermaye katması, politik-kültürel bir eğitim vermesi ve bunu da tek bir film gösterimiyle sağlaması oldukça önemsenmesi gereken bir noktadır (Öztürk, 2004:41). Sinemanın kentten bağımsız, demokratik bir biçimde seyircisine ulaşabilmesi arzusu bir başka değişkeni daha çağrıştırmaktadır: "gezici sinema" olgusu. Bu anlamda, örneğine

Türkiye'de de rastlanan "gezici sinema" uygulaması bir deneyim olarak seyircisine ulaşabilmek için seyircisinin ayağına gidebilen alternatif bir yapı ve olanaktır. Esra Biryıldız, "'*Kent Dışı'nda Sinema*" adlı yazısında bu uygulamayı (Biryıldız: 2004:55) gündeme getirmiştir. Buradan hareketle, "gezici sinema" olgusu, yarattığı mekânsal düzenleme ile sinemanın eşitlikçi bir biçimde çok sayıda seyirciye ulaşan ve halen "ritüel" kısmını koruyabilen haline referans ettiği için önemsenmelidir. Üzerinde çok fazla araştırma yapılmamış bir alan olarak "gezici sinema" olgusuna benzer bir şekilde "gezici festival" olgusu da sinema salonuna sahip olmayan ya da sinemaya gitme olanağının zayıfladığı çevre illere festivali taşımayı üstlenerek kültürel bir köprü işlevi gören ve doğru değerlendirilmesi gereken bir yapıdır. Ayrıca, burada söz edilmesi gereken bir nokta da, seyircinin geçirdiği değişimin kuramsal çalışmalarda önemsenecek bir değişken olarak düşünülmesi gerekliliğidir. Türkiye'de sinemanın insanlı tarihinin seyirle ilgili deneyimler eşliğinde tekrar dönemleştirilerek ele alınması yeni araştırma alanlarını görünür kılacaktır. Bu anlamda, seyir biçiminin değişmesiyle birlikte seyircinin değiştiği de ön görülebilir. Gündelik yaşama giren yeni teknolojik değişimler ve beraberinde getirdiği izleme olanakları üretilecek işlerin biçimini de etkileyecektir. Oktay Yalın'ın *"Sayısal Sinema ve Olası Etkileri"* (2008) başlıklı incelemesi bize sayısal sinema (digital cinema) üzerinde düşünmek için gerekli olan temel noktaları hatırlatır. Sayısal sinemanın dağıtım aşamasında da gündemi değiştirebilecek özelliğinin altını çizen Yalın, dünyada 2004 sonunda DLP (Sayısal Işık İşleme) teknolojisine sahip göstericilerin 291 sinema salonunda kurulu olduğunu ve bu sayının 2007'de sadece Çin'de 500'ü aşacağının tahmin edildiğini belirtir. Filmler böylece uydu, sayısal kablo gibi araçlarla sinema salonlarına ulaştırılıp ana sunucuya depolanarak buradan sayısal göstericiye aktarılabilineceklerdir (Yalın, 2008: 431). Bu gelişme beraberinde bu güce sahip olanların bir tekel oluşturup oluşturamayacakları sorusunu da gündeme getirmektedir.

TEKNİK YENİLİKLER VE SİNEMA SEYİRCİLİĞİ İLİŞKİSİ

Sinema ve seyirci ilişkisi ile ilgili tartışmalar, film ve gerçeklik etkisi açısından sinemada üçüncü boyut aldanımı ve digital sinemanın olanakları üzerinde durularak sonlandırılacaktır. Hareketli görüntülerden, kısa konulu sessiz filmlere ve oradan sesli filmlere geçildiğinde anlatı kadar anlatım dilinin de değiştiği bir gerçektir. John Belton'ın yaptığı hatırlatmaya göre, sinemada ses, renk ve film formatlarıyla ile ilgili yenilikler bulunduktan hayli sonra yaygınlaşmıştır. Sinemada yeni teknolojilerin yayılabilmesi bazı faktörlere bağlıdır (Belton, 2002:98). Sinema her koşulda yeni teknolojilere açık ve öncü bir endüstrinin üretimidir. Son yıllarda teknolojik gelişmelerin hem seyir hem de üretimle ilgili olarak digitalleşmesi önemli bir gelişme gibi görünmektedir. Bu gelişimin beraberinde seyir biçimlerindeki değişimi getirdiği göz önüne alındığında seyircinin beklentilerinin ve konumunun da değiştiği hesaba katılabilir. Renkli filmler, sinemaskop filmler ve üç boyutlu filmler sinemanın teknoloji ile paslaşmalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Digital sinemanın yaygınlaşmasıyla kimi deneysel kimi popüler olan yeniliklerin varlığından söz edilebilir. İnteraktif sinema deneysel bir alanda kalırken üç boyutlu filmler benimsenerek zaman zaman popülerliği artan bir yenilik olarak kabul görmüştür. Sinemanın digital hale gelmesi ile birlikte anlatım teknikleri değişmeye başlamıştır. Animasyon düzenlemelerine izin veren bu yapı sinemanın görsel olarak daha fazla bilgisayarla buluşmasına ve bilgisayarın sağladığı olanaklarla diline yenilikler katmasına neden olurken digital olanakların daha çok internet ve belki daha ileride uydu yoluyla pazarlama biçiminde dağıtıma etkisinin olacağı da hesaba katılabilir. Seyir biçimlerinin değişmesi doğal olarak filmlerdeki biçimsel dil arayışlarına da neden olacaktır.


ONE-MAN THEATER HELPS KILL TIME

"Tek Kişilik Sinema Zaman Geçirmeye Yardım Eder"



Kişisel film izleme araçlarından biri

Sayılan teknik gelişmeler içinden üç boyutlu sinema üzerinde kısaca durulabilir. Üç boyutlu sinema deneyiminde sinema salonunun fiziksel bir mekân olarak ortadan kalktığı, ardından da filmin kendi evrenine, fiziksel olmayan ama duyusal olarak hissedilen dünyasına giren seyircinin birlikte film izlediği kalabalıktan soyutlanmış biçimde gerçek bir "kaçış" yaşadığı açıktır. Sinemada üçüncü boyut arayışının hem estetik olarak bir anlamı vardır, hem de bu özellik sinemanın televizyonla rekabeti açısından önemli bir avantajdır. Bir deneyim olarak üçüncü boyutun seyirciyi sinemada birlikte film izlediği topluluktan ayırdığı ve yalnızlaştırdığı ileri sürülebilecekken diğer yandan da özdeşleşmenin tekniğin bu olanağı yardımıyla "özlenen" biçimine ulaştığı öne sürülebilir. Optik düzenlemeler yardımıyla filmin evreni içine çekilen seyircinin mekânsal ve fiziksel algısını yitirmesinin ardından kendini aldanımcı bir biçimde filmin dünyasında bulması önemlidir. Bu yolla, klasik sinemanın seyircisine oynadığı oyunun çok daha inandırıcı ve katmanlı olanına ulaşılır. Ayrıca, üç boyutlu filmlere dair deneyimler, klasik sinema ve seyirci ilişkisini anlamamıza yarayan tanım ve kavramların dışında yeni argümanlarla yorumlanmak durumundadır. Özel bir gözlükle izlenen bu yapımlar seyircinin olası tepkileri önceden hesaplanarak kotarılmaktadır. Üç boyutlu sinemanın anlatısının en önemli noktasını seyircisinin üzerinde oluşturulacak olası aldanımcı etkinin bilinçli bir biçimde hesaplanması oluşturur.

Bir Film Deneyimi Olarak *Avatar*

Avatar bu kitabın hazırlandığı zaman dilimi içinde gündemi biçimsel özellikleriyle ve içeriği ile meşgul eden son örneklerden biri olarak burada sinema, seyirci ve deneyim ilişkisi bağlamında gözden geçirilecektir. Film, ilk bakışta hem tanıtım, hem dağıtım hem de içinde yarattığı dünya ile ilgili özellikler açısından zengin tartışma malzemeleri sunar. Filmin yönetmeni, senaryo yazarlığı ve yapımcılığıyla da bilinen James Cameron'dır. Cameron, dünya sinema tarihinde önemli gişe hâsılatları elde eden *Terminator 2* (1991) ve *Titanik-Titanic* (1997) gibi büyük bütçeli çalışmalara imza atmıştır.



Avatar

Avatar filmi çok sayıda çalışmaya kaynaklık edecek malzeme sunmaktadır. Kitap hazırlanırken filmin Türkiye'de gösterime girmesinin üzerinden henüz çok kısa bir süre geçtiği için filme dair yapılmış akademik çalışmalardan çok, ağırlıklı olarak yapım öyküsü ve kazandığı gişe başarısına dair bilgilerin öne çıktığı gözlemlenmektedir. *Avatar* filminin tanıtım ve dağıtım stratejisinin önemsenip gözden geçirilmesi, filmin hangi özellikleriyle gündem yarattığını anlamakta yararlı olacaktır. İlk bakışta başlıkta da belirtildiği üzere, filmin Türkiye'de, IMAX 3 D, XPAND Digital 3D ve 35 mm (standart sinema formatında) olmak üzere Türkçe dublajlı ya da Türkçe altyazılı biçimde gösterildiği anlaşılmaktadır. "Yeni Bir Dünyaya Hoşgeldiniz" sözleriyle sunulan filmin gazete ilanında yer alan tanıtımında "3 Boyutlu IMAX ve XPAND'de O Kadar Gerçek ki Gözlerinize İnanamayacaksınız" ibaresi dikkat çeker. Ayrıca, ilanda bir internet sitesi üzerinden filmin biletlerinin alınabileceği bilgisi de önemli bir başka ayrıntı olarak göze çarpar. Filmin gösterildiği sinema komplekslerinin ise: "7 katlı bina yüksekliğine sahip Türkiye'nin EN BÜYÜK sinema perdesindeki görsel şöleni kaçırmayın! Avatar: 3 Boyutla IMAX Deneyimi, Türkiye'de sadece AFM IMAX İstinye Park'ta!" biçiminde tarif edilmektedir.

Film, aynı anda İstanbul'da alışveriş merkezlerinin olduğu sinema komplekslerinde yer alan yaklaşık 12 sinemada ve İstanbul dışındaki Ankara, Bursa, İzmir, Samsun, Antalya, Çanakkale, Tekirdağ ve Eskişehir gibi kentlerde de gösterime girer[40]. Basın reklamlarından anlaşılacağı üzere, sinema perdesinin büyüklüğünün "7 katlı bina yüksekliği" biçiminde vurgulanmasının nedenlerinden biri televizyon ve diğer bağımsız film izleme olanaklarına karşın sinemanın halen film izlemek için vazgeçilmez bir cazibe merkezi olarak kaldığı konusundaki ikna çabasıdır.

Türkiye'de filmin nasıl algılandığına dair örnekler arasında *Radikal Gazetesi*'nde İsmet Berkan'ın, *"Hepimiz Na'vi Olsak Keşke"* (2009) adıyla kaleme aldığı Pazar yazısı sayılabilir. Berkan, filmin Türkiye'yi meşgul eden politik atmosferinin bulanıklığı karşısında sığınılacak bir yer olarak değerlendirilebileceğini öne sürer. Yazarın yorumuyla: "Ülkeniz ve ülkenizin başkentindeki amansız iktidar mücadelesi bu haldeyken, bana kaçıp gitme isteği geliyor. Kaçıp gitme, gördüğüm ve duyduğum için, daha fenası bildiğim için sinirlerimin bozulduğu bütün bu çirkinliklerden uzaklaşma isteği geliyor. Uzaklaşmak illa çekip gitmekle olmuyor. Ben sinemaya kaçtım mesela" biçiminde *Avatar* filmine gidiş nedenini gerekçelendirir. Buradaki vurgunun ısrarla kaçma isteği ve kaçış yeri olma üzerinde odaklanması önemlidir. Yazarın okuyucularına filmi ille de üç boyutlu seyretmelerini salık vermesinin ardından bir başka noktaya daha dikkat çektiği görülür. Berkan'a göre, film sadece bir görsel şölen sunmaz, ayrıca "çok güçlü, çok insani ve çok antimiliter bir öyküsü de var"dır. Berkan, Na'vi olmak istediğini belirterek; Na'vi'lerin saf, temiz, doğayla ve gezegeniyle bütünleşmiş olmayı, iç huzurunu, iç barışı temsil ettiklerini yorumuna ekler. Görüldüğü üzere Türkiye'de filmin gösterime girmesi esnasında egemen olan ortamın kimlik ve Öteki bağlamında çatışmalı olduğu hatırlanabilir. 2009 yılından devralınan politik gündemin ve Ak Parti iktidarının filmin gösterime girdiği dönemdeki varlığının bu anlamda

40 *Avatar* filmi ile ilgili bu bilgiler *Hürriyet Gazetesi*'nin 26 Aralık 2009 tarihli haftasonu eki olan *Keyif*'den yararlanılarak elde edilmiştir.

hatırlanması gerekir. Ayrıca, filmin gösterime girdiği döneme denk gelen günlerde ülkenin politik gündemine damgasına vuran Demokratik Açılım ve Ergenekon Soruşturmaları ile ilgili tartışmaların ve Domuz Gribi gibi hem küresel hem de yerel özellikteki önemli sorunların gündemde olduğu da hatırlanabilir. Aynı zamanda, bu dönemde yaşanan ekonomik küresel krizin ağır etkilerinin de yok sayılmaması gerektiği açıktır. Filmlerin üretilme biçimleri kadar üretildikleri ve tüketildikleri dönemlerin egemen değerlerinin ve tartışmalı alanlarının ayrıntılı biçimde gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bu çok boyutlu yaklaşım bir filmin, tarihsel ve toplumsal bağlamda nasıl tüketildiği ve seyircisini kuşatan dış dünyanın nasıl bir dünya olduğu konusundaki temel özellikleri anlamaya yarayacaktır. Tüketilen bir Hollywood filmiyse ve bu film küresel ve mümkün olan en çok sayıda seyirciye ulaşmak isteyen bir film ise, bu filmi ve seyircisini yorumlamak için göz önüne alınması gereken konjonktür ve alan da "küresel" olmak zorundadır. Bu durumda, küresel ve yerelin bir karşılaşma alanı olarak Hollywood filmlerinin izleyiciliğinin küresel boyuttaki karşılıkları ve etkilerinin yeniden hatırlanması gerekir. Aynı filmin farklı zamanlarda ve farklı koşullarda seyredilişinin etkisinin birbirinden kesinlikle farklı olacağı bilgisi en başından kabul edilmelidir. Bir filmi kuşatan tarihsel ve toplumsal çevre ve koşullardan bağımsız ya da soyutlayarak sadece filmin metinsel/biçimsel özelliği üzerinde durmak denklemi oluşturan dinamiklerin eksik tarif edilmesi anlamına gelmektedir. *Avatar* filminin genel olarak Öteki rejimi üzerinden anlattığı konuyu nasıl ele aldığı önemlidir ve filmin söyleminin biçimsel özelliklerinden bağımsız bir biçimde incelenmesinin gerekli olduğu açıktır. Filmin tanıtımında öncelikle teknik özellikleri, uzun yıllar süren üretilme serüveni ve büyük bütçesi ağırlıklı olarak altı çizilen noktalardandır. Sinema ve temsil ilişkisi bağlamında *Avatar*'ın üç boyutlu da seyredilebilen bir film olması diğer üç boyutlu filmler için de geçerli olan bir başka özelliğe dikkat etmemiz gerekliliğini hatırlatır. Filmin seyircisinde özdeşleşme bağlamında yarattığı etkinin bu yolla daha da arttırılıyor oluşunun doğurabileceği olası sonuçlar gözardı etme-

melidir. Ayrıca, filmde kullanılan özel sinemasal dil ile filmin yarattığı aldanımcı etkinin boyutlarını doğru olarak değerlendirebilmek gereklidir. İlerideki bölümlerde bu anlamda kuramsal zemini oluşturacak temel kavramlar ortaya konulacağı için burada yapılmak istenen asıl şey, filmle ilgili ayrıntılı bir yoruma girmek değil, sadece konuyla ilgili dikkate değer noktaların altını çizmektir. Sonuç olarak, seyirci hem Kültürel Çalışmalar hem de medya kültürünün işleyişini ve sinemanın dinamiklerini anlamayı deneyen araştırmacılar için henüz yeterince anlaşılamayan ve yorumlanması gereken bir karmaşık varlık olarak önemsenmesi gereken bir dinamiktir. Yapılacak yeni araştırmalarda seyircinin kültürel metinleri ve medya kültürüne ait ürünleri nasıl algıladığı üzerine düşünülen titiz ve detaylı çalışmalarla seyircinin Kültür Endüstrisi ürünleri karşısında savunmasız olup olmadığı ya da manipüle edilip edilmediği konusunda doyurucu yanıtlar alınabilecektir.

1. BÖLÜMDE YARARLANILAN KAYNAKLAR

Nilgün Abisel (2003). **Sessiz Sinema**. Ankara: Om Yayınları. 2. Baskı.

Nilgün Abisel, Umut Tümay Arslan vd. (2005). **Çok Tuhaf Çok Tanıdık-Vesikalı Yarim Üzerine**. İstanbul: Metis Yayınları.

Nilgün Abisel (2005). **Türk Sineması Üzerine Yazılar**. Ankara: Phoneix Yayınevi.

William Adolfo (2006-2007). "Küba Sineması Tarihi Üzerine Kısa Bir Eleştirel Bakış". (Çev. Ada Döner). **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**. Sayı:18-19. (76-79).

Hakan Aydın (2008). "Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya'da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910-1950)". **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı:19. (61-74).

Tül Akbal Süalp (1993). "Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması". **25. Kare**. Sayı:12. Temmuz-Eylül. (16-19).

Tül Akbal Süalp (2003). "Eleştiri İktidarı Kime Verir?". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (11-23).

Tül Akbal Süalp (2004a). **ZamanMekân-Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tül Akbal Süalp (2004b). "Kamusal Alan, Deneyim, Kluge". **Kamusal Alan**. (Der. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları. (653-675).

Z. Tül Akbal Süalp vd. (2008). **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**. "Deneyim Ufkumuzun Sineması". Ankara: Deki Yayınları. (7-54).

Savaş Arslan (2006). "Hollywood'u Dublajlamak: Elektronik Çağda Türkleştirme". **Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi**. Güz. No:4. (53-63).

John Belton (2002). "Digital Cinema: A False Revolution". **October**. Vol.100. Obsolescence. (Spring). (98-114).

Süleyman Beyoğlu (2001). "Sinema Karadeniz'de (1909-1933)". **Toplumsal Tarih Dergisi.** Sayı:92. Cilt:16. (Ağustos). (47-50).

Esra Biryıldız (2002). **Örneklerle Türk Film Eleştirisi**. İstanbul: Beta Yayınları.

Esra Biryıldız (2004). "Kent Dışı"nda Sinema". **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. (Yayına Hazırlayanlar: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel

Aymaz). İstanbul: YeniHayat Kütüphanesi. (53-55).

Kemal Burkay (2009). **Hadi Gülümse.** Kırmızı Kitap.

Seçil Büker (2003). "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor". **Kültür Fragmanları-Türkiye'de Gündelik Hayat**. (Hazırlayanlar: Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber). (Çev. Zeynep Yelçe). İstanbul: Metis Yayınları. (159-182).

Jan Campbell (2005). **Film and Cinema Spectatorship**. U.K: Polity Press.

Mesut Çapa (2001). "Milli Mücadele'den Cumhuriyet'e Trabzon'da Tiyatro ve Sinema". **Toplumsal Tarih Dergisi**. (Ekim). Sayı: 94. Cilt:16. (22-28).

Feride Çiçekoğlu (2007). **Vesikalı Şehir.** İstanbul: Metis Yayınları.

Gregory D. Booth (1995). "Traditional Content and Narrative Structure in the Hindi Commercial Cinema". **Asian Folklore Studies.** Volume 54. (169-190).

Tan Tolga Demirci (2006). **Korku Sinemasının Psikanalizi**. Es Yayınları. İstanbul.

Thomas Elsaesser (1999). "Hollywood Berlin". (Çev. Sadi Konuralp). **25. Kare**. Sayı:27. Nisan-Haziran. (48-55).

Nezih Erdoğan (2001). "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar". İstanbul: **Doğu Batı Üç Aylık Düşünce Dergisi**. (117-127).

Nezih Erdoğan (2003). "Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (107-124).

Şükran Esen (2004). "Türk Sinemasında Üç Dönem Üç Yönetmen ve İstanbul". **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**. Bahar / Yaz. Sayı:15. (65-69).

Şükran Kuyucak Esen (2010). **Türk Sinemasının Kilometre Taşları-Dönemler ve Yönetmenler**. İstanbul: Agora Kitaplığı. Genişletilmiş 2. Basım.

Frantz Fanon (2009). **Siyah Deri Beyaz Maske**. (Çev. Cahit Koytak). İstanbul: Versus Yayınları.

Nancy Fraser (2004)."Kamusal Alanı Yeniden Düşünmek: Gerçekte Varolan Demokrasinin Eleştirisine Bir Katkı". (Çev. Meral Özbek-Cemal Balcı). **Kamusal Alan**. (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları. (103-132).

Mustafa Gökmen (1991). **Eski İstanbul Sinemaları**. İstanbul: İstanbul Kitaplığı Yayınları.

Gülseren Güçhan (1992). **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması-Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili**. Ankara: İmge Yayınları.

Simten Gündeş (2003). **Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Jürgen Habermas (2004). "Kamusal Alan". (Çev. Meral Özbek). **Kamusal Alan**. (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları. (95-102).

Miriam Hansen (1983)."Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?". **New German Critique**. No.29. The Origin of Mass Culture: The Case of Imperial Germany (1871-1918). (Spring-Summer). (147-184).

Miriam Hansen. "İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı?". (Çev. Murat İri). **Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek**. Derin Yayınları. İstanbul. 2009. (96-124).

Miriam Hansen (1986). "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship" . **Cinema Journal**. Vol. 25. No 4. (Summer). (6-32).

Miriam Hansen (1996). **Babel and Babylon-Spectatorship in American Silent Film**. Third Printing. USA:Harvard University Press.

Miriam Hansen (2002). "Chameleon and Catalyst- The Cinema as an Alternative Public Sphere". **The Film Cultures Reader** (ed. by Greame Turner). London: Routledge. (390-419).

Jean-Pierre Jeancolas (2004). "Sinema Salonunun Doğuşu ve Gelişimi". **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. (Yayına Hazırlayanlar: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz). İstanbul: YeniHayat Kütüphanesi. (11-16).

I.C. Jarvie (1993). "Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme". (Çev. Gülseren Güçhan). **25. Kare**. Sayı:5. Mayıs-Haziran. (22-25).

Asa Jernudd (2005). "Reform and Entertainment: Film Exhibition and Leisure in a Small Town in Sweeden at the End of the Nineteenth Century". **Film History**. Volume 17. (88-105).

Ayla Kanbur (2008). "Karşı Açının Boşluğundan Sesler". **Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası**. Ankara: Deki Yayınları. (55-106).

Dilek Kaya Mutlu (2003). "Puro, Lüks'e; Yeşilçam, Hollywood'a Karşı". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (89-93).

Douglas Kellner (1996). "Media Culture, Politics, and Ideology From Reagan to Rambo". **Media Culture**. London: Routledge. (55-92).

Douglas Kellner (2008). "Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar

ve Ekonomi-Politik". **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**. (Der.) Sevilay Çelenk. Ankara: De Ki Yayınları. (147-172).

Serpil Kırel (2004). "Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması". **Renkli Atlas-Kültürel Üretim Alanları**. (Der. Nurçay Türkoğlu). İstanbul: Babil Yayınları. (99-124).

Serpil Kırel (2004). "Çocuk Kahramanların Omuzlarına Yüklenen Kent Öyküleri". **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. (Yayına Hazırlayanlar: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz). İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi. (175-184).

Serpil Kırel (2005). **Yeşilçam Öykü Sineması**. İstanbul: Babil Yayınları.

Serpil Kırel (2009). "Pelin Esmer'in "Oyun" Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri". **Kültür ve İletişim**. 12 (1). (127-159).

Robert Kolker (2003/2004). "Kültürel Bir Pratik Olarak Sinema". **Sinemasal**. Güz/Kış. (Çev. Ertan Yılmaz). (1-30).

Sadi Konuralp (2006). "Türkiye'de Sessiz Film Döneminde Film Müziği". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). (Deşifre Edenler: Çiğdem Antlı-Elif Akçalı). İstanbul: Bağlam Yayınları. (65-72).

Emanuel Levy (1995-1996). "Demokratik Seçkinler: Amerikan Film Yıldızları". (Çev. Gülcan Seçkin). **Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık-1995-1996**. (67-104).

Stuart Liebman (2006). "Alexander Kluge ile Söyleşi: Yeni Alman Sineması, Sanat, Aydınlanma ve Kamusal Alan Üzerine". **Kamusal Alan**. (Der. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları.

Oğuz Makal (2002). **Tarihin Penceresinden İzmir Sinemaları (1909-1930)**. İzmir: Alo Bilgi Kültür Yayını.

James Monaco (2002). **Bir Film Nasıl Okunur?-Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayınları. 2. Baskı.

Hamid Naficy (1995). "Iranian Cinema Under the Islamic Republic". **American Antropologist**. Vol. 97. No.3. (Sept.). (548-558).

Oscar Negt, Alexander Kluge (2004). "Kamusal Alan ve Tecrübe"ye Giriş". (Çev. Meral Özbek). **Kamusal Alan**. (ed. Meral Özbek). İstanbul: Hil Yayınları. (133-139).

Thunnis van Oort (2005)."That Pleasant Feeling of Peaceful Coziness':

Cinema Exhibition in a Dutch Mining District during the Inter-war Period". **Film History**. Volume 17. (148-159).

Meral Özbek (ed.) (2004). **Kamusal Alan**. İstanbul: Hil Yayınları.

Mustafa Özen (2006). "Fransız Firma Pathé Fréres İstanbul'da, 1908-1914". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (57-64).

Nijat Özön (2000). **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü.** İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Mehmet Öztürk (2002). **Sinemasal Kentler**. İstanbul: Om Yayınları.

Mehmet Öztürk (2004). "İstanbul'da Kentsel Kriz ve Sinema". **Kentte Sinema, Sinemada Kent**. (Yayına Hazırlayanlar: Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz). İstanbul: YeniHayat Kütüphanesi. (37-42).

S. Ruken Öztürk (2000). **Sinemada Kadın Olmak-Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri**. İstanbul: Alan Yayıncılık.

Serdar Öztürk (2005). **Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset**. Ankara: Elips Yayınları.

Zarife Öztürk (2003). "1923-1950 Yılları Arasında Türk Sineması ve İstanbul". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (59-67).

Ali Özuyar (1999). **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**. Ankara: Öteki Yayınevi.

Mario Pezzella (2006). **Sinemada Estetik**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Charlene Regester (2005). "From the Buzzard's Roost: Black Movie-going in Durham and Other North Carolina Cities during the Early Period of American Cinema". **Film History**. Volume 17. (113-124).

Lakshmi Srinivas (2002). "The Active Audience: Spectatorship, Social Relations and the Experience of Cinema in India". **Media, Culture&Society**. Sage Publications. Vol. 24. (155-173).

Kaja Silverman (2006). **Görünür Dünyanın Eşiği**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Çev. Aylin Onacak).

Murray Smith (1995). "Film Spectatorship and the Institution of Fiction", **Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 53. No.2. (Spring). (113-127).

Jackie Stacey (2002). "Hollywood Cinema: The Great Escape". **The Film Cultures Reader**. (ed. by Graeme Turner). London: Routledge. (420-443).

John Storey (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları-Kuramlar ve Metotlar**. (Çev. Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.

Oya Şakı Aydın (2007). "Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı". **İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Yıl.6. Sayı:11. Bahar. (119-131).

Vanessa Toulmin, Martin Loiperdinger (2005). "Is it You? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film" . **Film History**. Volume 17. (7-18).

Graeme Turner (1999). **Film As Social Practice**. Third Edition. London: Routledge.

Nejat Ulusay (2008). **Melez İmgeler-Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**. Ankara: Dost Yayınları.

Oktay Yalın (2008). "Sayısal Sinema ve Olası Etkileri". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-7**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (431-439).

Diğer Kaynaklar

İsmet Berkan (2009). "Hepimiz Na'vi Olsak Keşke". **Radikal Gazetesi**. (27 Aralık).

Film Ekibi (2006). "Mutlu Parkan'la Resmi Sinema Tarihinin Eleştirisi". **Yeni Film**. Sayı:11. (62-65).

Beyoğlu 150-Fotoğraflarla Beyoğlu'nun 150 Yıllık Öyküsü 1857-2007. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı Yayınları. 2008.

2. BÖLÜM

BAKIŞLARIN BANA BİRAZ CESARET VERSİN! BAKIŞ, TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA



"Circus Budapest" (1920)
(Fotoğraf: André Kertész)

Sinemada toplumsal cinsiyet ve cinsiyet merkezli düzenlemelerin geniş bir perspektifle ele alınıp ortaya konulacağı bu bölümün asıl amacı aslında sanatta ve özellikle sinemada cinsiyetçi düzenlemeler eşliğinde kadının ve kadın bedeninin temsilindeki sorunlu ve erkek egemen yaklaşımın fark edilebilmesi yönünde bir adım atabilmektir. Başka deyişle, ağırlıklı olarak feminist kuram içinde çok tartışılan bakma ve görme düzenlemeleri ile ilgili "kötü alışkanlıklar"ımızı gözler önüne serebilmektir. Başlangıçta çok karmaşık görünmeyen bakmak, bakılmak ve bakış ile ilgili bu bölümün söz konusu inceleme malzemesi filmler olduğunda, hareketli görüntü işin içine girdiğinde karmaşıklaşmaya başlayacağı açıktır. Resim sanatı ya da onu takip eden fotoğraf sanatına dair örneklerde bakış düzenlemeleri ile ilgili noktaların kolaylıkla ortaya konulabileceği iddia edilebilir. Ancak filmler bu anlamda bakış düzenlemelerinin daha karmaşık olabildiği malzemeler olduklarından analizi doğru yapabilmek için

sinema dilini oluşturan; bakış açısı çekimi (point of view shot) ve öznel çekim (subjective shot) gibi film diline ait teknik kavramlara değinilmesi kaçınılmazdır. Gündelik yaşamda toplumsal cinsiyet ve bedenle ilgili görsel düzenlemelerin nasıl işletildiğinin farkına varabilmek için disiplinlerarası bir yol haritası izlemek gerekmektedir.

Sinemaya gitmek gibi "bakmak" da gündelik yaşamın çok sıradan olaylarındandır. Bu bölüme bir soruyla başlamak anlamlı olacaktır. Göz, bakışın düzenlenmesi açısından aslında "masum" olmayan ya da "masum kalamayan" bir organ olabilir mi? Bakış (gaze) sinema ve sanat tarihi incelemeleri içinde de araştırmacıların dikkatini çekmiş bir kavramdır. Bakmanın ve bakışın kültürel kabullenmeler açısından değerlendirilmeyi beklediğini ve eğer bilinçli bir gözle değerlendirmiyorsak buz dağının yalnızca görünen kısmından haberdar olduğumuzu da belirtmek gerekir. Kuramsal tartışmaların dikkat çektiği yerlere odaklanarak gündelik yaşamın her alanında eleştirel bir bakışla yorumlanacak kültürel malzemelerin var olduğu düşünülebilir. Buradan hareketle bu bölümde gündeme getirilecek küçük hatırlatmaların daha ileri düzeydeki kuramsal incelemelere kaynaklık edeceğini umarak bakmak konusundaki alışkanlıklarımızı ve bu alışkanlıklarımızın kökenlerini anlamaya başlayabiliriz.



Orlando filminde Tilda Swinton biz seyircilere bakıyor!

Bu bölümde feminist film kuramının çığır açan ve çok tartışılan makalelerinden biri olan Laura Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* (1975) çalışması başta olmak üzere çeşitli kuramsal kaynaklara değinilecektir. Konu ile ilgili temel kaynakların ağırlıklı olarak toplumsal cinsiyet ve psikanaliz kavramları merkezinde eleştirel bir biçimde şekillendiği görülmektedir. Film izlerken seyirci için söz

konusu olan seyir zevkinin düzenlenmesi merkezinde farklı çalışmalar eşliğinde bu bölümde; bakmaktaki haz, dikiz ve özdeşleşme gibi kavramlar da gündeme getirilecektir. Bakışın düzenlenmesi ve toplumsal cinsiyet açısından temsil sorunu fotoğraf, resim sanatı ve özellikle de sinema düşünüldüğünde çok kilit bir unsur olarak karşımıza çıkar. Sayılan anlatım biçimleri arasında gözün kullanımının ve bakışın yönlendirilmesinin sinemada daha karmaşık bir biçimde ortaya çıktığı kabul edilmelidir. Bu bağlamda karşılaştırıldığında tiyatro, sinemaya göre daha az karmaşık bir yapı olarak kabul edilebilir. Tiyatroda seyircinin oturduğu yer itibarıyla bakış noktasının sabit olması ve sahneyi belli bir uzaklıkta görebilme olanağının söz konusu olması, tiyatroyu -eğer içinde bu açıdan eklenen görsel düzenlemeler, video parçaları vb. yoksa- bu bakımdan tartışma alanı dışında bırakabilir. Anlaşılacağı üzere, bu bölümde bakış ve toplumsal cinsiyet inşaları üzerinden ilerlenirken 'biz'im bir resme, fotoğrafa veya filme "bakış"ımızı yönlendiren anlatım biçimlerine dair tanım, kavram ve örnekler tartışılacaktır.

BAŞLARKEN: BAKMAK 'MASUM' BİR EYLEM OLABİLİR Mİ?

Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil "bakış"tan söz edilir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılabilecek bir eylem olabilir. "Bakış" ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir. Söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir. Bu açıdan, bakışın kullanılma niyetine göre kültürel ürünleri değerlendirebilmek için gözümüze hiç yabancı gelmeyen, alışkın olduğumuz kimi sanatsal düzenlemeleri kuramsal yaklaşımlardan da yardım alarak gözden geçirebiliriz. Bu bölüme "bakmak gerçekten masum bir eylem

olabilir mi?" sorusuyla başlayabiliriz. Bakış, üzerinde kuramsal olarak çok çeşitli çalışmaların yapıldığı bir alandır. Sinema ve daha geniş anlamıyla görsel sanatlarla ilgili çeşitli anlatım biçimleri ve alanları da bu kavramın tartışılır kılınacağı sayısız örnekle karşımızdadır. Görsel kültürün egemenliğini iyiden iyiye hissettirdiği ve gündelik yaşamın önemli dinamikleri arasındaki yerini korumaya devam ettiği düşünülürse, bu alanda yapılacak tartışmaların bizden bakmamız ve görmemiz istenen her durumda kendini hatırlacak kadar canlı bir konu olduğu daha net ortaya çıkar.

Bakışla ilgili çalışmalarda egemenlik ilişkisinin analiz edilmesi beraberinde çok kilit sorgulamaları ve açılımları getirir. Bu anlamda söze Griselda Pollock'ın, Luce Irigaray'dan yaptığı alıntıyla başlanabilir; "Bakışa yatırım kadında erkekte olduğu kadar öncelikli değildir. Göz, diğer duyu organlarının tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar. Belli bir mesafeden bakar ve bu mesafeyi korur. Kültürümüzde, bakmanın koku, tat, dokunma ve işitme duyuları üzerindeki üstünlüğü bedensel ilişkilerin zayıflamasına neden olmuştur. Bakış egemenliğini kurduğu anda beden maddiliğini yitirir" (akt. Pollock, 2008:187). Irigaray'ın bu yorumuna hak vermemek elde değildir. Irigaray'ın 1978 yılında yapmış olduğu çalışması *Les Femmes, la pornographie et l'erotisme*'den yapılan bu alıntı, hem gözün diğer organlardan daha çok nesneleştirdiği ve egemenlik kurduğu hem de bakmanın kültürel yanlarının önemini vurguladığı için dikkate değerdir. Bu açıdan alıntıdaki "kültürümüzde" vurgusunun dikkat çekici varlığı es geçilmeden bakışın egemenliği ve bunun kültürel yanının üzerinde durulması gereken önemli konular arasında olduğu teslim edilmelidir. Herkesin farkında olarak ya da olmayarak kendi kültüründen hareket ederek yazdığını kanıtlayan bu vurgunun yapılacak akademik çalışmalarda bu türden kültürel bağları ve arka planı bir kez daha dikkatlice gözden geçirdikten sonra tartışılması gerektiğini hatırlatır.

Bakışın düzenlenmesi sanat tarihine ait pek çok önemli eserin en kilit biçimsel özelliklerinden birini oluşturur. Gündelik yaşamda herhangi bir gazetede yer alan bir fotoğrafta, bir reklam panosunda,

bir dergi kapağında ya da kimi zaman bir müzede göze hoş görünen, estetik, güzel kadın bedenlerinin sergilendiği ve aslında sorgulanmadan "güzel" oldukları kabul edilen fotoğraf ya da resimlere sıkça rastlanır. Bir resmin içindeki küçük yerleştirmeler ve "bakış oyunlar"ı kimi zaman uzun süre ilgimizi çekerken kimi zaman da şöylesine bir bakıp geçilebilecek niteliktedir ve ilgimizi çekmezler. Bakış düzenlemeleriyle ilgili uygulamaların gerçekleştirildiği biraz önce sayılan değişik alanlara ait işlerden herhangi biri bu kez bakanın ve bakılanın konumunu nasıl şekillendirdiği üzerinden yola çıkılarak yakından incelendiğinde içinde temsil açısından çok önemli ipuçları barındıran birer kültürel malzeme haline dönüşüverecektir.





Bakışın düzenlenmesi ne ilişkin iki örnek

Tüm kuramsal bilgilerden uzak sıradan bir göz atışla yukarıda yer alan iki tablo değerlendirildiğinde, tabloların bakana garip bir huzursuzluk ve rahatsızlık verdiği hemen hissedilebilir. Soldaki ilk tabloda bu huzursuzluğun ve bakmaktan haz alınmamasının nedeni, tablosu yapılan soylu olduğunu düşündüren kadın figürünün bu tablolaştırmadan hoşnut olmayışı ya da kendisini resmedenle ilgili bir huzursuzluğun varolduğunun hissedilmesi oluşturur. İkinci tablonun bakan ve bakılan ilişkisi açısından alışılmadık türde bir yaklaşımı vardır. İkinci tablo, bakana göre göz hizasından daha yüksek bir noktaya sabitlenir. Tabloda resmedilen kişi -ki onun da soylu olduğu kabul edilebilir- onu izleyenlere karşı üstten bakan bir konumda resmedilmiştir.

Ayrıca, bedensel duruşun yanı sıra bakışlarını yöneltmesi ile ilgili bir başka rahatsızlık verici nokta daha söz konusudur. Onun bakışları da kendisine bakanı hor gören bir tavırla resmedilmiştir. Bu açıdan, iki örnek popüler kültür içinde yer alması beklenen dergi kapaklarına, afiş düzenlemelerine ve reklam panolarındaki düzenlemelere benzemeyen bir mizansen içinde resmedilmiştir. Resimlere bakarkenki huzursuzluğun olası asıl nedeni üzerinde bir parça daha durulabilir. Aslında, tablolardakilerin -nedeni ne olursa olsun- resmedildiklerinin farkında olmaları ve bu resimlerin de daha sonra sergilenebileceğinden, başkaları tarafından seyredileceğinden emin olmalarının yarattığı "bilinçlilik" rahatsız edicidir. Tablodakiler, onlara bakanları rahatsız eden delici bakışlarıyla bakan ve bakılan arasındaki uylaşımı bozarlar. Başka bir deyişle, onların bakışlarındaki oyunu bozan yan, bu farkındalık halidir. Bakanı huzursuz eden bakılanın -çok alışkın olunmadık bir biçimde- "röntgenci" konumunu ve seyretme konusundaki alışkanlıklarını ters yüz edecek ya da savuşturacak şekilde deyim yerindeyse adeta kendi imgelerinin başını beklemeleridir! Resimde, fotoğrafta ya da sinemada röntgencilikten ya da daha geniş anlamıyla bakmaktaki hazdan söz edildiğinde bu iki örnek üzerinden ortaya konulmaya çalışılan izlenen ve izleyicinin konumlarının oluşturduğu kilit noktanın hatırlanması yararlı olacaktır.



Nazif Topçuoğlu'nun *Readers* (2001-2002) serisinden fotoğraf ile esin kaynağı Balthus'un *The Living Room* (1942) tablosu

Yukarıda tartışılan noktanın aksine Nazif Topçuoğlu'nun gerçekleştirdiği *Readers* serisinde bulunan fotoğraf projelerinde farklı yaklaşımı olan bakış düzenlemelerine rastlanan örneklerdendir. Burada izleyeni görsel hazza davet eder nitelikte bir düzenleme söz konusudur. Bu kez dikkatli bir şekilde bakıldığında fark edileceği gibi, fotoğraflardaki genç kızların kitaplarla ve mekânlarla ilişkileri bilinçli olarak oldukça rahatsız edici bir pozisyonda tutulmuştur. Bir kendinden geçme halinde, kendileriyle ya da elindekilerle ilgilenen ve giyimlerinden liseli oldukları düşünülebilecek olan bu genç kızların bakanı rahatsız etmeyecek biçimde dikkatli düzenlenmiş bir mizansen içinde fotoğraflandıkları görülür. Bir önceki örnekte ortaya konulmaya çalışıldığı gibi, bakanı delici bakışlarıyla rahatsız etmeyen, tamamen kendi bedenlerinin seyredildiğinden habersiz ve bakanı kendilerine bakmaktan duyacakları hazda yalnız ve özgür bırakan bir tarzda fotoğraflandıkları anlaşılmaktadır. Topçuoğlu'nun her iki fotoğrafında da aynı görsel politikaya uygun bir düzenleme dikkat çeker. Kuşkusuz, bu fotoğraflar ve düzenlenmeleri ile ilgili birçok yorum yapılabilir. Ancak burada vurgulanmak istenen bakış ve görmenin düzenlenişi olduğu için daraltılmış bir biçimde bu kavrama yoğunlaşmak daha anlamlıdır. Kadın bedeninin kullanımı ve cinsiyetçi yaklaşımı açısından temelde bu fotoğrafların düzenlenişine itiraz edilmesi gerektiği de ortadadır. Fotoğrafların sanat tarihinin kadın bedeninin temsili konusundaki uzun ve sarsılmaz "geleneği"ni sürdürmesi ve bu geleneği bir kez daha biçimsel özellikleri ile bugüne taşımasının sorgulanması gereken bir durum olduğu açık değil mi?



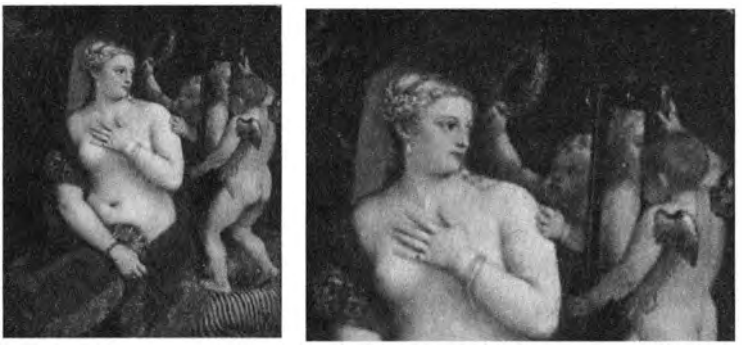


Thomas Struth'un fotoğrafında eserlere bakan seyirci Beuys'un eserine bakmak (Fotoğraf: Aylin Ç. Duyal)

O halde, bir resme ya da fotoğrafa bakarken bakış trafiği açısından nasıl bir yol izlenmektedir? Elkins, bir galeride bir fotoğrafa bakarken ortaya çıkan bakma biçimlerini; resme bakan siz, baktığınız resimde size bakan figürler, resimde birbirlerine bakan figürler ve resimdeki objelere bakan figürler, uzam dışına bakan figürler ya da gözleri kapalı olanlar biçiminde sınıflanabileceğini belirtir. Bunların yanı sıra, yine yazarın eklediğinden hareketle devam edilirse görevli müze bekçisi de sizin arkanızdan bakabilir, galerideki diğer insanlar size ya da resme bakabilirler, sanatçısı bu resme bakmıştır, resimdeki modellerin kendilerini o resimde görmüş olma ihtimalleri vardır ve diğer tüm insanlar, resmi görmüş olan alıcılar, müze görevlileri vs. ve son olarak, bu resmi hiç görmemiş olanlar ise bu resmi reprodüksiyonlarından görmüş olabilirler (http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze02.html). Anlaşılacağı gibi, bakılan nesneden bağımsız bakmak ve bakılmak karmaşık bir trafiği de imler. Görselliğin ve görselin gücünün vazgeçilmez olduğu günümüzde her an pek çok görsel malzemenin çevremizi sardığını bilmek bu kuşatmanın ardındaki temel dayanakları ve temsilleri de düşünmeyi gerektirmektedir. Göz, reklamcılar, fotoğrafçılar ya da yönetmenler gibi uzmanlar tarafından bilinçli bir biçimde düzenlenmiş olan bu malzemeler karşısında artık sadece bir organ değildir. Çeşitli amaçlarla düzenlenmiş görsel malzemelerin karşısında gözün artık bir "alıcı" olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bu açıdan gözün ve görmenin ideolojik bağlamlarından bağımsız olarak ele alınmaması gerekir. En azından görmenin ve bakmanın ideolojik ve kültürel olarak ard alanındaki egemen düzenlenmelerin çözülmesi ve farkında olunması önemlidir. Görme üzerinden zihniyeti değiştirmeye yarayan pek çok düzenlemenin gündelik yaşamda yerini aldığı ve izleyenler üzerinde etkili olabilecek "sözde bilgi"lerin bu yolla kolayca iletildiği açıktır. Ayrıca, anılan türdeki görsel düzenlemelerin içerikleri dolayımlarıyla sundukları temsiller açısından onlara bakanların düşüncelerini şekillendirmek konusunda oldukça etkili oldukları tartışılmaz bir durumdur.

Kadın bedeninin sanat eserlerinde sunuluşu ile ilgili büyük olası-

lıkla çok alışkın olunan bir görsel düzenlemeyi yeniden gözden geçirmek anlamlı olacaktır. Örneğin, *Aynalı Venüs-Venus with a Mirror* (1555) benzer içerikteki diğer tablolarda görüldüğü gibi mitolojik göndermelerle bezelidir. Ayrıca, biraz daha dikkatli bakıldığında bu kez biçimsel olarak tablodaki kadın bedeninin izleyenine haz verecek bir mizansenle resmedildiği fark edilebilir. Resmin açıklık, koyuluk anlamında dikkat çeken noktalarını Venüs'ün bedeninin beyaz hali oluşturur. Kültürel olarak düzenlenen en çok da kendini toplumsal cinsiyet temsilleri ve kadın bedeninin kullanımı ile ilgili gösteren bu türden benzer düzenlemelerin yaygınlığı şaşırtıcı yoğunluktadır. Bir tabloya bakarken aslında ne kadar karmaşık türde görme ilişkilerinin harekete geçtiğini daha iyi anlamak için birkaç değişik örnek üzerinde değişik durmak anlamlı olabilir.



Titian, *Aynalı Venüs* (Venus with a Mirror-1555)

Mitolojik göndermelerden bağımsız bir biçimde yukarıdaki tabloya bu kez elimizde bakışın nasıl düzenlendiği ile ilgili kuramsal anahtarlarla yaklaştığımızda yapacağımız yorumların daha çok çeşitlendiğini deneyimleyebiliriz. Bakış düzenlemeleri açısından bu tablo; izleyenin konumu, Venüs'ün (kadının) konumu ve Venüs'e (kadına) bakan erosların konumu açısından nasıl yorumlanabilir? Bu yoruma ulaşabilmek için esere aşağıdaki sorularla yaklaşmanın yardımı olabilir;

- Kim bakıyor?
- Kime bakıyor?
- İzleyen olarak bizim konumumuz nasıl düzenlenmiş?
- Bu durumda bakış trafiğinin toplumsal cinsiyet açısından uygulayımı nasıl yorumlanabilir?

Bu soruların yanıtlarının anlamlı olabilmesi için tablo hakkında çok boyutlu bir araştırma yapmanın gerekli olduğu açıktır. Örneğin, tabloyu kimin yaptığı, kimin ısmarladığı, ne anlatılmak istendiği ve bu konuyu ele alan diğer tablolarla arasındaki farkların ne olduğu gibi soruların yanıtları ile birlikte yeniden gözden geçirilerek yapılacak yorumun zenginleşeceği açıktır. Bu tablodaki bakış düzenlenmesi ile ilgili küçük bir değerlendirme yapılacak olursa ilk adımda aşağıdaki yorumu yapmak olasıdır.

- **Bakanın/İzleyenin Konumu**: Röntgenci bir konum. Çünkü bakanlar (biz) bakılan (tablodakiler) tarafından rahatsız edilmiyorlar. Bakılan, bakanın farkında değil ve erosların tuttuğu ayna yardımıyla kendisini seyretmekle meşgul.
- **Bakılanın Konumu**: Venüs aynaya bakıyor. Kendisine bakıldığının farkında değilmiş gibi görünüyor.
- **Diğer Bakışlar**: Eros'lar ise Venüs'e bakıyorlar.

Ayrıca, Venüs'ün çıplak bedeninin sergilenen kimi yerlerini hafifçe örtmeye çalışıyor oluşu da tabloya bakanın röntgenci hazzını arttıracak bir küçük oyun olarak kabul edilebilir. Bunun dışında yapılacak yorumlar için -ki burada hareketli görüntüden söz edilmediği için göreceli olarak daha kolay bir yorum yapma olasılığı vardır- tablonun perspektif açısından nasıl düzenlendiği, ağırlıklı olarak yerleştirmenin nasıl yapıldığı üzerinden de kimi yorumlar eklenebilir. Yoğunluk açısından fark edilebilir bir şekilde çıplak olanların açıklık-koyuluk ile belirginleştirilmesi dışında altın oran düşünüldüğünde de Venüs'ün göğüslerinin bulunduğu bölgenin tablonun en dikkat çeken noktasına yerleştirildiği anlaşılmaktadır.

Bu seçimler yüzünden bu tablonun izleyenini "rahatsız" etmeyen bir düzenlemeye sahip olduğu ve bakış trafiğinin düzenlenmesi açısından çok fazla karmaşık olmayan bir yapısı olduğu ileri sürülebilir. Yine de, biz seyircilerin bakışı, Venüs'ün aynada kendine bakışı ve erosların ona bakışından söz edilebildiğine göre çoklu bir bakış trafiğinin söz konusu olduğu açıktır.



Titian'ın *Urbuno Venüs'ü*



Velazquez *Venus at her Mirror* tablosu (1650)

Benzer bir biçimde örnek vermek amacıyla sanat tarihi içinde gözümüzün aşina olduğu iki farklı tablodan daha söz edilebilir. Titian'ın *Urbuno Venüs'ü* adlı tablosunda bakışlarını süzerek resmedildiğinin farkında olan ve kendisine bakan(lar)a bakan bir kadın figürü olarak yer alan bir Venüs görürüz. Bakış düzenlemesi açısından kendisine bakanlara bakıyor oluşu çok alışıldık bir durum değilse de, Venüs figürünün çıplaklığı, teninin renginin açıklığı ve yerleştirilmesi bakımından göze çarpan bir biçimde ön planda olduğu görülür. Tablonun Venüs'ün ötesindeki kısımları ikincil önemde gibi resmedilmiştir. Bir diğer tablo olan *Venus at her Mirror*'da ise, bu kez yine kendisini seyreden çıplak bir kadın bedeni olarak resmedilen bir Venüs görülür. Aynada kendisini süzen Venüs'ün görsel düzenleme açısından değerlendirildiğinde kendisine bakanları rahatsız etmeyecek bir biçimde arkası dönük resmedilmesi izleyeni röntgenci hazza davet eden bir durum yaratabilecektir. Tablodakilerin kendilerine bakanlarla göz temasına girmemeleri onlara bakma konusunda bakan açısından bir yüreklendirme doğuracak bir

düzenleme seçimidir. Bakışın düzenlenmesi konusundaki seçimler dikkate alındığında bu türden görsel malzemelerin üretilmelerinin arasından yüzyıllar da geçse sözleşilmiş gibi benzer özelliklere sahip oldukları fark edilir. Bu türden düzenlemeler tekrar eden kimi anlatım kalıplarıyla bugüne kadar ulaşarak izleyende bir aşinalık duygusu yaratmaktadırlar. Bu bağlamda görsel kültüre ait malzemeler yoluyla bakışın toplumsal cinsiyet ve temsil kavramları açısından niyetli ve ideolojik bir düzenlemeyle yönlendirilişi önemli bir araştırma alanıdır.

BAKMAK VE BAKIŞ İLE İLGİLİ BİR PARÇA DAHA KURAMSAL KATKI

Bakma işini kim yapıyor? Bu soru bakışın düzenlemesini anlamak için kilit noktalardan biridir. Daniel Chandler'ın *"Notes on 'The Gaze'"* adlı çalışması bakış düzenlemelerinin nasıl tanımlandığı ile ilgili yorumlara erişmek açısından yardımcı olabilir (http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze.html). Chandler, bakışı (gaze) yorumlarken birkaç ayrı başlık kullanır. Yazara göre, birbirinden farklı bakış düzenlemeleri söz konusudur:

- **İzleyicinin Bakışı**: Metindeki bir imgeye ya da bir kişiye bakan seyircinin bakışı (ya da bir hayvana, nesneye).
- **Metin İçindeki (Intra-diegetic) Bakış:** Metnin içindeki dünyada belirlenmiş bir kişinin diğerine bakışı (ya da bir hayvana ya da bir nesneye bakışı). Genellikle öznel "bakış açısı-point of view" olarak tanımlanır.
- **Doğrudan (ya da extra-diegetic) İzleyiciye Yönelmiş Bakış:** Metnin içinde "çerçeve dışına" sanki seyirciye bakıyor gibi olunmasıdır.
- **Kameranın Bakışı:** Kameranın kendisinin insanlara (ya da hayvanlara ya da nesnelere) bakışı. Başka bir deyişle filmcinin ya da fotoğrafçının bakışı.

Toplumsal cinsiyet bağlamında bakış düzenlemeleri ve temsil ilişkisi üzerinden konu daha derinlemesine ele alınabilir. Bu anlamda kadının hep bakılan olması durumu sorgulanması gereken bir alandır. Bu "zorunluluğu" yaratanın ne olduğu etraflıca irdelenmelidir. İzler takip edilerek ne kadar geriye gidilebilir? Mitoloji, kutsal kitaplar, masallar ya da atasözleri? Kültürel ürünlerin aslında birbirlerinden bağımsız bir biçimde üretilmelerine rağmen aynı kalıp anlatıları aktarıyor oluşu bir rastlantı olarak kabul edilemez. Erkek egemen düşünce yapısının ve üretim ilişkilerinin etkin olduğu bir sürecin üretilen işlerin biçim ve içeriğini belirleyeceği açıktır. Sanat eserlerinde kadının çıplaklığının resmedilmesiyle ilgili eğilimin kadın bedeninin çıplakken çok estetik olduğuyla ilgili yanlış bir bilginin yaygınlaşmasına neden olduğu açıktır. Çıplaklığın kadınlığın vazgeçilmez bir parçasıymış gibi düşünülmesine yarayan ve görsel hazzı erkek egemen bir biçimde yeniden inşa eden bu türde düzenlenen kültürel malzemelerin kuramlar ve kavramlar bağlamında eleştirel bir biçimde yorumlanması gerekir.



Kadın ve erkek bedeni markaların hizmetinde benzer görsel oyunlarla sunulur

Bu bağlamda özellikle popüler kültürde sıklıkla yer alan reklamlara ait görsel malzemeler göz önüne alındığında erkek bedeninin de sömürüye açık bir biçimde görsel hazzın gündemde tutulduğu biçimsel öğeler ve düzenlemelerle ele alındığı hatırlanabilir. Yukarıda yeralan reklam fotoğrafları bakış düzenlemeleri açısından farklı özelliklere sahip olmakla birlikte erkek bedeninin sömürül-

mesi açısından benzer özellikler taşırlar. Soldaki reklamın bir parfüm reklamı olmasına rağmen erkek bedeninin kullanımı konusunda çıplaklığın ısrarlı bir seçim olduğu anlaşılır. Erkek ve kadın bedeninin reklamlarda kullanılmasında bakışla ilgili görsel düzenlemelerin benzer nitelikteki bir geleneğin uzantıları olarak kabul edilebileceği açıktır. Ele alınan örnekler bakış düzenlemeleri açısından değerlendirildiğinde izlendiğinin farkında olmak ve izleyene karşı davetkâr bir bakış sunmanın birbirine karışarak ilerliyor olduğu görülür. Bakışların izleyene doğrudan yöneltilmesinde bu kez farkındalık kadar davetkârlık vurgusu da ağırlıklıdır. Bu bağlamda, görsel alanda arzu nesnelerinin ve bakmaktaki hazzın düzenlenmesinde sanıldığından daha karmaşık bir ilişkiler ağı olduğu anlaşılır.

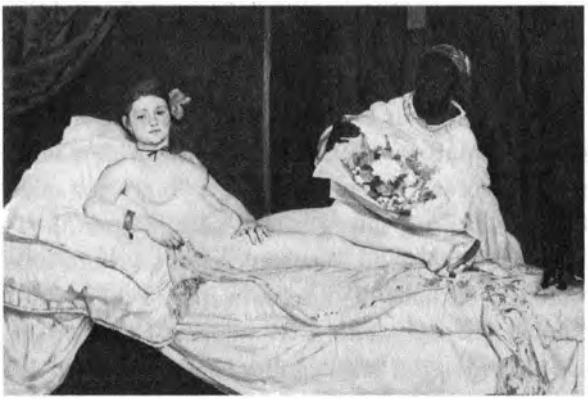


Folies Bergère'de Bar (1881-1882)

Bakışın düzenlenmesi konusunda Ressam Edouard Manet'nin *Folies Bergère'de Bar* (1881-1882) tablosu incelenmesinde yarar olabilecek eserlerden bir diğeridir. Tablonun incelenmesi sadece bakış düzenlemesine odaklanmak için değil, dönemin modernlik deneyimlerinin ve erkek egemen modernlik mitlerinin olası etkilerinin kültürel ürünlerle aktarılması üzerinde yeniden düşünmek açısından da bir olanak sunar. Dönemin sosyal ve kültürel dinamikleri hatırlanırsa, Paris'te kent yaşamının kapılarının sonuna kadar erkeklere açık olduğu, kadınların bu dünyada "zevk" verme dışındaki işlevlerinin -varsa da- unutulduğu ve çoğunlukla resmedilenin erkek hazzına yönelik resimleştirmeler yoluyla aktarıldığı fark edilecektir. Resimsel anlatıların odaklandığı ortak noktalar arasında bu türden eğlence yerlerindeki "neşeli" kadınlar ve erkeklerle ilişkilerinin oluşturmasının ardındaki kültürel temeller ve aktarımların gücü önemsenmelidir.

Folies Bergère'de Bar tablosuyla ilgili ayrıntılı bir yoruma girilmeden önce tablonun dönemi içindeki önemine değinilmelidir.

Baudelaire'in yazdığı *Modern Hayatın Ressamı* (2009) adlı kitapta yer alan uzun sunuşunda Ali Artun, çeşitli yazarlardan yararlanarak modernlik deneyiminin çok çeşitli alanlardaki uzantılarını gündeme getirir. Görme ve bakma ile ilgili çeşitli buluşlar ve gündelik yaşamdaki kullanılışları ile birlikte görmek de bakmak da farklılaşmıştır. Bu durum beraberinde kültürün görselleşmesini de getirir. 19. yüzyılda sinema öncesi yeni teknik buluşlar ile birlikte görmek bireyselleşen bir deneyim olur (akt. Artun, 2009:39-40). Ayrıca, *Folies Bergère'de Bar* (1881-1882) tablosunun sanat tarihi açısından önemi ile ilgili olarak Artun, sözü edilen tablonun Tziano'nun *Venüs* (1538) tablosundan sonra yarattığı tepkinin nedeninin Paris'in gözde bir fahişesinin bu tabloda yer alması olduğunu belirtir. Bu bağlamda Rönesans'ın peinture'ü de bir bakıma 'fahişeleşmiştir'. Ardından gelen bir başka Olympia olan Cezanne'ın *Modern Olympia* (1873) tablosu ise neredeyse bir karikatürdür. Tablo, popüler sanat üzerine modernist bir ironidir. Bu noktada Cezanne ve Manet'nin, Tiziano gibi 'ilah'ların ideallerini, ikonlarını ve ustalıklarını sorguladıkları anlaşılır (akt. Artun, 2009:51-52).



Manet'nin *Olympia* (1863) tablosu

Bu tablonun bakış, bakışın görsel düzenlemesi ve bu seçimin neyi temsil ettiği üzerinde yoğunlaşılarak tartışılması bakış, toplumsal cinsiyet ve bakışla ilgili düzenlemelerin temsille ilişkisi bağlamında

ideolojik yanını ortaya çıkaracaktır. *Folies Bergère'de Bar* tablosunun anlamını irdelerken Griselda Pollock, T. J. Clark'ın *"The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers"* adlı çalışmasından yola çıkarak sınıfsal bir çözümlemeye odaklanır. Clark'a göre, tablodaki garson kız, burjuva ya da proleter olarak belli bir kimlik sergilemiyordur, ancak yine de avam mitini ve cazibesini oluşturan, sınıf etrafındaki oyunlara katılmaktadır (akt. Pollock, 2008:189-190). Pollock'ın bu türden tabloları toplumsal cinsiyete bağlı koşullar açısından daha iyi yorumlayabilmek için yapılması gerekenin bu eserler için bir kadın izleyici ve kadın üretici hayal etmek olduğunu belirtmesi anlamlıdır. Yani, bir kadın bu tablolardan herhangi birinin önerdiği izleme konumuna kendisini nasıl yerleştirebilir? (Pollock, 2008:190) sorusu merkezinde hareket edildiğinde tabloların içeriği ve bakış düzenlemeleri üzerine daha çok şey söylemek olanaklı hale gelebilecektir.

Bu tabloya kavramlar eşliğinde yaklaşmanın analiz için yararlı olacağı düşünülerek bir kaç soru formüle edilebilir. Örneğin, bu tablodaki kız kimdir? Nasıl biri olabilir? Bu bar nasıl bir yerdir? Kızın bakışları nasıl yorumlanabilir? Neden böyle bakmaktadır? Kime bakmaktadır? Bu tabloda gözlerini dikip "bize" bakan bu kızın konumunu ve kendi izleyici konumumuzu nasıl yorumlamak gerekir? Tabloya daha dikkatli bir biçimde baktığımızda genç kızın aslında gözlerini kaçırmadan bize baktığını düşünmekten hemen vazgeçeriz. Tablonun görsel düzenlemesi kızla "bizi" göz göze getirecek şekilde gerçekleştirilmiş gibi görünmesine rağmen, bir süre sonra kızın baktığının "biz" değil, bir "beyefendi" olduğu anlaşılacaktır. Tabloya yeniden dikkatli bakıldığında biraz bıkkın, biraz kırık ve hevessiz bu bakışın nedeni daha iyi anlaşılır. Kızın karşısında aslında "biz" değil, ondan ilgi bekleyen bir "beyefendi" vardır! Başka bir deyişle, bu tabloya bakarken biz aslında bir "ayna"dan yansımaya bakmaktayızdır. Bunu, kızın aksinin / yansımasının yer aldığı noktalardan ve tekrarlayan şişelerden anlarız. Ressam, kızın bulunduğu mekânı -ki Paris'te önemli ve bilinen bir gece hayatı mekânıdır- ortaya koyabilmek için bu ayna efektini düşünmüş olabilir. Yansımadan

anlaşıldığı kadarıyla "beyefendi"yi de görmek bakış düzenlenmesi açısından önemli bir kırılma yaratır. Beyefendinin fark edilmesinden önce bakışların bize yöneldiğini sanabiliriz. Ancak, bakışların muhatabının "güçlü bir erkek" olduğunu düşündüğümüz birinin olması resmin yorumlanması açısından önemli bir ayrıntı haline gelir. Ayrıca, resimde kadının yine gece hayatının içinde bir mekânda resmedilmesi temsil politikası açısından kadının kullanımında çok farklı bir düzenleme olmadığını da kanıtlar. Bu tablo ile ilgili yorumlara Pollock'la devam edilebilir. Pollock, Clark'ın yapmış olduğu yorumu değerlendirir; "Clark, bu tablolarda erkek izleyici/tüketiciler için yapıldıkları imasının yer aldığını belirterek feminizme göz kırpar; ama bu olguyu tarihsel ve teorik çözümleme eşiğinin altında bırakır ve onun normal görünmesini sağlar" (akt. Pollock, 2008: 190). Bu tablo ilk bakışta sadece görsel düzenleme açısından kullanılan ayna efekti ve bakış trafiğinin dikkat edilmezse doğrudan bakana yönlendirilmiş olduğunun sanılması noktasında ilgi çekici bir örnektir. Diğer yandan, daha dikkatli incelendiğinde genç kızın "muhatap" aldığı kişinin biz değil de bir 'beyefendi' olduğunun anlaşılması bir sonraki kısımda *Las Meninas* tablosu incelenirken tartışılacak olan iktidar ve iktidarın görünümü üzerine de bizi düşünmeye davet eder.

LAS MENİNAS TABLOSUNDA BAKIŞIN DÜZENLENMESİ

Las Meninas (Nedimeler), Diego Velazquez'in 1656'da yapmış olduğu büyük boyutlu (318X276 cm) bir tablonun adıdır (Gombrich, 1992:320). *Las Meninas*, bir tablo olarak bakanından/izleyeninden özel ilgi isteyen ve bünyesinde bakış düzenlemeleri açısından daha karmaşık ve düşündürücü oyunlar barındıran bir eserdir. Tablonun bakan/bakılan ve bakış düzenlemeleri açısından zengin içeriği çeşitli araştırmalarda da gündeme getirilip incelenmiştir.



Las Meninas

İlk anda çok da karmaşık görünmeyen bu anlatım dilinin niyetinin ne olabileceği üzerinde yoğunlaşılınca, çetrefilli ve alışılmışın dışında amaçlarla resmedilmesinden kaynaklanan tuzaklı bir yapısı olduğu anlaşılır. Sıradan bir göz atışta belki de fark edilmeyecek önemli ayrıntıların tabloda gizlenmiş bir biçimde açığa çıkmayı beklediği görülür. Tablodaki sırrı birlikte çözebilmek için bu satırları okuyan sizden önce tabloya genel olarak bir göz atmanızı istemekle söze başlanabilir. Bu tablonun içine girildikçe daha net anlaşılacak giderek karmaşıklaşan görsel düzenlemesi kavramlarla birlikte yorumlanmaya çalışıldığında üzerinde sayfalar dolusu yorum yapmaya yetecek denli zengin bir malzeme sunduğu anlaşılacaktır. Burada toplumsal cinsiyet, iktidar, egemenlik gibi kavramlar eşliğinde sanat eserlerinde ne türden izler aranabileceğinin tartışılması anlamlı olacaktır. Tabloya yoğunlaşabilmek ve içindeki bakış düzenlemelerini anlayabilmek için aşağıdaki temel sorularla tabloya yaklaşmak yararlı olacaktır. Acaba, bu tablo aslında neyi anlatmaktadır? Tablonun çözümlenebilmesi için öncelikle temel bir kaç basit sorunun yanıtının verilmesi gerekecektir;

- Neredesiniz?
- Nereye Bakıyorsunuz?
- Öyleyse, Kimsiniz?
- Kimin Gözüyle Bakıyorsunuz?
- Size Kimler Bakıyor?
- Kaç Kişi Size Bakıyor / Bakmıyor?
- Kim, Kime Bakıyor?
- Acaba, Aslında Siz Kimsiniz?

İlk değerlendirmede pek anlaşılır olmayan bu son sorunun aslında tabloyu açmak için en kilit soru olduğu ortaya çıkacaktır.

Yinelenecek olursa, bu tabloya bakan siz acaba "kimsiniz"? Başka bir deyişle;

■ **Kimin Yerine Geçmiş Olabilirsiniz?**

Bir tabloya bakarken birden fazla türde bakış özelliğinin ve konumlandırmasının yani bakış trafiğinin söz konusu olduğu hatırlandığında: resme karşıdan bakmanın, resimde yer alanların bakışlarının ve tablonun içindeki resimden bize bakanların ayrı ayrı yorumlanmasının anlamlı bir bütüne giderken önemli ipuçları sağlayacakları görülecektir.



Ressam Diego Velazquez



Michel Foucault

Michel Foucault, ilk kez 1966 yılında yayınlanan *Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (2001) adlı kitabında *Las Meninas* tablosu ile ilgili *"Arkadan Gelenler"* adlı bir bölüm kaleme alır. Bu bölümde yazar tablonun ardındaki 'giz'i ayrıntıları takip ederek yakalar. Yazar, ressamın konumu şöyle tarif eder; "Ressam tablosundan hafifçe uzaklaşmıştır. Modeline bir bakar; belki son bir fırça darbesi yapması söz konusudur, fakat daha ilk çizgisinin çekilmemiş olması da mümkündür. Fırçayı tutan kol, palet yönünde sağa doğru bükülmüştür; bir an için tuval ile boyalar arasında hareketsizdir. Bu maharetli el, bakış karşısında havada asılı kalmıştır; ve bakış da bunun karşılığında, durdurulmuş hareketin üzerinde sabitleşmiştir. Fırçanın ince ucuyla bakışın çeliği arasında, gösteri

hacmini serbest bırakacaktır" (Foucault, 2001:27). Foucault, resmi ve ressamı biraz daha ayrıntılı tarif etmek ister: "Ressam biraz geri çekilerek, kendini yaptığı işin yanına yerleştirmiştir. Yani, şu anda ona bakan seyirci açısından, onun tüm sol ucunu işgal eden tablonun sağındadır. Tablo, bu aynı seyirciye arkasını dönmektedir; onu tutan muazzam destekle birlikte, ancak tüm endamıyla tamamen görülebilir durumdadır" (Foucault, 2001:27). Foucault, *Las Meninas* ile ilgili yorumlarını "görünürlük" ve "görünmezlik" üzerinden şekillendirir ve tablodaki ressamın yeralış biçimini ve bunun ne anlama geldiğini ortaya koyar. Karanlık bedeni, aydınlık çehresi, (ressamın) görünene ve görünmeyene ortaktır; bizim göremediğimiz bu tuvalden çıkarak, gözlerimizde belirmektedir. Yazar, "Ressam, çehresi hafifçe dönük ve başı omzuna doğru eğik olarak bakmaktadır. Bakışı görülmeyen bir noktada sabitleşmiştir, ama biz seyirciler bu noktayı kolaylıkla saptayabiliriz, çünkü bu nokta bizzat bizizdir: bedenimiz, çehremiz, gözlerimiz. Demek ki, onun gözlediği gösteri iki kere görünmezdir: çünkü bu gösteri tablonun mekânında temsil edilmemiştir ve çünkü bu gösteri tam da şu kör noktada, baktığımız anda bakışımızın bizim açımızdan saklandığı şu esas gözleme yerinde bulunmaktadır. Fakat gözümüzün önündeki bu görünmezliği görmekten nasıl kaçınabiliriz?" diye sorar (Foucault, 2001:28). Foucault'nun sorusu anlamlıdır. Tabloya bakan seyircinin tablodaki "görünmezliği"nin nereden kaynaklandığının üzerine gidilmelidir. Böylece, kültürel ürünlerde iktidarın gücünün ve etkisinin görünür ve görünmez varlığının daima farkında olmak ve temsille ilgili "küçük" ayrıntı ve izleri takip ederek resme egemen olan düzenlemenin arkasında yatan asıl "nedeni" anlayabilmek kolaylaşacaktır. İktidar, başka bir deyişle, egemen ve egemenin söylemi görünmez bir biçimde temsil düzenlemesinde yerini alır. Bu durumun kimi zaman bu resimde karşılaşıldığı gibi kandırmacalı bir biçimde gerçekleşebileceği açıktır. O halde bu örnekten yola çıkarak temsilin düzenlenmesinde sanatçının tasarrufu nerededir ve nasıl ortaya çıkmalıdır, çıkabilir mi, bu ağırlıklı yapıya karşı koymak mümkün müdür gibi sorular çoğaltılabilir.



Las Meninas tablosundan ayrıntı

Foucault'nun baktığı şeye, bir "niyetle" baktığı çok açıktır. Bu yüzden tablonun kendini ele vermesi için birkaç noktanın daha açıklığa kavuşturulması gerekir. Foucault, burada yorumunu "biz" yani tabloya bakanlar üzerinden merkezlendirir. Gerçekten de tablonun "esrarı"nı çözecek kilit sadece ve sadece bakanlarla ilgili bir noktada gizlidir. Foucault'ya göre; "Hakiki tablonun tüm sol tarafını kaplayan ve sınırları tuvalin tersini temsil eden tekdüze ve yüksek dörtgen, sanatçının seyrettiği şeyi derinlemesine görülmezliğini, bir yüzey biçimi altında oluşturmaktadır: içinde bulunduğumuz bu mekân, bizden başka bir şey değildir. Ressamın gözlerinden baktığı şeye doğru, bakan bizlerin kaçınmamızın mümkün olmadığı emredici bir hat çizilmiştir; bu hat hakiki tabloyu kat etmekte ve yüzeyinin ilerisinde, bizi gözleyen ressamı gördüğümüz şu yere kavuşmaktadır; bu kesikli çizgi bize hiç sektirmeden ulaşmakta ve bizi tablonun temsiline bağlamaktadır" (Foucault, 2001:28-29). Anlaşılacağı üzere, tablonun seyircisini içine çekmeye çalıştığı bir "emredici hat" söz konusudur. Bu tabloyu çözümleyebilmek için bu "emredici hattın" neden çekildiğini sorgulamak gerekir. Yeniden Foucault'nun yorumuna dönülürse: "Bu yer (ressamın bize baktığı yer[1]) görünüşte basittir; saf bir karşılıklılıktır: bir ressamın oradan itibaren bizi seyrettiği bir tabloya bakıyoruz. Bir karşı karşıya duruştan, birbirlerine bakan gözlerden, birbirlerine dikaçıyla bakarken kesişen bakışlardan daha fazla bir şey değil. Fakat bu ince görülebilirlik hattı, dönüşte koskoca bir karmaşık belirsizlikler, alışverişler ve sıyrılmalar şebekesini kapsamak-

1 Buradaki yorum bana aittir.

tadır. Ressam bakışlarını bize ancak, bizim onun modelinin yerinde bulunduğumuz ölçüde yöneltmektedir. Biz seyirciler fazlalığızdır" (Foucault, 2001:29). Yazarın "biz seyirciler fazlalığızdır" yorumu ilk bakışta keskin bir yorum gibi görünebilir. Hatta henüz tablonun esrarını çözememiş seyirciler için aceleci bir hüküm olarak algılanabilir. Çünkü tablonun ilk bakışta anlaşılmayan çetrefilli oyunu seyirciyi, yani bizi doğrudan "muhatap" alan ve bu açıdan seyircinin farkında olan insanlardan oluşuyormuş gibi görünmektedir. Oysa kuramsal olarak tartışılması çok gerekli olan bir kavram olan "iktidar" üzerinden düşünülürse *Las Meninas*, işte tam da bu noktada iktidarın nerelere gizlenebileceği ve nasıl oyunlarla bizler üzerinde hüküm sürebileceği konusunda küçük bir hatırlatma gibidir. İktidarın varlığının hissedilir ve görünür olma halinin tartışılması gerekir. Öte yandan, sanat ve iktidar arasındaki ilişki sorgulanması gereken önemli bir ilişki olarak kendini hatırlatmaktadır. Kısaca belirtmek gerekirse sanat, sanatçı, sanat eseri ve iktidar arasındaki ilişki ve ortaya çıkan örüntüler kültürel ve ideolojik boyutuyla gündelik yaşamın her alanında bizi ilgilendiren bir görünmezlik kisvesi ile çevremizi sarar. Tablodan yola çıkarsak, seyirci olarak biz çoğu zaman bunu anlayamayacak kadar tuzaklara düşürülmüş durumda kalabiliriz ya da bunu anlamak için biraz daha eleştirel ve sorgulayıcı bir göze sahip olmamız gerektiği halde bu türden bir donanıma sahip olmanın yolları çok açık değildir. Çünkü sanat ve iktidar arasındaki çoğu zaman kopmaz bu ilişki biçimi estetik haz veren düzenlemelerle kendini her zaman örtmeye ve gizlemeye çok yatkın görünmektedir.

Bu yorumun ardından yeniden Foucault'ya dönülürse, yazarın okuyucusunu daha fazla yormadan tablodaki bakış düzenlemesinin ardındaki örüntüyü açıklamaya başladığı görülür: "Bu bakış tarafından kabul edilen bizler, onun tarafından kovulmakta, bizden önce burada bulunmuş olan tarafından ikame edilmekteyizdir: bizzat modelin kendisi tarafından" (Foucault, 2001:29). Yazarın "model"e vurgu yapması bir rastlantı değildir. Foucault, okurunu biraz daha dikkatli olmaya davet ederken bir soru daha sorar: "(...) bu belirgin ama kayıtsız yerde bakan ve bakılan sürekli alışveriş

halindedir. Hiçbir bakış kararlı veya daha doğrusu, tuvali diklemesine delen bakışın yansız izinin içinde değildir; özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar ters yüz etmektedir. Ve tablonun en soluna dönen büyük tuval burada ikinci bir işlev görmektedir: inatçı bir şekilde görünmez olarak, bakışların ilişkisinin belirlenmesini ve tam olarak oturtulmasını engellemektedir. (...) Yalnızca bu ters tarafı görebildiğimiz için, kim olduğumuzu, ne yaptığımızı bilmiyoruz. Görülen miyiz? Gören miyiz?" (Foucault, 2001:29-30). Bu sorunun birçok kültürel malzemeyi yorumlamakta "açıcı" olacağı akılda tutulmalıdır. Yazar tablo ile ilgili yorumlarına resimdeki ressama odaklanarak devam eder. Aslında gerçekten ressam kilit noktadadır. Foucault'ya göre, "Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği anda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı ve hem de zorunlu bir yer vermekte, onun aydınlık ve görünür yanını yok etmekte ve onu donuk tuvalin ulaşılamaz yüzeyine yansıtmaktadır. Seyirci, ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmektedir. Marjinal bir tuzak tarafından çoğaltılan ve daha da kaçınılmaz kılınan şaşkınlık" (Foucault, 2001:30). Foucault'nun bu tabloya bakan seyirci için "şaşkınlık" ifadesi kullanmasında haklılık payı vardır. Çünkü çoktan deneyimlemiş olacağınız gibi, tablo biraz sorgular bir bakışla bakıldığında garip tuzaklarla dolu ve oyununu kimlik üzerinden başarılı bir biçimde oynar bir haldedir. Tabloya tekrar tekrar baktığımızda yolunda gitmeyen "tekinsiz" bir şeyler olduğunu hissederiz. Bu açıdan model ile tabloya bakanlar arasında bir yer değiştirme ya da birbirinin yerini almaya çalışma hali var gibidir. Bu garip "pazarlık" aslında tablonun düzenlenişindeki birkaç küçük nokta daha anlaşıldığında çaresiz bir teslimiyete dönüşecektir.

Son kanıtlara gelinene kadar seyirci yani biz, tabloya baktığımızda "muhatap" alındığımızı ve tablodakiler tarafından önemsendiğimizi hissettiğimiz için keyifliyizdir! Sanki her zaman bizim baktığımız tablolardakiler bu kez bize hem de "saygıyla" bakmaktadırlar! Ancak, yüzlerindeki mesafeli merak üzerinde durulması gereken bir

hal gibidir. Günümüzden çok uzakta, aristokrat olduğundan emin olduğumuz bir ortamdaki bu iyi giyimli soylular ve yardımcıları neden bize böyle saygılı bir ifadeyle bakmaktadır acaba? Bu bakışın sebebi her ne olursa olsun gururumuzu okşayan geçici ve aldatıcı bir durum ile karşı karşıyayızdır. Daha önce söz edildiği gibi dikkatli bir gözün kaçırmayacağı ancak, görmezden gelmek istenirse önemsenmeyecek küçük ayrıntılarda gizli olan bilgiler eşliğinde izleyenin yaşadığı bu durum kısa süre içinde yerle bir olacaktır. Seyircinin haklı olarak hissettiği gururlanma halinin gerçek ortaya çıktığında yerini ya öfkeye ya da utanmaya bırakacağı düşünülebilir. Yeniden Foucault'nun yorumuna geri dönüldüğünde birkaç ipucunun daha ortaya çıktığı görülür: "Ressamın bize bakmasına bakıyoruz ve onu görmemize olanak veren aynı ışık tarafından biz de onun için görünür kılınıyoruz. Ve tıpkı bir aynada olduğu gibi, onun eli tarafından tuvale aktarıldığımızı kavrayacağımız anda, bu tuvalin ancak tersini yakalayabiliyoruz. Bir psikenin öteki tarafı" (Foucault, 2001:31). Bu yorumda, resimdeki ışığın kullanımından yola çıkarak yazarın yorumunu şekillendirdiği görülür. Aldanımcı bir şekilde kısa bir an ressamın dikkatle ve saygıyla "bizi" resmetmeye uğraştığını ve belki de şipşak (snapshot) fotoğraflarda olduğu gibi duruşumuzu ve o anı yakalamaya çalıştığını düşünmemiz üzerinde durulabilir. Foucault da bu duygunun altını çizer. Foucault'nun okuyucusuna resimdeki kanıtları bir kez daha sabırla sunduğu görülür. Yazarın dikkatli gözleri tablonun içindeki esrarı çözebilmek için tabloya odaklanır. Tabloda görülen diğer tablolara dikkatli bakıldığında içlerinden birinin bir tablo olmadığı bir ayna olduğu anlaşılacaktır. Yazar bu durumu şöyle tarif eder: "Diğer tablolar, derinliği olmayan bir gecenin sınırında daha da soluklaşan birkaç lekeden başka bir şey göstermemektedirler. O tek tablo ise, onların tersine, tanınabilir biçimlerin sadece ona ait olduğu bir aydınlığın içinde kat kat sıralandıkları, geri çekilmekte olan bir mekâna açılmaktadır. (...) Fakat bu bir tablo değildir: o bir aynadır"(Foucault, 2001:32). Bu haklı uyarının ardından tablodaki aynanın ve aynanın bize gösterdiklerinin yarattığı etkinin aslında ne olduğu üzerinde durulduğunda tablo hakkında şimdiye

kadar yapılan yorumların yetersiz kaldığı anlaşılır. Aynadakilerin varlığının fark edilmesiyle birlikte seyirci olarak bizim tabloya dair yaptığımız yorumların, anlamlandırmaların ve konumlandırmaların değişmesi an meselesi haline gelir! *Las Meninas*'ta yer alan diğer tablolar arasında dolaşan dikkatli bir gözün kavrayacağı gibi aslında duvara asılı olan ayna bize tabloda oynanan oyunu açık etmektedir. Aynada, tüm tablodakileri seyreden gözler vardır. Bu aynanın varlığı hem bize bu tablonun temsil gerçeğini açıklar hem de iktidarla oynanan oyunların nasıl tuzaklı, çekici ve aldatıcı olabileceğini gösterir. Geçici duygulanımlar ve yanılsamalar mutlaka bir yerde gizlenmiş ve kendini açık edecek olan iktidarın keşfine kadar keyifle devam edecekken birden bu his bıçak gibi kesilir. Bu fark ediş halinden sonra tabloda olduğu düşünülen bilgilerin ve tüm hissedilenlerin bir bir yıkıldığı görülür. Biz seyircilerin keyfi kaçar. Bu geçici yer değiştirme oyunu oldukça düşündürücüdür. Tabloda yer alan aynadaki gözler hiç de bu türden oyunlara göz yumacak ve kendi iktidarlarından vazgeçecek gibi görünmemektedirler! Aksine, görünmemelerine rağmen herşeyin farkında ve merkezinde gibidirler. Belki de, can sıkıcı olan budur: iktidar olmadığımızı anlamak ve iktidarın yerine geçmeye "hevesli" çocuksu kendini bilmezliğimiz!

Bu yorumlardan sonra yine yazarın aynadakiler ve aynanın karşısındakileri nasıl ele aldığına değinilebilir. Tablonun içerdiği temsiller düşünüldüğünde ressam aynayı göremez. Kimse aynaya bakmaz. Tablonun diğer kişilerinin çoğu da ön tarafa dönüktür. Bazı başlar kendilerini profilden göstermektedir. Aynanın konumu aşağı yukarı merkezidir (Foucault, 2001:32). Burada vurgulandığı gibi, aynanın konumunun tablonun merkezine yerleştirilmesinin rastlantısal bir düzenleme olmadığı açıktır. Ayna, aslında tablodaki diğer kişilerin göremeyeceği ama biz seyircinin göreceği biçimde en arkaya ama aynı zamanda da resmin merkezine yerleştirilmiştir. Foucault'nun uyarıları devam eder: "Odanın hiç kimsenin bilmediği dip tarafında beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan ayna, ressama bakan çehreleri göstermektedir (ressam, çalışan ressam olma gibi nesnel hakikiliği içinde temsil edilmektedir); ama aynı zamanda ressama bakan figürleri de göster-

mektedir" (Foucault, 2001:34). Yazar temsil oyununa dikkat çekmekte haklıdır: "Ayna, aynı anda hem tabloda temsil edilen mekânı hem de onun temsil biçiminin bir parçasını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlamaktadır; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir" (Foucault, 2001:34). Tabloda "iki kere görünmez" olan iktidar aslında tablonun tam ortasındadır. Bu noktada, birinci iktidarı aynadakiler (resmi ısmarlayan) ikinci iktidarı da (ressamın görüntüleme tercihi) oluşturduğu iddia edilebilir. Tablonun ressamı Velazquez resmi böyle tasarlamasaydı bu resmin diğer soylular tarafından ısmarlanan pek çok tablodan bir farkı kalmayacaktı. Alışıldık tablo düzenlemelerini bir yana bırakan bu tabloda Velazquez resmi ısmarlayanı görünmez kılmıştır. Onların resmini yaparken kendini resmin merkezine koyması kendi iktidarını hatırlatma isteğinin bir kanıtı gibi okunabilir. Ancak, zekice bir biçimde resmin gerçek sahiplerini resimde çok ufak bir yer kaplayacak biçimde en arkalara atmış olsa da resimdeki tüm diğer bakışlar ve duruşlar iktidarın varlığının bir kanıtı gibi yerleştirilmişlerdir. Görünmese de iktidar vardır. Bu iktidarın gerçekte kim olduğunu öğrenmek tabloyu anlamak için bize daha sağlam bir zemin oluşturacak gibidir. Bu nedenle bir görsel düzenlemeye göz atıldığında görünmese de iktidarın nerede gizlendiğini arayıp bulmak eleştirel bakışın ve analizin yerleşebilmesi için çok önemli bir başlangıçtır. Daha sonra temsil bölümünde ele alınacağı üzere bir kültürel örüntüde Öteki'lerin temsil olanağını bulmasına aceleci bir biçimde sevinmemek gerekir. Tıpkı *Las Meninas* tablosunda nedimelerin, cücenin ve köpeğin bir soylu resminde yer alışına hemen sevinmemek gerektiği gibi. Çünkü dikkat edildiğinde bu temsil biçiminin aslında iktidarın iktidarını sağlamlaştırmasına yarayan bir unsur olduğu anlaşılır.

Foucault dikkat çektiği önemli noktaların ardından tablo ile ilgili bilgilerle tablonun içindekilerle (ressam, kişiler, modeller, seyirciler, görüntüler) ile ilgili bilgileri biraraya getirerek bir yorum yapar: "Velazquez'in bir tablo yaptığını, bu tabloda kendini kendi atölyesinin içinde veya Escurial sarayının bir salonunda, kralın çocuklarından Margarita'nın dadılarıyla, hizmetçileriyle, saraylılarla

ve cücelerle çevrelenmiş olarak seyrettiği halde, iki kişinin resmini yaparken temsil ettiğini, bu grubun içindekilere çok kesin adlar verilebileceğini söylemek yeterlidir: geleneğe göre, bunların içinden şurada Dona Maria Agustina Sarmienta, burada Nieto, ön cephede İtalyan soytarı Nicolaso Pertusato tanınmaktadır. Ressama modellik yapan iki kişinin, en azından doğrudan doğruya görünür durumda olmadıklarını; ama onları bir aynadan görmenin mümkün olduğunu, bunların hiç kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, Kral IV. Philippe ve karısı Marianna olduklarını eklemek yeterli olacaktır" (Foucault, 2001:35). Bu yorumdan anlaşılacağı üzere, "iktidar" kavramı ile yorumlanmaya çalışılan resimde çok seçilmeyen ama varlıkları görünmez olsalar da şüphe götürmeyen kişiler İspanya kralı Kral IV. Philippe ve karısı Marianna'dır. Foucault, *Las Meninas* tablosunun içindekileri konumları ve duruşları itibarıyla bu bilgiler ışığında ayrı ayrı yeniden yorumlar: "Tablonun birinci ve ikinci düzlemini işgal eden düz bölge, sekiz kişiyi -eğer ressam da dâhil edilirse- temsil etmektedir. Bunlardan beşi, baş, az veya çok eğik, dönük veya bükük olarak, tablonun dikaçısına doğru bakmaktadır. Grubun merkezinde gri ve pembe, geniş entarisiyle, kralın küçük kızı vardır. Prenses başını tablonun sağına döndürmüştür; bedeninin üst tarafı ve elbisesinin geniş etek kanatları hafifçe sola kaçmaktadır; fakat bakışı doğrudan doğruya tablonun karşısında duran seyirciye yönelmiştir. Tuvali ikiye bölen medyan bir çizgi çekilecek olursa, çocuğun iki gözünün arasından geçecektir. Yüzü, tablonun yüksekliğinin üçte birindedir. Kompozisyonun ana teması, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde burada bulunmaktadır; bu resmin esas konusu buradadır. Ressam bunun böyle olduğunu vurgulamak ve kanıtlamak üzere, geleneksel bir figüre başvurmuştur: Esas kişinin yanına, diz çökmüş bir durumda ona bakan bir başkasını yerleştirmiştir" (Foucault, 2001:39).

Foucault'nun tabloyu yorumlarken dikkat ettiği önemli noktalardan bir diğeri ise perspektif açısından resimsel düzenlemenin boyutudur. Resmin dikkat çeken merkezlerini ortaya koyarken Foucault; "Demek ki, seyircinin dikkatinin şuraya veya buraya yönelmesine

göre, tabloyu örgütleyebilecek iki merkez vardır. Prenses, hizmetçilerin, nedimelerin ve soytarıların hareketleriyle birlikte, etrafında dönen Saint-Andre haçının ortasında ayakta durmaktadır" (Foucault, 2001:40) yorumunu yapar. Foucault, tablonun içindeki aynada yer alan hükümdarları da derinlemesine ele alır. Ona göre aslında en zor durumda olanlar da onlardır; "Bunlar hükümdarlardır. Bu, etraftakilerin saygılı bakışlarından, çocuğun ve cücelerin şaşkınlığından zaten anlaşılmaktadır. Hükümdarlar, tablonun önünde, aynanın yansıttığı iki küçük silüetin içinde tanınmaktadırlar. Bütün bu dikkatli çehrelerin, bütün bu süslü bedenlerin ortasında, onlar daha soluk, daha gerçekdışı, bütün görüntülerin içinde en tehlikeli durumda olanlarıdır: bir hareket, bir ışık onları yok etmeye yetecektir. Temsil edilen bütün bu kişilerin içinde, aynı zamanda en çok ihmal edilenleridir; çünkü herkesin arkasına kayan ve hiç beklenmedik bir mekândan içeri sessizce dalan bu yansımaya kimse dikkat etmemektedir; bunlar görünür oldukları ölçüde, her gerçeğin en çelimsiz ve en uzak biçimi olmaktadırlar" (Foucault, 2001:42). Dikkat çekilen noktada haklılık payı vardır. Hükümdarlar varla yok arası silüet halinde ve net olmayan bir biçimde gerçekten de en küçük bir ters ışığın kendilerini yok etmesine yetecek şekilde tekinsiz sayılabilecek bir zemindedir ve ayna yüzeyindedir. Gerçek değil, temsildirler. Resimdeki diğer kişilerin onlara göre daha "gerçek" oldukları söylenebilir. Hükümdarlar ise aynadaki yansımaları ile temsil edilmektedirler. Ancak, sanıldığı kadar güçsüz de değildirler. Aksine, tebanın bakışlarından da anlaşılacağı üzere bulundukları yerde varlıkları tartışılmaz bir biçimde vardırlar. Burada belki bir ileri yorum olarak, iktidarı bu açıdan yaratanın ya da yaşatanın çevresindekiler olduğunun resmedildiği varsayılabilir.

Yine, Foucault'nun uyarılarına kulak verildiğinde hükümdarların durumu daha iyi anlaşılacaktır: "Bunun tersine, tablonun dışında kaldıkları ölçüde, özsel bir görünmezliğin içine çekilmektedirler, tüm temsili kendi etraflarında düzene sokmaktadırlar; herkes cephesini ona dönmüştür, prenses bayramlık elbiseleriyle kendini onların gözünde görmektedir; arkası dönük tuvalden prensese ve prensesten en sağda oynayan cüceye doğru bir eğri resmolmaktadır

(veya X'in altdalı açılmaktadır), bunun amacı, tablonun tüm düzenini onlara sunmak böylece kompozisyonun, prensesin ve aynanın içindeki görüntünün sonunda tabi oldukları gerçek merkezini açığa çıkarmaktır" (Foucault, 2001:42). Merkezin kral ve karısı tarafından işgal edildiği açıktır ve Foucault'ya göre: "Modelin resminin yapıldığı andaki bakışı, sahneyi seyreden seyircininki ve ressamın tablosunu yaparkenki bakışı (temsil edilen değil de, önümüzde olan ve sözünü ettiğimiz tablo) bu noktada çakışmaktadır. Bu üç "bakan" işlev, tablonun dışındaki bir noktada birbirine karışmaktadır (...)" (Foucault, 2001:42-43). Yazarın belirttiği gibi, modelin (yani hükümdarlar) resmi yapılırkenki bakışı, bu resim yapılma halini seyreden tablodaki kişilerin onlara bakışı ve ressamın tabloyu yaparkenki bakışı çakışır. Bu yoruma bir de onları seyreden bir başka seyircinin yani "biz"im varlığımızın tartışılması gerektiğini ekleyebiliriz. Bu durumda, resmi yapılan hükümdarları seyreden ve tabloda yer alan kişiler, resimlerini yapmak için hükümdarlara bakan ressam ve aslında ona bakanlara ve bize bakan hükümdarlar ve tüm bunlara bakan biz, izleyenler tablonun bakış trafiğini ve görüntüsel düzenlemesinin katmanlarını oluşturmaktayızdır. Foucault resmi içindekiler açısından bir kez daha değerlendirmeyi seçerek analizine devam eder: "Bunlar: solda, elinde paletiyle ressam (ressamın öz portresi); sağda ayağının biri basamağın üzerinde, odaya girmeye hazır ziyaretçi -bütün sahneyi tersten almakta, ama asıl seyir olan kral ile karısını cepheden görmektedir-; nihayet merkezde, sabırlı modellerin tutumu içinde, süslü ve hareketsiz duran kral ile kraliçenin yansıması" (Foucault, 2001:43). Yazar, sanatçının ve tüm bunlara bakmak için gelen ziyaretçinin konumlarını da yeniden yorumlar: "Kralın kraliçeyle tahtta oturduğu yer, aynı zamanda sanatçının ve seyircinin de yeridir: Aynanın dibinde, oradan geçen kişinin anonim çehresi ve Velazquez'inki gözükebilir -gözükmelidir-. Çünkü bu yansımanın işlevi, ona tamamen yabancı olanı tablonun içine çekmektedir. Ama sanatçı ve ziyaretçi tablonun sağında ve solunda mevcut oldukları için, aynanın içine yerleştirilemezler: tıpkı kralın tabloya ait olmaması ölçüsünde, aynanın içinde gözükmesi gibi" (Foucault, 2001:43).

Son olarak Foucault, temsil ve iktidar bağlamında sanatçıyı da denklemin içine katarak bir yorumda bulunur; "Buna karşılık, tablonun derinliğini kat eden çizgiler tamamlanmamıştır; bunların hepsinde de, güzergâhlarının bir bölümü eksiktir. Bu boşluk, kralın olmamasından kaynaklanmaktadır -bu bulunmama, sanatçının bir hilesidir-. Fakat bu hile, dolaysız bir mevcut olmamayı kapsamakta ve belirlemektedir: ressamın ve seyircinin tabloyu yaptıkları veya seyrettikleri anda bulunmayışları. Bunun nedeni herhalde, onun dışa vurulan özü olduğu tüm temsillerde olduğu gibi; bu tabloda da görülenin derin görünmezliğinin, görenin görülmezliğiyle dayanışma içinde olmasıdır -aynalara, yansımalara, taklitlere, portrelere rağmen-. Sahnenin bütün çevresine, temsilin birbirini izleyen işaret ve biçimleri konulmuştur; ama temsilin modeli ve hükümdarıyla olan ilişkisi, onu yapan ve onun sunulduğu kişiyle olan ilişki gibi zorunlu olarak kesintiye uğramıştır. Bizzat kendini seyir olarak sunacak bir temsilin içinde bile artık mevcut olamaz. Tuvali kat eden derinliğin içinde, kurgusal olarak oyulmakta ve kendinin ilerisine yansıtılmaktadır; görüntünün temsil eden ustayı ve temsil edilen hükümdarı tam göstermesi asla mümkün değildir" (Foucault, 2001:44). Yazarın *Las Meninas* üzerinden iktidar ve temsil ilişkisini yorumlayarak tablonun düzenlenişi ile ilgili önemli ipuçlarını ortaya koyması bir kültürel düzenleme olarak sanat eserinin nasıl yorumlanması gerektiği konusunda bir örnek oluştururken aynı zamanda belli kavramlarla yola çıkıldığında anlamlı parçalara ulaşmanın kolaylaşacağını da kanıtlar.



"İktidarın Olduğu Yerde Direniş Vardır!"

Foucault'nun iktidar ve söylem ilişkisiyle ilgili çalışmaları önemli bir tartışma zemini oluşturacak nitelikte ayrıntılı çalışmalardır. Kendisinin 14 Ocak 1976 tarihinde College de France'ta vermiş olduğu derslerden birinde belirttiği üzere, 1970-71 yılından beri, iktidarın

"nasıl"ı ve "iktidarın nasıl"ını incelemek üzerine yoğunlaşmıştır. İktidarın, hukuk ve gerçeklik ile ilgili bir üçgen olduğunu vurgulayan Foucault, "iktidar ilişkilerinin gerçeklik söylemlerini üretmek için seferber ettiği hukuk kuralları nelerdir? Ya da daha ötesi: bizimki gibi bir toplumda böylesine güçlü etkilerle donanmış gerçeklik söylemlerini üretme gücüne sahip olan şu iktidar biçimi nedir?" (Foucault, 2002:37-38) sorusu üzerinden bir yoruma gitmenin olanaklı olduğunu savunur. Yazarın *Las Meninas*'taki iktidar düzenlemeleri konusunda da çoğunlukla değinilen bir biçimde iktidar ile söylem arasındaki ilişkiyi yorumladığı satırları yol gösterici bir zemin oluşturur: "Bizimki gibi bir toplumda -sonuçta hangi toplumda olursa olsun- sayısız iktidar ilişkisi toplumsal kitleye nüfuz eder, onu belirler, oluşturur, iktidar ilişkileri gerçek söylemin bir birikmesi, bir dolaşımı, bir işleyişi, bir üretimi olmaksızın ne işleyebilir, ne yerleşebilir, ne de ayırt edilebilir. Bu iktidar içerisinde, bu iktidardan yola çıkarak ve bu iktidar yoluyla işleyen belirli bir gerçeklik ekonomisi olmadan iktidar uygulaması olmaz" (Foucault, 2002: 38). Yine aynı kaynaktan devam ederek Foucault'nun iktidarı nasıl sorguladığına değinilebilir. Yazar, iktidarı nerede çözümlemek gerektiği üzerine; "Yönteme ilişkin önlemlere gelince; önce şu var: söz konusu iktidarın belirlenmiş ve meşru biçimlerini merkezlerinde, genel mekanizmalarının ya da toplu etmenlerinin neler olabileceği bağlamında çözümlemek değildir. Tersine iktidarı, kılcallaştığı sınırlarında, son çizgilerinde kavramak; yani iktidarı en bölgesel, en yerel biçimleri ve kurumları içerisinde, özellikle bu iktidarın, kendisini düzenleyen ve sınırlayan hukuk kurallarından taşarak, bunun sonucunda bu kuralların ötesine uzandığı, kurumların içine yerleştiği, teknikler içerisinde somutlaştırdığı ve kendine, somut hatta gerekirse şiddet içeren müdahale araçları sağladığı yerde ele almak söz konusudur" (Foucault, 2002:41) yorumunu ekler. İktidarın gücünü "görünür" kıldığı yerlerde iktidarın kendisini aramak mantıklı bir bakış açısıdır. İktidarın kendini nasıl yapılandırdığı, nasıl "görünür" olduğu ve aslında kimi zaman nasıl "görünmez" olduğu ama varlığının tartışılmaz olduğu konusunun sorgulanması zenginleştirici

soruları beraberinde getirir. Daha ayrıntılı bir biçimde iktidarın nasıl oluştuğu ve nasıl yayıldığı üzerine odaklanılabilir. Foucault'nun "iktidar" konusundaki çözümleyici yaklaşımını ilgi çekici bulan okuyucuları yazarın ürettiği diğer çalışmalarına ulaşmak konusunda yüreklendirici olacağını umarak bu bölümü bitirirken, Foucault ile ilgili Edward Said'in yorumunu da sorgulanması gereken bir uyarı olarak hatırlatmakta yarar vardır. Said, *"Oryantalizm ve Sonrası"* başlığı ile yayınlanan kendisiyle yapılan bir görüşmede *"Foucault and the Imagination of Power"* adlı denemesinden söz eder ve onun sanıldığının aksine bir "erk kuramcısı" değil, erkin *yazıcısı* olduğu konusunda keskin bir eleştiride bulunur. Said, Foucault'nun asıl kaleme aldığının erkin zaferi olduğunu özellikle de *Discipline and Punish* adlı çalışmasının ikinci yarısından sonra ilk bölümde güzelce betimlediği yönetsel, disiplinci baskılara direnmeyi destekleyecek pek az şey bulduğunu (Said, 1999:103-104) eleştirisine ekler. Said'in yorumlarının, Foucault'nun çalışmalarında iktidar ve gücü ele alış biçimlerinin nasıl eleştirel bir biçimde okunabileceğinin bir kanıtı olarak sınanması konusunda bir uyarı olarak kabul edilmesi gerekir. Eleştirel okumanın metinlerin "dokunulmaz" ve "mükemmel" metinler olarak değil farklı okumalarla kendinden sonra gelecek tartışmalara da kaynaklık edecek zenginliğe ulaşmaları açısından önemli bir çaba olarak benimsenmesi anlamlıdır.

Foucault'nun *Las Meninas* ile ilgili dikkat çektiği noktalardan yola çıkılarak toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisine doğru bir sıçrama yapılırsa daha önce resimle ilgili olarak tartışılan bu argümanlardan nasıl yararlanılacağı üzerinde durulabilir. Tablonun barındırdığı bakışla ilgili "oyun"un sinema ve seyirci ilişkisi bağlamında model alınarak yorumlanması zenginleştirici bir katkı olacaktır. Buraya kadar ağırlıklı olarak Las *Meninas* üzerinden sanat ve iktidar arasındaki ilişkiye kuramsal boyutuyla değinilmiştir. Bu zeminden hareketle bu kez iktidar kavramı bağlamında örtük veya açık bir biçimde eril bakışın ve iktidarın "eril" yönünün sinema filmlerinin metinlerine ve sinematografisine sızabilen yapısını çözümlemek için gerekli olan kavramsal ve kuramsal zemin ortaya

konulacaktır. Bu bağlamda tıpkı *Las Meninas*'ta ilk bakışta görünür olmayan Kral ve Kraliçe'nin görünmemelerine rağmen resmin dizilişini ve anlamını yönlendirmelerinde oluğu gibi, sinemada da eril düzenlemelerin ilk anda fark edilmeyecek bir biçimde metne ve sinemanın diline sızabilen varlığına dikkat çekmek gerekir. Mizansenlerde, ışık kullanımında, kamera açılarının seçiminde ve filmin konusunun oluşturulmasında kadının konumlandırılış biçimi eleştirel bir bakışla gözden geçirildiğinde toplumsal cinsiyetle ilgili tutucu ve eril kodların ve sanatın her alanına sızan geleneklerin sinema söz konusu olduğunda da şaşmaz biçimde kendine yer buluyor oluşu önemli bir durumdur. Anlatı geleneklerinin mirasından mı, erkek egemen bir dünyanın sürdürülüyor oluşundan mı, yoksa seyircinin alışkın olduğu dünya tanımı benzer anlatılarla yüzyıllardır aynı şekilde beslendiği için mi bu türden anlatıların ancak alternatif ve deneysel yapımlarda kırılabildiğine rastlanmaktadır? Bu sorulardan yola çıkıldığında feminist kuram ve feminist sinema yapma pratiğinin dikkatle incelenmesi gerektiği ortaya çıkar. Aynı zamanda, popüler sinemanın gövdesine sızan tutucu ve eril nitelikteki içeriklerin, kalıpların ve anlatısal özelliklerin ve üretim süreçlerinin farkına varılması önemlidir. Kuşkusuz kültürel ürünlerde sadece toplumsal cinsiyetle ilgili düzenlemelerin aranıp bulunması yeterli değildir. Temel olarak sıradan ve alışıldık olan motiflerin ve tekrarlayan kalıpların izlerini sürerek "egemen" olanın anlatılarda nasıl yer aldığı takip edilebilir. Bu açıdan anlatılarda aranacak olan kimi zaman toplumsal cinsiyetle ilgili, kimi zaman ırkla ilgili, kimi zaman sınıfla ilgili, kimi zaman da kimlikle ilgili belirleyiciler ve düzenlemeler olabilir. Buraya kadar gündeme getirilen örnekler yardımıyla hareketli olmayan görüntülerde bakış düzenlemelerinin ele alınma biçimi üzerinde duruldu. Filmlerde bakışın düzenlenmesinin nasıl gerçekleştirildiğini anlayabilmek için ise sinema diline ait bazı temel kavramların açıklanmasına gereksinim vardır.

SİNEMA VE BAKIŞIN DÜZENLENMESİ

Sinemasal Dilin Kullanımı Açısından "Bakış" ve "Bakış"ın Düzenlenmesi Nasıldır?

Sinema diline ait kavramların tanımlanmasında kimi zaman görsel malzemenin eksikliği bir sorun yaratabilir. Oysa biz seyirci olarak çok karmaşık sinemasal seçimlerle dolu filmleri bile ilk seyredişimizde anlayabildiğimize göre, sinemasal dile ait kavramlar düşünülmediğinde gördüğümüz görüntüleri yorumlayarak parçalı bir yapıdan bir bütüne ulaşabildiğimize, izlediğimiz filmin konusunu anlayabildiğimize göre aslında bu konuda "korkulacak" bir şey yoktur! Başka bir deyişle, sinema diline ait temellerin izleyicide hali hazırda oluşmuş olduğu kabul edilebilir. Ancak, seyirci olmanın ötesinde yorumlamak niyetiyle bir filme yaklaşıldığında elde bulundurulması gereken kimi anahtarlar vardır. Bu açıdan, olası karmaşayı en aza indirebilmek için sinemasal dilin "bakış" kavramı açısından düzenlenmesi ile ilgili temel tanımlara sırasıyla değinilerek başlanabilir.

Bakış Açısı (Point Of View-Pov) Çekimi

"Bakış Açısı Çekimi (Point of View Shot-POV)", sinemasal dilin kullanımı ve yorumlanması açısından önemli ipuçları sağlayacak bileşenlerden biridir. Bu tanım, sinemasal dilin düzenlenmesinde başvurulan anlatım özelliğinin ne olduğu ile ilgili bilgiler içerdiği için dikkatle ele alınmalıdır. "Bakış Açısı Çekimi (Point of View Shot-POV)"ni David Bordwell; kameranın yaklaşık olarak karakterin gözlerinin olduğu yere konularak elde edilen, karakterin gördüğü şeyi gösteren çekim olarak tanımlar. Genellikle karakterin baktığı şey çekimden hemen önce ya da hemen sonraki kesmeden sonra kullanılır (Bordwell, 1997:481). Anlaşılacağı üzere, bu kavramla film karakterlerinin bir şeye baktıklarının gösterildiği bir planı takip eden ve gördükleri şeyin gösterildiği türdeki çekim kastedilmektedir.




Kırmızı Değirmen'de karakterlerin baktıkları ve gördükleri şeyi gösteren iki ayrı plan

Kırmızı Değirmen-Moulin Rouge filminde yer alan iki planda bakış açısı çekimlerinin nasıl düzenlendiğine dair bir fikir sahibi olunabilir. İlk görüntüde iki adamın büyülenmiş gibi baktıkları "şey" takip eden planda seyirciye gösterilir. Bu iki planın peşpeşe gelmesi ile birlikte boşluklar dolar ve seyirci olarak biz, onların baktığı "şey"in bize gösterilen "şey" olduğuna ikna oluruz. Bu durum, sinemasal dilin oluşturulmasındaki temel noktalardan birini oluşturur. Kurgu ile yaratılan anlam üzerinde daha yoğunluklu olarak düşünüldüğünde bizim seyirci olarak öyle olduğuna inandığımız şeylerin aslında ayrı ayrı çekimlerin yanyana gelişlerinden kaynaklanan bir "bilgi"lenme olduğu fark edilecektir. Bu çekim düzenlemelerine ve kurgu anlayışına uygun bir biçimde de film içinde seyirci olarak çeşitli biçimlerde konumlandırılmış oluruz. Bakış açısı çekimleri buna olanak tanıyan düzenlemeler olarak önemlidirler.

Bakış açısı çekimlerinin nasıl düzenlendiğine dair birkaç örnek verilebilir. Vineyard'a göre, bakış açısı çekiminde seyirci, tamamen karakterin filmde gördüğünü görür. Bu çekim, seyircinin perdede gördüğü karakterle duygusal yakınlık kurmasına yardımcı olur. Örneğin, *JAWS* filminde köpek balığının gözünden gösterilen çekimler, *Terminatör-2*'de bakış açısı çekimi (POV) kullanılarak Terminatör'ün gözüyle çevreye bakılmasında olduğu gibi. Bir başka örnek olarak *Katil Doğanlar-Natural Born Killers* filminde çok yoğun bir bakış açısı çekimi (POV) kullanımı olduğu hatırlanabilir. Mallory'nin gözünden kafasını hapishane duvarlarına vurması bu türden bir çekim kullanılarak anlatılır (Vineyard, 2000:52). Bakış açısı çekimlerinin birden çok çeşidi olduğu hatırlanarak Vineyard'ın belirttiği 'Gözetlemeci (Voyeur) Bakış Açısı Çekimi'ne

de değinmekte yarar vardır. 'Gözetlemeci (Voyeur) Bakış Açısı Çekimi'nde bir anlamda hepimiz filmdeki karakterlerin özel yaşamlarını dikizleyen dikizcilerizdir. Karakterler bizden hayatlarına dalmamızı istemezler. Bu çekimler daha çok bizde karakteri perdede izliyormuşuz hissi uyandırmak için yapılır. Örneğin, dürbünler, dolabın içinden çekimlerin bu türden çekimler için çok tipik kullanımlar olduğu belirtilebilir. *Arka Pencere-Rear Window* (1954) ve *Mavi Kadife-Blue Velvet* (1986) gibi birçok gerilim filminde bu kullanıma başvurulur. Dikizci öğeler bazen örtük bazen doğrudan ele alınabilir. *Sıkı Dostlar-Goodfellas* (1986) ve *Cadillac Man* (1990) gibi filmlerde rastlandığı gibi zaman zaman karakterler kendi gerçekliklerini kırarlar ve doğrudan kameraya bakarlar ve konuşurlar (Vineyard, 2000: 55). *Arka Pencere* filminde 'Gözetlemeci (Voyeur) Bakış Açısı Çekimi'nin kullanılışına örnek olarak ele alınabilecek türden bir çekim düzenlemesi görülmektedir. Bu çekim düzenlenmesinde Vineyard'ın belirttiği gibi, gözetleme aletlerinden biri olan dürbün görünmektedir. İlk çekimin ardından dürbünden bakan bir gözün göreceği şekilde deforme olmuş bir biçimde karakterin gördüğü şey gösterilir[2].



Arka Pencere filminde 'Gözetlemeci (Voyeur POV) Bakış Açısı Çekimi'ne örnek

2 Ayrıca, Vineyard'ın bakış açısı çekimleri arasında 'Dark Voyeur Bakış Açısı Çekimi (Dark Voyeur POV)'nden söz ettiği hatırlanabilir. Bu çekime daha çok klasik korku filmlerinde ve psikolojik gerilim filmlerinde rastlanmaktadır. Bu teknik, filmdeki karakterlerin birisi ya da birşey tarafından izlendiği izlenimini uyandırmaya yarar. Bu türden çekimlerde, karakterler sahnede çalıların ardından vs. resmedilir. Bu kullanım da seyirciye biri tarafından izlendikleri duygusunu geçirir. Bu türden çekimlere *13. Cuma* filminden örnek vermek mümkündür (Vineyard, 2000: 56).

David Bordwell, öykü anlatımında nesnellik ve öznellik arasında bir akışkanlık olduğunun altını çizerek seçilen sinemasal dile ait tercihlerin çeşitliliğine değinir. Örneğin, ya karakterin söyledikleri ve yaptıkları ile ilgili bilgiler verilir: yani dışsal davranışlar. Bu durumda anlatı göreceli olarak nesneldir ya da karakterin gördüğü ya da duyduğu şeylerle ilgili bilgiler iletilir. Biz, karakterin optik duruş noktasından alınan çekimlerle (bakış açısı çekimi-point of view shot) ya da onları duymasıyla (ses perspektifi-sound perspective) olaylara tanık oluruz. Bu bize daha geniş derecede öznellik sağlar. Buna 'algısal öznellik (perceptual subjectivity)' denir. Karakterin iç dünyasıyla ilgili daha da karmaşık ve derinlemesine durumlarla da karşılaşabiliriz. Bir iç ses duyabiliriz ki bu ses karakterin düşüncelerini ortaya koyar ya da karakterin "iç imgelerini" görebiliriz ki bunlar hatıra, fantezi, düşler ya da halüsinasyonlar olabilir. Buna da 'düşünsel öznellik-mental subjectivity' denilir (Bordwell, 1997:104-105). Edward Branigan ise, bakış açısı çekimi (POV) konusunda anlamlı uyarılarda bulunur. Yazarın tarifine göre bakış açısı çekimi, kameranın (kamera lensinin sözüm ona karakterin gözü haline geldiği) karakterin gördüğü şeyi göstermek için bizi karakterin uzamsal konumuna yerleştirilmesidir (yani "kamera göz" denen şey). Böylece, bunun sonucu olarak duyusal (sensory) algımız karakterin algısı ile sınırlandırılır (Branigan, 1984:6). Bakış açısı çekiminin nasıl düzenlendiğine dair daha ayrıntılı bilgiye ulaşmak için Stanley'e başvurulabilir. Yazara göre, 'Öznel Bakış Açısı Çekimi' tipik olarak iki nesnel çekimin ki bunlar belli bir karakterin baktığı yer/durduğu yer (vantage point)'ini ifade ederler, biraraya getirilmesiyle oluşturulur. Bu durumu daha ayrıntılı biçimde şu şekilde açıklayabiliriz; bir karakterin bir şeye bakarken nesnel çekimi, karakterin gördüğü şeyi gösteren öznel çekim ve sonra nesnel bir çekimle karakterin gördüğü şeye tepkisini gösterme. Hitchcock'un yönettiği *Sapık* filmi üzerinden bu türden bir düzenlemenin nasıl yapıldığı örneklenebilir. *Sapık*'ta yer alan bir sahnede Norman Bates (Antony Perkins), Marion'u (Janet Leigh) duvardaki bir delikten soyunurken seyreder. Bu standart çekim kombinasyonu ile devam eden bir çekimdir.

Bu sahnede, Norman duvarda yer alan bir tabloya -ki İncil'den alınmış ve kadın bedeninin olduğu bir tablodur- yaklaşır ve yavaşça resmi oynatır. Bunu 3 çekim takip eder. Orta-yakın bir çekimde delikten bakarken Norman gösterilir. Orta uzaklıktaki diğer çekimde Norman'ın gözünden Marion soyunurken gösterilir. Ki, deliğin etrafındaki deformasyondan bu bakışın delikten bakan Norman'ın gözünün gördüğü şeyi gösterdiği iyice anlaşılır. Ardından çok yakın çekimde duvardaki deliğe bakarken Norman'ın gözünü kırpışı gösterilir. Bu üçlü çekim kombinasyonu ile Norman'ın gözleri bizim gözümüz haline gelir. Biz de Marion'u soyunurken dikizlemiş oluruz (Stanley, 2003:64-65).

Noel Carroll, bakış açısı çekimlerinin kurgusu ve bunun yarattığı iletişim, duygu ve filmler üzerine kuramsal açıdan eğilen isimlerden biridir. Carroll (1993) çalışmasında amacının filmlerin temel öğelerinden biri olan bakış açısı çekimlerinin kurgusunu analiz etmek olduğunu belirtir. Yazar, kendi yaklaşımının daha çok psikanaliz yardımıyla filmle ilgili yapılan çözümlemelerden farklı olarak iletişim yapıları ve sinemanın alımlanması açısından psikolojinin alternatif alanlarını gündeme getirmek olduğunu belirtir. Çalışmasında "bilişsel-cognitivist" bir yaklaşım benimseyen yazar, filmleri "popüler sanat" yerine "kitlesel sanat" olarak ele alma eğilimindedir (Carroll, 1993:124). Yazar, Branigan'ın daha önce sözü edilen iki çekimin peşpeşe gelmesiyle oluşturulan yapısına değinir: 'nokta/bakış (point/glance) çekimi' ve 'nokta/nesne (point/object) çekimi'. Carroll, bu yapıyı genel anlamıyla kitle iletişimi ve özel olarak da duygu iletişimi (communication of emotion) açısından ele alarak bu yapının popüler film anlatımına nasıl uyduğunu göstermek ister. Carroll'ın bakış açısı çekimi kurgusu ile ilgili üç hipotezi vardır. Birinci hipotez, bakış açısı kurgusunu sıradan algısal pratiklerle ilgili sinemasal bir incelikle işleme (elaboration) olarak karakterize eder. İkinci hipotez, karakterlerin duygusal durumlarını temsil etmek için düzene sokulan bakış açısı kurgusu yapısındaki biçimi göstermek üzerine odaklanır. Üçüncü hipotezde ise, bakış açısı kurgusunun kitlesel film anlatımının amaçlarına nasıl iyi hizmet ettiğini tartışır

(Carroll, 1993:126-127). Carroll'ın tartışmaya açmak istediği nokta, insanın bakma ve başkalarının bakışlarıyla ilgili kültürel ve psikolojik eğilimlerini irdelemektir. Bazı kültürlerde insanlar diğerlerine bakmamak için eğitilebilirler. Ancak, yine de olan biten hakkında bilgi sahibi olmak için, bilgi toplamak için bakarlar. Bakma aracılığıyla diğer insanlar ve çevre hakkında bilgi sahibi olunur. Bu algısal pratiğin sinemadaki temsilleri de anlaşılabilir. Örneğin, *Arka Pencere* filminde şüpheci Grace Kelly aniden şaşırmış bir biçimde bakar ve James Stewart'tan Burr hakkındaki şüphelerini tekrar etmesini ister. Bunu, Burr'un bir valiz toplayışını gösteren çekim izler. Bu çekim bize biraz önce Grace Kelly'i şaşırtmış olan şeyi gösterir (Carroll, 1993:128). Bu bağlamda Carroll, ilk hipotezin özetini yapar. Bakış açısı kurgusu, bizim bakıştan onun hedefine doğru olan algısal davranışımızla ilgili kabulümüzde köklenen bir temsildir. Bu durumda yazara göre, bir bilgi edinme pratiği, bakış açısı kurgusu sayesinde kasıtlı bir iletişim içeren (intentionally communicative) pratik biçimine döner. Diğer deyişle, bakış açısı kurgusu iletişimin bir fonksiyonu olarak ele alınabilir. Çünkü doğal bilgi toplama davranışına dair temsili bir ayrıntılandırmadır (Carroll, 1993:130). Yazar birinci hipotezi daha da derinleştirmek ister. Bu yapının, özellikle 'nokta/bakış (point/glance) çekimleri' yardımıyla karakterlerin duygusal durumu ile ilgili nasıl bilgi iletildiğine değinir ve bu bağlamda her iki ayrı çekim düzenlemesini sorgular. Carroll, "Kuleşov Deneyi"ne vurgu yaparak bir aktörün yüz şeklinde bir değişim olmadan peşinden gelen çekimin içeriğine bağlı olarak yüzünün değişiyormuş gibi göründüğü duruma değinir. Bakış açısı çekiminde Carroll'a göre, standart olarak bir karakterin yüzü gördüğü şeyle ilgili olarak bir duygu iletmek üzere kullanılır (Carroll, 1993:131). Carroll, 'nokta/bakış (point/glance) çekimi'nin işlevi üzerinde durur. Bu çekimin duygu ile ilgili bilgi taşıdığına değinir. Yani, bu çekim özdeşleştiğimiz konuyla ilgili olan karakterin duygusal durumuna dair bizim farkına varma kapasitelerimizi harekete geçirmek için düzenlenen bir araçtır (Carroll, 1993:132).

Bakış açısı çekimlerinin kullanımında yaratılan etki üzerinde duran Jinhee Choi (2005)'nin çalışmasına değinmek konu ile ilgili tartışmalara yer vermek açısından anlamlı olacaktır. Yazar, bakış açısı çekimlerinin rolü ile ilgili kuramsal çalışmalar ve film esnasında seyircinin bilgisi üzerinde durarak konuyu ele alır. Çalışmada aktarılan isimler arasında bulunan Carl Plantinga, bu çekimlerde yüz ifadesinin önemine değinirken, Susan Feagin ise zamanlamanın önemine değinir. Murray Smith ise, bakış açısı (POV) çekimlerinin karakterin deneyimini içerisinden hayal edebilmesi için en önemli özelliklerden biri olduğunu belirtir. Smith, bakış açısı çekimlerinin (POV) doğrudan karakterle özdeşleşmeyle ilintili olduğunu iddia etmekten kaçınmasına rağmen bu türden çekimlerin seyircinin karakterin öznelliğine ulaşması yardımıyla karakterle aynı çizgiye/hizaya gelinmesine yardımcı olan öğeler olduğunu belirtmektedir (akt. Choi, 2005:17). Choi'nin seyircinin bilgi derecesi ve bazı belli tiplerdeki tasavvuru harekete geçirme arasında daha güçlü ve sistematik bir ilişki bulunabileceği üzerinde durduğu görülür. Yazar, karakterin deneyimi ya da davranışı ile ilgili kısıtlı bilginin merkezi tasavvuru meydana çıkarmakta daha belirgin bir rol oynadığını iddia eder (Choi, 2005:17). Choi, Noel Carroll'ın hatırlattığı noktayı bir kez daha gündeme getirir. Bakış açısı çekimi (POV) yapısı her zaman karakterle bağlılığı garantilemez. Carroll'ın verdiği örnekte görüldüğü gibi, *Empire of the Ants* filminde (1977) dev bir karıncanın perspektifinden insanların göründüğü bir çekim vardır. İnsanlar bu çekimde karıncanın gözüyle çok irisli bir biçimde çoklu olarak görülür. Buna rağmen, bu çekim bizi karınca ile duygusal olarak yandaş yapmaz. Çeşitli örneklerden yola çıkılarak bakış açısı (POV) çekimlerinin karakterlerle duygusal bir ilişkiye sokmaya katkıda bulun*abileceğini* ancak bunu garantilemediğini hatırlamak gerekir. Karakterlerle duygusal angajman algısal işbirliğinden daha fazlasını gerektirir. Anlatının içindeki karakter tipi ve karakterin önemi gibi diğer faktörlerin de bunda etkisi vardır (akt. Choi, 2005:18). Film karakterleriyle duygusal bağın oluşturulmasında sadece bakış açısı çekimlerinin yeterli olmadığı düşüncesi üzerinde durulması gereken önemli bir uyarıdır.



Empire of the Ants -Karıncanın bakış açısı...

Yazarın hatırlattığı bir başka nokta ise, film anlatısı ile seyircinin bilgilenmesi arasındaki ilişki olur. Choi'ye göre, film-izleme süreci bizi bir çeşit epistemik durum içinde konumlandırır. Filmler sadece bir karakterin psikolojisini anlamamıza ya da bir karakterin davranışını tahmin etmemize dair bilgiyi her zaman sağlamaz, kimi zaman da bu bilgiyi gizler. Bir karakterin psikolojisini anlamak anlatıyı anlamak için de çok önemli bir adımdır. Hollywood anlatıları ağırlıklı olarak amaç-merkezli (goal-oriented) ana kahramanlar tarafından sürüklenirler ve bu karakter psikolojisi belli bir anlatı gelişimi sağlar. Anlatı seyirciye, "ana kahraman bundan sonra ne yapacak" ya da "anti-kahraman onun bu amaçlarına ulaşmasını nasıl engelleyecek" gibi bir takım sorular sordurur. Biz anlatının açık bıraktığı bilgi eksikliklerini sunulan ipuçlarının yardımıyla kapatmaya çalışırız (Choi, 2005:19-20). Choi, Currie'nin öznel bakış açısı (subjective POV) çekimlerinin seyirciyi o karakterin deneyiminin nasıl bir şey olduğunu tasavvur etmeye teşvik ede*bileceğini* iddia ettiğini hatırlatır. Currie, Smith gibi bir film seyrederken birincil (kişisel olmayan) ve ikincil (kişisel olan) tasavvur olarak iki tip tasavvur etme olduğunu iddia eder (akt. Choi, 2005:21). Choi'nin öznel bakış açısı çekimi (POV) düzenlemelerinin biz seyircileri optik bakış açısı (POV) çekimlerine göre "merkezi imgelem-central imagining" açısından daha iyi bir konuma getirip getirmediğini sorguladığı görülür. Yazar, öznel çekimlerin seyircinin betimlenen deneyime benzer kendine ait kişisel bir anısını tetikleme

olasılığı olduğunu hatırlatır. Bu, seyircinin gördüğü sahne aracılığıyla kendisini bu kurgusal durum içine hayali bir biçimde kuracağı anlamına gelmez. Choi'nin Smith ve Currie'nin iddiasının aksine öznel bakış açısı (POV) çekiminin seyirciyi bir karakterin deneyimini içeriden tasavvur etmeye sürükleyen özel bir araç olarak düşünülmemesi gerektiğini belirttiği görülür (Choi, 2005:22). Choi, bakış açısı (POV) çekimlerinin ya da öznel çekimlerin her zaman seyirciye "merkezi imgelem-central imagining" için yeterli bilgi vermediklerini hatırlatarak Chantel Akerman'ın yönettiği alışıldık Hollywood anlatısına sahip olmayan *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmine değinir. Filmdeki ana kahraman Jeanne Dielman, orta-yaşlı bir ev kadınıdır ve aynı zamanda da yarı-zamanlı bir hayat-kadınıdır. Öykü, Jeanne'nin üç gününü anlatır ve biz Jeanne'nin günlük rutinini görürüz. Akerman bu filminde karakterin psikolojisine ait bilgileri doğrudan değil dolaylı yolla anlatmayı seçer. Konu, neden-sonuç ilişkisi bağlamında doğrusal bir biçimde ele alınmaz. Bazı benzer tipteki eylemlerin tekrarları seyirciye Jeanne'nin hayatındaki kimi dramatik değişimleri tahmin ettirir. Seyirci, Jeanne'nin hayatındaki değişiklikleri fark ettikçe bu değişikliğe neyin sebep olacağını anlamaya çalışır. Jeanne, müşterisi ile ilk kez yatak odasında gösterildiğinde seyirci Jeanne'nin ne yaşadığını ve deneyimlediğini anlayacaktır. Jeanne'nin yüz ifadesi onun psikolojik durumu hakkında çok net bir ipucu vermez. Akerman, özellikle karakterin yüz ifadelerine ve yakın çekimlerine ya da bakış açısı (POV) çekimlerine yer vermekten kaçınır. Bu, seyirciye Jeanne'nin yaşadığı deneyimi içeriden tasavvur etmeye yönelten bir strateji (Choi, 2005:23-24) olarak yorumlanabilir.



Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) filminden kareler

Sinemada bakış açısı üzerine Mustafa Sözen'in kaleme aldığı *"Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler"* (2008) adlı makalesinde; "Bakış açısı sorununu her yazar ya da yönetmen dikkate almak zorundadır. Çünkü bakış açısı salt bir teknik olmanın çok ötesinde, yapıtın kaderini belirleyecek olan uygulamadır ve bunun nedeni de onun aynı zamanda bir dünya görüşü sorunu olmasıdır. Bir sanatçının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde tercih ettiği bakış açısıyla yakından ilgilidir ve bu da, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığıyla ilintilidir. Eş deyişle metnin ele aldığı olaylar dizimi ile metnin söylemi (discours) bakış açısı çerçevesinde birleşir" (Sözen, 2008:578) vurgusuyla ele alınır. Bu noktadan hareketle, bir yönetmenin filminde, filmin kurgusal evreninde kimi desteklediğini anlayabilmek için bakış açısı çekimlerinin katkısının sorgulanması gerektiği tartışmaya açılabilir. Yönetmenin kimi karakterlerinin "gözlerini kullanarak" gösterdiği bir dünyanın seyirciye aktarıldığı doğrudur. Her ne kadar "bakış" çok tartışmalı bir kavram, seyircinin film karşısındaki konumu karmaşık bir "durum" olsa da üzerinde düşünülmesi gereken nokta, film boyunca seyirci olarak kimin gözleriyle gördüğümüz ve kimin bakışını sinemasal aygıtın yardımıyla geçici olarak üstlendiğimiz olmalıdır. Bu geçici deneyimin etkileri ya da seyircide uyandırması olası düşünce ve duygulanımın ne olduğu üzerinde durmak film izlerken seyirciye "ne" olduğu ile ilgili farkındalığı arttıracaktır[3]. Sinemasal dile ait düzenlemelere bağlı olarak seyircinin sadece filmi izlemediği bu sırada kimi zaman karakterlerle özdeşleştiği, filmde iletilen bilgileri biraraya getirmeye uğraştığı ya da öykünün geleceği ile ilgili kimi tahminlerde bulunduğu anlaşılır. Film ve seyirci ilişkisi söz konusu olduğunda yönetmenin yaklaşımının, kendisini

3 Bu bağlamda bu durumların daha gelişmiş ve tutarlı bir biçimi olarak bilgisayar oyunlarındaki "birincil kişi-first person" konumunun kullanılmasının oluşturduğu etkinin irdelenmesi gerekir. Bilgisayar oyunlarının kurgusunu özdeşleşme üzerinden şekillendiren konumlandırma biçiminin oynayanlara etkileri açısından ele alınmalıdır. Bilgisayar oyunları aracılığıyla oyun boyunca üstlenilen kimlik ve bakış açısının etkilerinin yanısıra oyunlardaki eril, erkeksi ve güce dayanan egemen söylemin ve anlatısal özelliklerin iktidar, söylem ve propaganda boyutuyla ele alınması gereklidir.

ve seyircisini nasıl konumlandırmak istediğinin de dikkate alınması gerekir. Kamera yerleştirimine bağlı olarak "nesnel çekim"lerin nasıl düzenlendiğinin sorgulanması bu konuda yol gösterici bir başka öğe olabilir. Filmin kendi dünyası içinde herhangi bir karakterin bakışı olmayan çekimlerin yönetmenin yaklaşımını ortaya koyduğu düşüncesinden hareketle yorumlanması gerekir. Bakış düzenlemelerinin cinsiyet, iktidar ve güç kavramlarıyla ilgili olarak nasıl kullanıldığının anlaşılması için kamera konumlandırmalarının anlatıma nasıl katkıda bulunduğu üzerinde yoğunlaşmak film üzerinde önemli ipuçları edinmemizi sağlar. Yönetmenin kamerasının pozisyonuna dolayısıyla göstereceği görüntüye karar verirken kimi zaman karakterlerinin konumlarını ve bakışlarını kullandığı, kimi zaman nesnel çekimleri kullandığı göz önüne alınarak bu yerleştirmenin ve konumlandırmanın yaratacağı anlam yapılacak yorumda dikkate alınmalıdır.



Şirin (2008)

Klasik sinemasal anlatımın gereklerinin bilinçli bir biçimde yerine getirilmediği film örneklerinden biri olan Abbas Kiarostami'nin *Şirin-Shirin* (2008) adlı çalışmasına burada değinilebilir. Film, seyirci, kültürel algılar, sinema ve seyirci ilişkisi ve seyretmekten duyulan haz üzerine düşünmemizi sağlayan bir örnektir[4]. Yönetmenin kullandığı sinemasal dil dikkat çekicidir. Film boyunca bir sinema salonunda 'film' izleyen kadınlı erkekli seyircileri görürüz. Bir sinema salonunda geçen filmin sonuna kadar ise perdedeki seyircilerin gördüğü 'filmi' görebilme şansımız yoktur. Biz sadece gösterildiğini düşündüğümüz filme ait sesleri duyabiliriz. Duyulan müzik, efekt

4 *Şirin* filmi üzerine Serpil Kırel'in *"Kiarostami'nin Şirin'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek"* (2010b) adlı çalışması hatırlatılabilir.

ve diyaloglar yardımıyla da perdedeki seyircilerin gördükleri ve etkilendikleri filmin nasıl bir film olduğunu hayal etmeye/canlandırmaya uğraşırız. Yönetmen bilinçli olrak açı/karşı ve bakış açısı çekimleri (POV) gibi sinemasal anlatım olanaklarını kullanmayı seçmez. Benzer plan düzenlemeleriyle, film seyreden seyircilerin görüntülerine ait yakın plan yüz görüntülerini peşpeşe birleştirir adeta *yığar*. *Şirin*, sinemanın olanaklarını, Doğu-Batı kavramlarını ve film izleme eyleminin kültürel boyutuyla ele alınması gerektiğini bize hatırlatır. Acaba filmi izleyen Doğulu ve Batılı seyirci için aynı film ne ifade eder? Biz seyirciler aslında filmin yönetmeninin kullandığı sinemasal dil yardımıyla dayattığı 'bakış açı'ları karşısında acaba ne kadar özgürüz? Filmlerin kültürlerarası paylaşıma açık doğası kullanılan simgeler, semboller ve kültürel figürlerin anlamı ile ilgili kimi boşlukların oluşmasına neden olabilmektedir. Böylesi bir durumda seyir esnasında kişisel deneyimin, bilgilenmenin ve hayal gücünün filmleri anlamak ve yorumlamak açısından birincil derecede önemli hale geldiği görülür. Bu yüzden, aynı filmin her seyirci grubu için ülkelere, yaşa, deneyime, sınıf, cinsiyet ve kimlik gibi çeşitli değişkenlere bağlı olarak birbirinden farklı okumalara yol açacak türden bir alımlaması olacağı tahmin edilebilir. Ayrıca, üretilen filmin tüketildiği zaman dilimindeki hassasiyetlerin de filmi algılamayı doğrudan etkileyeceği açıktır. Filmin seyredilme koşullarının yani fiziki koşulların önemli oluşu kadar tarihsel koşul ve konumların da ayrıca önemsenmesi gerekir.

BİR BAŞKA ÖNEMLİ SİNEMASAL ÖĞE: ÖZNEL KAMERA (SUBJECTIVE CAMERA)

Sinema diline ait bir başka kavram olan 'Öznel Kamera (Subjective Camera)' üzerinde çeşitli tanımlamalardan yardım alınarak durulmasında yarar vardır. Nijat Özön bu kavramı: "Alıcının, konuyu kişilerden birinin görüş noktasından, onun ağzından anlatmasıyla ortaya çıkan durum. Nesnel anlatı'nın tersi" olarak tanımlar ve "Öznel anlatıda alıcının merceği bu kişinin yerini alır;

dolayısıyla izleyici de olayları, olguları, durumları, varlıkları bu kişinin görüş noktasından izler; izleyenin görüşü bu kişinin görüşüyle birleşir. Bundan dolayı öznel anlatı, tekil birinci kişinin anlatı özelliğini taşır" (Özön, 2000:537-538) biçiminde açıklar. David Bordwell ise 'Öznel Kamera' kullanımını zaman zaman kameranın pozisyonlandırılması ve hareketlerinin bizi olayları karakterin "gözüyle görmeye" davet etmesi olarak tarif eder. Yazar, Samuel Fuller'in *Çıplak Öpüş-Naked Kiss* (1964) filminin şok edici bir öznel çekim ile başladığını belirttikten sonra sahnenin çekilme koşullarını dile getirerek çekim düzenlemesini ortaya koyar. Sahnede oyuncular kameradan yararlanırlar. Kamerayı tutarlar. Kamera onların üzerine bağlanır. İlk çekimde kamera üzerinde olan arabulucu çenesine yumruk yer. Oyunculardan Towers'a "kameraya vur" komutu verilir. Kadın kameraya, lense vurur. Ardından çekim tersine çevrilir. Bu kez kamera kadının üzerine konur ve kameraya doğru vurulur (Bordwell, 1997:267). Öznel kamera kullanımı açısından sinema dilinin nasıl yaratıldığı ile ilgili birkaç örnek yol gösterici olabilir. Kuşkusuz öznel kamera anılan örnekler dışında kalan pek çok filmde başvurulan bir sinemasal öğedir.

Öznel Kamera Kullanımında Ayrıksı Bir Örnek: *Göldeki Kadın*

Sinemada öznel kamera kullanımı konusunda önemli birkaç noktanın hatırlanmasında yarar vardır. 1947 yılında çekilen *Göldeki Kadın-Lady in the Lake* tüm film boyunca öznel kamera kullanılmış olması nedeniyle ayrıksı bir ilk örnektir. Sözü edilen özellik filmi Dünya sinema tarihindeki az sayıdaki örnekten biri kılar. Filmin yönetmeni ve başrol oyuncusu Robert Montgomery'dir. Filmin yönetmeni ve tartışmalı başrol oyuncusunun aynı kişi oluşu yapıma dair önemli bir ayrıntıdır. *Göldeki Kadın* kullanılan sinemasal teknik ve etkileri bağlamında çeşitli tartışmalara kaynaklık eder. *Göldeki Kadın* filminden kimi çekimler örneklendiğinde film ile ilgili yapılan tartışmalar daha anlaşılır hale gelecektir. Film ile ilgili yapılan yorumlar arasında Branigan'ın biçimsel anlamda konusunda iddialı

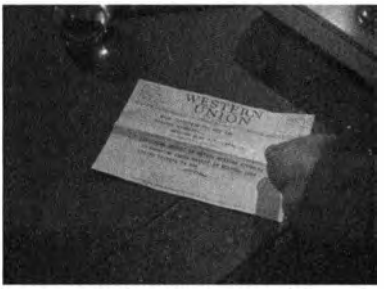
bu filmi başarısız bulduğu anlaşılmaktadır[5]. Seymour Chatman ise, "yönetmen kamerasının merceğini karakterin yanı başına değil içine, tam olarak gözlerinin ardına yerleştirerek, bakışımızı tamamen karakterin bakışıyla özdeşleştirebilir" (Chatman, 2008:150) biçiminde filmi tarif eder. Yazar filmin çekilme biçimine değinir. Film, kahramanı canlandıran aktörün göğsüne bağlı bir kamerayla çekilmiştir. Karakter, aynaya bakmadığı sürece görünmez. Zaman zaman kimi uzuvları çerçevenin içine girer ve görünür olur. Ayrıca, onunla konuşan diğer karakterlerin de doğrudan kameraya baktıkları hatırlanabilir (Chatman, 2008:150).

Filmin sinemasal tercihi ile ilgili olarak yapılmış bir başka çalışma Joseph P. Brinton'a aittir. 1947 yılında kaleme alınmış bu makalede "öznel kamera mı?", "öznel seyirci mi?" sorusu merkeze alınır. Yazara göre, özcü bir biçimde öznel kamera anlatımına sahip bir Robert Montgomery yapımı olan *Göldeki Kadın* tartışmalara yol açmıştır. Kimileri filmin birincil kişi (first person) kullanımını önemserken film eleştirmenleri de yapımın bu özelliğinden hoşlanmamışlardır. Bu bağlamda, Brinton filmin iddia ettiği kadar başarılı olamadığını ve ana karakteri Philip Marlowe'un seyirciyle iddia edildiği gibi yer değiştiremediğini vurgular. Bir film eleştirmeninin yaptığı "bir dakika için bile olsun *kendimin* Robert Montgomery olduğunu düşünmedim" yorumu yazar tarafından hatırlatılır. Çünkü filmin tanıtım yazılarında "Dedektif Philip Marlowe rolünü üstlenip "*Siz* ve Robert Montgomery" *Göldeki Kadın*'da oynuyorsunuz" sloganı vardır. Filmin yarattığı etki daha çok karakterin hemen yanıbaşında bulunma hissidir, onun içinde varolmak değildir (Brinton, 1947:359-360). Yazar, filmin başarısızlığının nedenini yorumlarken Montgomery ve diğer öznel kamerayı kullanan kişinin farkında olması gereken noktanın göz ve kamera arasındaki ilişki olduğunu hatırlatır. Gözün hareket kabiliyeti kameranın yapabileceği

5 Branigan'a göre, bakış açısı çekimi (POV) denince belki de hatırlanacak en ünlü film *Göldeki Kadın*'dır. Birkaç önemli nokta hariç, tüm film görünürde tek bir hareketli bakış açısı (POV) çekiminden oluşur. Yazara göre bu filmin böyle "öznel-subjective" oluşu bir merak, bir tuzak ya da hatadır. Buna karşılık *Açlık*, zekice kotarılmış bir öznel (subjective) sinema örneğidir (Branigan, 1984:7).

hareketten daha fazlasını sunar. Kameranın bakış açısı gerçeğin ancak bir kısmını yakalayabilir. İnsanın iki gözünün 180 dereceden daha büyük bir açıdaki bir alanı görebilmesi söz konusuyken normalde filmlerde bu alan 60 dereceden daha azını içerir. Bu "öznel" ve "nesnel" kamera kullanımı için bir handikap olarak alınmamalıdır. Ayrıca, filmde olduğu gibi sadece kimi zaman bazı uzuvların görünmesiyle bu etki sağlanamaz. Yanı sıra, Brinton'un vurguladığı gibi sinemasal gerçeklik özü itibarıyla doğallığa değil, seyirciyi ikna etme kapasitesine dayanır. Montgomery'nin kaçırdığı nokta budur. Seyirciler filmde kendilerini garip bir biçimde kadın kahramanın yüzüne bakarken ya da "onun" ellerinin nereden geldiğini merak ederken bulurlar. Filmde hiç gözleyenin bakış açısına dair bir çekim yoktur. Katılanların bakış açıları vardır. Bu yüzden de öznel olarak ifade edilen düşünceler ve duygular tüm dramatik deneyimi inşa etmezler (Brinton, 1947:360-363). Temel noktalarıyla öznel kameranın yarattığı etkiyi bu konuda iddialı bir film olan *Göldeki Kadın* üzerinden sorgulayan bu yazının dayanağı filmin başarısızlığının ardındaki teknik eksikliklerin yarattığı boşluğa işaret etmektir. Anlaşılacağı üzere filmde hem teknik yetersizlik yüzünden hem de dışarıdan bir gözlemcinin bakışına izin vermeyen bir sinemasal tercih kullanıldığı için seyircide olayın içine öznel kameranın temsil ettiği ana karakter olarak katılma duygusu yaratılamamıştır. Bunun yerine seyir sırasında rahatsızlık duygusu daha ağır basar.





Marlowe kapıyı açarken...



Bazen kuşkuyla bakılan biri Marlowe...



Ya da ortadan kaldırılmak istenen...



Aynadan yansıyan görüntüsü



Marlowe aynadan görünüyor!

Teneke Trampet Filminde Kamera Kullanımı ve Yaratılan Anlam

Öznel kamera kullanımı açısından *Teneke Trampet-The Tin Drum* (1979) filminde yer alan çekimlere göz atılabilir. Burada hareketli görüntünün yakalanmasıyla elde edilen parçalar filmin akışı içinde görüntünün anlamsal yetkinliğini tam olarak yansıtamasa da filmde kullanılan öznel kamera uygulaması hakkında fikir verecek bir görsel malzeme sunar. Sahne bir doğum sahnesidir. Şimdiye kadar pek çok doğum sahnesi çekimlerinde rastlanmayan özellikteki bu çekim düzenlemesinde doğum olayı "içeriden" yani doğan bebeğin gözüyle de aktarılır. Bu anlamda filmin bu sahnesinde hem bakış açısı çekimi (POV) hem de öznel kamera kullanımının zaman zaman birleştirildiği görülür. Dikkat edileceği gibi, öznel kamera kullanımı, kameranın bir karakter yerine geçtiği ve onun içinde bulunduğu durumu "yaşadığı" biçimdir. Ele alınan sahnenin çekimleri

açısından çözümlenmesi öznel kamera kullanımı konusunda aydınlatıcı bir katkı olacaktır.

Bu çekim düzeneği içinde alınan görüntüler arasında öznel kameranın kullanıldığı çekimlerde kamera doğmakta olan bebeğin yerine geçmiştir. Bu sadece bir konumlandırma değil, aynı zamanda "tecrübe" etmek şeklinde de bir yerine geçiş anlamına gelebilir. Yaratılan bu etkiyle seyirci için doğacak bebekle özdeşleşme olanağı sağlanmış olur. Bunun çoğu zaman klasik sinemanın başvurduğu ve karakter ile seyirci arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya yarayan bir çözüm olduğu hatırlanabilir. Bu çekim mantığı ile karakter doğumundan itibaren seyirciye tanıtılır. Sahnenin düzenlenişinde önce odadaki anne adayı ve ebe, ardından rahmin içindeki bebek nesnel bir biçimde gösterilir. Daha sonra yine karma bir anlatım tarzı benimsenir. Dönüşümlü olarak tekrar bakış açısı çekimlerine başvurularak da sahne tamamlanır.





Teneke Trampet

Kamera doğumu dışarıdan gözlememizi sağlayacak biçimde yavaşça annenin karnına yaklaşır. İzleyen çekimlerde kesenin içindeki bebeği görmemize izin verilir. Doğum başladığı anda öznel kameraya geçilir. Bebeğin doğum kanalına girdiğini görürüz. Burada öznel kamera kullanımı bir süre daha devam edecektir. Bu çekimlerle seyirci bebeğin yerindeymişçesine bir konum alır. Bebek doğum gerçekleştiği için yine öznel kamera kullanımı ile anlatılan biçimde dışarı çıkar. Bebeğin doğduğunu anladığımız planlar bulanık ve belirsizdir. Hatta yer yer kan olduğu anlaşılan lekeler göze çarpar. Bu çekimlerde öznel kamera kullanımıyla olaylar bebeğin

gözünden görülmeye devam eder. Bebek yine öznel kamerayla, anlatıldığı üzere henüz baş aşağı pozisyondadır ve doktorların elinde ailesine gösterilmektedir. Annesini bulanık bir biçimde gören bebek yıkanmaya başladığında ise artık başka türlü bir çekim düzenlenmesine geçilir. Burada bakış açısı çekimleri (POV) ağırlıktadır. Bebeğin gözünden ve konumundan oda, eşyalar ve aile gösterilirken odadakiler de bebeğe bakmaktadır.



Teneke Trampet

Issız Adam: Alper Olmak?

Çağan Irmak'ın yönettiği *Issız Adam* (2008) Türkiye'de önemli bir gişe başarısı elde etmiş popüler bir filmdir. Film konusu ve karakterlerinin işlenmesiyle ilgili sinemasal tercihleri açısından tartışılmasında yarar olan bir örnektir[6]. *Issız Adam*'da başarılı, zengin ve çekici bir genç adam olan Alper'in bile isteye yalnızlığı seçmesi ve yalnız kalışı anlatılır. Alper kasabadaki çocukluğunun ardından sınıf atlamayı başarmış yalnız yaşayan kentli bir erkektir. Filmde Alper'in Ada'ya hediye etmek için sahaflardan satın aldığı Thomas Hardy'nin *Çılgın Kalabalıktan Uzak* romanı adı nedeniyle anlama hizmet eden motifler arasındadır. Diğer yandan filmde kullanılan "Anlamazdın" şarkısı da sözlerinde anlaşılamamak vurgusunu taşıması nedeniyle dikkat çeken bir başka öğedir. Bünyesinde barındırdığı metinsel öğelerin özellikleri bir yana bırakılarak film öznel kameranın kullanımı ve

6 Serdar Öztürk'ün kaleme aldığı *"Elektronik Kültürün 'Adam'ına Karşı Yazılı Kültürün 'Ada'sı: 'Issız Adam' Filmine İletişim Sosyolojisi Açısından Bakmak"* (2009) adlı çalışmasında karakterlerin birbirlerine karşıt özellikleri vurgulanır. Alper'in özgürleşim ile yalnızlık kıskacındaki hali sorunlarla yüzleşmesine yardım edecek bir bilince sahip olamayışına bağlanır. Yazılı dünya Alper'in dünyasının dışındadır. Alper'den farklı olan Ada ise kitap okumayı sever. Ada, Alper'in ütopyasıdır. Alper anlam dünyasını doğrudan sıçradığı elektronik dünyada inşa ettiği için Ada'sını kaybetmenin ne demek olduğunu tahmin edememiştir.

etkileri üzerinden yorumlandığında *Issız Adam*'ın seyircisini nasıl Alper olmaya ittiğini anlamaya yönelik bir tespit yapılabilir. Filmin sinemasal dilinin oluşturulmasında merkezdeki karakter Alper'in tarafını tutan ve seyircisini Alper olmaya davet eden bilinçli bir düzenlemenin olduğunu fark etmemek olanaksızdır.

Filmin öznel kamera kullanılan sahnelerinden birinde Alper'in evindeki mutfakta Ada ve Alper görülür. Ada, önündeki tencereden keyifle çıkardığı dolmaları ağzına atmaktadır. Alper mutfağın duvarına yaslanmış ve düşünceli bir biçimde Ada'yı süzer. Ardından da çok sakin bir biçimde "Ada, ben ayrılmak istiyorum" diyen sesi duyulur. Bu beklenmedik açıklama karşısında önce hiçbirşey olmamış gibi yapan sonra da ağlayan Ada'yı görürüz. Kaçınılmaz biçimde bu sahnede kameranın yerleştirilişi itibarıyla seyirci olarak toplumsal cinsiyetle ilgili tüm bağlarımızdan uzakta Alper'in yerine geçip Alper oluruz. Ada, Alper'e, aslında "bize" bakarak konuşmaya ve ağlamaya devam eder. Öznel kamera kullanımı yardımıyla seyircinin konumu "sarsılmaz ve güçlü erkek Alper"in yeri olur. Dikkat edilirse seyircinin "Alper olmaya" çağrıldığı bu türden düzenlemelere film boyunca başvurulduğu görülür.





Issız Adam

Anlaşılacağı üzere, çok kısa süren bir ikili ilişkinin anlatıldığı bu filmin asıl merkezinde her koşulda Alper vardır. Açılış planından itibaren film, erkeği ve arzularını her anlamda merkezine aldığını adının seçiminden başlayarak gösterir. Öyküsel olarak merkezde olan Alper'in konumunun sinemasal dilin kullanımı aracılığıyla da sağlamlaştırılması ihmal edilmez. Alper, bu film anlatısının merke-

zindeki özdeşleşilecek ana karakteridir. Bu düzenlemeyle dünyaya onun gözleriyle bakmak da seyirciye düşecek "deneyim" payı olacaktır! Bu açıdan film boyunca kendi toplumsal cinsiyetle ilgili bağlarından soyutlanan seyircinin filmin ana karakterinin yerine geçiyor oluşu üzerinde daha detaylı durulmayı hak eder. Acaba film seyircisiyle toplumsal cinsiyet üzerinden nasıl bir oyun oynar? Alper olmak aslında ne demektir? *Issız Adam*'ı seyrederken özdeşleşilecek karakter merkezdeki Alper olduğuna göre onun her haline "ortak" olmak zorunda bırakılmak sinemasal dil tercihlerinin seyirciye dayattığı durumları hatırlatmaktadır. Popüler sinemanın kaçışçı bir fantezi sağladığı noktası akılda tutulmakla birlikte filmde kaçılıp sığınılan yerin erkek egemen bir dünya olması düşündürücüdür. *Issız Adam* filmini izleyenlerin Alper olma deneyimini öznel kamera düzenlemeleri yardımıyla etkisi artan bir biçimde tatması ve Alper'le duygusal bir ortaklık kurabilmesinin yarattığı olası karmaşa yüzünden âşık olduğu sevgilisine ulaşamayan genç kızın yaşadığı zamansız ayrılığın acısını sorgulamak hiç akla gelmez. Çünkü 'ıssız' olan Alper'dir! Filmin merkezinde kimin olduğu adındaki "adam" vurgusundan itibaren net bir biçimde ortaya konmuştur. Bu yüzden filmdeki anne ve sevgili gibi kadın karakterlerin silik, tatlı ama bu dünyada "gereksiz" oluşları anlaşılır bir konumlandırmadır.

Issız Adam filminin kavramlar boyutunda tartışılması gereken pek çok özelliği vardır. Filmde seyirciyle toplumsal cinsiyetle ilgili deneyimleme sunulması dışında sınıfsal beklentilerle ilgili bir oyunun da gizli olduğu görülür. Alper'in yaşadığı üst orta-sınıf mekânlar ve ilişki biçimleri filmin seyircisine geçirdiği Alper olma fantezisinin çekiciliğinin bir başka yanı olabilir. Alper'in "erkek olmak"la ilgili geleneksel ve kültürel tüm beklenti ve kodlardan sıyrılabilmek için çabalaması da bir anlamda modernlik trajedisidir. Alper, sosyal ve cinsel özgürlüğünü kısıtlayacak olan ikili ilişkinin tuzaklarından kendini bile isteye kurtarmak için yalnız kalır. Filmde kadın (sevgili ve anne) figürleri silik ve hatta negatif kutupta resmedilir. Örneğin, geleneksel beklentilerin temsilcisi olan annenin gelişi filmin romans plotunu bıçakla kesilmiş gibi sona erdirmeye

yeter. Üstelik anne, çok manidar bir biçimde yaşadığı uzak memleketten bir tanıdıklarının İstanbul'daki düğününe katılmak için gelmiştir. Alper'in çoktan geride bıraktığı eski arkadaşları, ailesi ve memleketine ait diğer öğeler bu gelişle birlikte kendini hatırlatır. Alper'in içinde bulunduğu geleneksel kıskaç filmin sinematografik eğilimleri açısından özdeşleşmeye çağıran dili yardımıyla seyirci tarafından da deneyimlenir. Filmler, merkezine aldıkları karakterler aracılığıyla ele aldıkları olayları anlatırlar. Kameranın kendi içinde mantıklı gerekçelerle yerleştirilmesiyle anlama hizmet etmek üzere çekimler düzenlenir. Bu nedenle yapılan tercihlerin sadece filme estetik açıdan katacaklarından yola çıkılmamalıdır. Kamera açılarının seçimi olayların kimin gözünden aktarıldığını ortaya koyduğu için önemlidir. Kuşkusuz, ana karakterinin deneyimine seyirciyi geçici bir süreliğine ortak etmek popüler sinemanın değişmeyen kurallarından biridir. Filmin sonunda aşkın değil özgürlük ve yalnızlığın seçilmesi de dikkate alınması gereken bir başka yandır. Bu "seçilmiş ıssızlık"tan kurtulmak ve kalabalıklara karış(ma)mak için gerekli cesareti toplayana kadar bu seçimin bedeli ebedi yalnızlık olacağa benzemektedir. Filmdeki annenin oğlunun hayatının anlam veremediği zorluğunu sorguladığı diyaloglar da hatırlanabilir. Alper'in, "Zor be anne" deyişinin ardından anneden gelen soru şudur: "Nesi zor be evladım?". Filmde geleneksel/modern çatışmasının ele alınışı dikkat çeker. Geleneksel erkeklik modelleri ve bununla ilgili kültürel/geleneksel beklentiler ile modern erkeklik üzerinden şekillenen daha kırılgan, özgür ve yabancılaşmış ilişkiler ve haller içeren kentli erkekliğin çatıştığı bu noktada Alper'le aynı hizada olmayan milyonlar Alper olarak sınıf, toplumsal cinsiyet ve geleneksellik/modernlikle ilgili çatışmaları deneyimlemiş olurlar.

ÖZDEŞLEŞME ÜZERİNE

Film ve seyirci ilişkisi düşünüldüğünde "özdeşleşme"nin bir kavram olarak hatırlanması yerinde olacaktır. Film seyrederken

seyircinin yaşadığı deneyimin her filmin kendi anlatısal ve sinematografik düzenlemesine uygun bir biçimde farklılıklar göstereceği açıktır. Kimi filmler özellikle seyircisi üzerinde özdeşleşme etkisini uyandırabilmek için klasik anlatısal düzenlemeler kullanılarak gerçekleştirilirler. Özellikle popüler sinemaya ait örneklerin bu geleneği benimsediği, bağımsız ve alternatif sinemanın ise en temel özelliklerinden birinin bunu kırmak olduğu görülür. Popüler sinemanın teknolojik olanaklarla birlikte özdeşleşmenin en yoğun biçimde hissedileceği teknikleri kullanma konusundaki ısrarı devam etmektedir. *Avatar* bu anlamda üç boyutlu bir film olarak söz edilmesi gereken örnekler arasındadır. Filmin teknik özelliği dışında konusu gereği bu duyguyu ayakta tuttuğu ileri sürülebilir. Filmin karakterlerle özdeşleşme bağlamında seyirciyi nasıl bir "oyun"un içine davet ettiğinin araştırılması önemli bir konuyken ideolojik boyutuyla bu "oyun"un sorgulanması önemli bir fenomenin çok boyutlu bir biçimde değerlendirilmesine olanak sağlayacaktır.

Özdeşleşme ile ilgili olarak Murray Smith'in *"Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema"* (1994) adlı çalışması bu alanla ilgili önemli kavramları tartışmaya açar. Smith, özdeşleşme ile ilgili duyguların neler olduğunu ve kurgusal karakterlere yöneltilen duygusal yanıtın sistematik olarak açıklamasının üzerinde durur. Özdeşleşme söz konusu olduğunda hangi değişik duygulanımların ortaya çıktığını irdelemek isteyen yazar, karakterlerin anlatısal yapının göze çarpan öğeleri olduğunu ancak aynı zamanda daha büyük bir parçanın daha öğeleri olduğunun unutulmaması gerektiğini vurgular. Yazarın özdeşleşme ile ilgili önereceği kavramlaştırmalar arasında "sempati yapısı (structure of sympathy)" yer alır (Smith, 1994:34). Yazara göre, film izleme sırasında seyirci ve karakterler arasında gelişen üç aşama vardır. Seyirciler karakterlere anlam verirler (tanıma süreci), seyirciler görsel ve sese dair bilgiler eşliğinde az ya da çok karaktere ait bilgi sahibi olurlar ve karakterlerle ilgili belli bir düzenleme/hizalama (alignment) söz konusu olur. Son olarak seyirciler karakterleri kendi sahip oldukları değerler çerçevesinde değerlendirirler ve aralarında az ya da çok

sempatik ya da antipatik bağlılıklar (allegiance) biçimlenir. Bu açıdan, Smith, anlatının karakterleri nasıl ve neye dayanarak ürettiğini ve bir karaktere karşı "çekicilik (attraction)" ve bir karakter tarafından "iticilik (repulsion)" duyma olarak metinle ilgili ilişkimizi etkilediğini belirtir (Smith, 1994:35). Ayrıca, Smith, Metz'in karakterle özdeşleşmeyi ikincil, kamerayla özdeşleşmeyi birincil özdeşleşme deneyimi olarak değerlendirişini yeniden hatırlatır. Diğer yandan bu çalışmada Noel Carroll'ın, seyircinin hiçbir zaman gerçekte karakterlerin bakış noktasını (viewpoint) üstlenmedikleri ve kendilerini başkahramanmış gibi hissetmedikleri konusundaki iddiasına da yer verilir. Carroll'ın yorumuna göre, özdeşleşme karakterle seyirci arasında bir çeşit "füzyon (fusion)" ya da "kafa karışıklığı (mind-meld)" durumuna karşılık gelir. Yazara göre asimilasyon kavramı seyirciler ile kurgusal karakterler arasındaki etkileşim yapısını daha doğru tanımlar (akt. Smith, 1994:38). Edward Branigan ise metinle izleyicinin ilişkisinde bir başka önemli duruma dikkat çekerek özdeşleşme (identification) ve onun karşıtı olan yabancılaşma (alienation) kavramlarını tartışır. Özdeşleşme kavramının yaygın kullanımı, izleyicinin filmdeki bir karakter ya da durum ile kendisi arasındaki bazı "benzerlikler"in farkına varmasıdır. "Anlama" ya da "anlamlandırma"dan daha çok özdeşleşme filmle ilgili duygusal tepki, içine girme, takdir etme, empati duyma, katarsis (Aristo) ya da duygulanma ile ilgilidir. Özdeşleşme, bizim metinle aktif katılım içinde oluşumuz demektir. Biz, söylendiği gibi karakterleri "önemseriz". Örneğin, Knight'ın iddia ettiği gibi *Açlık* filminde[7] biz ana karakteri sadece anlamayız aynı zamanda ona karşı empati de duyarız (Branigan, 1984:9-10). 'Bütünsel Özdeşleşme (total identification)' kavramı ise "film deneyimi bu karakter olma deneyimidir" yorumuyla tanımlanır. Edward Bullough, "fiziksel mesafe" kavramını kullanarak izleyici ile sanat eseri arasındaki özdeşleşme ilişkisini değerlendirir. Yazara göre, fiziksel mesafe, izleyici ile sanat eseri arasındaki ayrımdır. Bilindiği gibi bu konuda Brecht ise, "yabancı-

7 Branigan'ın aktarımına göre bu konuda Gillant daha da ileri giderek *Açlık* filmindeki ana karakterin seyircinin üzerine çöktüğünü belirtir (Branigan, 1984:10).

lışma efekti" ya da "uzaklaştırma" kavramları üzerinden bir kuram oluşturur. Brecht, seyircinin sahneleri eleştirmesini ister. Çünkü seyirci özdeşleşirse bu olanaksızlaşır (Branigan, 1984:10).



Çöl Aslanı (1956) filminde Şef Yara ve Ethan Edwards Martin ve Debbie

Bu kez farklı bir çalışma yardımıyla film karakterleri ile seyirciler arasındaki özdeşleşme ilişkisine odaklanmak anlamlı olacaktır. JoEllen Shively'nin (2000) western filmlerinde karakterle özdeşleşmenin nasıl geliştiğini irdeleyen çalışmasının sonuçları bu anlamda önemli bir tartışma zemini yaratacak niteliktedir. Yazarın *Çöl Aslanı-The Searchers* filmi üzerinden derinlemesine görüşme yaparak 20 Kızılderili ve 20 Beyaz erkekle gerçekleştirdiği araştırmanın sonuçları film ve seyirci ilişkisi üzerine önemli veriler ortaya koyar. Araştırmaya katılacak Kızılderililerin Rezervasyon Kamplarında yaşayan Kızılderililer olmasına özen gösterilmiştir. Araştırmada katılımcılara genel olarak western filmleri ve *Çöl Aslanı* ile ilgili çeşitli sorular yöneltilmiştir. Seçilen filmin *Çöl Aslanı* olmasının nedeni filmin öyküsünü Beyazlar ve Kızılderililer arasındaki çatışmaya dayandırmasıdır. Kısaca film, Kızılderililerden nefret eden Ethan Edwards (John Wayne) ve Martin Pawley (Jeff Hunter)'nin beş yıl boyunca Kızılderili baskınında kaçırılan Ethan'ın yeğeni Debbie'yi (Natalie Wood) aramalarını konu eder. Debbie, Komançi Kızılderili Şef Yara (Henry Brandon) tarafından kaçırılmıştır. Filmin sonunda, Şef Yara öldürülür ve Şef Yara ile evlenen Debbie yeniden beyaz uygar yaşama geri döndürülür (Shively, 2000:346-347).

Bu filmi izleyen ve araştırmaya katılan Beyazlar ve Kızılderililerin verdikleri yanıtlar arasındaki benzerlikler film izlemenin ne kadar karmaşık bir süreç olduğunu bize bir kez daha hatırlatır. Araştırmanın en can alıcı sorusu "kiminle özdeşleşiyorsunuz?"

sorusudur. Araştırmada, Kızılderililerin yüzde 60'ı ve Beyazların yüzde 50'sinin John Wayne'nin oynadığı karakterle özdeşleştiği saptanmıştır. Geri kalan yüzde arasındaki durum ise şöyledir; Beyazların yüzde 45'i ve Kızılderililerin yüzde 40'ı Jeff Hunter ile özdeşleşmiştir. Şaşırtıcı olan Beyazların ve Kızılderililerin hiçbirinin Şef Yara ile özdeşleşmemesidir. Kızılderililer kendi etnik kimlikleriyle Şef Yara ve Kızılderililer arasında bir bağ geliştirmemişlerdir. Aksine, aralarına bir mesafe koymuşlardır. Araştırmanın sonuçlarından da anlaşılacağı üzere izleyiciler filmin anlatısının öne sürdüğü iyi kişilerle özdeşleşmişlerdir. Her iki grup da "ancak iyi oldukları zaman" Kızılderilerle bir bağ oluşturduklarını belirtmişlerdir. Hatırlanması gereken bir başka nokta da etnik empatinin ötesinde filmlerdeki kahramanların izleyicilere kiminle özdeşleşecekleri konusunda bir rehberlik yapıyor olmalarıdır (Shively, 2000:348). Bu araştırmanın bize gösterdiği birkaç önemli nokta vardır. Film izlemek karmaşık bir süreçtir ve seyirci ile filmdeki karakterler arasında özdeşleşme açısından dinamik bir alışveriş söz konusudur. Ayrıca, klasik anlatının öngördüğü biçimde etnik kimliklerden ve bağlardan arınmış bir şekilde sıradan izleyicinin filmde hedef gösterilen (iyi-kötü bağlamında) iyi karakterle özdeşleşip kötü karakteri yok sayma tutumunun geçerliliği dikkat çeken bir diğer noktadır. Bu araştırmanın sonuçları bize popüler filmlerdeki temsil unsurlarını ve temsil politikalarını yeniden düşünmek gerektiğini hatırlatır. Buradan yola çıkarak Hollywood westernlerinin tüm dünyaya yayılan bir meşrulaştırma aracı olarak işlev gördüklerini vurgulamak gerekir. Bir "ideoloji" yayma aracı olarak Hollywood westernleri türün kendine ait; erkek egemen, eril, muhafazakâr, kadınlara hak tanımayan, yasanın kurulmasının temel amaç olduğu, bireysel başarının ve toprak sahipliğinin önemli değerler olduğu ve Amerika'nın ulus olma özelliğinin zeminini oluşturan pek çok değerin taşıyıcısı olduğu birçok özelliğini bünyelerinde taşırlar. Yanı sıra westernlerin uygarlığın taşıyıcısı olarak Beyazların ve özellikle de Amerika'nın kendi kendine atfettiği "görevi"nin nasıl meşrulaştırıldığını göste-

ren bir araç[8] olduğu da akıldan çıkarılmamalıdır (Kırel, 2010a).

Sinemasal özdeşleşmeyle ilgili kuramsal çalışmalarla devam edilirse Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği* (2006) adlı kitabında seyircinin sinema ile kurduğu ilişki üzerinde durduğu hatırlanabilir. Silverman seyirci ve özdeşleşme ilişkisini yorumlarken Mulvey, Balazs, Brecht, Metz, Einsentein ve Mary Ann Doane gibi önemli kuramcıların çalışmalarını tartışır. Kitapta kuramcılar arasından Balazs'nın ikincil özdeşleşmeyi seyircinin koltuğundan havalandırıldığı ve sinemasal gösterinin içine yansıtıldığı bir süreç olarak nitelediği hatırlatılarak yazarın Romeo ve Jüliet'in sinema uyarlamasını seyrederken seyircinin durumu ile ilgili olarak yaptığı yorumu aktarılır: "Sinemada kameranın kendisi seyirciyi filmin içine taşır... Koltuklarımızda oturduğumuz halde... Romeo ve Juliet'i oradan göremeyiz. Juliet'in balkonunda Romeo'nun gözüyle ve aşağıda duran Romeo'ya Jüliet'in gözüyle bakarız. Gözümüz ve beraberinde bilincimiz, filmdeki karakterle özdeşleşmiştir, dünyaya onların gözlerinden bakarız, kendi görüş açımız yoktur. Kahramanla birlikte kalabalıklar arasından yürür, ata biner, uçar ya da düşeriz ve diğerinin gözlerine bakan bir karakter, perdeden bizim gözlerimize bakar, çünkü gözlerimiz kameranın içindedir ve karakterlerin nazarıyla özdeştir. Onlar, bizim gözlerimizle görürler" (akt. Silverman, 2006:138). Silverman'ın aktardığı kuramcılar arasından Einsentein'ın sinema ve özdeşleşme konusundaki yorumunu da burada gündeme getirmekte yarar vardır. Silverman'ın aktardığına göre Einsentein ise: "Sinematik özdeşleşmenin, uygun bir "kılavuz sunulduğunda" seyirciyi sadece kendinden "geçmeye" değil, "başka bir boyuta geçiş yapma"ya da ikna edebileceğini iddia eder" (akt. Silverman, 2006:142). Silverman bu noktada Einsentein'dan aldığı "diyalektik sıçrama" nosyonundan çok "muhalefete sıçrama"

8 Bu bağlamda bir başka meşrulaştırma aracı olarak *"America's Army"* bilgisayar oyununun hatırlanmasında yarar vardır. Bilgisayar oyunlarının "birincil kişi (first person)" katılımı üzerinden sağladığı oyun mantığı içinde gizli ideolojik meşrulaştırma işlevine yeniden dikkat çekmek gerekir. Özellikle savaş oyunlarında bu türden düzenlemelerin oyunların yaygınlığı ve uzun zaman tam konsantrasyonla oynanması yüzünden etkilerinin önemsenmesi gerekir.

nosyonu olduğunu hatırlatır. Silverman'ın modelinde bundan herşeyden önce kendine-muhalif olmak kast edilir (Silverman, 2006:142). Silverman, Einsentein'ın özdeşleşme ile ilgili yorumunu önemser: "Einsentein'a göre, siyasi sinema özdeşleşmeden ayrı anlaşılamaz. Çünkü özdeşleşme, seyirciyi yeni bir toplumsal ortaklığa katabilmekle kalmayıp, kendi psişik biçimlenişine (örneğin kendi benliğine) zıt bir özne-konumunu işgal etmeye de ikna edebilecek ayrıcalıkla bir mekanizmadır. Einsentein, "sınıf bağları, yapıtın konu ve izleğinin (temasının) benimsediği yönün taban tabana karşıtı olan bir izleyicinin direncini bile kırabilir, yani izleğin de, konunun da kendileri için 'örgensellik' taşımadığı (organik olmadığı) izleyicilerin direncini" (akt. Silverman, 2006:142-143) kırmaktan söz ettiğini ekler. Yine Silverman'a göre: "nazarı tanımlayan birincil perdeyi anlamanın önkoşulu, kameranın hem bir temsil sistemi hem de bir maddesel uygulamalar ağı olarak çözümlenmesidir. Perdenin tarihsel açıdan kavramlaştırılmasının ilk adımı da bu çözümleme olmalıdır" (Silverman, 2006:204). Silverman'ın çalışmasında göz, bakış, perde, özdeşleşme gibi kavramlar psikanalitik kuram eşliğinde ve film kuramıyla ilintilendirilerek ele alınmaktadır. Özdeşleşme ile ilgili olarak çok özet bir biçimde yine Silverman'ın aktarımlarından yararlanılabilir. Christian Metz'in aygıtla özdeşleşme için "birincil özdeşleşme" kavramını kullandığı bilinmektedir. Stephen Heath ise, sinemanın monokular perspektifli yapısının, seyirci-öznenin kesin ve herşeyi kucaklayan bir bakış açısı olan kamerayla özdeşleşmesini vurgular. Metz'e göre seyircinin özdeşleşmeden başka yapacak şeyi yoktur (akt. Silverman, 2006:188). Bu noktada özdeşleşme ile ilgili yoğun tartışmaların sürdüğü görülür. Karşı bir ses olarak Jean-Louis Comolli'nin seyircinin bakışı ile kameranın eşleşmezliği üzerinde ısrarla durduğu eklenebilir: "Tam da nazarı altına binlerce manzara seren gözetleme araçlarının çokluğuyla böyle büyülendiği ve tatmin olduğu anda, insan gözü, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan gelen ayrıcalığını kaybeder; fotoğraf makinesinin mekanik gözü şimdi *onun yerinden* ve bazı yönlerden daha fazla kesinlikle görür. Fotoğraf, gözün aynı anda hem zaferi hem de mezarıdır.

Bakışın Rönesans'tan beri hüküm sürdüğü hakimiyet alanına başka bir perspektifin zorla dahil olması söz konusudur" (akt. Silverman, 2006:191). Comolli'nin görüntüye dair düzenlemelerin gözü bakış açısından mecbur ettiği ve kısıtladığı yorumuna katılmamak mümkün değildir. Kimi sinemasal düzenlemelerin seyircisine özdeşleşmeden başka şans bırakmayan kavrayıcı yapısının ideolojik yanları ile birlikte düşünüldüğünde kişiler üzerinde yaptığı etkinin genele doğru yayılan bir etkilenme çemberi yaratarak ideolojik söylemin sinemasal aygıt yardımıyla aktarılmasında etkin oluşu tartışılmaz.

Umut Tümay Arslan'ın *"Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı"* (2009) adlı çalışması ise psikanalitik film kuramını ve sinemada bakışın kuramsal ve kavramsal açıdan tartışılmasını içerir. Yazar, psikanaliz ve sinema ile ilgili çalışmaların ilk kesiştiği noktadan itibaren yürütülen tartışmaları ele alır. Bu bağlamda yazarın Balazs'ın yakın çekimler sayesinde yüzün kontrol edilemeyecek kadar küçük kısımlarının ele alınarak bilinçaltının fotoğraflanabildiğini iddia etmesini aktarması (akt. Arslan, 2009:12) önemlidir. Arslan, Baudry'nin sinemanın ideolojik niteliğini ideal, aşkın bir özne yaratmasında bulduğuna değinir. Seyirciyi göz-özne olarak konumlayan sinemanın seyirciye bir tür bütünlük ve kontrol hissi verdiği vurgulanır. Baudry'nin mekânsal özelliği yüzünden Platon'un mağarasına benzettiği sinema salonu ve film izleme deneyimini açıklamak üzere Lacan'dan yararlandığı görülür. Baudry, sinema aygıtının imgesel statüsüne vurgu yapar ve sinemanın sadece teknik bir aygıt değil, özneyi içermek suretiyle işleyen psişik bir aygıt olduğunun hatırlatılmasının önemli olduğuna değinir. Constance Penley ise bu noktada kurama bir katkı yapacak ve aygıtın işleyebilmesi için arzulayan makine olarak özneye dikkat çekecektir. Yeniden Baudry'e dönülecek olursa sinematik dünya, özneyi bakışın efendisi kılarak ve görüntünün sürekliliği sayesinde gerçeklik yanılsaması üreterek seyirciyi merkezi ve hayali, aşkın bir konuma yerleştirmiş olur. Bu bağlamda Baudry'e göre aygıtın ideolojik yönü özneyi anlamın kaynağıymış gibi hissettirmesinde yatar (akt. Arslan, 2009:18-19). Arslan'ın, Christian Metz'den yararlanarak aktardığı bilgiler önemli

bir boşluğu dolduracak niteliktedir. Metz psikanalizden yararlanarak öznenin film seyrederken aldığı hazzı sorgular. Bu haz: "öznenin kendisi ve öteki, onu çevreleyen dünya üzerinde efendi olma duygusundan, öznenin aynada kendisini tanıdığı ilksel narsisistik hazdan beslenmektedir. Dolayısıyla film seyretme, zorunlu/özsel regresif karakteri nedeniyle özel bir simgesel davranıştır (akt. Arslan, 2009:19).


Alfred Hitchcock


Arka Pencere filminde Grace Kelly

Robin Wood, *Hitchcock Sineması* (2004) adlı kitabında özdeşleşme üzerinde ayrıntılı bir biçimde durur. Wood referans verdiği önemli çalışmalarla beraber Hithchcock filmlerinin yorumlanmasındaki psikanalitik yaklaşımın hegemonyasına karşı çıkmak ister. Wood'a göre: "Bir filmde özdeşleşmenin oluşturulması, hiçbir zaman yalnızca "bakışın" (karakterlerin, izleyicinin ve kameranın bakışı) düzeneklerine ingdirgenemeyecek hassas ve karmaşık bir konudur" (Wood, 2004:334). Yazara göre, özdeşleşmenin oluşturulmasında: "Erkek Bakışıyla Özdeşleşme", "Tehdit Edilenle ya da Kurban Haline Getirilenle Özdeşleşme", "Sempati Dereceleri", "Bir Bilincin Paylaşılması", "Sinemasal Aygıtların Kullanımı" ve "'Yıldız' ile Özdeşleşme" gibi en az altı tane öğe sıralanabilir. Wood bu yorumun ardından Hitchcock filmlerinde sayılan bu özdeşleşmelerin nasıl işlediğini irdeler. Mulvey'nin tezinin olduğundan daha büyük bir şeymiş gibi değerlendirildiğine dikkat çeken Wood, tezin bütününü safça kabul etmemeye dikkat edilmesi gerektiğini belirtir. İkinci özdeşleşme için tehdit altındaki karakterle özdeşleşme konusunda "doğal" bir eğilim olduğunu belirten Wood, göstergebilimin sınırlı kavrayışının dışında, bakış-açısı düzenekleri hesaba katılmadan

karakterlerle onlara sempati duyma ya da onların duygularını anlayabilme derecesinde özdeşleştiğimizi belirtir. Duygusal özdeşleşmenin yanı sıra, "anlaksal özdeşleşme" denebilecek bir başka tür özdeşleşmeden söz eden Wood, bilgimizi karakterin bildiğiyle sınırlayan senaryo yapısına dikkat çeker. Özdeşleşmenin oluşumunda bakış-açısı çekiminin gücünün abartıldığına inanan Wood, bakış-açısı çekimleriyle otomatik olarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesinin sağlanamayacağını hatırlatır. Bu bağlamda yıldız oyuncuların izleyici için fantezi özdeşleşme figürü işlevi görmelerinin klişe olduğundan söz eden Wood, sinemadaki özdeşleşmenin "erkek bakışı" ya da bakış-açısı çekimleri gibi basit bir formüle indirgemeye kesinlikle olanak vermeyen karmaşık, çok yönlü ve anlaşılması güç bir olgu olduğunu belirtir. Yazara göre, özdeşleşme aynı anda farklı düzeylerde işlev görebilir, karmaşık bir diyalektik içinde gerilimleri ve karşıtlıkları geliştirebilir (Wood, 2004:334-338). Wood'un tartışılagelen kuramlar içinde tam olarak sinema ve seyirci ilişkisinin açıklanamayacağını Hitchcock filmleri üzerinden ortaya koyması eleştirel bir düşünme biçimini harekete geçirmek için motive edicidir.

Bu konuda küçük bir başka hatırlatmanın Linda Williams'ın *"When the Woman Looks"* (2002) çalışmasına değinilerek yapılmasında yarar vardır. Williams, bakış, bakmak ve kadın seyirci üzerindeki yorumlarını farklı bir boyutta ele alarak tartışmaya açmak ister. Yazara göre, ne zaman filmin bir yerinde dehşetle ilgili bir sahne olsa küçük oğlan çocukları ve yetişkin erkekler ona bakmayı bir gurur meselesi yaparlarken, küçük kızlar ve yetişkin kadınlar ya gözlerini kapatırlar ya da flörtlerinin omuzlarının arkasına saklanırlar. Bu, kadının bakmayı reddetmesinin en güzel örneğidir. Kadından çoğunlukla, tecavüz, sakatlanma ya da katilin karşısında güçsüzlüğü ve tanıklığı talep edilir. Bakmayı reddetmenin bir diğer nedeni bu gerçektir; kadınlara perdede özdeşleşebilecekleri çok az şey verilir. Laura Mulvey'nin anlatı sinemasında hazza yönelik etkileyici makalesi bu problemi kadına yönelik baskın erkek bakışının kadına görmekteki kendi hazzı için hiçbir yer bırakmaması olarak tanımlar; kadın sadece bakılandır. Williams, Mulvey'den yaptığı bu gönder-

meden sonra kadın ve bakma ilişkisi ile ilgili bir başka önemli anlatısal noktaya işaret eder. Williams'a göre, kadın seyirci gibi, kadın kahraman da sıklıkla bakmayı beceremez, onu arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermekte başarısız olur. Klasik anlatı sinemasında 'bakmak' arzulamaktır. Yani, sessiz sinemadaki birçok "iyi kız" kahraman sıklıkla simgesel olarak ya da gerçeklik olarak kördür. Williams, körlüğün sinemada kullanımı ile ilgili olarak yaptığı bir başka yorumuyla daha dikkatimizi anlatıdaki bu meseleye çeker. Yazara göre körlük, bu bağlamda mükemmel bir biçimde arzu yokluğu anlamına gelir. Film içinde bakışların yeniden döşenmesi sinemasal aygıtın röntgenci hazzını ikiye katlar. Metz ve Mulvey'nin film izlemedeki birincil hazlardan biri olduğunu ileri sürdükleri haz; izleyicinin kendi varlığından bihaber özel bir dünyaya bakışının etkisidir (Williams, 2002:61). Anlaşılacağı üzere, bakış üzerinde durulduğu zaman hem sinemasal dilin ve anlatımın özelliklerine değinmek hem de seyirci üzerindeki olası etkileri göz önüne alındığında toplumsal cinsiyet ve psikanaliz ağırlıklı kavramlar çerçevesinde konuyu ele almak ile ilgili bir gelenek oluşmuştur. Benzer bir biçimde Jacqueline Rose'un *Görme ve Cinsellik* (2010) adlı kitabında kadınlık ve temsil üzerinde çok boyutlu bir biçimde durulur. Freud ve Lacan'ın çalışmalarındaki temsil ve kadınlık üzerine yapılan yorumların irdelendiği çalışmanın "Görüş Alanı" adlı ikinci bölümünde, imgesel, sinema aygıtı, semptom olarak kadın ve görüş alanında cinsellik adlı başlıklarla cinsiyet ve temsil arasındaki ilişki sorgulanır. Rose çalışmasını bitirirken Anais Nin'in bir kısa öyküsünden yola çıkarak sinemada kadın, temsil, fantazi ve teşhir üzerine bir yorumda bulunur: "Yani merkezinde kadının bulunduğu (hem tanıdık, hem meçhul, kör edici ve peçeli ama en nihayetinde bakışın nesnesi) bu arzu mizanseninin ardında, ancak sahnenin çeperlerinde temsil edilebilen bir para, fantazi ve teşhir dolaşımı söz konusu. Eğer sinema mübadele sistemine yakalanmış bir metaysa, bu süreçte kadının imgesinin fiyatı nedir?" (Rose, 2010:217). Bu kuramsal yaklaşımların ötesinde özdeşleşmenin sözü edilen ve edilecek olan kuramlar arasından birden fazlasını kapsayan ve tam olarak

tanımlanamayacak karmaşık kültürel, psikolojik ve konjektürel değişkenlere bağlı olarak değişebilecek bir süreç olduğu unutulmamalıdır. Bu konunun sadece toplumsal cinsiyet üzerinden ya da psikanalizden ödünç alınan ayna evresi ve ben oluşumu süreçleriyle açıklanamayacağı anlaşılmaktadır. Kişisel olanın kitlesel olanla birlikte harekete geçebildiği bir toplu duygulanım ve düşünce paylaşımı süreci olarak özdeşleşme çok değişkenli ve kendi içinde sürekli değişen bir yapı olarak tarif edilebilir. Özdeşleşme, duygusal bir süreç olduğu kadar düşünsel bir süreçtir. Toplumsal, kişisel deneyimlerin ve kültürel aktarımların da bu süreç içinde yerleri önemsenmelidir. Özdeşleşmenin, seyircinin izlediği filmdeki tüm anlatısal düzenlemelerin sonucunda ortaya çıkan bileşenler arasından duygusal, düşünsel ve sosyal anlamda kendi boşluklarının doldurulmasına yarayacak olanlarının seçilip kullanıldığı faydacı bir üstlenme süreci olduğu iddia edilebilir. Seyircinin film boyunca üstlendiği kurgular arasında toplumsal cinsiyet, kimlik ve iktidar gibi kavramların temsillerinin olduğu da düşünülebilir. Özdeşlik kurulan kimi zaman güçlü bir erkek olabilecekken, kimi zaman güçlü bir ırka ait temsiller bütünü vb. olabilir. Bu yüzden sadece toplumsal cinsiyet ve psikanaliz kavramlarıyla özdeşleşme mantığının ve sürecinin açıklanmasının yeterli olmayacağı açıktır.

Seyirciye Odaklanan Bir Film: *Kahire'nin Mor Gülü*

Genel anlamda sinema ve seyirci arasındaki ilişkinin daha ayrıntılandırılırsa seyirci ve film arasındaki "özdeşleşme" ilişkisinin üzerinde ayrıntılı durabilmek için bu kez başka bir filmi merkeze alıp tartışmak anlamlı olacaktır. Woody Allen'ın yönettiği *Kahire'nin Mor Gülü-The Purple Rose of Cairo* (1985) akıcı bir sinemasal dille ve zekice kurgularla kotarılmış bir çalışmadır. Filmin merkezinde tam da sözü edilen kavramlarla paralellik gösteren bir film öyküsü yer almaktadır. Yönetmenin *Annie Hall* filminde olduğu gibi kendisinin de oyuncu olduğu kimi filmlerinde seyircisine doğrudan perdeden seslenmeyi seçtiği bilinir. Woody Allen'ın filmlerinde oyuncularının seyirci ile "iletişime" geçtiği örneklere rastlansa da *Kahire'nin Mor Gülü*'nün ağırlıklı

olarak sinema ve seyirciyi merkezine alması yüzünden ayrıksı bir örnektir. Klasik ya da anaakım anlatının kalıplarını bilinçli bir biçimde kullanan Allen bunları zekice alaya almayı ve sorgula(t)mayı seçer. Yönetmenin bu filminde perdedekilerle perde dışındakiler arasındaki "olanaksız" fiziksel ilişki üzerine fikir yürütüğü görülür. Ayrıca filmde sınıf, ırk, cinsiyet, sinemasal aygıtın olanakları, seyir deneyimi ve sinemada temsil düzeneğinin nasıl işletildiği üzerinde durulur.





Annie Hall 'dan karelerde Allen'ın canlandırdığı karakter doğrudan seyirciye sesleniyor

Kahire'nin Mor Gülü'nde, gerçek hayatta olmayacak çok şey olur. Perdedeki filmde, hayranlık uyandıran cesur ve Beyaz bir kâşif olan Tom Baxter karakterini görürüz. Seyirciler arasında sıradan bir ev kadını olan Cecilia vardır. Başlangıçta çok açık biçimde niyeti belli olmasa da aslında salondaki seyircilerin izlediği filmdeki ana karakterlerden biri olan kâşif Tom Baxter perdeden fırlayarak varlığının anlamını bulmaya çalışacaktır. Hayatın da, filmin de akışı bu "cesur" hareketle değişecektir. Bu beklenmedik gelişmenin ardından ikisi arasında imkânsız bir aşk kaçınılmaz olarak doğar! Aslında, klasik sinemanın vazgeçemediği öğelerden biri olan imkânsız aşkın bu filmde kullanılması basit bir rastlantı değildir.

Yönetmen Woody Allen, sanki bu filminde Kültürel Çalışmalar bağlamında tartışılan tüm kavramlara zekice göz kırpmaktadır. Hemen fark edileceği gibi filmin içinde geçen siyah-beyaz filmde Beyazların dünyası seyircide "arzu" uyandıracak biçimde şaşaalı, macera dolu, başarının ve gücün kutsandığı bir hayat biçiminde tasarlanmıştır. Güzel şarkıcı kadınların, karizmatik ve cesur kâşiflerin, zengin aristokratların, playboyların, konteslerin yaşamına Siyah hizmetçi Delilah gibi stereotiplerin varlığı da eklenirse anaakım

anlatının tüm öğelerinin filmde yerini aldığı görülür. Ayrıca, film içindeki filmin 1929 Ekonomik Bunalımı'nın ardından Amerikan toplumunda yaşanan ekonomik sorunların ayyuka çıktığı bir dönemde seyrediliyor oluşu önemli bir başka ayrıntıdır. Böylesine şaşaalı mekânlarda geçen, zenginlerin arasındaki fantazi, aşk ve eğlencenin konu edildiği bir filmi ve onu seyreden sıradan seyircilerin hayatını ele alarak yönetmen toplumsal olanla kişisel olanı bir potada eritir. Filmin çoklu referansları göz önüne alındığında bilinçle üretilmiş eleştirel bir yaklaşım öne çıkar.

Temsil bağlamında düşünüldüğünde film içindeki filmde Beyaz ve aristokrat kadınların zengin ve güzel oldukları göze çarpar. Erkekler ise romantik, kibar ve düşüncelidirler. Delilah stereotipinde görüldüğü gibi Siyah kadınlar ise bu hayatın kolaylaştırıcılarıdır. Kâşif Tom Baxter'ın filmdeki amacı Kahire'de varolduğu sanılan "Kahire'nin Mor Gülü"nü bulabilmektir. Doğu'nun alışıldık bir düzende temsil edilmesi ve Öteki'lerin temsilindeki şaşmaz durum bu anlamda zekice kotarılmış birer güldürü öğesine dönüşüverir. Tom Baxter'in kendi deyimiyle 2000. kez aynı şekilde olmanın sıkıntısı ile sinema salonunda filmi izleyen seyirciler arasındaki güzel kadını fark edene kadar herkes ve herşey yerli yerindedir. Bu noktada klasik deyimiyle "asıl film başlar"! Tom Baxter, seyirciye gözlerini dikerek bakar. Perdeden kendilerine bakılmasına alışkın olmayan seyirciler arasında hemen bir huzursuzluk baş gösterir. Çünkü seyircinin izlediği filmden haz alabilmesi için film izlerken rahatsız edilmemesi gerekir! Cecilia, Tom'un perdeden kendisi için fırlamasının ve film dünyasından gerçek dünyaya geçmek istemesinin şaşkınlığını çok kısa bir müddet yaşayacaktır.



Kaşif Baxter, Cecilia'yı fark edince perdeden çıkarak onunla gerçek dünyaya karışmak konusunda tereddüt yaşamaz!

Olaylar her ikisi için gerçek dünyada ve ardından perdedeki film dünyasında farklı bir biçimde ilerlerken sinema salonundaki seyirciler bu "olayı" büyük keyifle izlemeye devam ederler. Sinema salonu sahibi bu düzensizlik ve başıbozukluktan hoşnut değildir. Gösteri her ne olursa olsun devam etmelidir! Perdede gösterilen film içindeki oyuncuların Tom Baxter'ın gidişinin ardından hikâye için kendi varlıklarının ne kadar önemli olduğu konusunda birbirlerini ikna etmeye çalışırlar. Rekabet anlamsız bir biçimde devam ederken sinema salonunun sahibi olası büyük bir kargaşayı önlemek için projeksiyonu kapatmak istediğinde oyuncular tartışmaktan hemen vazgeçer. Yaşanan bu sıradışı olay yapımcılar ya da oyuncu koçları gibi sektördeki profesyonelleri de huzursuz eder. Kargaşayı önleyebilmek için filmin oyuncusu canlandırdığı karakterin yanına, olayların yaşandığı New Jersey'e gönderilir. Bu gelişmenin ardından filmdeki bir başka katman daha ortaya çıkar. Asıl oyuncu olay yerine gelene kadar canlandırdığı kurgusal karakter merkezdedir. Ardından gerçek oyuncu, onun canlandırdığı karakter olan Tom Baxter ve seyirci Cecilia arasında klasik sinemanın vazgeçemediği bir üçgen kuruluverir. Filmin sonunda Cecilia küçük bir tereddüt yaşadıktan sonra stereotip bir karakter olan kâşifin değil Hollywood oyuncusunun cazibesine kapılacaktır. Cecilia tüm saflığıyla ona büyük bir yıldız olabilmesi için ne yapması gerektiğini söyler. Cecilia'nın yaşadığını sandığı büyük aşk kısa bir süre sonra hayalkırıklığına dönüşecektir. Oyuncu, başka filmler çekmek üzere Hollywood'a kaçacak ve Cecilia'nın bir seyirci olarak kendisine öğütlediklerini aklından çıkarmayacaktır.



Baxter dışarıdaki hayata karışırken seyirciler de filmden "haz" alamamaya başlamıştır

Bu ayrıntılı özetten de anlaşılacağı üzere film perde-sinema salonu arasındaki karmaşık ilişkiyi tüm kuramsal tartışmalara göz kırpar biçimde zekice tartışır. Oyuncuların arasından birinin bilinçli olarak 'sınırı' geçmek istemesi filmsel evren ile gerçek dünya arasındaki karşıtlığı çağrıştırır. Amerika'da ekonomik bunalım yıllarında seyircinin sığındığı tek yer sinema salonlarıdır. Filmde ayrıca merkezdeki karakterlerden birinin sıradan bir kadın seyirci, bir diğerinin varoluşu sorgulayan stereotip bir karakter ve onu canlandıran oyuncu olması filmin oluşturulduğu düşünsel zeminin çok boyutluluğunu gösterir. Woody Allen'ın bilinçli bir biçimde düzenlediği bu filmsel evren ve kullandığı sinemasal dil sinemayla ilgili tartışılagelen pek çok önemli kavramı yeniden düşünmek için bir fırsat oluşturur.

SİNEMADA BAKIŞ DÜZENLEMELERİ VE TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNE

LAURA MULVEY VE KÜLT MAKALESİ *"GÖRSEL HAZ VE ANLATI SİNEMASI"*


Laura Mulvey

Laura Mulvey denince akla ilk gelen çalışması kuşkusuz *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* (1975) makalesi olacaktır. Yazarın makalesi haklı ününü özgün yanlarına ve feminist kuram içinde yeni bir bakış ve yöntem geliştirmekte kullanılacak psikanalize dair temel kavramları sinema ve seyirci ilişkisi üzerinden düşünerek gündeme getirmesine borçludur. Mulvey, akademisyen olduğu kadar bir uygulamacı olarak da kuram ve uygulamanın birbirinden ayrılmayan bir ikili olduğunu kanıtlayan önemli bir figürdür. Mulvey, kuramsal olarak savunduklarına uygun, doğruluğuna inandığı ve birçoğunu eşi Peter Wollen'la birlikte yapmış oldukları kurmaca ve belgesel filmler üretir. Bu filmler biçim ve içerik özellikleri açısından yazarın

dikkat çektiği erkek egemen ve anaakım sinemanın kültürel ve zihinsel tuzaklarına düşmeyen sinemasallaştırmalardır.

Laura Mulvey'nin Kuramsal Çalışmaları

Verimli bir yazar olan Mulvey'nin en bilinen makalesi *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* olmasına rağmen aslında çok sayıda önemli çalışmaya imza attığı görülmektedir. Laura Mulvey'nin *"Notes on Sirk and Melodrama"* (1992) adlı yazısı ilk kez Movie Dergisi'nin 1977/1978 Kış sayısında yayınlanır. Yazarın, bu çalışmasında melodram filmlerini burjuva ideolojisi ile ilişkilendirilerek yorumladığı ve özellikle Douglas Sirk'in filmlerine odaklanarak melodram anlatısını psikanalitik ve feminist kuram açısından irdelediği görülür. Mulvey'nin*"Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture"* (1993) adlı makalesinde ise bu kez yetmişli yıllardan itibaren fetişizmin kuramsal olarak nasıl tartışıldığı üzerinden hareketle bu tartışmaya dair çeşitli kuramcıların argümanları doksanlı yıllara kadar getirilip ele alınır. Bu tartışmalar yine Hollywood filmleri üzerinden kadınlığın sunumları ile ilgilidirler. Yazar, göstergebilim ve psikanalitik kuramın feminizm üzerindeki etkilerinin baskın olduğu yıllardan daha sonraki yıllarda postmodern estetik ve kapitalizmde yaşanan değişimler eşliğinde fetişizm ile ilgili tartışmaların çeşitlenmesi ve yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgular (Mulvey, 1993:3-4). Yazara göre, Hollywood halen elektronik medya içinde daha karmaşık bir kültürel iklim içinde iktibas (quotation) ve yananlamların (connotation) ana kaynağıdır (Mulvey, 1993:5). Mulvey, popüler sinemanın, kendisinin bir ürün/mal (commodity) olması dolayısıyla, gösterinin kendisini bir ürün olarak ve perdedeki gösteri olarak kadın figürünü bir ürün olarak biçimlendirmesi arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Yanı sıra çalışmada kadının ürünlerin üreticisi değil tüketicisi olarak bir köprü fonksiyonu üstlendiği vurgulanır (Mulvey, 1993:7). Metnin ilerleyen kısmında Mulvey'nin cinsellikle ilgili politikalar ile fetişleştirilmiş mal tüketimi ve sinemasal temsile dair politikalar arasında ilgi çekici bir örtüşme olduğunu belirttiği görülür. Bu açıdan Marilyn Monroe'nun

bugün halen star sistemi ile ilgili en uç noktayı temsil etmesi kadınsı çekiciliğin bir fantazi uzamı olarak inşasının örneği olarak yorumlanabilir (Mulvey, 1993:13). Mulvey'nin fetişizm ve yıldızlarla seyirci arasındaki ilişkiye çalışmalarında birçok kereler değindiği ve kadının sinemada kullanımını sorunsallaştırdığı göz önüne alınırsa daha yeni tarihli çalışmalarında fetişizm ve kapitalizmin yeni düzeni ile ilintili olarak yaşanan gelişmeleri yeniden gündeme getirmesi bütünleyici bir çabadır. Yazarın başka bir çalışması olan *Fetishism and Curiosity* (1996) adlı kitabında ise fetişizm, merak, psikanaliz ve Hollywood gibi temel kavramlar çevresinde sinema ile ilgili çalışmalarına devam ettiği görülür. Biraz daha detaylandırmak gerekirse bu çalışmada Douglas Sirk'in filmleri, Hollywood melodramları, fotoğraf sanatçısı Cindy Sherman, Godard, *Yurttaş Kane*, Ousmane Sembene'nin *Xala* filmi ve *Mavi Kadife-Blue Velvet* gibi filmlerle sinemasal dilin kullanımında yakın-çekim veya zaman gibi kavramlar üzerinde durulur. Örneğin kitabın *"Americanitis: European Intellectuals and Hollywood Melodrama"* adlı birinci bölümünde yazar Avrupalı aydınların Hollywood filmleri ile ilişkisini irdeler. Hollywood'un Avrupa üzerindeki entelektüel etkisi ve feminist film kuramı içindeki yeri yazarı ilgilendirir. Mulvey, Hollywood sinemasına ait örneklerin yanılsama, tüketim kültürü ve kaçışçı fantazinin yanında oluşuna değinir. Hollywood yazara göre bu özelliği ile aynı zamanda endüstriyel kültürel ürünler ve popüler, kollektif fantazi kalıpları arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yarayacak soruları da barındırır. Daha da ötesinde sinemasal imgenin geçişliliği ile ilgili ve seyircinin perdedeki izleri nasıl deşifre ettiği ile ilgili sorular sordurur. Yani, sosyal, psikanalitik ve estetiğin üst üste bindiği bir yere işaret eder. Ayrıca, yazara göre Hollywood'un öyküleri sunma ve anlatma stili aydınları tür filmlerinin ikonografisini ve mizansenini analiz edebilmek için uygun bir film kuramı geliştirmeye itmiştir. Mulvey'nin Avrupalı aydınların, Hollywood ile ilişkisini irdelerken onların Amerikan sinemasını kısmen kendi kültürleri, gelenekleri ve değerleriyle ilgili bir politik polemik ruhu içinde ele aldığının altını çizdiği görülür. Bu bağlamda çalışmasında İngiliz ve Fransız kuramcıların, eleştirmenlerin ve

diğer Avrupalı aydınların çalışmalarına yer vererek Mulvey bu etkiyi ortaya koyar (Mulvey, 1996:19-20).

Laura Mulvey'nin, Orson Welles'in bilinen filmi üzerine yazmış olduğu aynı adlı *Yurttaş Kane* (2000) çalışması Türkçede de yayınlanmıştır. Kitabın orjinali ilk kez 1992 yılında basılmıştır ve yazarın kendi sözleriyle tanımlanırsa kitabın yazılma yöntemi deneyseldir. Mulvey; "Bu deneme yöntem açısından deneyseldir. Kendi kuşağımın film teorisini ve eleştiri yöntemini, gösterime girdiğinden beri elli yıldır her nesil tarafından irdelenen bir filme uyguluyorum. Benim düşünce sistemimdeki başlıca etkiler psikanaliz teorisi ve feminizm olduğundan, her ikisi de *Yurttaş Kane* analizimi derinden etkilemiştir; yalnızca içerik (filmin kadınları nasıl gösterdiği ve Freud'u nasıl kullandığı) anlamında değil; perdeyle seyirci arasındaki geleneksel ilişkiye meydan okuyan ve ruhun diliyle uyuşan bir sinema dili oluşturan bir film olarak da" biçiminde açıklar. Bu açıklamanın ardından Mulvey, *Yurttaş Kane* filminin başka bir özelliğini daha gündeme getirme gereği duyar: "Yönetmenin sinema anlayışı, kameranın gördükleri ve seyircinin gözü arasındaki geleneksel sıra yeni bir boyut kazanır ve filmi oluşturan farklı katmanları ortaya çıkarma işinde adeta üç ortak haline gelirler" (Mulvey, 2000:20). Yazar bu noktayı belirttikten sonra filmin seyircide yarattığı olası etki üzerinde durur: "*Yurttaş Kane*, merakın verdiği hazza dayanan bir görme biçimi yaratmakla, aklın gözüyle tatmin olmakla ilgilenir; bu da ancak seyirciye, filmin senaryosuna açılan kendi özerk kapısını vererek başarılabilir. Ama bu hazzın ötesinde, belirli bir tarih kesiti aracılığıyla, tarih üzerine düşünme ve belki de bir politik mesaj verme isteği mevcuttur. Bu anlamda filmin politik görüşü, anlatım biçiminin habercisidir" (Mulvey, 2000:21). *Yurttaş Kane* filmi bilmeceli film öyküsü ile seyircisine filmin sonuna kadar yanıtını merak edeceği sorular sordurur. "Film, perde ile izleyici arasındaki alışverişi olanaklı kılmak ve vurgulamak için, bakma zevkinin aynı zamanda şifre çözme zevki olduğu, aktif, meraklı bir seyirciliğe uygun bir tarz benimser" (Mulvey, 2000:27) vurgusuyla yazar filmin anlatısal yapısının ve sinematografisinin seyirciye geçirdiği düşünce ve duyguyu özetler.

Mulvey'nin son yıllarda ürettiği çalışmalar arasında bulunan *Death 24XA Second -Stillness and the Moving Image* (2006) adlı kitabında yine seyirci ve seyir üzerine eğildiği görülür. Örneğin, kitabının dokuzuncu bölümünde yazarın dikkatleri film izleme ve filmle ilgili nesnelere sahip olma arzusu ve hayranlık üzerine çektiği görülür. Mulvey, sinema deneyiminin geçiciliğe dayanması yüzünden sinemaya ait idollerin, imgelerin, anların elde tutulabilmesinin olanaksızlığına karşın, film endüstrisinin hayranları için sinemanın ilk zamanlarından itibaren filmin kendisi kadar önemli hale gelen posterlerini, fotoğraflarını ürettiğinden söz eder (Mulvey, 2006:161). Burada Mulvey'nin "geçicilik" üzerine vurgu yapmasının nedeni, filmin akan giden görüntüler olması ve sinema salonunda seyredildikten sonra seyircinin elinde filmle ilgili gördüklerinden başka bir şey kalmamasıdır. Bu bağlamda, endüstrinin seyircinin filme olan ilgisini ayakta tutmak ve bu ilgiyi devam ettirmek için ek malzemeler üretmesi önemsenmesi gereken bir uygulamadır. Seyircinin filmleri sadece sinema salonlarında seyrettiği ilk dönemlerle ilintilendirildiğinde bu malzemelerin çıkış noktası daha iyi anlaşılacaktır. Klasik dönem seyircisinin seyir deneyimini anlayabilmek için günümüzdeki gibi filme ait video kaset, DVD ya da Bluray gibi malzemelerin bulunmadığı akılda tutulmalıdır. Mulvey'nin film severler için üretilen bu malzemelerin film fanlarına sahip olma yanılsaması yaratmak amacıyla tasarlandığını hatırlatması anlamlıdır. Yazar bu malzemelerin bir daha geri gelmeyecek olan gösteri ile insanların imgelemi arasında bir köprü oluşturduğundan söz eder. Sinemanın elektronik ve digital olanaklarla tekrar seyredilecek hale gelmesi bu seyretmenin doğasını da değiştirmiştir. Film durdurulabilir/geciktirilebilir oldukça bu düz anlatısal izlemeden, favori anlar ve sahneleri seyretmeye yönelik bir parçalanmış film seyretme edimi haline dönüşebilir. Böylece, akan giden görüntüler olarak film sahip olunabilir, ele alınabilir bir hal alır (Mulvey, 2006:161). Yazarın bu çalışmasında kendi *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesine göndermeler yaparak yeni argümanlar ortaya koyduğu da görülür. Mulvey, sinemasal görüntünün geciktirilebilir hale gelmesi ile

birlikte seyirci ile film arasındaki ilişkinin değiştiğine dikkat çeker. Seyirci akışı kontrol etmeye başladığında, bazı sahneleri atladığında ya da bazen tekrar izlemek istediğinde anlatının gücü de zayıflayacaktır. Böylece, bu güç sayesinde öykünün pürüzsüz doğrusal gidişatı pürüzlü hale gelir. Seyircinin filmdekilerle özdeşleşmesi ile ilgili olarak düşünüldüğünde filmin seyirci üzerindeki etkisi kaybolur. Bunun ötesinde yine Mulvey'nin vurgusuna göre, filmin bu biçimde seyredilişi ile birlikte sinema ile ilgili estetik haz bu kez fetişistik gözetlemeye varır (Mulvey, 2006:165). Laura Mulvey ile yapılan bir söyleşide teknolojik değişimlerin sinema izleme pratiğini nasıl değiştirdiği üzerindeki düşünceleri sorulur. Mulvey, diğital teknolojinin sinema anlatısını, karakter inşasını ve sinema izleme pratiğini değiştirdiğini dolayısıyla bunun da sinema kuramlarına etkisinin olduğunu hatırlatır. Teknolojik yenilikler hem film yapımı hem de sinema bağımlıları için daha demokratik olanaklar sunar. Böylece bir filmin üretiminin geri planı ile ilgili bilgilere de kolaylıkla ulaşabilir (akt. Timisi, 2010:179). Son olarak yeni teknolojilerin etkisiyle yeni bir seyirci kavramlaştırmasına giden Mulvey'nin Raymond Bellour'dan yola çıkarak *düşünceli* (pensive) *seyirci* kavramını gündeme getirdiği hatırlanabilir. Bu kavramın filme düşünerek tepki verme ve beliren imaja sanki içine girerek bakma ve onları zamanın ve mekânın yeni boyutlarına taşıma anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır (akt. Timisi, 2010:180). Mulvey'nin seyircinin sinema ile ilgili kurduğu ilişkideki haz kavramı üzerinde sinemadaki teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni durumların etkilerini göz önüne alarak ilgilenmeye devam ettiği anlaşılmaktadır.

Bir Kuramcı ve Uygulayıcı Olarak Laura Mulvey'nin Ürettiği Filmler

Mulvey'nin, 1974-1982 yılları arasında eşi Peter Wollen ile birlikte yazıp yönettikleri filmler feminist kuram, göstergebilim ve psikanaliz ile ilgilidir. İkilinin ortak ürettikleri çalışmalar şöyle sıralanabilir: *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977), *AMY!* (1980), *Crystal Gazing* (1982), *Frida Kahlo and*

Tina Modotti (1982) ve *The Bad Sister* (1982). Bu filmlerin üretiminden sonra Mulvey'nin 1991 yılına kadar bir daha film yapmadığı görülür. Bilinen son çalışması olan *Devrilen Anıtlar-Disgraced Monuments* (1991) adlı çalışması ise bu kez tek başına üstlendiği bir projedir. Filmde, komünizmin çöküşünün ardından dağılan Sovyetler Birliği'nde devrimle ilgili anıtların kaderi merkeze alınmaktadır (http://www.wmm.com/filmCatalog/makers/fm428.shtml).

Laura Mulvey'nin Peter Wollen ile birlikte üretmiş olduğu ilk film olan *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974) adlı çalışmayı kısaca özetlemek ikilinin film çalışmalarının özellikleri hakkında bir fikir verecektir. İkilinin ilk filmi olan bu proje, Mulvey'nin yazdıklarını merkeze alır. Yani, kadınların erkek egemen mitle ilişkili olarak konumları, sembolik dil ve erkek fantazisi. Film, deneysel bir çalışmadır. Filmin karşı-sinema (counter cinema) biçemi ve amansız didaktik yaklaşımının alımlanmasında kaçınılmaz olarak kısıtlı bir seyirciyle sınırlı kalmasına neden olduğu iddia edilmektedir (http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html). William Fowler'ın dile getirdiğine göre filmde, Amazon kadınların varlığı tartışılmaktadır. Filmde, gerçekten böyle kadınlar var mıdır, yoksa bu erkeklerin fantazilerinin bir ürünü müdür, sorusunun yanıtları aranır. Film, bu türden soruların karmaşıklığını ortaya koyar ve soruya kesin bir yanıt da aramaz. *Penthesilea*, beş bölüme ayrılır. İkinci bölümde, Peter Wollen, Laura Mulvey tarafından kullanılan kameraya konuşarak filmin bu yapısının doğasını açıklar. Bu durum, niyetlerinin göreceli olarak doğrudan bir biçimde açıklandığı bir andır. Wollen bir metin okur. Filmlerin genellikle seyircilerin kendilerinin içine dalabilecekleri bir aldanımcı dünya yaratmak için kurgulandıklarını belirtir. Wollen ve Mulvey seyirciyi "bu imgesel/hayali dünyayı sorgulamaya çağırırlar" ve kamera da bu niyeti yansıtır. Wollen metni okudukça kamera ondan uzaklaşır, ancak konuşması ses tonu olarak aynı kalır. (Böylece, kamera ve okuyucu bağımsız bir biçimde hareket ederler). Bu basit efekt, özdeşleştiğimiz kameranın gerçek bir insanın gözü ve kulağı olamayacağına keskin bir biçimde dikkat çeker. Çünkü eğer böyle olsaydı ses de alçalmak zorundadır.

Bu, filmde kullanılan çok sayıdaki basit ama yapısökümcü hilelerden biri tanesidir. Yönetmenler seyirciyi filmin "aldanımcı dünyası"nı sorgulamaya teşvik etmek isterler. Böylece, mit ve Amozon kadını hakkındaki tartışmaya seyirci daha aktif bir biçimde dâhil olur (William Fowler, "Penthesilea: Queen of the Amazons (1974)" http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html).

Laura Mulvey'nin, Peter Wollen ile birlikte ürettiği filmlerden *Sfenksin Esrarı (Riddles of the Sphinx)* (1977), mitolojide kadının sunumu açısından kanıksanan kalıpları sorgulayıp kırdıkları bir başka çalışma olarak ele alınabilir. Mulvey'nin farklı bir sinemasal zevk biçimi yarattığı ve filmin 1970'lerde ortaya çıkan en önemli filmlerden biri olduğu iddia edilmektedir. Biçimsel yeniliklerle kuramsal ilkelerin biraraya gelişi konusunda iyi bir örnek olarak değerlendirilen filmin toplumsal cinsiyet açısından nötr (gender neutral film) bir film dili olduğu belirtilmektedir. Oedipus'un, Sfenks'le karşılaşması bağlamında anlatılan filmin öyküsünde anne-çocuk ilişkisine odaklanılır. Louise orta sınıfa mensup bir kadındır ve Ana adında dört yaşında bir kızı vardır. Filmin anlatısının esas kısmını Louise'in, erkek egemen bir toplumda kızı Ana'yı büyütürken yaşadığı gündelik çatışmalar oluşturur. Oedipus, Sfenks'in bilmecesini çözmeye uğraşırken, Louise ve Ana da birbirlerinin duygusal gereksinimlerini karşılamaya çabalarlar (Brian Whitener, http://www.ovguide.com/movies_tv/riddles_of_the_sphinx.htm). Film, Mulvey ve Wollen ikilisinin en etkileyici filmidir ve avangard filmin kadın deneyiminin ortaya konulabileceği bir alan olduğunu ortaya koyan bir çalışmadır. Biçimsel olarak fark edilebilir yeniliklere sahip olan filmde örneğin, 360 derece panlar filmin içeriğine katkı yapacak bir biçimde kullanılmıştır ve bu anlatımla annenin kimliğini kaybetmesi ve arayışı tarif edilir. Film meydan okuyan, zorlayıcı ve zekice kotarılmış bir çalışma olarak değerlendirilmiştir (http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html). Bu bilgileri daha ileriye götürebilmek için Mulvey ile yapılan bir söyleşiden yararlanmak yerinde olur. Kendisiyle 1979 yılında gerçekleştirilen derinlemesine söyleşide Mulvey, Wollen'la birlikte filmi yapmaktaki

niyetlerini ayrıntılı bir biçimde anlatır. Söyleşinin yapıldığı tarih de göz önüne alınırsa konuşmanın çağdaş film kuramı, sinema, tarih ve psikanalizin biraraya gelmesi üzerinden temellenmesi daha anlamlı hale gelir. Söyleşi, 1974 yılında yapılan *Penthesilea* ve 1977 yılında yapılan *Sfenksin Esrarı* üzerine odaklanmıştır. Filmin ayrıntılı bir sinopsisi verildikten sonra sorulara geçilir. Mulvey, bu filmlerinde kadınların bir tarihi var mıdır, yoksa öyle olduğu mu sanılmaktadır sorusunun peşinden gittiklerini açıklar. Bu bağlamda Mulvey, "Biz, politik bir proje olarak, bir çeşit bir *gelenek* yaratmak, geçmişi yeniden keşfetmek *istedik*" sözleriyle niyetlerini açıklar (Suter, 1979:90). Buradaki italik vurgular metnin kendisinde yer alan vurgulardır. Ancak, diğer yandan da Mulvey'nin aktif feminist hareket içindeki "biz" kavrayışı ile birlikte Wollen'la birlikte kotardıkları bir işi tarif etmekteki özenini gösterdiği için önemlidir. Mulvey, *Penthesilea*'da ise, daha kötümser bir yaklaşım içinde olduklarını belirtir. Amazon miti ile ilgilendikleri bu projede bu mitin yüzyıllar boyunca erkek fantazisine cevap verdiği için kullanıldığını ve erkek sanatçılar tarafından mitin canlı tutulduğunu vurgular. Bu durum, kadının kültür/dil yaratmada yerinin olmadığının kanıtıdır (Suter, 1979:91). Yazar, dil ve kadınlar konusundaki ilgisini iki filmde nasıl sürdürmüştür? *Penthesilea*'da kadınların konuşamadığı ve erkek egemen kültürün çok karmaşık ve güçlü olmasıyla ilintili olduğunu belirten yazar, *Sfenksin Esrarı*'nda ise, farklı bir dil yaratmanın şart olmadığını ancak, birilerinin farklı düşünmesine gereksinim duyulduğunu göstermek istediklerini belirtir. Çünkü yeni diller ve yeni temsil biçimleri bir sihir gibi birdenbire istenilen ve umulan zamanda ortaya çıkmazlar (Suter, 1979:94-95). Mulvey'nin erkek egemen dil kuruluşu içinde kadına ait yerin ne olduğunu makalelerinde ve filmlerinde sorguladığı görülmektedir. Bu bağlamda Mulvey'nin filmlerinde kullandığı sinemasal dilin ayrıksı ve özenli olması kuram ile uygulamanın birlikteliğinin önemini bize bir kez daha hatırlatır.

Lucy Reynolds, *Sfenksin Esrarı* ile ilgili yapmış olduğu özette filmin temel özelliklerinden detaylı bir biçimde söz eder. Buradan anlaşılacağı üzere film, feminizm, annelik ve cinsel farklılığın gündeme

getirildiği yedi bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin başlıkları ise şöyledir; Sayfalar Açılıyor, Laura Konuşuyor, Taşlar, Louise'nin Öyküsü 13 Çekimle Anlatılıyor, Akrobatlar, Laura Dinliyor, Bilmece Sonlanıyor[9]. Bu filmde Laura Mulvey'nin sesiyle de filme doğrudan katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır. Filmde, Mulvey ve Wollen erkek egemen düzen içinde kadınların konumuna pskinaliz prizması aracılığıyla işaret ederler. Film, iki filmcinin anlatı sineması ile ilgili eleştirel yazıları ve keşifleri üzerine odaklandıkları ve kadınların filmlerde temsili ile ilgili anlam ve imgeleri göz önüne alarak alternatif bir biçimsel yapı ortaya koydukları bir çalışma olarak dikkat çeker. Mulvey'nin kendisinin Oidipus'un Sfenks'le karşılaşması miti etrafındaki okumalarıyla birleştirilerek bir seri çok yavaş 360 derece çekimleriyle profesyonelden ev içine kadar çeşitli çevrelerle kuşatılır. Anlatının kadın ana karakteri olan Louise, parçalanmış (fragmented) imge ve diyalog kullanımı yardımıyla temsil edilir. Böylece, anaakım sinemanın kadını fetişleştiren kullanımını ve anlatı yapısının böylesine şekillendirilmesini kıran bir tarz uygulanmış olur. Bu haliyle film seyircisiyle yeni bir ilişki inşa eder ve kadın özne çoklu kadın sesleri ve bakış açıları aracılığıyla sunulur. Louise, arkadaşları ve çalışma arkadaşları gibi farklı seslerden oluşan diyaloglar filme, geleneksel/alışıldık 'dış-ses'in otoriteyle bağlantılı açıklayıcılığına karşıt farklı bir anlam katar. Filmin anlatı dünyasının dışından gelen sesler ve görüntüler, Sfenks'in mitik esrarından oyuncu Mary Kelly ve Mulvey'nin kendisinin görünüme kadar, kadına ait perdedeki ve perde dışındaki önceden tahmin edilen anlamlar ve semboller sorgulanır (Lucy Reynolds, "Riddles of the Sphinx", http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html). Bu açıklamaların ardından *Sfenksin Esrarı* filminin geleneksel öykü anlatımı ile ilgili sinemasal ve öyküsel kodların kırılmaya çalışıldığı deneysel bir film olduğu söylenebilir. Film dilinin kullanımına dair eleştirel kuramsal yaklaşımına paralel olarak Mulvey'nin, senarist, yapımcı ve yönetmen olarak, hatta kimi zaman da sesi ile katkıda bulunarak filmlerine çok anlamlı

9 Söz konusu başlıkların orjinalleri şöyledir: Opening Pages, Laura Talking, Stones, Louise's Story Told in 13 Shots, Acrobats, Laura Listening, Puzzle Ending.

müdahalelerde bulunduğu ve neredeyse tez gibi bir film sunarak anlaşılmak konusunda bir adım daha attığı görülmektedir. Film dili ve anlatımı ile ilgili dış ses, kamera kullanımı, özdeşleşme ve seyirci ile film arasındaki ilişkiyi koparıp sorgulayacak ve ortaya konan alışıldık kadın temsillerini kıracak ve sorgulatacak bir yöntem seçerek bu türden içerik ve biçimlere sahip filmler yapması Mulvey'nin sinema dili üzerine kuramsal çalışmalarını besleyen ve uygulamalarıyla beslenen bir ilişki kurduğunu göstermektedir. Yazarın bilinen makalesinin birçok açıdan çığır açtığı ve feminist film kuramı için temel okumalardan birini oluşturduğu açıkken, diğer yandan feminist sinema üretimi için de filmleriyle örnek teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Erkek egemen dilin hem sinematografide hem de anlatılan öykülerin içeriğinde mitolojiden başlayarak günümüze dek gelen kültürel örüntülerle aktarıldığı düşünülürse, bu dilin kullanımının gerek öykü anlatımında gerek anlatılan öykülerin içeriği kadar biçimi ile ilgili öğelerin düzenlenmesinde dikkatli davranılmalıdır. Kamera kullanımıyla birlikte sesin kullanımı da bu anlamda önem kazanan bileşenler arasındadır. Mulvey'nin sesin anlatıma etkisi konusunda titiz davrandığı ve yeni denemelerle bu noktaya dikkat çekmek istediği anlaşılmaktadır.

Mulvey'nin, Peter Wollen ile birlikte yönettiği *AMY!* (1980, 30 dakika) İngiltere'den Avustralya'ya tek başına uçan ilk kadın olan Amy Johnson[10] ile ilgili deneysel bir belgeseldir. Bu çalışmada, aynı zamanda çağdaş feminist gruplar arasında tartışılan kahramanlık konusunun alışılmadık bir biçimde ele alındığı (http://www.wmm.com/filmCatalog/makers/fm428.shtml) görülür. Filmde eskiye ait gerçek görüntü parçaları, görüşmeler ve canlandırmalar kullanılmıştır. Mulvey ve Wollen, *Frida Kahlo ve Tina Modotti* (1983, 29 dakika) adlı çalışmalarında ise bu kez ressam Frida Kahlo ve fotoğrafçı Tina Modotti'nin alışılmadık bir portresini sunarlar. Biçimsel olarak basit olan bu çalışma, analizi açısından karmaşık bir yapıya sahiptir.

10 Ayrıca, Amy Johnson'ın yaşamı ile ilgili Hollywood yapımı kurmaca bir filmin de Hintli yönetmen Mira Nair tarafından gerçekleştirilen, başrollerini Hillary Swank ve Richard Gere'in oynadığı *Amelia* (2009) olduğu bilinmektedir.

Frida Kahlo ve Tina Modotti filmi, Meksika Devrimi sonucunda ortaya çıkan kargaşa içinde çalışan çağdaş ve radikal iki farklı kadını ortaya koyar (http://www.wmm.com/filmCatalog/makers/fm428.shtml). Mulvey'nin, Peter Wollen ile birlikte ürettiği bir diğer film olan *Crystal Gazing* (1982) ise ikilinin daha önceki filmlerindekinden farklı biçimde empatik biçimcilikten ayrılır. Daha önceki çalışmalarına göre performanslarda ve öykü çizgisinde daha çok doğaçlamanın yer aldığı filmde, bileşenler kendilerini film çekimi sırasındaki anlara bırakır. Filmde, Thatcher dönemi Londra'sının kasvetli ve eğlenceli dokunuşlarla temsili söz konusudur (http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html). Mulvey'nin tek başına ürettiği *Devrilen Anıtlar* (1991) adlı belgesel ise yazarın uygulama konusundaki istikrarını ve özenini kanıtlamaktadır. Türkiye'ye FİLMMOR'un davetlisi olarak 2005 yılında gelen Laura Mulvey'nin[11] *AMY!*, *Frida Kahlo ve Tina Modotti* ve *Devrilen Anıtlar* filmleri festival aracılığıyla sinema salonunda paylaşılma olanağı bulup seyircisine ulaşabilmiştir. Gösterimlerden sonra Mulvey ile bir söyleşi yapılmış ve yine ağırlıklı olarak, üzerinden yıllar geçmesine rağmen en çok bilinen ve tartışılan makalesi *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* ile ilgili sorular sorulmuştur. Mulvey'nin filmlerinin seyredilmesi belli anlatısal kalıpları kırdığı için zor olmasına rağmen, düşünsel alt yapısı ince elenip sık dokunmuş çalışmalar olarak hakettikleri dikkati üzerlerinde toplamışlardır. Mulvey'nin Türkiye'deki feminist çevrelerce yeniden gündeme getirilmesi ve düzenlenen konuşma ile birlikte bu konudaki akademik ilginin tazelenmesi, alternatif oluşumların feminist sinema üretimindeki vazgeçilmez yerini ve Mulvey'nin öne sürdüğü alternatif üretim ve dağıtım stratejilerinin gerekliliğini de kanıtlar.

---

11 Burada belirtmeden geçilemeyecek bir nokta da, Laura Mulvey'nin 2005 yılında Filmmor'un davetlisi olarak Türkiye'ye gelişi, yoğunluğuna ve sağlık sorunlarına rağmen son derece ilgili bir biçimde Türkiye'deki feminist oluşumları ve sinemadaki temel eğilimleri anlamak üzerine yaptığı sohbetlerdeki samimi yaklaşımıdır. Festival süresince İstanbul'da bulunan Mulvey alçakgönüllü tavırları, entelektüel birikimini aktarmaktaki hevesi ve gayretiyle dikkatleri çekmişti.

LAURA MULVEY'NİN *"GÖRSEL HAZ VE ANLATI SİNEMASI"* MAKALESİ ÜZERİNE ODAKLANMAK

Daha önce sözü edildiği gibi Laura Mulvey'nin makalesi *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* sinemada kadının temsilinin tartışmaya açılması bakımından önemli bir kuramsal patika açar, ardından gelecek pek çok çalışmayı yüreklendirir ve ele alınan konu ile ilgili bir yöntem önerisi ve zemini oluşturur. Makalenin, 1973 yılında kaleme alındığı ve ilk kez *Screen Dergisi*'nde 1975 yılında yayınlandığı bilinmektedir (Mulvey, 1997:38). Bilindiği kadarıyla Türkiye'de Mulvey'nin sözü edilen çalışması ilk kez *25. Kare Dergisi*'nin 3. sayısında (Ocak-Şubat 1993) yayınlanır ve ardından Nilgün Abisel tarafından çevirisi yeniden gözden geçirilerek 1997 yılında yeniden yayınlanır. Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesini ve daha sonra kaleme aldığı çalışmalarını nasıl bir düşünsel süreç içinde ürettiğini yeniden basımı yapılacak kitabı için hazırlamakta olduğu giriş yazısında söz ettiği önemli noktalardan yararlanarak ortaya koymak mümkündür. Bu giriş yazısında[12] Mulvey kuramsal çalışmalarının temelini oluşturan kişisel, politik ve içinde yaşadığı dönemin tarihsel gelişmelerine değinir. 1970'lerin başlarında Kadınların Özgürleşme Hareketine dâhil olan yazar, 1980'lerin sonundaki Thatcher döneminin yükselişine denk gelen süreç içinde de yazmaya devam eder. Bu ortamda kaleme alınan yazılarında ağırlıklı olarak kendisini hissettiren sol politik eğilimin yanısıra feminizm, psikanalitik kuram, sinefillik (cinephilia) ve avangard estetik gibi konular üzerine çalışmaları göze çarpar. Yazar, *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesinin dört temel bileşeninin: Hollywood, psikanaliz, feminizm ve avangard olduğunu belirtir. Mulvey makalesinin temel bileşenlerini oluşturan bu dörtlüyü sorgulamadan edemez ve makalenin yazıldığı zaman kendisi için Hollywood'un, psikanalizin, feminizmin ve avangardın birbirleriyle neden bu

12 *"Laura Mulvey Introduction"* olarak adlandırılan ve bu kitabın yazıldığı tarihlerde henüz basılmamış olan *Visual and Other Pleasures* adlı kitaba yeni bir önsöz olarak tasarlanan bu metin, Laura Mulvey ile Mayıs 2009 tarihinde gerçekleştirilen yazışma sonucu bu kitapta kullanılması amacıyla iletilmiştir.

derece kuvvetli bağlar içinde olduğunu kendine sorup yanıtlar. Örneğin, 1960'ların başında İngiltere'de Mulvey'i de etkileyen bir sinefillik (cinephilia) eğilimi söz konusu olur. Ayrıca *New Left Review* (NLR) dergisi 1964 yılında özellikle Peter Wollen ve diğer yazarlar tarafından yayınlanan yazılarıyla ortama yeni bir soluk getirir. Wollen'la 1963 yılında karşılaşırlar, bir yandan sinefil olarak Hollywood filmlerine gider, öte yandan da *Cahiers du Cinema*'yı takip ederler. Böylece, geç dönem stüdyo sistemi hakkında uzmanlaşırlar. 1970'lere gelindiğinde Mulvey'nin içinde bulunduğu kadın hareketi onun psikanalizle tanışmasına neden olur. Freud'un İngiliz feminist hareket içindeki etkisinin Juliet Mitchell'ın *Feminism and Psychoanalysis: Freud, Reich, Lang and Women* (1974) adlı çalışmasında tartışıldığı gibi politik olduğu varsayılabilir. Mulvey yine aynı yıllarda dâhil olduğu bir atölye çalışmasında kadınların baskılanmışlığını anlayabilmek için erkeklerin ürettiği önemli eserleri topluca birlikte gözden geçirmektedir. Mulvey'nin hatırlattığı gibi, feminizm, psikanaliz ve Hollywood'un karşılaşması iki temel noktayı açığa çıkarmıştır. Birincisi, sinefil bir büyülenmeyle Hollywood hakkında, Hollywood'u küçümseyerek değil, anlamaya çalışarak zengin ve kompleks bir sinema olarak inceleme şansı olur. Hollywood hem cinsel farkı güvence altına almakta hem de kadını bir seyirlik malzeme olarak görselleştirmektedir. İkinci olarak, 'seyirlik olarak kadın' ve 'arzu anlatıları' Hollywood'un stüdyo sisteminin tam kalbidir. Hollywood psikanalitik yorumlamalar için uygun malzemeler sunan bir sinemadır. Mulvey, *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesindeki eleştirel yaklaşımlarının sınırlı ve polemiğe yol açıcı olduğunu kabul eder. Bunun yanı sıra Mulvey'nin vurguladığı bir başka nokta daha önemlidir. 1972 yılında Claire Johnston ve Lynda Myles ile birlikte Edinburg Film Festivali'nde "Kadın ve Film" konulu bir etkinlik düzenlemeye yardım ederken avangard üzerinde bilinçli bir biçimde düşünmeye başlar. Dünya sinema tarihinde önemli kadın yönetmenlerin bir retrospektifi olan bu etkinlik önemlidir. Ayrıca, Mulvey'nin sözünü ettiği bir başka gelişme de Claire Johnston'ın feminist bir perspektiften İngiltere'de

yayınlanan ilk yazısı "*Notes on Women's Cinema* (1974)"yı yazması olur. Ardından Londra'daki National Film Theatre'da 1973 ya da 1974 yılında Yvonne Rainer'in, Joyce Wieland'ın ve Chantel Akerman'ın avangard filmleri gösterilir. Bu çalışmalar Mulvey'i "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*"nı yazarken etkileyen filmler olurlar. Sinema ile ilgili bilinçli bir alternatif estetiğe duyulan gereksinim Mulvey'nin makalesinin temel argümanını oluşturur. Yazar, bu konudaki argümanlarına "*Film Feminism and the Avant-garde*" (1978) yazısında da devam eder ve avangardı 'negatif estetik' olarak ele alır. 1974 ile 1983 yılları arasında Peter Wollen ile birlikte çektikleri altı film Mulvey'nin düşüncesine göre önemli bir zemin oluşturur. Mulvey, İngiltere'de yayınlanan *Afterimage* ve *Screen* gibi dergilerin etkisinden de söz eder. 1979 yılında Thatcher hükümeti avangard film üretimi gibi 'pazarlanamayan/pazar değeri olmayan' işlere ait fonları keser. 1982 yılında Channel 4 yayına başlar. Bu yeni kanal avangard filmler için bazı fonlar sağlar. Mulvey, kendisine bu makaleleri yazdıran ve filmleri çektiren yetmişleri değerlendirdiğinde, bu periyodun 68 sonrası feminizm etkisindeki politik iyimserlik açısından bir son zaman gibi olduğunu belirtir. Anlaşıldığı üzere, Mulvey'nin sözünü ettiği gelişmeler ve yaşadığı süreçler ürettiği filmleri ve makaleleri de etkiler. Çalışmalarının arka planında bu deneyimlerin ve kültürel birikimlerin ağırlıklı varlığı hissedilir.

Makalenin derinlemesine bir okumasını yapmadan önce çok kişisel bir deneyimden yola çıkmayı deneyeceğim. Sinemanın toplumsal cinsiyetle ilintilendirilip yorumlanması konusunda bir sunumda kullanmak için Mulvey'nin "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*" adlı makalesine değinmek gereğini duymuştum. Makalenin daha iyi anlaşılabilmesi için birkaç temel noktası üzerinde yoğunlaşıp kuramla ilgisi olduğunu düşündüğüm film örneklerini de içeren görsel malzemelerimi hazırlayıp uyudum. Buraya kadar her şey olağandı! Rüyamda davet edildiğim toplantıya gitmiştim. Orada, toplantıda olacağını bilmediğim bir sürpriz katılımcıyla karşılaştım. Çinli bir kadın akademisyen sunum yapmak için bizimle birlikte masadaydı. Çinli akademisyenin toplantı başlamadan önce bana yönelttiği

soruya kadar aslında her şey rüya mantığında "normal" görünmekteydi! Çinli akademisyen bana birazdan ne anlatacağımla ilgili aslında yanıtlanması basit bir soru sordu: "Neden söz edeceksiniz?". Soruya karşılık olarak Mulvey'nin makalesinden hareketle bir sunum hazırladığımı söyledim. Bunu duyan Çinli meslektaşımın yanıtı ironik ve biraz da rahatsız ediciydi: "Şekerim, bu çok eskide kalmadı mı?". Sabah uyandığımda bu "küçümseyen" tonlamalı soru hala kulaklarımda çınlıyordu. Doğrusu, evden çıkmak üzere hazırlanırken yeniden hatırladığım bu "yorum" keyfimi kaçırmıştı. İtiraf etmek gerekiyordu, evet haklıydı. Yetmişli yılların ortalarında yazılmış bir metinden söz edilmekteydi. Ancak her şeyden öte, makalenin eskimeyen ve yol gösterici tarafları göz önünde tutulduğunda bir kez daha ele alınmasında bir sakınca yoktu! Sanırım bu rüya her şeyden öte ironik bir biçimde küreselleşme, kuram ve akademik dünyanın varlığını hatırlatmakta üzerine düşeni fazlasıyla yapıyordu...

Makalenin Yol Haritası

Makalenin yol haritasına dikkat edilerek içeriği ile ilgili daha detaylı bilgi sahibi olmak olasıdır. Mulvey, bu makalesinde temel olarak hangi soruları sormaktadır? Nasıl bir kuramsal zeminden hareket etmektedir? Hangi temel kavramları kullanmaktadır? Hangi örneklerle ileri sürdüğü savları tartışmaktadır? Her şeyden önce bilindiği gibi Mulvey makalesini psikanaliz kuramına dayandırarak açıklamakta ve tartışmaktadır. Makalenin temelde dayandığı kimi kavramlar arasında; "fallus merkezcilik (fallosantrizm)", "gözetlemecilik (skopofili)", "dikizcilik (voyeurism)", "diegesis", "gerçekmişgibilik (verisimilitude)", "özdeşleşme (identification)", "cinsel farklılık", "penis yoksunluğu", "hadım edilme", "fetişistik skopofili", "bakış", "anlatı", "anaakım anlatı", "alternatif sinema", "Hollywood" ve "seyirci" sayılabilir. Burada kullanılan kavramlar arasından bazılarının kısaca tanımlanmasında yarar vardır. Mulvey, anılan kavramsal çerçeve içinde ele aldığı konuyu ayrıntılandırır. Yazının okuruna zaman zaman nasıl bir yol izleneceği ile ilgili olarak bilgiler ilettiği görülmektedir. Mulvey, yazının en başında çok

net bir biçimde yapmak istediğinin ne olduğunu açıklar: "Bu yazı, tekil öznede ve onu yoğuran toplumsal formasyonlarda zaten işlerlikte olan verili büyüleme kalıplarının, filmin sihrini nerede ve nasıl güçlendirdiğini keşfetmek için psikanalizi kullanmayı amaçlıyor" (Mulvey, 1997:38). Ardından da yazar bunu yaparken kendisine seçtiği inceleme alanını tanımlar: "İmgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temaşayı denetleyen cinsel farklılığın, yerleşik toplumsal açıklamasının film tarafından düpedüz yansıtılışının, açığa çıkarılmasının ve hatta istismar edilişinin biçimlerini çıkış noktası yapıyor" (Mulvey, 1997:38). Bu açıklamadan sinemada bakış ve cinsel farklılıkla ilgili istismarların merkeze alındığı ve tartışıldığı anlaşılmaktadır. Burada sinema dendiğinde kast edilenin Hollywood anaakım filmlerindeki anlatı geleneği olduğu hatırlanmalıdır. Yine yazarın sözleriyle; "Geçmişin sinemasına meydan okuyacak bir kuram ve pratik çalışması sırasında, sinemanın ne olduğunu, cazibesinin geçmişte nasıl işlediğini anlamak yararlıdır. Dolayısıyla, burada psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimsendi" (Mulvey, 1997:38). Mulvey için psikanalitik kuram ataerkil toplumun bilinçdışını anlamak üzere bir "silah" olarak benimsenmiştir. Ayrıca, yazarın yeni ve alternatif bir sinema yaratabilmek için geçmişin sinemasının anlatısal kodlarının ve cinsiyetçi yapısının ardında yatanın ne olduğunun çözülmesi gerektiğine dikkat çekmesi önemlidir. Çünkü bu yazı sadece durumu tespit etmekle kalmaz bu kalıpların ve geleneklerin kırılıp alternatif bir sinema yapma pratiğinin nasıl olması gerektiği ile ilgili ipuçları da barındırır. Bu anlamıyla makale sinemanın seyircisi ile kurduğu ilişkideki cinsiyet bağlamlı yanı sorgulaması ve alternatif bir sinema yapma pratiği önerdiği için önemlidir. Makalenin küçük alt başlıklar halinde tasarlandığı göze çarpar. Birinci bölüm olan "Giriş"te, A ve B başlıklandırmasıyla: "Psikanalizin Politik Kullanımı" ve "Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması" sorun olarak ortaya konulur. İkinci bölümün ana başlığı ise "Bakmaktaki Haz/İnsan Bedeniyle Büyülenme"dir. Bu bölüm de A, B ve C alt başlıkları altında tasarlanır. Üçüncü bölümün

başlığı ise, "İmge Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek"tir. Bu başlık altında da dikkat çekici bir biçimde yine A, B, C.1 ve C.2 alt başlıkları ile ele alınan konu ayrımlandırılır. Yazının sonunda da "Özet" başlığı seçilerek bir sonuç bölümü oluşturulmuştur.

Mulvey makalesindeki niyetini belli ettikten sonra doğrudan psikanalize ait kavramlardan biri olan ve feminist çalışmalar açısından da çok kilit bir kavrama "Fallus Merkezcilik (Fallosantrizm)"e değinir. Mulvey, kendi yazısının da yayınlandığı sinema dergisi olan *Screen*'de daha önce yayınlanan psikanalizle ilgili yazılara gönderme yapar ve sembolik sistemdeki dişilik biçiminin temsil edilişinin önemine değinilmediğinden yakınır. Mulvey, psikanalitik kuramda tartışılan kadınlık ve kadının işlevinin hadım edilme tehditini simgelemesi konusunda Freud'un ortaya koyduğu yaklaşıma dikkat çeker. Ataerkil düzende kadınla ilgili algıda itiraz edilmesi gereken noktalar vardır. Bunlardan biri de kadının ataerkil kültürde anlam yapıcı değil, anlam taşıyıcı bir konumu olmasıdır. Mulvey, fallosantrik çözümlemenin feministler için böyle bir düzende yaşanan engellenmişliğin köklerinin ne olduğunu ortaya koyduğunu ileri sürer: "Halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz? Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok; ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz. Psikanaliz, tek olmamakla birlikte, bu araçların önemli bir tanesidir (...) psikanalitik kuram şimdiki haliyle en azından *status quo*'yu, içinde kapatıldığımız ataerkil düzeni daha fazla anlamamızı sağlar" (Mulvey, 1997:39). Anlaşılacağı üzere, psikanalitik yaklaşımın sağladığı kuramsal ve kavramsal zemin kadının temsili ve içine kapatıldığı erkek egemen dünyanın algıları ve kuralları ile ilgili bilgiler ilettiği için eleştirel amaçlı bir alternatif üretebilmek için neler yapılması gerektiğini göstermesi açısından bir silah olarak kullanılmalıdır. Daha önce sözü edildiği gibi, Mulvey katıldığı çeşitli atölyelerde diğer feminist kuramcılarla birlikte önemli metinleri eleştirel okuyarak ve tartışarak feminist kuram için gerekli düşünsel zemin üzerine yoğunlaşmıştır.

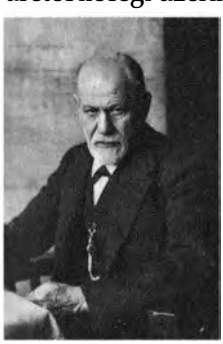
Birinci bölümün ikinci kısmı olan "Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması"nda, makalenin temel dayanaklarından biri olan 'bakmaktaki haz' üzerine odaklanılır ve aynı zamanda alternatif sinema arayışı burada da gündeme getirilir. Asıl dikkat çekilmek istenen yer 16 mm. kameraların kullanılmasıyla birlikte sinema üretiminin ekonomik koşullarının değişmiş olmasıdır (Mulvey, 1997:39). Mulvey burada Hollywood stüdyo sistemine ve yeni gelişmelerle birlikte kapitalist mantıkla üretilenlerin dışında sanatsal amaçlarla da film üretilebilecek koşulların oluşmasına dikkat çeker. Makalenin bu noktasında Hollywood sıklıkla gündeme getirilecektir. Bunun nedeni görsel hazzın Hollywood filmlerinde kullanılışı ve Hollywood'un egemenliği sebebiyle bunun önemsenmesi gerektiğidir. Ayrıca, yine bilindiği gibi Mulvey, bir sinefil olarak Hollywood filmlerini, stüdyo sistemi ve sonrasında üretilen filmleri takip etmektedir. Yazarın Hollywood üretimini ele alırken alternatif sinemanın koşullarını ve estetik bağlamını klasik sinema geleneği ve alternatif ya da başka deyişle avangard sinema uygulaması arasındaki farkı ve çatışmayı vurgulamak için de kullandığı anlaşılır. Bu yüzden çalışmada sıklıkla Hollywood'un stili ile ilgili yorumlar ve vurgular yapılmaktadır. Mulvey'nin önerdiği uygulama avangard sinema olanağının yaşamasıdır. Bunun nedenini: "Alternatif sinema, hem siyasi hem de estetik anlamda radikal bir sinemanın doğabileceği ortamı sağlar ve anadamar filmlerin temel varsayımlarına meydan okur. Bu, anadamar filmleri ahlaki açıdan reddetmek değil, ama onların biçimsel kaygılarının, onları üreten toplumun psişik takıntılarını yansıtış yollarını aydınlatmak ve varsayımlara karşı harekete geçmek zorunda olduğunu vurgulamaktadır. Siyasi ve estetik bir avant-garde sinema şimdi olasıdır; ama henüz yalnızca bir karşı durma olarak varolabilir" biçiminde açıklar (Mulvey, 1997:39). Mulvey'nin içinde bulunduğu kadın hareketi ve feminist ve politik duruş açısından hareket ettiği kültürel zemin gereği egemen yapıya karşı bir alternatif üretim olanağını araması ve önermesi anlaşılır bir yaklaşımdır.

Belirtildiği üzere Mulvey'nin Hollywood filmleri ile ilgisi ve ilişkisi yoğundur. O güne kadar üretilen birçok Hollywood filmini izlemiş

olan Mulvey bu filmleri küçümsemek yerine anlamayı ve çözmeyi denemektedir. Bu açıdan yaptığı önemli bir adım olarak değerlendirilmelidir. Kadının sinema filmlerinde ele alınışı ve temsil biçimi gerçekten ciddi bir sorundur. Kadının fetişistik bir obje olarak kanıksanan varlığı, ataerkil algının yoluna olduğu gibi güçlü devam edebilmesinin en önemli yardımcısıdır. Fetişistik bir seyirlik olarak kadının temsilinin bu anlamda detaylı bir biçimde ele alınması noktasında seyirciyi dışarda bırakmak olmaz. Mulvey, Hollywood'u çözmeye önce onun büyüsünün nedenini sorgulayarak başlar: "Hollywood stilinin (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüsü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandı. Rakipsiz olduklarından genelgeçer filmler, erotik olanı, egemen ataerkil düzenin diline kodladılar" (Mulvey, 1997:39). Bunun ardından da yazar makalesinde ne yapmak istediğini bir kez daha vurgulamak ister: "Bu makale, filmlerdeki bu erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışacak. Güzeli ya da hazzı çözümlemenin onu yokettiği söylenir. Bu makalenin niyeti de bu. Film tarihinde şimdiye dek en yüksek noktayı temsil eden egonun tatmin ve güçlendirilmesi olgusuna saldırmak gerekir" (Mulvey, 1997:39). Mulvey hemen bu noktada makaleyi yazarken duyduğu heyecanın nedenini ve alternatif anlayışını tanımlar: "Alternatif, geçmişi reddetmeden arkada bırakmaktan, yıpranmış ya da ezici biçimlerin aşılmasından ya da yeni bir arzu diline vücut vermek amacıyla normal zevk verici beklentilerden kopma cüretinden kaynaklanan heyecandır" (Mulvey, 1997:39). Mulvey'nin ileri sürdüğü şey sinemanın erkek egemen hazlar sunan ve bu türdeki hazzı ön plana alan yapısına yapılacak mantıklı bir itirazdır. Sinemada egemen olan bu geleneği kırmak için de yazar öncelikle bu sorunun varlığına okuyucuyu ikna eder. Ardından bu geleneği oluşturan teknik özellikleri gündeme getirir ve son olarak da alternatiflerin ancak reddetmeden, anlayarak ve çözerek gerçekleşeceğini savunur.

İkinci bölüm üç küçük başlık altında temel argümanların tartışılmasına ayrılır. "Bakmaktaki Haz/İnsan Bedeniyle Büyülenme"

adlı bu bölümün A başlığında, açıkça dipnot ve kaynakça biçiminde düzenlenmemiş olmakla birlikte metindeki vurgudan anlaşıldığı üzere, Freud'un *"Cinsiyet Üzerine Üç Denemesi"*ne ve *"Güdüler ve Değişimleri"*ne atıfta bulunularak başlanır. Bu noktada Mulvey bu metnin en açıcı kavramlarından biri olan "skopofili"yi tartışmaya açar. Mulvey doğrudan sinema ile bakmaktaki haz arasındaki ilişkiye değinmeden önce durumun nedenini psikanalitik kuramsal zeminden de yararlanarak sorgular: "Sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri skopofilidir[13]. Bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi" (Mulvey, 1997: 40). Bu noktada Freud'un çalışmalarında skopofili'yi "öteki insanları nesneler gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla" (Mulvey, 1997:40) ilintilendirdiğini hatırlatır. Aynı zamanda da yine Freud'un;"çocukların voyoristik eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının" etrafında yer aldığı konusundaki vurgusuna dikkat çeker. Bu anlamda en uç noktada takıntılı, tek cinsel tatminini nesneleşmiş ötekini etkin denetleme bağlamında seyrederek sağlayan voyorleri ve röntgencileri üretebileceği üzerine düşüncesini ekler (akt. Mulvey, 1997:40).


Sigmund Freud

Mulvey'nin aktarımına göre: "Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada, skopofiliyi, öteki insanları nesneler gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik[14] eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak etkindir" (Mulvey, 1997:40). Buradan yola çıkılarak insanda varolduğu düşünülen ve ego

13 Scopophilia: Gözetlemecilik
14 Voyeurism: Dikizcilik.

oluşumuna etkisi olduğu varsayılan gözetleme ve dikizciliğin sinema ile ilişkisi üzerine odaklanılabilir. Mulvey'nin makalesinin en can alıcı noktalarından biri bu bağlamda ortaya çıkacaktır. Klasik sinema ya da Mulvey'nin kullandığı biçimiyle "anadamar filmler" seyircisi ile nasıl bir ilişki kurarlar? Mulvey, anadamar filmlerin seyircisinin voyoristik fantazisini kullandığını iddia eder: "İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen çok açıkça gösterilir. Ama anadamar filmler yığını ve bu yığının içinde bilinçle evrilmiş olduğu uylaşımlar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve onların voyoristik fantazisinden yararlanan, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeder" (Mulvey, 1997:40). Mulvey'nin ayrıntılı bir biçimde sinema ile seyircinin karşı karşıya geldiği anlarla ilgili yaptığı tarif anlamlıdır. Bu noktada bir açıklama yapmak gerekebilir. Anadamar filmler, seyircinin varlığından habersiz(miş) gibi kapalı bir dünya yaratırlar. Sinemanın zaten karanlık bir ortamda film seyredilmesine olanak tanıyan fiziksel yapısı bu anlamda sözü edilen voyoristik duyguyu uyandırabilir. Bunun yanı sıra, klasik sinemanın seyirciyi yok sayan sinemasal anlatım dilini kullanması da film karakterlerinin rahat bir biçimde seyirci tarafından gözetlenmesine olanak sağlar. Bakışın seyirciye doğrudan yönlendirilmemesi bu anlamda klasik sinemasal kodlardan biridir ve film karakterleri/kahramanları anadamar filmlerde doğrudan bakışlarını seyirciye yöneltecek bir konumlandırmayla kaydedilmezler. Aksine, onlar birbirlerine bakmakta, etraflarına bakmakta ve seyircinin varlığından habersizmişçesine öykü dünyasında yaşamaktadırlar. Tıpkı bakışla ilgili tartışılan kimi tablo ya da resim düzenlemelerinde olduğu gibi klasik sinemasal kodlarda da bu altın kurala uyulur ve seyirci oyuncuların doğrudan bakışlarıyla oturduğu karanlık salondaki gözetleme hissinden rahatsız edilerek uyandırılmaz. Bu noktada Mulvey'e dönülebilir: "Daha ötesi, izleyicileri bir diğerinden yalıtan salonun karanlığıyla perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, voyoristik ayrılmışlık yanılsamasının derecesini yükseltir" (Mulvey, 1997:40). Mulvey, sinema ve seyirci

arasındaki ilişkiye ayrıntılı biçimde değinmeyi seçer: "Her ne kadar film gerçekten gösterilmekte, görülmek üzere orada bulunulmaktaysa da, projeksiyonun koşulları ve anlatısal uylaşımlar izleyiciye, özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını verir. İzleyicilerin sinemadaki durumlarından en aşikar olanı, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzunun oyuncuya yansıtılması halidir" (Mulvey, 1997:40). Yazar, seyircinin bastırılmış arzusunu oyuncuya yansıtmasına vurgu yaparak çok önemli bir başka noktaya dikkat çeker. Bu durumda ikinci bir başlık altında bu kez ego, imge, yansıtma ve ben oluşumu üzerine psikanalitik kuramdan yararlanılarak seyirci ve sinema ilişkisi daha doğrusu seyirci ve perdedekiler arasındaki ilişki ayrı küçük bir başlıkla irdelenecektir.



Casablanca'nın bizden habersiz karakterleri

Mulvey sözü edilen ikinci başlık olan B başlığı altında seyirci ve perdedekiler arasındaki ilişkiye değinmeye devam eder. Bu kez işin içine perdedekilerin bedeni ve bakmaktaki haz konusu bağlamında narsisistik yön girer: "Sinema, esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofili'yi, kendi narsistik yönü içinde geliştirir. Anadamar film uylaşımları, dikkati insan bedenine odaklar. Ölçek, uzam, öyküler, hepsi antropomorfik[15]tir. Burada merak, bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle içiçe girer: insan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığı" (Mulvey, 1997:41). Yazarın vurgusundan da anlaşılacağı üzere perdedekiler ile seyirci arasında karmaşık bir ilişki yaşanmaktadır.

Bu noktada Mulvey psikanalitik kuramın bir başka önemli ismi olan Lacan'ın görüşlerine yer verir. Libido ve ego arasındaki ilişkiyi Lacan'ın bilinen yaklaşımına, anne ve çocuk arasındaki Ayna Evresi'ne

15 Antropomorfik: İnsanbiçimci.

gönderme yaparak açıklar. Tıpkı, ayna anının çocuk için dilden önce gelmesi gibi başkalarıyla özdeşleşme de sinema seyirci ilişkisini yorumlarken önemli hale gelecektir. Mulvey'e göre: "... filmde böylesine bir ifade yoğunluğuyla ve sinema izleyicisinde böylesine keyifli bir tanımayla kurulan imge ve kendi-imgesi arasındaki uzun aşk ilişkisinin/acısının doğuşudur. Perde ve ayna arasındaki açık benzerliklerden öte (örneğin, insan bedeninin çevresiyle birlikte çerçevelenişi) sinema, geçici bir ego yitimine izin verirken aynı anda egoyu güçlendirecek büyüleme yanlarına sahiptir. Egonun algılamakta olduğu haliyle dünyayı unutma hissi (kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum), o öznellik öncesi imgeyi tanıyış anının nostaljik bir hatırasıdır" (Mulvey, 1997:41). Mulvey'nin psikanalitik açıdan Lacan'ın ben'in oluşumunu tanımlayışına gönderme yaparak seyircinin sinema perdesinde gördükleri ile kurduğu ilişkiyi irdelerken sinemanın egoyu yitirmeye izin verirken bir yandan da egoyu güçlendiren yapısına özellikle vurgu yaptığı görülür. Bu bağlamda kuşkusuz söz anadamar (mainstream) sinemanın en temel parçalarından biri olan perdedeki yıldızlara ve yıldızların albenisine gelecektir. Mulvey'e göre: "Aynı zamanda, sinema, örneğin yıldız sistemi aracılığıyla, ego idealleri üretme konusunda da kendine ayrı bir yer yapmıştır. Yıldızlar benzerlik ve farklılığın karmaşık sürecini ortaya koydukları (göz alıcı olmanın sıradanı canlandırması), hem perdedeki öyküye hem de perdedeki uzama bir odak noktası ya da merkez oluşturur" (Mulvey, 1997:41). Yıldız sistemi ve seyircinin perdedekiler ile özdeşleşmesini sağlayan özel anlatı kuralları olduğu düşünülebilir. Mulvey küçük bir başka alt başlık daha açarak C başlığı ile şimdiye kadar tartıştığı noktaları yeniden hatırlatma gereği duyar. Ardından da, sinemanın ego ve libido ile ilişkisini yorumlar: "Tarih boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki bu çelişkinin mükemmel bir fantazi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yanılsaması geliştirmiş görünüyor. *Gerçeklikte*, perdenin fantazi dünyası onu üreten yasaya tabidir" (Mulvey, 1997:41). Mulvey'nin özdeşleşme süreçleri ve arzuyu gündeme getirdiği bölümcüğün son paragrafı bir uyarıyla biter: "Dolayısıyla, biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve

bu paradoksu temsil/imge halinde billurlaştıran kadındır" (Mulvey, 1997:41). Anlaşılacağı üzere, kadın ve sinema arasındaki ilişki çok boyutlu bir biçimde bu kez perdede görülen kadın üzerinden şekillenen bir tartışma zemini oluşturur. Bir sonraki bölümün temel argümanı erkek bakışının nasıl bir belirleyen olduğu ve teşhir edilen, görsel malzeme olarak kullanılan kadının sinemadaki varlığını sorgulamaktır. Bu bağlamda makalenin üçüncü ve son bölümünün "İmge Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek" biçiminde tasarlanması anlamlıdır. Açık bir biçimde bu bölümde bakış olgusu, cinsiyet temelli bir değerlendirmeyle birlikte değerlendirilmekte ve sinemada bakışın nasıl işletildiği irdelenmektedir. Mulvey: "Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmaktaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılası-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler" (Mulvey, 1997:41). Yazarın kadının cinsel nesne olarak teşhir edilmesi ve bakılması üzerine dikkat çektiği noktayı bilinen örneklerle sağlamlaştırmak istediği anlaşılmaktadır. Bu maksatla striptizden, çıplaklığıyla fotoğraflanan kızlardan (pin-up), Ziegfeld ve Busby Berkeley'den söz eder. Bu isimler sektörün bilinen isimleridir. Busby Berkeley döneminde Hollywood'un tanınmış koreografларındandır. Mulvey'nin bu örnekleme ile neyi kast ettiği verilen isimlerin düzenlemeleri gözden geçirildiğinde daha iyi anlaşılır.





Müzikal filmlerin vazgeçilmez ismi Busby Berkeley'nin bir koreografisi

Yazar bu örnekler aracılığıyla kadının eğlence endüstrisi içindeki yerinin görsellik boyutu irdelenerek yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini bir kez daha hatırlatır ve makalesinde Budd Boetticher[16]'den de söz eder. Sözünü ettiği isim küçük bütçeli westernler çeken bir yönetmendir. Yazarın bu ismin üzerinde durmasının ve ondan aynen alıntı yapmasının nedeni büyük olasılıkla yönetmenin kadının filmlerindeki yerini açık yüreklilikle ve net bir biçimde itiraf etmesidir: "Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur" (akt. Mulvey, 1997:42). Bu net ve akılda kalan yorumun film sektöründe kadının kullanımı ile ilgili bir başka ipucu verdiği açıktır. Hollywood söz konusu olduğunda kadının temsilinin bir temaşa (spectacle) haline geldiği akıldan çıkarılmamalıdır. Mulvey bu noktada Molly Huskell'e de gönderme yaparak erkeklerin ve kadınların sinemadaki temsilleri konusundaki argümanlarını netleştirir. Huskell'in "Buddy Movies" dediği erkeklerin merkezde olduğu filmlere değinir. Bu noktaya kadar çeşitli örneklerle gelen Mulvey'nin makalesinin dikkat çekici bir başka argümanı daha ortaya çıkar: "Geleneksel olarak, sergilenen kadın iki düzeyde işlev görür: perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle, hem perdedeki öykü içindeki karakterler ve hem de izleyiciler için erotik nesne olarak" (Mulvey, 1997:42). Bu nokta ilgi çekicidir. Çünkü filmin evreni içinde olan olaylardaki kadının konumunun vazgeçilmezliğinin belirli kuralları vardır. Kadının temsili özellikle Hollywood filmlerindeki sinemasal kodlar düşünüldüğünde (eril) göze hitap edecek biçimde özel düzenlenmiş mizansenlerle, kamera açılarıyla davetkâr ve erotik bir biçimde yansıtılır.

Mulvey, makalesinde başrollerini Marilyn Monreo ve Robert Mitchum'ın oynadığı *Dönüşü Olmayan Nehir-River of No Return*

16 Budd Boetticher'in yönettiği filmlerle ilgili olarak (Bkz. www.en.wikipedia.org/wiki/Budd-Boetticher).



Dönüşü Olmayan Nehir (1954)

(1954) filmini ve özellikle Monreo'nun varlığını ve ardından *Sahip Olmak Ya Da Olmamak- To Have or Have Not* (1944) filmindeki Lauren Bacall'ın sinemasal varlığını gündeme getirmekte haklıdır. Bu isimleri ya da Greta Garbo'yu örnek olarak hatırlatmasının nedeni kadın bedeninin sinemasal kullanımına dikkat çekebilmektir: "... alışılmış yakın çekimleri, anlatıya farklı bir erotizm katar. Parçalanmış bedenin bir parçası, Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılsamasını yok eder; perdeye gerçekmişgibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, bir kesilip çıkarmışlık ya da ikon niteliği verir" (Mulvey, 1997:42). Bu alıntıda vurgulanan kadın bedeninin bacaklar, yüz vs. gibi parçalara ayrılıp sinemanın bu olanağı yoluyla bir ikon haline gelmesidir. Anlaşılacağı gibi, kadın bedeninin resimsel düzenleme anlamında kullanılışındaki amaç dikkat çekicidir. Mulvey bu konunun daha iyi ortaya konulması için Marlene Dietrich'in, Sternberg filmlerindeki kullanımına ve yönetmenin filmlerinde kadının konumuna değinerek özdeşleşme, fetişizm, fetişistik skopofili gibi yeni kavramları tartışmaya açacaktır. Bu kavramlar eşliğinde görsel hazzın kullanımını, kuruluşunu kadının sinemada kullanımı açısından *Marnie, Vertigo* ve *Arka Pencere* gibi filmler eşliğinde irdelemeye devam edecektir.

Makalenin B alt bölümcüğünde bu kez, sinema ve cinsiyet ilişkisi üzerinden erkek kahraman, bakış, özdeşleşme ve seyirci ilişkisi yorumlanır. Kadının konumu böyleyken erkek karakterin/kahramanın sinema filmlerindeki konumu nasıl değerlendirilebilir? Mulvey'nin iddiası erkek figürün cinsel nesneleştirilme yükünü taşıyamadığı üzerinde yoğunlaşır. Erkek kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Bunun ötesinde Mulvey'e göre: "Erkek film fantazisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar: izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, bir seyirlik olan kadın tarafından temsil edilen diegesis

dışı yönelimleri nötrleştirmek üzere perdenin öte yanına aktarır. Bu, filmi, izleyicinin özdeşleşebileceği bir ana denetleyici figür etrafında kurma yoluyla devreye sokulan süreçler sayesinde mümkün olur" (Mulvey, 1997:32-43). Yazarın bu alıntıyı bir açıklama notu ile ayrıntılandırdığı dikkat çeker. Mulvey kadının esas kahraman olduğu filmler olduğunun farkında olduğunu, ancak bunu tartışmanın makalesinin argümanları açısından konu dışına çıkarabileceğini belirttikten sonra "özdeşleşme" kavramını da argümanlarını destekleyebilmek için gündeme getirir. Bu bağlamda erkeğin bakışının üstlendiği nedir? Mulvey'e göre: "İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir" (Mulvey, 1997:43). Burada ele alınan argümanın çıkış noktası filmlerin erkek kahraman merkezli olmaları ve bu yüzden de seyircinin erkek kahramanla özdeşleşerek iktidar sahibi olma duygusunu yaşıyor oluşlarıdır. Çünkü bir yandan erkek kahraman olayları denetler. Aynı zamanda erotik bakışın düzenlenmesi konusunda da bir aktarıcı/taşıyıcı olarak erkek kahramana düşen görevler olduğu düşünülebilir. Mulvey'nin bu argümanı diğer kuramcılar tarafından tartışılacaktır. Mulvey'nin filmin işlevi üzerinde durması da anlamlıdır. Bu bağlamda makalede 'kamera teknolojisi', 'kamera hareketleri' ve 'görünmez kurgu'ya vurgu yapılır (Mulvey, 1997:43). Seyirci üzerinde yaratılan etkide sözü edilen sinema aygıtlarının ve sinemasal düzenlemelerin payı olduğu doğrudur. Klasik öykü anlatım teknikleri gereğince kesintisizlik kurgusu denilebilecek 'görünmez kurgu' söz konusudur. Bundan, kurgunun seyircinin filmin akışı sırasındaki dikkatini dağıtmayacak plan bağlama tekniği kast edilmektedir. Kameranın odaklama niteliği ve yakın



Yalnız Melekler Kanatlıdır (1939)

çekimler bu tür kurgunun bir başka önemli özelliğiyken kahramanın hareketlerince belirlenen kamera hareketleri de bu etkiyi uyandırmak için yardımcı öğelerdir.

Mulvey'nin bu kez alt başlıklandırmalar içinde şimdiye dek tartıştığı noktaları yeniden hatırlattığı görülür. Yazar, erkek kahramanla özdeşleşme yoluyla seyircide kadının sinemadaki temsili açısından filmlerin konulaştırmaları bağlamında yaşanabilecekleri detaylı bir biçimde *Yalnız Melekler Kanatlıdır* ve *Sahip Olmak Ya Da Olmamak* filmlerinden hareketle örnekler. Bu filmlerde "izleyicinin ve filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan kadın"dan söz edilir: "Kadın, yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana âşık olur, onun mülkü haline gelir dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer. Erkekle özdeşleşme aracılığıyla, onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadına sahip olabilir" (Mulvey, 1997:43). Bu iddialı yorum kuşkusuz filmler ayrıntılı bir biçimde izlendiğinde yeniden sınanabilir. Ancak filmlerin konulaştırılmaları sırasında da kadının temsili açısından önemli bir düzenlemenin daha yapıldığı ve bunun kadının temsili açısından göstermeci ve teşhirci durumu daha da sağlamlaştırdığı ileri sürülebilir. Bu açıdan, hem filmin sinemasallaştırılmasından yani kullandığı sinema dilinden hem de filmin konusunun oluşturulmasından yararlanarak bir çözümleme yapmanın daha doğru olacağı açıktır. Burada ek bir açıklama yaparak metinde yer alan ve çok net anlaşılmayan bir noktayı açıklığa kavuşturmak olasıdır. Mulvey, Sternberg'in *Yanık Kalpler-Morocco* (1930) filmine gönderme yaparken "La Bassier gibi gölgeli varlıklar, izleyici özdeşleşmesinden kopukluklarıyla yönetmenin vekili olarak hizmet ederler" (Mulvey, 1997:44) biçiminde bir yorum yapar. Sözü edilen La Bassier anlaşılacağı üzere, filmin karakterlerinden biridir ve filmin öyküsü gereği Marlene Dietrich'in canlandırdığı Amy Jolly bir kabare şarkıcısıdır ve bir asker olan Tom Brown'a (Garry Cooper) âşık olur. La Bassier de onu seven şehrin en zengin adamıdır. Ancak,

bu aşkı kazanmak için her şeyi yapmasına rağmen La Bassier aşkına karşılık bulamaz[17].



Joseph Sternberg'in filmi *Morocco* (1930)

Tam bu noktada Mulvey'nin makalenin en başında belirttiği fallosantrizme geri dönerek bu bağlamda kadının sinemadaki varlığını 'hadım edilme kompleksi' başka deyişle 'kastrasyon' ile ilişkilendirerek yani yeniden psikanaliz kavramlarına dönerek açıklamak istediği görülür. Kadında penis yokluğu ya da cinsel farklılık konusunun tartışılması bu noktada yeniden devreye girer: "Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir'ın örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni yeniden meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi tümüyle yok saymak. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi

17Sternberg'in *Morocco* filmi için detaylı bir başka inceleme için Marco Kaiser'in "Abaut Major Filmmakers - The two musical scenes in the Josef von Sternberg Movie "Morocco" yazısı için (Bkz. http://www.grin.com/e-book/78899/abaut-major-filmmakers-the-two-musical-scenes-in-the-josef-von-sternberg)

başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür. Birinci yol olan voyorizm tersine, sadizmle bağlantılıdır: haz, kesinleştirilen suçta (anında hadım edilmeyi çağrıştırır), suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yatar" (Mulvey, 1997:43). Mulvey'nin bu argümanlarını desteklemek için Hitchcock ve Sternberg gibi iki yönetmenin filmlerinde bu tartışılan noktaların nasıl işlediğine yoğunlaştığı görülür. Fetiş nesnesinin yaratılmasının psikanaliz açısından açıklanması ilk bakışta karmaşık gibi görünmektedir. Mulvey, Sternberg ve Hitchcock'un filmlerindeki yaklaşımlarını karşılaştırır: "Hitchcock voyorizmin soruşturmacı tarafına yönelirken, Sternberg nihai fetişi üretir; onu, erkek kahramanın güçlü bakışının (geleneksel anlatı filmlerinin niteliği olan), izleyiciyle doğrudan uyumlu erotik ilişki içindeki imgenin lehine kırıldığı noktaya taşır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur; artık o suçun taşıyıcısı değil, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi filmin içeriği haline gelen ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir üründür" (Mulvey, 1997:44). Mulvey'nin bu anlamda kadın yıldız kültünün yaratılmasında önemli noktalara yaptığı vurgu kadın yıldızların perdedeki varlığının aslında nasıl bir düzenleme ile ortaya konulduğu ve yaşatıldığını da hatırlatır niteliktedir. Makalenin bundan sonraki bölümünde Hitchcock'un, *Marnie*, *Arka Pencere* ve *Vertigo* filmlerinde seyircinin konumu ve film kahramanlarının konumu hem sinemasal dil açısından hem de film öykülerinin içeriği açısından irdelenir. Bu incelemelerde cinsel farklılık da göz önünde tutulur.



Hitchcock'un yönettiği *Yükseklik Korkusu-Vertigo* (1958)

Mulvey, makalesini sinemanın seyircisi üzerinde yarattığı güç ile ilişkilendirerek ayrıntılı bir biçimde sorgulayarak bitirir: "Bu makalede tartışılan psikanalitik zemin, geleneksel anlatı filmlerince sunulan haz ve hoşnutsuzlukla ilgilidir. Scopofilik güdü (bir başka kişiye erotik bir nesne olarak bakmadaki haz) ve bununla çelişen egolibido (özdeşleşme sürecini biçimlendiren), bu sinemanın biçimsel niteliklerini yoğuran oluşumlar düzenekler olarak iş görürler. Erkeğin (etkin) bakışının malzemesi olan (edilgin) kadın imgesi, kendi favori sinemasal biçimi -yanılsamacı anlatısal film- içinde işleyen ataerkil düzenin ideolojisi tarafından gereksinen bir başka katmanı da ekleyerek tartışmayı bir adım öteye, temsilin içeriğine ve yapısına götürür. Tartışma yeniden, kadının hadım edilmeyi işaret eden bir temsil olduğu psikanalitik zemine döner, onun tehditini anlatmak için voyoristik ya da fetişistik düzenekleri devreye sokar. Bu etkileşimli katmanların hiç biri filme mahsus değildir ama bunlar bakışın vurgusunu değiştirme olanakları sayesinde, yalnızca film biçiminde mükemmel ve güzel bir çelişkiye ulaşabilirler. Sinemayı tanımlayan, bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır. Bu, sinemayı, kendi voyoristik potansiyel biçimiyle striptizden, tiyatrodan, şovdan vb. oldukça farklı kılan şeydir. Bir kadının bakıla-sılığını aydınlatmanın çok ötesine geçerek sinema, kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağının yolunu inşa etmektedir" (Mulvey, 1997: 46). Yazar kadının bakıldığı striptiz, tiyatro, şov gibi diğer gösteri biçimlerinden sinemayı ayıran teknik özelliğe vurgu yapmakta haklıdır. Sinema yarattığı dil ile seyircisine "nasıl bakılacağının yolunu inşa" ettiği için diğerlerinden farklı bir biçimde ele alınmalıdır. Mulvey'nin makalesinin merkezine aldığı kadının bakıla-sılığı sorununun özet bölümünde yeniden konu edildiği görülür. Yazarın hareket noktası alışıldık sinemasal kodları kırmak ve kadının bakıla-sılığı üzerinde yoğunlaşan bir alternatif biçim ortaya konulabilmesi için sinemanın bu kodları nasıl kullandığını çözmektir. Bu bağlamda yazar zaman boyutunu denetleme ve mekân boyutunu denetleme özelliğine ve anlatı ile kurguya dikkat çeker: "Sinemasal kodlar, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratan, bu

suretle arzunun ölçüsüne indirgenen bir yanılsama üretir. Geleneksel filmlere ve onların sağladığı hazza karşı çıkmadan önce, işte bu sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerekir" (Mulvey, 1997:46). Mulvey sinemada kadının temsili ile ilgili bu önemli sorunu bir önermeyle tartışmaya açmıştır. Mulvey'nin bu önermesi feminist kuram içinde sayısız çalışmada ele alınmıştır.





Mavi Melek (1930)

Mulvey sinemada bakışın kullanımını ayrıştırarak tartışır: "Öncelikle (sonuç olarak), geleneksel hazzın hayati bir parçası olan dikizci ve gözetlemeci bakışın kendisi ayrıştırılabilir. Sinemayla bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filmleştirmeye (profilmic) yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş ürünü seyreden izleyicininki ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur" (Mulvey, 1997:46). Mulvey'de film karşısındaki izleyicinin konumunun ve deneyiminin ele alınışı Hollywood klasik popüler sinema anlayışının sinemasal dil kodlarını çözümlemek ve bu bilgiyle alternatif bir yaklaşım geliştirmek amacını taşır. Tüm bu detaylı değerlendirmenin niyeti seyirci ile film arasında bir mesafe koymayı ortadan kaldıran bu filmsel düzenlemelerin nasıl gerçekleştirildiğini anlamaktır. Makalesini bitirirken Mulvey: "Bakışların bu karmaşık etkileşimi filme özgüdür. Geleneksel film uzlaşımlarının yekpare birikimine karşı ilk darbe (zaten radikal filmlerce

üstlenilmiştir) kameranın bakışını zaman ve uzamdaki kendi maddeselliğine; izleyicinin bakışını dialektiğe ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırmaktır. Bunun, "görünmez konuğun" tatmin, haz ve ayrıcalığını yıkacağına, filmin voyoristik etkin/edilgin mekanizmalara nasıl bağımlı olduğunu ortaya koyacağına kuşku yoktur. İmgesi sürekli olarak bu amaçla çalınmış ve kullanılmış olan kadınlar, geleneksel film biçiminin çöküşüne duygusal pişmanlıktan başka bir şey duyamazlar" (Mulvey, 1997:46) yorumunu ekler. Makalenin son paragrafında alternatif sinema arayışının içinde bulundurması gereken özellikler sayılmaktadır. Sinemada kadının imgesinin çalınmasına ve kullanılmasına karşı yapılacak şeyin geleneksel film biçiminin çöktürülmesi olduğu açıktır.

Tartışmaların Temel Uğrak Noktalarına Değinmek

Mulvey'nin makalesinin akademik çalışmalarda sayısız kez referans alındığı ve kimi zaman eleştirildiği, kimi zaman da desteklendiği tahmin edilebilir. Yazar, özellikle sinema konusunda çalışan feminist kuramcıların olmazsa olmaz uğrağı olarak çok tartışılagelmiş çalışmalara imza atar. Makalenin bu anlamdaki takibi başlı başına bir kitap oluşturacak denli yoğun bir malzemenin derlenip tartışılmasını gerektirir. Ancak birkaç referansla Mulvey'nin çalışması ile ilgili nasıl argümanlar geliştirildiğine kısaca değinilmesinde yarar vardır. Jackie Stacey'nin çalışmasında kadın seyirciyi önemsediği ve kadın seyircilerin pasif tüketiciler olmadıklarını ortaya koyduğu hatırlanabilir. Bu yaklaşımıyla da, Mulvey'e karşı bir argüman (akt. Storey, 2000:81) geliştirir. Mulvey'nin ve Metz'in analizlerinde Lacan'ın ele alınma biçiminde sorunlar olduğu üzerine çeşitli çalışmalar üretilmiştir. Bu çalışmalarda, Metz ve Mulvey'de, Lacan'ın bakış kavramı ile kastettiğinin doğru anlaşılmadığı ileri sürülmüştür (Wright, 2002:52-53). Mulvey'nin çalışması hakkında yapılan eleştirileri Daniel Chandler'ın yorumundan yararlanılarak ortaya koymak olasıdır. Mulvey'nin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* adlı makalesinin "Özcü-Essentialist" olduğu öne sürülmektedir. Çünkü Mulvey, sanki tek bir seyirci biçimi (erkek) ve tek çeşit bir erkeksilik

(heteroseksüel) olduğunu iddia etmektedir. Örneğin, Ann Kaplan (1983) ve Kaja Silverman (1980) bakışla ilgili yorumlarda bulunurlar ve bakışın kadın ya da erkek öznelerden ödünç alınabileceğini ve kadının hep pasif olmadığını ve erkeğin de her zaman özneyi kontrol etmediğini ileri sürerler. Teresa de Lauretis (1984) ise, kadın seyircinin sadece eril bir okuma konumu üstlenmeyeceğini, ancak her zaman aktif ve pasif özne konumuyla 'çifte-özdeşleşme' içinde olacağını belirtir. Stacey (1992), kadının her zaman kadınsı, erkeğin her zaman eril seyirci konumunu üstlenmesinin gerekli olup olmadığını sorgular. Steve Neale (1983), anaakım Hollywood sinemasında sadece eril değil, aynı zamanda da *heteroseksüel* bir gelenek olduğunu vurgular. Neale'e göre, film metni içinde bazı erkek karakterlerin diğer erkek karakterlere voyoristik ve fetişistik bakışlarını yönelttikleri gözlemlenir. Stacey de benzer bir biçimde film metni içinde kadınların kendi aralarında erotik bir bakışma içinde olduğunu vurgulamıştır. Bunun ötesinde, Jane Gaines (1988) gibi araştırmacılar toplumsal cinsiyetin bakış ilişkilerinde o kadar da önemli olmadığını ırk ve sınıfın da hesaba katılması gerektiğini belirtir (Chandler, www.aber.ac.uk/"Notes on 'The Gaze'":17-18). Ruken Öztürk'ün *Sinemada Kadın Olmak* (2000) adlı kitabında feminist kuram içinde Laura Mulvey'nin çalışması ve bu çalışma üzerine şekillenen diğer kuramsal yaklaşımlar üzerinde durulur (R.Öztürk, 2000:89-92). Feminist kuramda bakışın eril düzenlenmesi ve seyircinin konumunun ele alınmasıyla başlanan tartışmalar ırk, sınıf, cinsiyet ve sinema ilişkisine kadar varan bir geniş yelpazede tartışılmaya devam etmektedir. Mulvey'nin psikanalize dair kuramlardan yola çıkarak tanımlamaya çalıştığı sinema ve seyirci ilişkisinin tüm tartışmalar içinde zengin bir kuramsal alan olduğu doğrudur. Ancak bu ilişkiyi ortaya koyabilmek için sadece psikanalize ait kuram ve kavramlardan yola çıkmak yeterli değildir. Disiplinlerarası bakışların ve yardımlaşmaların seyirci ve sinema ilişkisinde neler olup bittiğini anlamak açısından zenginleştirici olacağı açıktır.

LAURA MULVEY'NİN SONRADAN DÜŞÜNDÜKLERİ: *"'GÖRSEL HAZ VE ANLATI SİNEMASI' ÜZERİNE, KING VİDOR'UN DUEL IN THE SUN'ININ (1946) ESİNİYLE SONRADAN DÜŞÜNÜLENLER"*

Laura Mulvey *"'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' Üzerine, King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler"*[18] adlı bir makale daha kaleme almıştır. Adından anlaşılacağı üzere bu makale *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* (1975) makalesinin açtığı tartışmaların ve ortaya atılan düşüncelerin yazarın bizzat kendisi tarafından yeniden tartışıldığı bir devam makalesi olarak 1981 yılında basılmıştır. Aslında, devam makalelerinin akademik alanda sık rastlanmayan çalışmalar olduğu göz önüne alınırsa Mulvey'nin kendi çalışmasının ardından bu kez ne türden tartışmaları gündeme getirmek istediğini öğrenmek ilgi çekici olacaktır. Mulvey, bu metninde yönetmen King Vidor'un *Güneşte Düello-Duel in the Sun* (1947) filminden yola çıkarak seyirci, anlatısal haz ve western türü üzerine yine psikanalizin tartıştığı temellerden hareket ederek yeni argümanlar geliştirir. Yazarın bu kez sadece tek bir film üzerinde durarak argümanlarını desteklemek istediği görülür. Bu seçim ona somut bir zeminde tartışma olanağı sağlarken bir yandan da kanıksanan ve belki de çoğu zaman fark edilmeyen kimi noktaları kuramsal tartışma zemininde gündeme getirme olanağı verir. Yazar argümanlarını destekleyebilmek amacıyla zaman zaman *Liberty Valance'yi Vuran Adam- The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) adlı John Ford'un yönettiği ve John Wayne'nin oynadığı westerne ve King Vidor'un yönettiği *Stella Dallas* adlı filme de gönderme yapar ve iki filmin ikonografik ve içeriksel özelliklerini karşılaştırır. Bu metin de yazarın diğer metni gibi okuyucusunu toplumsal cinsiyet, sinema ve sinemasal düzenlemelerin niyetleri ve etkileri üzerine düşünmeye davet eder. Laura Mulvey'nin ilk metninin ardından

18 Laura Mulvey'nin *"Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by Duel in the Sun"* adlı makalesi, 1985 yılında *Feminism and Film Theory* adlı kitapta da yer almıştır.

kaleme aldığı metnin ilk satırları "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*", *Screen Dergisi*"nde yayınlandıktan sonra defalarca kendisine, seyirciyi imlemek için neden sadece erkek üçüncü tekil şahsı kullandığının sorulduğunu aktarmasıyla başlar. Mulvey'nin bu soruya yanıtı ise; o zaman, sinemaya giden gerçek seyircinin gerçek cinsiyet (actual sex) ya da olası normalden uzaklaşmalar/sapmalar (deviance) üzerinde değil, beyazperdede kadın imgeleri ve seyircinin konumunun "erilleşmesi" arasındaki ilişki ile ilgileniyordum biçiminde olur (Mulvey, 1985:69). Mulvey bu noktada neden bir önceki makalesini üçüncü erkek tekil şahıs üzerinden temellendirdiğini açıklama gereği duyar. Yazara göre hazza ve özdeşleşmeye dair kurulu kalıplar, erilliği bir 'bakış açısı (point of view)' olarak dayatmaktadır (Mulvey, 1985:69). Mulvey, "peki, seyircinin içindeki kadınlara ne demeli?" sorusunun ısrarlı bir biçimde kendini hatırlattığını ve kendi deyimiyle Hollywood melodramına olan düşkünlüğünün bu soruyla birleşip onu ironik bir biçimde ikna ettiğini aktarır. Yazar, *Güneşte Düello* filmi ve kadın kahramanının cinsel kimlik krizi iki alanı biraraya getirdiği için bu filmi incelediğini de sözlerine ekleyecektir (Mulvey, 1985:69). Bu kez bu yeni makalesinde Mulvey, "*Görsel Haz*" makalesindeki argümanının arkasında durmakla beraber iki düşünce çizgisi ile birlikte ilerleyeceğini belirtir. Bunlardan birincisi, "seyirci içindeki kadınlar" konusudur. Ki, kadın seyircinin hazzı daha derin-köklü ve karmaşık olabilir. İkincisi de "melodram" konusudur (Mulvey, 1985:69). Böylece Mulvey kadın seyirci sorunu üzerine odaklanırken melodramı genel olarak tartışmak yerine kadının ana kahraman olduğu, pasif kadınsılığın derin mavi sularında ve gerileyen/regresif erilliğin şeytanı arasında paralanan ve kalıcı (stabil) bir cinsel kimlik kazanmaya muktedir olmadığının gösterildiği filmlere odaklanmayı daha uygun bulur. Mulvey, bu anlamda konuyla ilgili bir ikilemin oluştuğundan söz eder (Mulvey, 1985:70). Anlaşılacağı üzere Mulvey'nin yolu yine Freud'un[19] kadınlık üzerine ürettiği

19 Sigmund Freud'un Türkçede yayınlanan bu merkezli bir çalışması olarak "*Kadınlık*" verilebilir. Bkz. Freud, *Psikanaliz Üzerine*, (Türkçesi: A. Avni Öneş), Say Yayınları, İstanbul, 1983, 4. Basım, (133-158).

kuramsal zeminden geçer. Filmde kadınsılığın nasıl işlendiği ve kadın karakter Pearl'ün kadınsılıkla ve cinsel kimliği ile ilgili yaşadığı kararsızlık ve salınımı irdelenir.


Güneşte Düello (1947)

Güneşte Düello filminin konusunu üzerinde tartışılanların anlaşılabilmesi için kısaca özetlemek yararlı olabilir. Pearl Chavez, genç, alımlı ve melez bir kızdır. Annesinin bir sevgilisi olduğunu öğrenen babası, annesi ve aşığını öldürür ve idam cezasına çarptırılır. Baba, ölmeden önce güzel kızı Pearl'ü ikinci derece kuzeni ve eskiden âşık olduğu bir kadın olan Laura Belle'in yanına Güney'e gönderirken Pearl'e iyi bir kız olmasını öğütler ve günün birinde tıpkı Laura Belle gibi bir leydi olmasını arzuladığını söyler. Pearl gittiği çiftlikte kuzenleri olan Jesse ve Lewt ile karşılaşır. Jesse, kuzeyde hukuk okumuştur. Kardeş Lewt ise gerçek bir kovboydur. Jesse, Pearl'ü eğitmek isterken, ağabey Lewton eğersiz ata binmeyi öğretmeyi seçer. Göle yüzmeye giden Pearl çıplak olarak suya girer ve kendisini gözleyen Lewt'i farkettiğinde gölden çıkamayıp akşama kadar suda kalır. Bu yüzden ikisi de eve geç dönerler. Bunun üzerine Laura Belle bir rahip çağırıp Pearl'ün cinsel hazdan ve zevkten korunabilmesi ve saf kalabilmesi için dua ettirir. Laura Belle'in kaza geçirdiği için tekerlekli sandalyede yaşayan eşi Senatör'ün tek endişesi ise arazisinden tren yolunun geçecek olmasıdır. Demiryolu işçileri giderek araziye yaklaşmaktadır. Belden aşağısı tutmayan Senatör, demiryolu işçileri ile savaşmak için yanlarına gittiğinde Teksas bayrağı ile güvenlik güçlerinin yaklaştığını görür ve durur. Çünkü kendisi de o bayrak için zamanında savaşmıştır. Jesse, bu gelişmeyi durdurmaması için babasını ikna etmeye çalışır. Demiryolu topraklardan geçerse bölge refaha kavuşacak ve gelişecektir. Senatör istemeye istemeye savaşmaktan vazgeçip demiryolu için gönülsüz de olsa izin verir, ama sınır

çitini kendi elleriyle kesen oğlu Jesse'yi affetmez. Lewt döndüğünde evde sadece Pearl ve yardımcıları Vashti vardır. Pearl'ün odasına giren Lewt onunla sevişir. Lewt tam odadan ayrılmak üzereyken Jesse gelir ve onları görür. Büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır. Pearl'e onu asla affetmeyeceğini söyler. Pearl, Jesse'ye çok öfkelenir. Lewt ile defalarca birlikte olurlar. Lewt düğünlerini kasabadaki parti sırasında herkesin önünde ilan etmek istediğini açıklar. Ancak, Senatör, Lewt ve Pearl'ün ayrılmasını ister. Lewt, Pearl'e onunla sadece gönül eğlendirdiğini söyler. Pearl partiyi terk eder ve bir demiryolu işçisi olan Sam ile tanışır, dans ederler ve nişanlanırlar. Düğünlerinden bir gün önce Lewt, Sam'i öldürür. Katil olan Lewt artık bir kanun kaçağıdır. Bu arada Laura Belle çok hastalanır. Jesse eve yeni nişanlısı Helen ve babası ile döner. Lewt bir gece gizlice eve gelerek Pearl'ün odasına girer. Lewt ve Jesse, Pearl'ü kazanmak için düello yaparlar. Lewt her zaman olduğu gibi kazanır. Ancak, Jesse'nin öldüğünü duyan Pearl de ölür.

Güneşte Düello filmi ile ilgili dikkat çeken bazı noktaların altını çizmek gerekir. Filmde Mulvey'nin değinmediği kadının konumu, konumlandırılışı ve temsili ile ilgili önemli birkaç nokta daha buraya eklenebilir. Burada western-melodram denebilecek, ana karakteri gibi melez/karma filmin alışılmadık bir biçimde kadın karakteri merkeze alması üzerinde durulmalıdır. Kadınsılıkla ilgili Mulvey'nin sözünü ettiği gidip-gelmeyi, salınımı yaşayan Pearl, melez bir kadındır. Rengi, tavırları ve giyim kuşamı ile Güneyli bir hanımefendi değildir! Melez bir kız olan Pearl'ün yaşadığı ikilem, bu nedenle çifte dikkati hak etmektedir. Melez bir kadının bir "hanımefendi" olmak ya da cazibeli bir kadınla ve biraz erkeksi olmak arasında gidip geldiğini görmek bir yandan da temsil kavramı ve kültürel bağlamı açısından tartışılması gereken bir ayrıntıdır. Bu nokta, Beyaz ve Beyaz olmayana dair kalıp yargıları ve Hollywood westerninin kadınlar üzerinden meşrulaştırdığı toplumsal cinsiyete ait kalıpları hatırlamayı gerektirir. Yine, western filmlerinde kadının ve kadın cinselliğinin kullanımı problemli bir alan olarak karşımızdadır. Pearl karakterinin melez olması nedeniyle kültür/doğa

çatışması içinde salınmaktaymışçasına gösterilmesi es geçilmemesi gereken bir durumdur. Pearl'ün yanı sıra filmdeki diğer kadınların (anne, hami Laura Belle, hizmetçi kız Vashti ve nişanlı Helen vb. gibi) aralarındaki zıtlık dikkat çeker. Arzularının peşinden giden anne ve sevgilisini baba öldürür. Baba, bunu yaptığı için idam edilir. Annenin "hafifliğine" karşın, babanın onurlu bir beyefendi olduğu da gözden kaçmaz! Filmde annelik ve babalık ya da anne ve baba figürleri temsil ettikleriyle birlikte gözden geçirilmelidir. Uygunsuz davranışlarıyla yok sayılan ve öldürülen anne, böyle bir kadınla evlendiği için kendini uygunsuz sayan babanın kendini onunla evlendiği gün ölmüş kabul etmesi ve anne ve babanın ölmesinin ardından yalnız kalan Pearl'e "annelik" yapması için Laura Belle'in görevlendirilmesi. Tüm bunlar simgesel düzende temsil ettikleri ile yasa ve sistem içinde kalma ve kalmama arasındaki çeşitli durumları ve sonuçları gösterdiği için önemlidir. İdam cezası alan babanın ölmeden önce kızına öğütlediği şey "iyi bir kız" olmasıdır. Pearl'ün hayatını bir "hanımefendi" gibi sürdürebilmesi için babası onu akrabaları olan soylu bir ailenin yanına gönderir. Pearl'ün bu ailenin kanatları altında yaşayacağı önemli bir çatışma daha olacaktır: hanımefendi olmanın ya da olamamanın dayanılmaz ağırlığı! Filmin temsil düzeneği içinde, Pearl'ün gönderildiği yeni ailenin siyah yardımcısı Vashti ise, çocuksu ve naif bir küçük kadın olarak resmedilmiştir. Vashti dikkat çekici biçimde tiz sesi, safça soruları ve verilen en basit ev içi işlerle ilgili emirleri bile gerçekleştiremeyecek kadar şaşkın halleriyle evlenme hayalleri kuran bir Siyah hizmetçidir. Vashti, bu türdeki sinemasal varlığıyla bir kez daha western anlatı kalıbında kadının çifte ötekileştirilmesine tipik bir örnek teşkil eder.

Kadın Seyircinin Hazzı?

Mulvey, Freud'un *"Kadınsılık-Femininity"* çalışmasından yaptığı uzun bir alıntıyla kuramı ortaya koyar ve kadınsılık-erkeksilik kavramlarını tartışırken Freud'un kadını metaforik olarak "aktif" ve "pasif" karşıtlığı arasında bırakmasına değinir. Bu bağlamda eril haz etrafında yapılanan *aktif* bakış açısı (point of view) ile bir

özdeşleşme sunan Hollywood tür filmlerinin kadın seyirciye o sözü edilen kendi kayıp cinsel kimliğini, hiçbir zaman tamamen bastırılamayan kadınsı nevrozun temel kaynağını yeniden keşfetmesine izin verir (Mulvey, 1985:71). Bu noktada fark edilebileceği gibi, Mulvey bu kez bakışın yorumlanması ile ilgili olarak "bakış açısı (point of view)" kavramını daha belirgin bir biçimde gündeme getirir.




Pearl göle girdiğinde Lewt onu izler

Mulvey, Freud'un sözünü ettiği (aktif/eril) "geleneği"n halk hikâyeleri ya da mitler gibi pek çok popüler anlatıyı yapılandırdığını belirterek Andromeda'yı hatırlatır. Bu noktada kendisinin *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması"* makalesinde argümanının sinemaya özgü bir haz olarak özdeşleşme arzusu üzerinde şekillendiğini belirtir. Şimdi ise, bundan böyle popüler sinemanın halka ait ya da kitle kültürüne ait anlatım geleneklerini devraldığını vurgulamak istediğini belirtir (Mulvey, 1985:71-72). Yazarın konuyla ilgili izleri sürebilmek için Freud'a ve ardından da Propp'un *Masalın Biçimbilimi* çalışmasına değinmek gereğini duyduğu görülür. Propp'a bakmaktaki amacı, anlatı kalıbı içinde "kadın"ın değişen işlevini anlayabilmektir. Westernlerde söz konusu olan ilkel anlatıların Propp'un incelediği masallardakine benzeyen anlatısal yapılarına dikkat çekilmesi bu yüzdendir. Mulvey, westernin Freud'un sözünü ettiği "gündüz düşü (day dreaming)" ile sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtir. Bu bağlamda da western türünde "kadın"ın anlatısal özelliğine dikkat çekilmesi gerekir (Mulvey, 1985:73). Bu noktada Mulvey, westernlerde iki cazibe noktası yani sembolik olan (sosyal bütünleşme ve evlilik) ve nostaljik narsisizm arasındaki gerilimi gündeme getirir ve bu

gerilimin western kahramanında bir ikiye bölünmüşlük yarattığını belirtir. Evlilikle birlikte toplumla bütünleşmenin yüceltilmesi ve diğeri de sosyal talepler ve sorumluluklara karşı direncin yüceltilmesi. Ayrıca, ailenin ve evliliğin kadın tarafından temsil edilen bir alan olduğu da hatırlanmalıdır. Mulvey, bu noktada *Liberty Valance'i Vuran Adam* filmindeki bu türden bir çatışmayı örnekler (Mulvey, 1985:73-74).

Öte yandan Laura Mulvey, *Güneşte Düello*'nun western ile melodram arasındaki halini tartışmak ister. Filmin görsel öğeleri westerni andırır. Yeniden Freud'un kadın cinselliği ile ilgili argümanını hatırlatan Mulvey, "pasif" kadınsılık ile regresif "erkeksilik" arasında salınılmasına dikkat çeker. Kadının merkeze alınıp kullanımı filmin gerçekte baskın bir biçimde cinsellikle ilgili olmasına olanak verir. Film bu haliyle de bu kez bir melodram haline gelir. "Kadının/Pearl'ün ne istediği" sorusunun sorulması filmde önem kazanır (Mulvey, 1985:74-75). Mulvey'nin, Pearl'ün aralarında kararsızlık yaşadığı kardeşler Jesse ve Lewt ile ilgili eklemek istedikleri vardır. Jesse (okumuş, kanun hakkında bilgili, öğrenme ve kültür aşığı vs.) özellikleri ile Pearl için doğru "adres" gibi görünmektedir. Böylelikle, "bir leydi olmayı" öğrenip, pasif cinselliğe yönelecek ve toplumsal olarak kabul görecektir. Lewt (silahlar, atlar, at binmeye yetenekli, kovboy gibi giyenen, kanunsuz bir biçimde ölmeye kaderli, güçlü bir karakter) ise, olgunluk değil, regresif, kız/oğlan karması bir rekabet ve oyun ile birlikte cinsel tutku sunar. Lewt ile Pearl ancak (ata binen, yüzen, silah kullanan) bir "erkek Fatma" olabilecektir. Bu noktada Mulvey'nin iddiasına göre Pearl'ün bu iki dünyadaki yeri tartışmalıdır. Başka bir deyişle Pearl, erkek dünyası içinde "kadınsılığına" yerleşecek bir yer bulamayacaktır (Mulvey, 1985:76). Mulvey, çalışmasını bitirirken Freud'dan bir alıntı kullanır: "Bazı kadınların hayatlarında kadınsılık ile erkeksilik ile ilgili süreçler arasında yinelenen bir değişim vardır. Fallik safha... Ancak, daha sonra birçok kereler gösterildiği gibi, kadınların kadınsılığı ile ilgili kaderleri anlık süreçsel bastırılmaya karşı koymaz" (Mulvey, 1985:78). Mulvey bu noktada son olarak Pearl'ün filmdeki

konumunu ve onu izleyen kadın seyircinin konumunu gündeme getirir. Yazara göre, kadın seyirciler tıpkı Pearl'ün "aktif" evresinde "erkeksiliği" geçici olarak kabul edişine benzer bir konumdadırlar. Eril özdeşleşmeyle ilgili başarıyı dramatize etmektense, Pearl, onunla ilgili üzüntüyü/hüznü açığa çıkarır. Pearl'ün "erkek Fatma" zevkleri, cinselliği, ölümü dışında, Lewt tarafından kabul edilmez. Mulvey bu noktada kadın seyircinin erillik fantazisinin kendi kendisiyle çatışmasına ve kadın seyircinin bu fantazisinin "kendi transvestit elbiseleri içinde huzursuz" oluşuna değinir (Mulvey, 1985:78-79).

Mulvey bu çalışmasında yine psikanalizden ve Freud'dan yola çıkarak kadın seyircinin film izlerken yaşayabileceği olası özdeşleşme anlarının nasıl gerçekleşeceğini tartışmaya açar. Yazarın bir önceki çalışmasından farklı olarak bu kez daha belirgin bir biçimde ele aldığı filmle ilgili olarak göndermeler yaptığı ve daha somut bir biçimde argümanlarını tartıştığı görülmektedir. Bu metin, bir devam makalesi olarak bu kez kadın seyirci, haz, cinsellik ve toplumsal cinsiyetle ilgili temsil ve rol modellerinin hem anlatısal olarak nasıl düzenlendiğini hem de seyirci üzerindeki olası etkilerini ortaya koymaya çalışır. Buraya kadar Laura Mulvey'nin her iki çalışması ayrıntılı bir biçimde gündeme getirildi. Amacın klasik metinlerin derinlemesine anlaşılmasını sağlamak olmasından hareketle bu kez çok özet bir biçimde bu metinlerle ilgili kimi eleştirel yaklaşımları da bu metne eklemek gerekliliği doğuyor. Metinlerin eleştirilmesi ve yeni argümanlar geliştirilmesi aslında metni öldüren değil, yaşatan bir çabadır. Bu bağlamda Barış Kılıçbay'ın psikanalitik feminist kuram üzerine eleştirel bir makale kaleme alarak Laura Mulvey'nin her iki makalesini irdelediği çalışmasına değinilebilir. Laura Mulvey'nin 1981 yılında yazdığı *"Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel in the Sun'ının Esiniyle Sonradan Düşünülenler"* adlı makalesi ile ilgili Kılıçbay: "ilk makalesinde olduğu gibi anaakım Hollywood filmlerinin erkek hazzı çevresinde yapılaştığını ve etkin olanla özdeşleşmek zorunda bırakılan dişi izleyicinin, cinsel kimliğindeki eksikliğin farkına vardığını savunmaktadır" (Kılıçbay, 2001:67-68) yorumunu yapar. Kılıçbay, Mulvey'nin

çalışmalarına bu konuda yapılan diğer eleştirilerden de (Örneğin Gledhill'in çalışması) yararlanarak eleştiriler getirir ve Mulvey'nin psikanalitik kuramı kullanarak film eleştirisi yapmasını determinist bir yaklaşım olarak görür. Böyle tümevarımcı bir yaklaşımı ve insanın sadece cinsel arzulara odaklanılarak ele alınmasını eksiltici bulur. Mulvey'nin toplumsal cinsiyeti ne olursa olsun sadece tek tür bir seyirci (erkek ya da 'erilleştirilmiş') ve bir tür erkeklik (heteroseksüel) olduğunu varsaymasına da makalede itiraz edilir. Aynı çalışmada Steve Neale'in, Mulvey'nin çalışmasını erkeğin de anaakım sinemada cinsel nesne olarak temsil edildiğini iddia ederek karşı duruşu hatırlatılır. Kılıçbay da bu anlamda sinemada 1990'lardan itibaren erkek bedeninin toplumsal cinsiyet farkı gözetilmeksizin cinselleştirildiğini iddia eder. Kılıçbay'ın, Mulvey'nin çalışmasına temel itirazı ise Mulvey'nin psikanalitik kuramı ve yöntemi yeterince sorgulamadan verili kabul ediyor oluşudur (2001:68-74). Sonuç olarak, Laura Mulvey'nin her iki makalesi, kuşkusuz her okuyucu için farklı anlamlar ve içeriklere karşılık gelecek temel cümleler ya da sinema ve seyirci ilişkisi üzerine yeni meraklar oluşturacak bir hareket noktası sağlayacak değerdedir. Makalenin dayandığı sinemasal kodlar, anaakım sinemanın anlatısal gelenekleri ve bakışın cinsiyet merkezli düzenlemeleri ve etkileri üzerine sorulacak sorular hem sinema yapanlar hem filmleri izleyenler hem de araştırmacılar için zengin bir alan oluşturmaya yeter.

BİR SORU: YOKSA ANAAKIM SİNEMA HEPİMİZİ BİRER RÖNTGENCİ HALİNE Mİ GETİRİYOR?

Sinemanın üzerinde en çok durduğu ya da başka bir deyişle söylenirse kendisini teknolojik ve anlatı olarak konumlandırdığı nokta, seyircisine "izleme" ve ondan da ötesi "röntgenleme" hazzının sağlanmasıdır. İlk bakışta aceleci gibi görünen bu yorumun dayandığı haklı nedenler ve kuramsal bir zemin vardır. Burada vurgulanmak istenen sinemanın izleyiciyi konumlandırdığı yerin tartışmaya açılmasıdır. Bu konumlandırmanın hem geleneksel sinema izleyiciliği

üzerinden gidilirse karanlıkta oturulan sinema salonunun fiziksel yapısıyla ve film izleme koşullarıyla, hem de filmin içindeki sinemasal dil düzenlemeleri açısından seyircinin konumuyla yakından ilgisi vardır. Seyircinin, sinema salonunda film izlerken filmin dünyasının aktarımı sırasında seçilen kamera konumlandırmaları bir yana, ekstradan davet edildiği 'gizli konum'u üzerinde düşünülmelidir. Sadece karanlık bir salonda sizi görmeyen insanların hayatlarını bir kenarda oturarak izlemek ve bunu yaparken görülmemek gösterilen filmin içeriğinden ve sinemasal dilinden bağımsız olarak garip bir "lüks"tür. Bu duruma ek olarak bir de filmin sinemasal dilinin getirdiği fazladan konumlandırmalar düşünülecek olursa seyircinin oturduğu koltuktan hissettiği röntgenleme ve yakalanmama hazzının yerine gündelik yaşamda koyabileceği bu kadar tehlikesiz ve haz veren az şey vardır. Örneğin, *Sapık-The Psyhco* filminden alınan iki plan bu konudaki çok tipik öğeleri barındırır. Filmin öyküsü içinde bir şekilde karakterlerden birinin saklandığı yerden, bir göz deliğinden soyunan bir kadını izliyor oluşunun yarattığı etkiyi biraz daha açmak gerekir. Bu örnekte, erkek karakter gizlendiği noktadan soyunan kadını dikkatle izler. Filmin evreninde gerçekleşen bu olayın seyirciyi de konumlandıran ve içine alan bir etkisi vardır. Öyleyse, bu sahnenin kullandığı sinema dili ve seyircisi düşünüldüğünde neler eklenebilir? Bir kadını röntgenleyen bir adamı seyreden seyircinin varlığı göz önüne alındığında ikinci plandaki bakan erkeğin konumuna getiren çekim düzenlemesiyle seyirci de kadını röntgenlemeye davet edilmiş olur. Sinema filmi izlerken gerçekleşen suç ortaklıklarından birine örnek olacak bu düzenlemelerin etkileri üzerinde durulmalıdır. Filmi izleyen seyircinin, hele de sinema salonunun karanlığında bu daveti -ki sinemanın dayatmacı hali düşünüldüğünde davet gibi görünen bir zorunluluktur- kabul ettiği düşünülürse, ikinci planın seyirciyi çifte bir şekilde oyunun içine soktuğu anlaşılır. Seyirci röntgenleyenin gözü olmuştur ve onun gördüğünü görme "gücü"ne eriş(tiril)miştir. Bu "erişim" artık seyircinin röntgenci konumunu perçinlemekten başka bir şeye yaramaz. İkinci planın düzenlenişine dikkat edildiğinde erkek karakterin gördüğü

noktaya bakmak ve net olmayan bir şekilde tıpkı onun gözünün gördüğünü tahmin ettiğimiz ve ikinci planın bağlanması ile emin olduğumuz bir tanıklık söz konusudur. Sinemanın seyircisini çoğu zaman kameranın konumlandırılması açısından davet ettiği konumların toplumsal cinsiyet içerikli kavramlarla da tanımlanabileceği açıktır. Bu sahnenin klasik bir anlatım benimsenmeyecekse iki türlü etik önlemi olabilirdi. Birincisi seyircisini bir kadın bedenini seyretmeye davet eden röntgenci düzenlemenin kırılması anlamında, ikincisi karakterin baktığı yere seyirciyi de konumlandıran bakış açısı çekiminin kullanılması anlamında bir dikkat sergilense seyircinin bu konumu perçinlenmeyebilirdi. Göstermenin sorumluluk istediği çok açıktır. Yönetmenlik de bu anlamda bütün prestiji bir yana bu anlamdaki "küçük" dikkatlerin temsil konusunda "büyük" ve önemli çözümlere yol açacağının farkında olunması gereken bir konumdur. Sinemada bu düzenlemeleri yapan kişinin yönetmenler olduğu düşünülürse anaakım bir iş yapmanın yanında alternatif, düşünsel ve estetik yanı güçlü işler yapmanın aslında "küçük" şeylere dikkat ederek kolaylıkla mümkün olacağı da anlaşılabilir.



Sapık

Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* filmi bakış, cinsiyet ve klasik sinema düşünüldüğünde örnek olarak ele alınacak çalışmalardan bir tanesidir. Filmin öyküsünün merkezinde röntgenlemenin olması filmi bu anlamda bir kez daha önemli kılar. Ancak sorun daha önce de belirtildiği gibi, sadece filmin konusunun bu merkezde olması değildir. Asıl sorun, sinemasal düzenlenmelerde kullanılacak dil ve tercihlerin belirlenmesindedir. *Arka Pencere* üzerine pek çok şey söylenebilir. Bu filmde ayağı kırık olduğu için evinden çıkamayan

bir genç adamın karşı apartmandaki dairelerde yaşayan insanların gündelik yaşamlarını önceleri istemeden ardından da mecburen ve gönüllü bir biçimde izlemeye başlamasını anlatır. Karşı apartmanda işlenen bir cinayete tanık olmanın getirdiği zorunluluk yüzünden izlemenin dikkatli yapılması gerekir. Hatta filmin çok akılda kalan görsel malzemelerinden biri olan dürbün ile karşı apartmanı izleme halinin filmin tamamına yayılan bir alışkanlık olarak seyircinin röntgenci konumunu karakterle özdeşleşerek ve kullanılan sinema diliyle birlikte perçinlenerek devam ettirmesine neden olur. Filmde erkeğin eli kolu bağlı hali ve elinden hiçbir şey gelmiyorsa bile karşı apartmanda olup biteni göz(et)leme görevi(!) bir yandan da klasik sinemanın kadın, erkek tüm seyircisini yerleştirdiği konumu özetler gibidir. Çünkü daha sonra ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi klasik sinema seyircisini özdeşleşme yoluyla olaya katılmaya çağırır. Bu çağrı aynı zamanda Mulvey'nin tartıştığı gibi erkek egemen kültürel ve zihinsel donanımı meşrulaştıracak bir durum yarattığı için önemsenmelidir.

Bu örnekler dışında sinema ve röntgencilik duygusu açısından *Peeping Tom* (1960) filminin gündeme getirilmesi gerekir. Susan Sontag bu filmdeki fotoğrafçıyı röntgenci fantezileri açısından yorumlar:"Micheal Powell'ın bir röntgenci değilse bile, makinasına gizlediği bir silahla fotoğrafını çektiği kadınları öldüren bir psikopat üzerine yaptığı filmi *Peeping Tom*'da (1960) bundan çok daha güçlü bir fantazi yer alır. Filmin kahramanı konularına elini bile sürmez. Onların bedenlerine sahip olmak istemez; onların varlıklarını film üzerine alınmış halleriyle- onları kendi ölümlerini yaşarken gösteren görüntüler- ister, bunları da evinde, kendi zevki için izler. Film iktidarsızlıkla şiddet, profesyonelleşmiş bakışla zulüm arasında bulunan ve fotoğraf makinasına bağlı olan ana fantaziye işaret eden bağlantılar bulunduğunu varsayar. Erkeklik organı olarak fotoğraf makinası, herkesin doğallıkla kullandığı o kaçınılmaz metaforun olsa olsa çelimsiz bir çeşitlemesidir. Bu fantazinin farkında oluşunuz ne kadar belirsiz olsa da, filmi "takmak," makinayı "doğrultmak," filmi "çekmek" derken bu fantaziyi açıkça dile getirmiş oluruz" (Sontag,

1993:27-28). Sontag'ın fotoğraf ve sinema terminolojisine yerleşen eril eylem tariflerinin üzerinde durması -neredeyse işin doğası sayılabilecek olan- önemli bir başka ayrıntıyı bize hatırlatır.



Peeping Tom

ERİL BAKIŞ DÜZENLEMELERİ SADECE BİR RASTLANTI MI?

Buraya kadar gündeme getirilen örnek ve kavramlar düşünüldüğünde sinemada eril bakış düzenlemelerinin rastlantısal olmadığı anlaşılır. Ancak film yönetmeninin bu konuda bilinçli bir yaklaşıma sahip olmadan geleneksel (konvansiyonel) sinema diline ait anlatım biçimlerini kendi çalışmasında farkında olmadan devam ettirdiği durumlar da yaşanabilir. Klasik, anaakım ya da popüler sinemanın sürdürdüğü geleneksel uygulamalar arasından en çok başvurulanı bakışla ilgili düzenlemelerdeki tavırda ortaya çıkar. Bu türdeki kullanımların devamının erkek egemen kültürel yapılanmanın sürdürülmesine yarayan önemli bir ideolojik operasyon olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Klasik ya da popüler sinemanın kendine ait değişmeyen kuralları olduğu kabul edildiğinde bağımsız ya da alternatif sinemanın bakışın düzenlenmesi konusunda farklı bir yaklaşımı olacağı umulabilir. Türkiye'deki bağımsız sinemaya dair çoğu uygulamada "bağımsız"lık koşullarının anlaşıldığı anlamda öykünün niteliğinde ve sinemasal aktarımındaki bağımsız arayışlarda değil sadece film üretimindeki ekonomik bağımsızlığı çağrıştıran yönetmen-yapımcılık[20] anlayışında temellendiriliyor oluşu düşündürücü bir noktadır.

20'Yönetmen-Yapımcı'lık ve 'Bağımsız Sinema'nın ekonomik, estetik ve kültürel koşullarının Türkiye'de nasıl geliştiği konusunda tartışmalar için Tülay Çelik'in (2009) "1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci" adlı doktora tezi bu konuda yapılmış önemli bir çalışmadır.



Üç Maymun

Türkiye'de üretilen bağımsız filmler arasından Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği *Üç Maymun* filmi konusunun özelliği ve kullandığı sinemasal dilin toplumsal cinsiyetle ilişkisi açısından gözden geçirilebilir. Bir filmin toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl bir sinemasallaştırma uygulaması sürdürdüğünü anlamak nasıl mümkün olabilir? Yoruma nereden başlamak gerekir? Bir filmin konusu önemli bir bileşenidir. Filmdeki konulaştırma ve merkeze alınan karakterin hangi karakter olduğunun yanıtını verebilmek bu konuda karar verebilmek için önemli bir adım sayılabilir. Bunu yaparken filmin dramatik ağırlık merkezleri açısından yeniden gözden geçirilmesinde yarar vardır. Filmin merak uyandıran ve öykünün ilerlemesini sağlayan sürükleyici temelinin dayandırıldığı noktalar titizlikle ayrıştırılmalıdır. Ayrıca, filmin anlatmayı seçtiği konusu kadar bu konuyu nasıl sinemasallaştırıldığı da önemsenmelidir. Sinemasal anlatımın araçları olan çekim planlarının, mizansenin ve ışığın kullanımında toplumsal cinsiyet konusundaki uygulamaya dikkat edilmelidir. "Bakış"ın nasıl yönlendirildiği bir başka kilit noktadır. Diğer deyişle, filmin bakış politikası ve uygulamalarının nasıl gerçekleştirildiği önemli ipuçlarıdır. Bu açıdan, bedenin kullanımında kameranın yeri ve elde edilen görüntünün niteliği kadar bunun kimin gözüyle aktarıldığının da sorgulanması şarttır. Gerekirse plan plan yapılacak çözümlemelerle bu konudaki kimi tereddütler kısa zamanda giderilecektir[21]. Ana hatlarıyla değerlendirildiğinde, *Üç Maymun* filminin öyküsünün dayandırıldığı temel noktanın Hacer'in "arzu"sunda kilitlendiği görülür. Erkeklerin dünyasını altüst eden kadının arzusu bu filmde de negatif bir öğe olarak işlenir.

21 Perihan Taş "Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun"" (2011) adlı doktora teziyle bakış kavramını anılan film üzerinden tartışmaya açmakta ve analiz etmektedir.



Üç Maymun

Bakışın düzenlenmesi ile ilgili olarak son bir örnekle devam edilebilir. Ömer Uğur'un yönetmenliğini üstlendiği *Eve Dönüş* (2006) filminde Sibel Kekilli'nin varlığından kaynaklanan bir 'zorlamayla' ve seyircinin "olası" beklentisini boşa çıkarmamak için yer verildiğini düşünebilecek bir sahne düzenlemesine başvurulduğu göze çarpar. Sinema dilinin kullanımının filmi yorumlarken ne derece önemli olduğu bir sahnenin sinemasallaştırılmasında daha net anlaşılır. Bir sahnenin senaryo üzerindeki hali ile filme çekildiği hali arasındaki benzerlikler ve farklılıklar yönetmenin yorumunu ortaya koyar. Bu açıdan ele alınan sahnedeki kamera yerleştirimi ve mizansen dikkate alınmalıdır. Kameranın yerleştirildiği yer "röntgenci" bir bakışa uygun bir konumlandırmadır. Bir sahnenin sinemasallaştırmasında kimin gözüyle neyin gösterildiği ve seyircinin bu uygulamalar eşliğinde konumunun nasıl belirlendiği önem kazanır. Bu sahne kocanın işten eve geldiğini kabul edeceğimiz bir yerde başlar. Vardiyaları çakışmadığı için karısını günlerdir görmeyen eş salonda uyuyan karısını izler ve ardından ona sarılmaya çalışır. Filmin üretilme niyetinin 12 Eylül'ün sıradan insanların hayatına olumsuz etkilerini anlatmak olduğu açıktır. Ancak sinemasallaştırılmasındaki boşluklar bu niyeti sınıf ve toplumsal cinsiyet temelinde zedelemektedir.

Türkiye'de üretilen filmler gözden geçirildiğinde popüler ve bağımsız kanatta yer alan filmlerde konulaştırmalar ve kullanılan sinemasal dilin niteliği açısından erkek egemen bir sinema yapma yaklaşımının yaygınlığı dikkat çeker. Sinemanın erkek egemen yapısı, bu yapının getirdiği kültürel ve zihinsel koşullanmaların ağırlıklı varlığı ve sinemasal dilin kullanımındaki özensizlik ya da bilgisizlik göze çarpar. Bakışın düzenlenmesi filmin kimin gözüyle ve neden bu şekilde sinemasallaştırıldığının kanıtıdır. Kadın bedeninin kullanımında görsel hazzın ön planda tutulması sorunun

kaynağıdır. Sinemasal anlatım olanakları sonsuz olmasına rağmen bu konudaki bilinçli yaklaşımın sınırlı oluşu ister istemez sinema yapma pratiğini belli dar çerçeveler içinde kendini çoğunlukla tekrar eder hale çevirmektedir. Bu yüzden birbirine benzeyen kalıpların tekrarı ve geleneksel sinema dilinin kullanımı eril bakışı meşrulaştıran bir yapı arz edecektir. Temsillerle ilgili sinema yoluyla meşrulaştırılan politikanın kadın bedeninin gündelik yaşamda ve sinemada yeniden ve yeniden kuşatılmasına yarayacaktır. Açık ve kullanılır durumdaki her kamera dikkatli kullanılmazsa potansiyel olarak cinsiyetçi düzenlemelere "alet" olacaktır. Bu nedenle doğru temsil düzeneklerinin oluşturulabilmesi için film yönetmenlerinin bu türden bir geleneği devam ettirip ettirmemek konusundaki niyetlerinin ne olduğunu net bir biçimde ortaya koymaları ve sinemasal yaklaşımlarını buradan yola çıkarak belirlemeleri gerekir. Tüm sanat tarihi ve elbette sinema tarihi içinde yoğun olarak eril bakışı meşrulaştıran ve kadın bedenini görsel haz nesnesi olarak seyirlik bir biçimde kullanılmasının bir rastlantı olduğu düşünülemez. Kutsal kitaplar, mitoloji ve günümüze kadar uzanan popüler kültür ürünlerinde kadının ve Öteki'nin temsili en sorunlu alanlardan birini oluşturmaktadır.

2. BÖLÜMDE YARARLANILAN KAYNAKLAR

Ahu Antmen (2008). Önsöz. (Der. Ahu Antmen) **Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri.** (içinde). İstanbul: İletişim Yayınları.

Umut Tümay Arslan (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı". **Kültür ve İletişim-Culture and Communication**. 12 (1). Kış/Winter. (9-38).

Ali Artun (2009). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". Charles Baudelaire (içinde) **Modern Hayatın Ressamı**. İstanbul: İletişim Yayınları. 5. Basım.

Joseph P. Brinton III (1947). "Subjective Camera or Subjective Auidence?". **Hollywood Quarterly**. Vol. 2. No.4. (Jul.). (359-366).

David Bordwell, Kristin Thomson (1997). **Narration in Fiction Film**. Fifth Edition. USA: McGraw Hill.

Edward Branigan (1984). **Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**. Germany: Mouton Publishers.

Noel Carroll (1993). "Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies". **Poetics Today**. Vol. 14. No.1. (Spring). (123-141).

Seymour Chatman (2008). **Öykü ve Söylem-Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**. (Çev. Özgür Yaren). İstanbul: Deki Yayınları.

Jinhee Choi (2005). "Leaving It up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the inside". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 63. No.1. (Winter). (17-25).

Sigmund Freud (1983). "Kadınlık". **Psikanaliz Üzerine**. Türkçesi: A. Avni Öneş. İstanbul: Say Yayınları. 4. Basım.

Michel Foucault (2001). **Kelimeler ve Şeyler-İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**. İstanbul: İmge Kitabevi. 2. Baskı.

Michel Foucault (2002). **Toplumu Savunmak Gerekir**. (Çev. Şahsuvar Aktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

E. H. Gombrich (1992). **Sanatın Öyküsü**. (Çev. Bedrettin Cömert): İstanbul: Remzi Kitabevi.

Barış Kılıçbay (2001). "Laura Mulvey ve 'Görsel Haz': Psikanalitik Feminist Sinema Kuramı'nın Bir Eleştirisi". **İletişim**. Yaz. Kadın Çalışmaları:10. (63-81).

Serpil Kırel (2010a). "Popüler Sinema ve Propaganda İlişkisi: Uygarlaştırma Mitinin Meşrulaştırıcısı Olarak Hollywood Westernlerinin Etkisi". **Seçenlerle ve Seçilenlerle Politik Dünya**. (Der. Ece İnan). İstanbul: Referans Akademik Kitaplar. (161-185).

Serpil Kırel (2010b). "Kiarostami'nin *Şirin*'i Üzerinden Seyirci ve Sinema Dilinin Olanaklarını Yeniden Düşünmek". **SineCine**. Bahar 1 (1). (47-76).

Laura Mulvey (1985). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by Duel in the Sun". **Feminism and Film Theory**. (ed.) Constance Penley. London: Routledge. (69-79).

Laura Mulvey (1992). "Notes on Sirk and Melodrama". **Home is Where the Heart Is-Studies in Melodrama and the Woman's Film**. (ed. by Christine Gledhill). London: BFI Publishing. (75-79).

Laura Mulvey (1993). "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture". **October**. Vol. 65. (Summer). (3-20).

Laura Mulvey (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". (Çev. Nilgün Abisel). **25. Kare** Sayı: 21. (38-46).

Laura Mulvey (1996). "Americanitis: European Intellectuals and Hollywood Melodrama". **Fetishism and Curiosity**. London: BFI Publishing. (19-28).

Laura Mulvey (2000). **Yurttaş Kane**. (Çev. Arzu Taşçıoğlu ve Deniz Vural). İstanbul: Om Yayınları.

Laura Mulvey (2006). **Death 24 X A Second-Stillness and the Moving Image**. London: Reaktion Books.

Agah Özgüç (2008). **Turkish Film Guide (1917-2008)**. Ankara: The Minister of Culture and Tourism Press.

Nijat Özön (2000). **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

S. Ruken Öztürk (2000). **Sinemada Kadın Olmak**. Ankara: Alan Yayıncılık.

Serdar Öztürk (2009). "Elektronik Kültürün 'Adam'ına Karşı Yazılı Kültürün 'Ada'sı: 'Issız Adam' Filmine İletişim Sosyolojisi Açısından Bakmak". **Marmara İletişim Dergisi**. Temmuz. Sayı:15. (213-227).

Jacqueline Rose (2010). **Görme ve Cinsellik**. (Çev. Ayşe Deniz Temiz). İstanbul: Metis Yayınları.

Edward Said (1999). "Oryantalizm ve Sonrası". **Eleştirel Bakış**. (ed. Peter Osborne). Ankara: Dost Yayınları.

JoEllen Shively (2000). "Cowboys and Indians: Perceptions of Western

Films Among American Indian and Anglos". **Film and Theory**. (ed. by Robert Stam and Toby Miller). USA: Blackwell Publishers.

Kaja Silverman (2006). **Görünür Dünyanın Eşiği**. (Çev. Aylin Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Murray Smith (1994). "Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema". **Cinema Journal**. Vol. 33. No.4. (Summer). (34-56).

Susan Sontag (1993). **Fotoğraf Üzerine**. (Türkçesi: Reha Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Mustafa Sözen (2008). "Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler". **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**. Sayı:20. (577-595).

Mustafa Sözen (2008). "Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler". **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**. Cilt:4. Sayı:8. (123-145).

Robert Henry Stanley (2003). **Making Sense of Movies: Filmmaking in the Hollywood Style**. USA: McGraw Hill Companies.

John Storey (2000). **Popüler Kültür Çalışmaları-Kuramlar ve Metotlar**. (Çev. Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.

Jacquelyn Suter, Sandy Flitterman (1979). "Textual Riddles: Woman as Enigma or Site of Social Meanings? An Interview with Laura Mulvey". **Discourse**. 1 (Fall) (86-127).

Nilüfer Timisi (2010). "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye". **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar**. (Der. Murat İri). İstanbul: Derin Yayınları. (161-186).

Jeremy Vineyard (2000). **Setting Up Your Shots-Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know**. USA: Micheal Wiese Productions.

Linda Williams (2002). *"When the Woman Looks"*. **Horror-The Film Reader**. (ed. by Mark Janovich). London: Routledge.

Robin Wood (2004). **Hitchcock Sineması**. (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Elizabeth Wright (2002). **Lacan ve Postfeminizm**. (Çev. Ebru Kılıç). İstanbul: Everest Yayınları.

İnternet Kaynakları:

Daniel Chandler. "Notes on 'The Gaze'". http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/ (3 Ocak 2010).

James Elkins (1996). (http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze02.html (3 Ocak 2010).

"Laura Mulvey". http://www.wmm.com/filmCatalog/makers/fm428.shtml (3 Ocak 2010).

Brian Whitener, "Riddles of the Sphinx (1977)": http://www.ovguide.com/movies_tv/riddles_of_the_sphinx.htm (5 Ocak 2010)

"Laura Mulvey". http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html (5 Ocak 2010).

William Fowler, "Penthesilea: Queen of the Amazons (1974)": http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html (5 Ocak 2010).

Lucy Reynolds, "Riddles of the Sphinx": http://www.screenonline.org.uk/people/id/566978/index.html (5 Ocak 2010).

Marco Kaiser'in "Abaut Major Filmmakers - The two musical scenes in the Josef von Sternberg movie "Morocco"- http://www.grin.com/e-book/78899/abaut-major-filmmakers-the-two-musical-scenes-in-the-josef-von-sternberg (16 Ocak 2010).

"Budd Boetticher": http://www.en.wikipedia.org/wiki/Budd-Boetticher (18 Şubat 2010).

Diğer Kaynaklar

Tülay Çelik (2009). **1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci.** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

Perihan Taş (2011). **Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun".** Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.

Laura Mulvey, *"Laura Mulvey Introduction"*, (Mayıs 2009) (Yazarın kendisinin ilettiği *Visual and Other Pleasures* adlı kitabının yeni basımı için hazırladığı henüz basılmamış olan önsöz yazısı).

3. BÖLÜM

EĞLENCE ÇALIŞMANIN UZANTISIDIR! SİNEMA VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İLİŞKİSİ



Kültür Endüstrisi'nin Sessizliği!

Bu bölümde sanat ve sinema ile ilgili yorumlarıyla alandaki düşünsel zeminin oluşmasına katkıda bulunan Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno'nun çalışmalarına yakından bakılacaktır. Her iki ismin de akademik literatürde vazgeçilmez kuramcılar arasında oluşu bu yakınlaşmayı zorunlu kılmaktadır. Bu amaçla, öncelikle Walter Benjamin'in kaleme aldığı çalışmalarına ve yazım tarzına kısaca değilinip sayısız kereler alıntılanan *"Tekniğin Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı"* adlı makalesine ağırlık verilecektir. Benjamin'in bir yazar olarak düşünsel zeminini oluşturan önemli değişimlerle birlikte ele alarak, makaleyi yazma koşullarındaki olası 'deneyimlerinin' ulaşılabilen kaynaklar eşliğinde izlerini sürmek bu bölümün diğer bir amacıdır. Tıpkı onun yazma tekniğinde olduğu gibi kimi yoğun alıntılardan yararlanarak mozaik biçiminde düzenlenmeye çalışılacak olan bu bölümde anılan konu başlıkları içinde yer aldığı düşünülen önemli noktalara da değinilecektir. Ayrıca, Benjamin'in makalesini yazmadan önce ve yazdığı sırada sinema ve tiyatro ile ilgili beğeni ve

deneyimlerini değerlendirmek ve bu deneyimlerin nasıl bir tarihsel 'deneyim' olduğu sorusunun peşinden gitmek de kaçınılmazdır.

Benjamin üzerine Türkçede ve diğer dillerde çok sayıda araştırma yapılmış olmasının bölüm için bir avantaj olduğu düşünülse de, bu durum aynı zamanda bir dezavantaj olarak kabul edilebilir. Benjamin'in kendisinin yazma serüvenini dikkatle hikâye eden bir 'alıntı' toplayıcısı olması bölümü ona yaraşır bir biçimde ele almak zorunluluğunu doğurur. II. Dünya Savaşı'nın öncesindeki zorlu yıllarda bir yandan üzerinde çalıştığı makaleleri bitirmeye uğraşan öte yandan oldukça güç yaşam koşullarında bir insan ve entelektüel olarak hayatta kalmaya çabalayan Benjamin'in yazma serüveninin dönemin entelektüel çevresi hakkında temsili bir özelliği olduğu net bir biçimde ortadadır.

Bu bölümde üzerinde durulacak bir diğer isim Theodor W. Adorno ise, "Kültür Endüstrisi"[1] kavramını tartışmaya açarak Kültürel Çalışmalar disiplini içinde kendisine sayısız kereler atıf yapılan yazarlardan bir diğeridir. "Kültür Endüstrisi" kavramını tartışmak beraberinde sinemanın yaygınlaşmaya başladığı yılları ve ardından da Hollywood tarzı film üretim dinamiğinin niteliğini ve mantığını anlamaya yardımcı olacak bir zemin sağlayacaktır. Günümüzde kültürel ürünlerin üretiminde ve tüketiminde çok değişkenli ve farklı alanların bir araya girdiği, tümleşik bir deneyim ve küresel bir etkilenimin söz konusu olduğu açıkça kendini hissettirmektedir. Diğer yandan fark edilir bir biçimde ağırlıklı olarak Hollywood aracılığıyla Amerikan üretimi eğlence endüstrisine ait kültürel ürünlerin tüm dünyada etkin olduğu düşünülürse küresel bir boyutta yaşanan kültürel deneyimin etkilerinin derinlemesine incelenmesi gerekir. Gündeme getirilecek olan çalışmalarda yer alan ayrıntıların ve çeşitli ipuçlarının daha iyi anlaşılabilmesi için metinlerde verilen kimi örnekler büyütülecek ve daha yakından ele alınacaktır. Bu bağlamda, her iki yazarın da bağlantısı olduğu bilinen 'Frankfurt Okulu'nun kuruluş amaçlarının gözden geçirilmesi ve aktif katılımcılarının çeşitli çalışmalarına değinilmesi kaçınılmazdır.

1 Adı anılan çalışma Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından ele alınmıştır. Bu yüzden çalışmadan söz edilğinde yazarlar vurgusuyla kastedilen bu iki yazardır.

KISA BİR HATIRLATMA: FRANKFURT OKULU

Frankfurt Okulu üyelerinin düşünsel tartışmalara kattıkları kavramlar ve yol açtıkları tartışma zeminleri ile olduğu kadar sürekliliği açısından önemli bir sürece araştırmalarıyla tanıklık etmesi anlamında da önemli bir oluşumdur. 1923 yılında kurulan ve 'Frankfurt Okulu' olarak tanınacak olan 'Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, 1924 Haziran ayında resmen çalışmalarına başlar[2]. Enstitü'nün kendi içinde uzlaşmazlıklar ve doğal ölümler sonucundaki ayrılmalar olsa da yoluna uzun yıllar devam ettiği ve Adomo'nun 1969 yılındaki ani ölümünden sonra farklı bir kadroyla sendika araştırmalarına odaklandığı bilinmektedir. Dünya çapında 1970'lerden itibaren öne çıkan önemli bir kuramcı olan Habermas da 1971 yılında Enstitü'den ayrılır ve ardından Enstitü'nün üyeleri olmayan, ama bu geleneği sürdüren 'Eleştirel Teorisyenler'in çalışmalarından söz edilir hale gelinir (akt. Kejanlıoğlu,2005:75). Kendi türünde kurulduğu günlerde benzersiz olan kurumun başlıca mimarları arasında; Felix Weil, Friedrich Pollock ve sonradan Enstitü'nün yöneticisi olacak Max Horkheimer sayılabilir. Felix Weil zengin bir işadamı olan babası Herman Weil ile birlikte kurumla ilgili binaların kurulması ve ücretli personelin giderlerinin karşılanması için gerekli fonları sağlamış olan kişidir (Slater, 1998:15). Frankfurt Okulu'nun kavram olarak hem bir grup entelektüeli, hem de özgül bir toplum teorisini belirtmek için kullanıldığı akıldan çıkmamalıdır (Slater, 1998:9). Ayrıca kurulduktan sonraki dönemin konjönktürel yapısı gereği Yahudi entelektüellerin Almanya dışına çıkıp farklı ülkelerde araştırmalarına devam eden Frankfurt Okulu'na ait bir tarihsel dönemleştirmeden de söz etmek mümkündür[3]. Frankfurt Okulu denince akla ilk gelen isimler arasında;

2 Enstitü'nün kurulma amacını Enstitü'ye kuruluşundan itibaren altı yıl müdürlük yapan Carl Grünberg özetler. Grünberg, üniversitelerin sadece öğretim kurumları haline gelmesinden yakınarak topluma gelecekteki resmi görevlilerini sağlayan bir kitle eğitim fabrikalarına dönüştüğüne dikkat çeker ve "Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü"nün bu eğilime karşıt bir araştırma enstitüsü özelliğinde olacağını belirtir (akt. Kejanlıoğlu, 2005:29).

3 Enstitü'nün Bottomore tarafından yapılan dönemlendirmesinde, 1923-1933 yılları arasını birinci dönem, 1933-1950 yılları arasını ikinci dönem, 1950-1970 yılları arasını üçüncü dönem ve 1970 sonrasını dördüncü dönem olarak ele alınır (Bkz. Kejanlıoğlu, 2005:28).

Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Karl Mannheim, Herbert Marcuse ve Walter Benjamin vardır (Smith, 2005:66). Walter Benjamin'in Frankfurt Okulu'nun "dış çevresi"nden kabul edildiği (akt. Kejanlıoğlu, 2005:101) de bu bilgilere eklenmelidir.



Weil, Benjamin, Horkheimer ve Adorno



Frankfurt Okulu'nun binası

Frankfurt Okulu'na ait üyelerin Nazi Almanya'sından Amerika'ya göç etmelerinden hareketle Smith, bu okulun isminde taşıdığı coğrafi imaya dikkat edilmesini önerir. Frankfurt Okulu'nu oluşturan araştırmacıların çalışmalarında kapitalist modernite eleştirileri üzerinde bir ortaklık görmek mümkündür. Frankfurt Okulu'nun üyelerinin teknolojinin toplumsal yaşam üzerindeki etkisine popüler kültürün yeniden üretimi konusunda ilgi duydukları açıktır. Enstitü'nün odaklandığı soru bir konuşmasında Horkheimer tarafından dile getirilmiştir: "Belirli bir toplumsal grup içinde, belirli bir tarihsel dönemde ve belirli ülkelerde, söz konusu grubun ekonomik rolü, bireylerinin ruhsal yapısındaki değişmeler ve bir bütün olarak söz konusu grup üzerinde biçimlendirici etkiye sahip toplum ürünü olan düşünce ve kurumlar arasında ne gibi bağıntılar kurulabilir?" (Slater, 1998:34). Başka bir şekilde ifade edilirse, Horkheimer'ın yöneticiliğinde çalışmalarına devam eden Frankfurt Okulu'nun birincil ilgi alanını ideoloji eleştirisinin oluşturduğu söylenebilir (Slater, 1998:36). Ayrıca, yeni Enstitü'nün ana yayın organı olan *Toplumsal Araştırmalar Dergisi (Zeitschrift für Socialforshung)*'nin de önemli araştırmaların yayınlandığı bir alan oluşturduğu da eklenmelidir (Slater, 1998:37, 39).

Frankfurt Okulu'nun kültür manipülasyonu üzerine eleştirisinin faşizme ve özünde bir bütün olarak tekelci kapitalizme bir saldırı olarak tasarlandığı açıktır. Slater'a göre bu faşist olmayan günümüz kapitalizminin ideolojik savunusunda kullanılamayacak bir totalitarizm kavramının ortaya çıkmasına yol açar. Diğer yandan, Frankfurt Okulu'nun kitle kültürünün tek başına *kitle* kültürü olarak gelişmesine değil, tekelci kapitalizmin himayesinde kitle kültürünce yüklenilen veya zorlatılan baskının özgül biçimine itirazı olduğu anlaşılır (Slater, 1998:232-233). Frankfurt Okulu'nun gündemini tahmin edileceği üzere pek çok temel sorun meşgul etmektedir. Bunlar arasında Nazi Almanya'sının gün geçtikçe -özellikle Yahudi entelektüeller açısından- daralan çemberinde eleştirel bir düşünsel çaba içinde olmanın zorluğu kadar, fiziksel koşulların hayatta kalmaya izin vermemesi de etken olarak akılda tutulmalıdır. Bu nedenle Enstitü'nün ve üyelerinin hayatta kalabilmesi için çeşitli önlemlere başvurulmuştur. Önlemler arasında özellikle bir dönem Enstitü üyelerinin çeşitli göçlerden sonra Amerika'ya gitmeleri ve düşünsel üretimlerine orada devam etmeleri vardır. Witte, Enstitü'nün kuruluş sermayesini önce Hollanda'ya transfer ettiğini, 1933 yılında Frankfurt'tan Cenevre'ye, bir yıl sonra da New York'a göç ettiğini hatırlatır (Witte, 2007:127). Entelektüel üretimin Nazi Almanya'sında engellenmesi sonucu Avrupa'dan uzakta kalınarak araştırmalar yapılmaya devam edilmiştir. Bir yanıyla yaşanan bu zorunlu gelişmenin Enstitü üyeleri açısından dünyanın farklı yerlerinde kültür, sanat, iktidar ve ideoloji gibi kavramların sorgulanması için bir fırsat oluşturduğu da düşünülebilir.


Walter Benjamin

WALTER BENJAMİN

Walter Benjamin, kültür, sanat, tarih ve felsefe gibi farklı alanlarda ürettiği önemli çalışmalarla dikkat çeken bir entelektüel figürdür. Hem yazdıklarının birçok kuramsal çalışmaya kaynaklık ediyor oluşu,

hem de kendisi ile ilgili çok sayıda araştırma yapılmış olması yüzünden Benjamin üzerine yapılacak bir hatırlatmanın nereden başlatılacağına karar vermek kolay değildir. Burada, Benjamin ile ilgili bilgileri geniş bir derleme şeklinde zamansal açıdan sıralı olmayan bir biçimde bir araya getirerek bir kolaj oluşturmanın denenmesi bilinçli bir tercihtir[4]. Bir başlangıç yapabilmek amacıyla, onun yazmakla ilgili düşüncelerini aktararak Benjamin'e yaklaşmak denenebilir. *Tek Yön* (Benjamin, 2005) adlı denemelerden oluşan kitabında yazar, *"13 Tezde Yazarlık Tekniği"* başlığı altında yazmak isteyenlere çeşitli tavsiyelerde bulunur: "Büyücek bir eseri kaleme almaya girişen kimse kendini hoş tutmalı ve günlük yazacağı kadarını bitirdikten sonra kendine, yazmayı sürdürmesini engellemeyecek herşeyi bahşedebilmelidir" (Benjamin, 2005:35-36). Bu tavsiye onun yazma deneyimini hayatının içine nasıl aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Benjamin, yazmanın törensi halini hatırlatırcasına: "Sıradan el araçları kullanmaktan kaçın. İnce eleyip sık dokuyarak belli kâğıtlar, kalem uçları, mürekkeplerde ısrar etmek yararlı olur. Bu araçların lüksü aranmayabilir, ama bolluğu olmazsa olmaz" (Benjamin, 2005:35-36) sözleriyle yazmak konusundaki yaklaşımını aktarmaya devam eder. Benjamin'in yazma deneyimi ve düşünsel uğrakları gözden geçirildiğinde kendi çağdaşları gibi klasik yöntemlerle araştırmalar yapan biri olduğu hatırlanabilir.

4 Bu biçimsel sıçrayışta, onu tarif edecek önemli duraklar, dönüm noktaları ya da olaylar çeşitli alıntılarla ve tanıklıklarla ve kronolojik olmayan bir biçimde ele alınacaktır. Bu sıçrayışlardan rahatsız olacak okurlar için onun bitmemiş bir derlemesi olan *Pasajlar* çalışmasından biçimsel olarak etkilenildiği ve okuma süreci içinde ele alnan önemli kaynaklar arasında rastlanılan alıntıları bir araya getirirken daha çok gelişigüzel bir akış izlenildiği itiraf edilebilir. Burada yer alan mozaikler sonucunda oluşan Benjamin bu kitaba has bir Benjamin'dir. Ayrıca, kaçınılmaz olarak dipnotlarda yapılan uzun açıklamaların da kullanılması dikkati dağıtacak bir unsur olabilir. Benjamin hakkında daha ayrıntılı bir bilgiye sahip olmak isteyen okurlar için bu dipnotlar ve dipnotlarda belirtilen kaynakların izlerini takip etmeleri önerilebilir. Yazarın kendisi gibi Benjamin hakkında yazılanları okumak da zorlu, sabır isteyen ve bir süre sonra birçok kaynaktan gelen bilgilerin yığıldığı ve sanki tüm kaynaklar aynı bilgileri aktarıyormuş hissi veren ve durmadan başa dönüp okumayı gerektiren bir deneyime dönüşebilmektedir. Benjamin üzerine yapılan çalışmaların onun alıntı biriktirme ve kaynak taramadaki hassasiyetini ister istemez üstlenen bir kopya yazılım deneyimine dönüşme tehlikesi de içerebildiği burada açıkyüreklilikle belirtilebilir.

Benjamin gibi, metnini alıntıları üzerinde yapılandıran bir yazım tekniğine sahip olan bir figürün bilgi toplama kaynakları arasında kütüphanelerin önemli bir yeri olduğu olduğu anlaşılmaktadır. Serbest bir araştırmacı ve yazar olarak Benjamin'in kütüphanelerde çalışarak derlediği not kâğıtlarını daha sonra kullanmak üzere biriktiren titiz bir 'koleksiyoncu' olduğu da unutulmamalıdır. Benjamin üzerine çok sayıda isim yorumda bulunur. Örneğin, Oskay, Benjamin'i dinsiz, metni kutsal sayan teolojik yorum anlayışına yakınlık duyan, bilimadamı olmayan, ancak has bir bilimadamı gibi son derece titiz ve sabırlı bir incelemeci olarak tarif eder. Tarihçi değildir, yazılarında ve incelemelerinde poetik bir düşünme ve yazma üslubu olan biridir. Dar anlamıyla bir filozof da değildir. Bilimadamları gibi metni "eşelemeyi", denizin altını eşelenmiş, viran olmuş olarak su üstüne çıkarmayı istemeyen, kendi deyimiyle "kazmak, alt-üst etmek yerine, sondajla derindeki inciyi bulma" yöntemiyle çalışan biridir (Oskay, 1995:10-11). Benjamin'in bu tarifinden de anlaşılacağı gibi inceleme malzemesine farklı bir bakış açısıyla yaklaşan bir inci avcısıyla karşı karşıyayız. Ayrıca Benjamin'in bir başka noktaya daha dikkat çektiği görülür: "Kuşağımın birçok yazarından daha iyi Almanca yazıyorsam, bunu büyük ölçüde yirmi yıldır gözettiğim bir kurala borçluyum: Mektuplar dışında asla "ben" sözcüğünü kullanma" (akt. Gürbilek, 1993:31). Benjamin'in çalışmalarının ve yazma stilindeki özgün tarafların fark edilmemesi mümkün değildir. Bu açıdan onu ilk kez okuyan kimi okurları zorlayabileceği de tahmin edilebilir. Benjamin'in metinlerinin yan okumalar yapıldıkça içine girilen bilmece ve dehlizler barındıran serüvenli ve uzunsoluklu bir okuma yolculuğu sunacağı açıktır.



Walter Benjamin kütüphanede

Benjamin'in hayatındaki dönüm noktalarından birinin akademik kariyer yapmasına engel olan bir gelişme olduğu anlaşılır. Benjamin'in kendine has üslubu ile yazmış olduğu doçentlik tezi önemli bir çalışma olduğu kadar tartışmalı bir çalışma olur. "*Alman Yas Oyununu'nun*

Kökeni" adlı tez için kış boyunca Berlin Devlet Kütüphanesi'nde çalışan Benjamin, 1924 Mart'ına kadar elindeki yaklaşık olarak 600 alıntıdan oluşan hazırlığını yapar. Kendi sözleriyle içinde bulunduğu hummalı çalışmayı şöyle aktarır: "Son derece iyi bir düzende ve derli toplu bir kaynak birikmişti. Aylarca süren okumalar ve hep yeniden derinlemesine düşünmeler sonucunda yığılan malzeme, yapı taşlarından bir kitle olarak, hem de ilk esin kıvılcımlarını bir ölçüde dolambaçlı yollardan, tamamen başka herhangi bir yerden üzerine aktarmam gereken bir yığın olarak hazır" (Witte, 2007:64). Adorno'ya yazdığı mektupta tarif ettiği gibi, doçentlik teziyle ilgili alıntı altyapısını hazırlayan Benjamin bu alıntıları yazıya dönüştürmek için Capri'ye gider. Burada onu etkileyecek bir başka figürle, Rigalı bir Rus devrimci kadın olan Asya Lacis ile tanışacaktır (Witte, 2007:64). Bu bağlamda, Asya Lacis'le ilgili yaşadığı deneyimlerini şimdilik bir yana bırakarak yeniden Benjamin'in alıntılar ve alıntı toplayıcılığı üzerinde durarak yazım tekniğinin özelliklerine geri dönülebilir. Bu bilgiler onun yazdığı metinleri anlamak için yardımcı olacak ipuçlarıdır. Benjamin'in doçentlik tezini yazarken yaşadığı düşünsel deneyimini mektuplarındaki anlatımından takip etmek mümkündür[5]. Yaptığı ve birinci bölümünün neredeyse tümü alın-

5 İlk kez 1923 yılında Frankfurt'ta karşılaşan Benjamin ve Adorno'nun birbirlerinin yazdıklarına yorumlarda bulundukları bilinmektedir. Mektuplaşmalardaki yaklaşım ve üslubun anlaşılabilmesi için özetlemek yerine kimi satırlarından örnekler vermek daha anlamlı olacaktır. Bu mektuplaşmalar okuyanda, bu mektuplaşmalar sonucunda basılan eserleri de bir dedektif gibi incelemek ve aralarındaki düşünsel etkileşimi anlayabilmek arzusunu uyandırmaktadır. Burada ele alınan çeşitli zamanlara ait mektuplaşma örneklerindeki tartışmalar sadece Benjamin'in doçentlik tezi ile sınırlı değildir. Adorno'nun 1935 yılında gönderdiği mektubunun: "Aziz Benjamin: Bugün izin verirsen, uzun uzadıya çalışıp incelediğim ve ayrıca Felizitas ile birlikte üzerinde durup tartıştığımız senin makalenin yayın öncesi son yazımını ele alıp görüşlerimi sana yazmak istiyorum. Burada yazacağım görüşlerime Felizitas da bütünüyle katılıyor" (Adorno, 1985:155) biçiminde başlayıp açık yürekli eleştirilerle ve zaman zaman da övgülerle devam ettiği görülmektedir. Dostlukla başlayan ve uzun uzun eleştirilerle devam eden mektubunu kimi ciddi eleştirilerle sürdüren Adorno arkadaşına sayfa sayfa yazısında ne yapması gerektiğini de tarif eder: "Sayfa 174'deki spekülasyonla ilgili teorik açıklamaların da bana hiç doyurucu görünmedi" (...) "Sayfa 176'da ise, perspektifle ilgili olarak daha gelişkin teorik bilgiler sunmalıydın; Sanıyorum senin bundan önceki ilk taslağında bu konuda oldukça güzel şeyler vardı. 1810 ile 1820 arasında icad olunan

ılardan oluşan çalışmasını kendisi özetler: "Bu türden çalışmalar için çok tuhaf görünebilecek, düşünülebilecek en çılgın mozaik tekniği ki, yazıyı temize çekerken elbette bazı yerlerini düzelteceğim" (Witte, 2007:71). Yazarın çalışmalarına Adorno'nun yönelttiği eleştiriler açısından 20. yüzyılın en önemli estetik anlaşmazlıklarından biri olduğu da (Kejanlıoğlu, 2005:152) yapılan yorumlar arasındadır. Bu anlamda, 1929 yılında Benjamin ve Adorno'nun, Frankfurt'ta bir dağ köyünde iki ay geçirdikleri ve çeşitli fikir alışverişlerinde bulundukları bilinmektedir. Benjamin'in, *Pasajlar* projesinden parçaları Adorno'ya ilk kez orada okuduğu ve zengin içerikli tartışmalar yaptıkları Adorno'nun yazdıklarından (Kejanlıoğlu, 2005:159)

stereoskop da burada ele alınabilirdi. Hausmann'ı diyalektik bir değerlendirme içinde ele aldığın bölüm çok iyi.. Okuyucunun herşeyden önce anlayıp yorumlayabilmesi gereken Hausmann ile ilgili, bu bölümü, gönderdiğin bu metnin yeni yazımında çok daha iyi yazacağından kuşkum yok. Buraya kadar yaptığım eleştiri ve yorumlarımdaki acımasız tutumum için beni bağışlamanı dileyeceğim. Fakat belirteyim ki, yaptığım bu eleştirilerin birçoğunda bile, sana çok şeyler borçluyum. Dostluk ve sevgilerimle, Hoşça kal" (Adorno, 1985:173). Bir başka mektubunda Adorno, Benjamin'in *"Tekniğin...."* adlı çalışması üzerine yorumlarını aktarır. Bu kez bu çalışmayı "olağanüstü" bulmuştur ve ekler: "Çalışmanı çok önemli buluyor, çok da yerinde bir girişim sayıyorum. Bunun nedeni, bu konuyu inceleme kararına varırken düşüncendeki niyetin olan mit ile tarih arasındaki ilişkiyi diyalektik bir tarzda kurup gösterebilmeyi senin bu çalışmanın materyalist diyalektik düşünce alanında gerçekten başarmayı üstlenmiş olmasıdır" (Adorno, 1985:175). Adorno'nun bu mektubunu 18 Mart 1936'da Londra'da yazdığı anlaşılmaktadır. Bu olumlu başlangıçtan sonra aralarındaki fikir ayrılığını da detaylı olarak aktaran Adorno'nun: "Tek istediğim. Brecht'in seçtiği ışıklar egzotik sularda batıncaya kadar, senin kolunu sımsıkı tutmak. Lütfen, eleştirilerime hep bu açıdan bak" (Adorno, 1985:185) uyarısı dikkat çeker. Adorno'nun Benjamin'in Brecht'le olan dostluğu ve onun düşünce biçiminin etkisi altında kalması açısından kendisini uyarmak zorunda hissettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda bu kez karşı tarafın nasıl bir durumda olduğunu anlayabilmek için Benjamin'in Adorno'nun bir başka mektubuna verdiği yanıta yer verilebilir. "Sevgili Teddie" diye başlayan mektup 9 Aralık 1938'de Paris'te yazılmıştır. Adorno'nun yaptığı eleştirilere geciken bu mektubun kendisini "epey sarstığını" belirterek başlayan Benjamin: "Eleştirilerini yararsız bulduğumu söyleyecek değilim; bunları kavrayamamış, yanlış anlamış da değilim. Eleştirilerine, bunların temel nitelikteki yanları üzerinde durarak yanıt vereceğim" (Adorno, 1985:193) biçiminde yanıt verir. Benjamin'in çalışmalarını sürdürürken yaşamsal kaygısını ve koşullarının zorluğunu belirtmesi metinlerin hangi koşullarda kaleme alındığını göstermektedir. Mektuplaşmalarından Adorno'nun da yazdığı çalışmaları okuması için Benjamin'e gönderdiği ve bu fikir alışverişinin karşılıklı olduğu anlaşılmaktadır.

anlaşılmaktadır. Anlaşılacağı üzere, Benjamin'in düşüncelerine değer verdiği dostlarından olan Adorno'ya yazdığı mektuplarından onun yazma serüveni, yaşadığı deneyimler ve düşünsel kaygıları üzerinde bilgi sahibi olmak olasıdır. Benjamin hakkında araştırmalarda rastlanabilecek bilgilerin temel kaynaklarından birini bu mektuplaşmaların oluşturduğu görülür. Benjamin üzerine yapılan çalışmalarda her yazarın kendi aktarma tercihine göre dizdiği bir kolaj ya da mozaik gibi ele alınma eğilimi olduğu göze çarpar[6]. Alıntılarıyla dikkat çeken bir yazar olarak Benjamin'i kendi otobiyografik notlarından yararlanarak tanımaya devam edilebilir. Yazarın kendini *"doğuştan varlıklı bir burjuva çocuğu"* olarak betimlediği görülür (akt. Witte, 2007:7). 15 Temmuz 1892'de Berlin'de doğan Benjamin, Frankfurt Okulu'nun çoğu diğer üyesi gibi, zengin -babası antikacı ve sanat galerisi sahibidir- ve Alman kültürünü özümsemiş bir Yahudi ailesinin çocuğu (Jay, 1989:287) olarak tarif edilir. Benjamin'in Yahudi oluşuna vurgu yapılmasının asıl nedeni, onu kuşatan ve intiharına neden olan Nazi iktidarı ve baskısının üzerinde yarattığı zorlukları hatırlatabilmektir. Berlin'de dünyaya gelen Benjamin, Berlin, Münih ve Bern'deki üniversite yaşantısından ve bir süre İsviçre'de yaşadıktan sonra ekonomik güçlükler nedeniyle, 1920 yılında yeniden ailesinin yanına Berlin'e dönerek (Witte, 2007:178) edebiyat eleştirmenliği ve çevirmenlik yapmaya başlar. 1928'de sunduğu *"Alman Tragedyasının Kökenleri"*[7] adlı doçentlik tezi, Frankfurt Üniversitesi'nde geri çevrilince yazar zaten pek sıcak bakmadığı akademik kariyerden bütünüyle vazgeçecektir. Ernst

6 Susan Buck-Morss'un *Görmenin Diyalektiği* (2010) adlı kitabında daha da ileri gidip Benjamin'in bitmemiş *Pasajlar* çalışmasındakine benzer ilgi çekici bir bilgi toplama ve aktarma tekniği kullanarak bu konu üzerinde düşünmeye devam ettiği görülür. Benjamin'in olgunluk çağının tamamlanmamış çalışması aynı zamanda 19. yüzyıl sanayi kültürüne ait bir yığın nottan oluşmaktadır. Buck-Morss'un kitabını: "Walter Benjamin'in geliştirdiği görmenin diyalektiğinin yorumlanmasını içeren resimli bir felsefe kitabı" (Buck-Morss, 2010:13) olarak tanımladığı görülür. Yine kendi deyimiyle bu biçim itibarıyla akademik, uzun ve argümanları karışık bir çalışmadır (Buck-Morss, 2010:15).

7 Çevirilerden kaynaklanan bir uyuşmazlık nedeniyle *"Alman Yas Oyununun Kökeni"* olarak belirtilmiş olan aynı tezden zaman zaman *"Alman Tragedyasının Kökenleri"* olarak söz edilecektir.

Bloch, Theodor W. Adorno ve Bertolt Brecht'in[8] etkisiyle 1930'larda giderek Marksizme yakınlaşan Benjamin, 1933'te Almanya'yı terk ederek Paris'e yerleşir. 1939 yılında, Alman mülteciler tarafından yayımlanan bir dergide çıkan yazısı nedeniyle Alman vatandaşlığından çıkarılır. Almanların Fransa'yı işgal etmesi ve Paris'teki evini Gestapo'nun basması üzerine Fransa'nın güneyindeki Port-Bou kentine kaçar; burada polis tarafından Gestapo'ya teslim edileceğini anlayınca da 26 Eylül 1940 tarihinde intihar ederek yaşamına son verir. Onun ölümünü, Bertolt Brecht: 'Hitler'in Alman edebiyatına verdiği ilk ciddi kayıp olarak' yorumlar (www.wbenjamin.org). Benjamin'in, 1933 yılında Hitler'in zaferi sonrasında bir Yahudi olarak yazıları boykot edildiği için Detlef Holz, C. Conrad gibi takma adlarla yazılar yazmak zorunda kaldığı da bilinenler arasındadır (Podszuus, 1990:136). Bu geniş özetten de anlaşılacağı üzere verimli bir yazar olan Benjamin çalışmalarını çok zorlu koşullar altında kaleme almıştır. Bağımsız bir araştırmacı, serbest yazar, denemeci ve çevirmen olarak ürettiği makaleler ve düşünsel hayata yaptığı katkılar düşünüldüğünde, Benjamin gibi bir yazarı akademisyenlikten uzaklaştıran nedenlerin sorgulanması şarttır.


Walter Benjamin ve Brecht

Benjamin, İkinci Dünya Savaşı ve Nazi yönetiminin entelektüeller üzerindeki baskısının olumsuz sonuçlarının düşünsel yaşama etkisini hatırlatan bir figür olarak simgesel boyutuyla da önemli bir isimdir. Bu konu ile ilgili bir kaç ayrıntı yazarın zihinsel üretim sürecinin arka planını göstermesi açısından yararlı olabilir. Yazarın çok verimli olduğu bir çağda çevresini saran baskılara dayanamayarak intihar etmesi trajik bir sondur. Martin Jay, Benjamin'in Paris'te olduğu son dönemlerinde Avrupa'da koşulların giderek zorlaştığını hatırlatır. Arkadaşı

8 *Brecht'i Anlamak* (2000) adlı kitap iki yazarın epik tiyatro, yeni gelişen dünya dengeleri, sanat ve politika üzerine önemli konulardaki düşüncelerine ulaşma olanağı vermektedir.

Adorno'nun, Benjamin'i Amerika'ya gitmesi konusunda ikna çabaları da sonuçsuz kalır. Benjamin, hala savunulması gereken bir şeyler olduğunu iddia ederek Avrupa'da kalmayı ister. Ancak 1940 yılında Paris'te kaldığı apartman dairesinde yakalanınca tutuklanarak bir mülteci kampına götürülür (Jay, 1989:286). Witte, 1 Eylül 1939 yılında Alman ordusunun Polonya'ya girmesi ile birlikte *"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"*[9] adlı makalesini henüz tamamlamış olan Benjamin'in Fransa'daki tüm öteki Alman mülteciler gibi savaşın başlamasıyla önce bir toplama kampına oradan da Neuers'teki Clos St. Joseph 'gönüllü çalışma kampı'nda gözaltında tutulduğunu vurgular. Kampın koşullarına soğukkanlılıkla katlandığı belirtilen yazarın kampta felsefe kursu verdiği ve bir kamp gazetesi yayımlamayı tasarladığı aktarılmaktadır. Kampta üç ay kalan yazar, nüfuzlu dostları yardımıyla serbest bırakılmış ve Paris'e dönmüştür. Paris karartma altındadır ve alarma hazır beklemektedir. *Pasajlar* çalışmasına yeniden dönebilmek için büyük çaba gösteren Benjamin sağlık sorunlara rağmen Ulusal Kütüphane'deki üyelik kartını yenilemiştir (Witte, 2007:160). Benjamin'i kurtarma çabaları içinde Amerikan vizesi olanağının zorlandığı da anlaşılmaktadır. Benjamin için Amerika'ya gitmeye gönüllü olmayan bir "gönülsüz mülteci" olarak vize alınmasına rağmen, yazar Fransa'dan çıkış vizesi almayı başaramayacaktır (Jay, 1989:286). Bu noktada bir başka kaynağa daha başvurulabilir. 1940 Mayıs'ında Hitler'in birlikleri Hollanda'ya, Belçika'ya ve Fransa'ya girer. İlk Alman birlikleri Paris'e girdiğinde Benjamin kız kardeşiyle güneye kaçarken yanına gaz maskesi ve özel eşyaları dışında başka birşey alma fırsatı bulamaz. Elyazmaları ve eşyaları Paris'te kalmıştır. *Pasajlar Çalışması*'na ilişkin malzemeleri ve taslaklarını George Bataille'a bırakmıştır. Bataille da bu elyazmalarını Ulusal Kütüphane'de saklar (Witte, 2007:166). Benjamin'in trajik sonuna yaklaştığı çok açıktır. Pireneler üzerinde, denetimi daha gevşek bir bölge olan Port Bou'dan İspanya-Fransa sınır kapısına bir geçiş bulunmaktadır. Sınır kapısına doğru diğer mültecilerle yola çıkan Benjamin, herhangi bir aksilik ol-

9 Bu makale, Walter Benjamin seçkisi olan *Son Bakışta Aşk* (1993) kitabında yer almaktadır.

ması halinde kullanılmak üzere çantasına koyduğu 15 adet yüksek dozda morfin tabletiyle yürümeye devam eder. Sınır kapısının onlar varmadan az önce kapandığını anladıklarında yeniden Gestapo'nun eline düşmek istemeyen Benjamin tabletleri yutar. Sabah baygın olarak bulunur, ancak midesini yıkamak isteyen İspanyol görevlilerin yardım talebini reddeder. Belirtildiğine göre, onun intiharının etkisiyle sınır kapısı açılır ve diğer mülteci kafilesinin geçişine izin verilir (Jay, 1989:286). 48 yaşında yaşama veda eden bir Avrupalı entelektüel olan Benjamin'in hayatı, *Son Sınır-La Ultima Frontera* (1993) ya da *Walter Benjamin'i Kim Öldürdü-Quien Mato a Walter Benjamin* (2005) gibi kurmaca ve belgesel filmlere de konu olmuştur.



Benjamin'in pasaportu


Anıt-Port Bou

Benjamin'in Frankfurt Okulu'nun "dış çevresi"nden olduğu daha önce vurgulanmıştı. Ancak doçentlik tezinin reddedilmesi gibi başarısızlıklar ve farklı şanssızlıklarla dolu yaşamında ürettikleri ile kültür ve sanat konusundaki görüşleri ile yalnızca Frankfurt Okulu'na ait "iç çevre"nin değil, sonraki nesillerin de çalışmalarında etkili olan yazar ile ilgili Susan Sontag'ın "son entelektüel"[10]

10 Susan Sontag'ın Benjamin için söyledikleri yazarı tanımlamaktadır: "Benjamin, Kraus üzerine yazdığı denemede, Kraus'un yeni bir çağın eşiğinde mi durduğuna ilişkin retorik soruyu sorar: "Ah, kesinlikle değil. -O, kıyamet gününün eşiğinde duruyor." Benjamin bunu kendisi hakkında düşünür. Kıyamet gününden önce son entelektüel, -Modernliğin bu kadim kahramanı, harabeleriyle, tuhaf görüleriyle, hayalleriyle, nüfuz edilemez melankolisiyle, yere eğilmiş bakışıyla- içinde birçok "görüşü" sakladığını ve düşüncelerin yaşamını acı sona kadar savunduğunu, böyle adil ve böyle insanlık dışı olabildiğini, açıklayacaktır" (akt. Witte, 2007:183).

değerlendirmesi de burada hatırlanabilir (Kejanlıoğlu, 2005:101). Benjamin'in, Frankfurt Okulu'na hep belli bir mesafe içinde olması onun Frankfurt Okulu'na katkılarının ne olduğu konusunda yapılacak yorumları güçleştirdiği iddia edilmektedir (Jay, 1989:256). Yazarın Frankfurt Okulu ile ilişkisi üzerine birkaç hatırlatma daha yapmakta yarar vardır. Benjamin'in serbest bir yazar olarak yaptığı çalışmaların Almanya'nın ekonomik ve sosyal, düşünsel boyutuyla zorlu koşulları içinde gereken ilgiyi ve değerlendirmeyi görmediği bilinmektedir. Doçentlik tezinin kabul edilmemesi yüzünden akademik kariyerin getirdiği güvence ve prestijden yoksun kalan Benjamin'in yaşamını yazarak sürdürdüğü düşünülürse, çalışmalarının gereken ilgiyi görmemesinin neden olduğu ekonomik sorunların varlığının da tahmin edilebileceği açıktır. Witte'nin belirttiğine göre, Benjamin tek ciddi iş olanağını Horkheimer'ın yöneticiliğini yaptığı Enstitü'nün dergisine yazdığı yazılarla elde eder. Enstitü'den aldığı aylıkların yanı sıra, kütüphanesini taşıması ya da yeni kitap satın alması için de destek aldığı bilinmektedir (Witte, 2007:127,129). Sürgünde olduğu yıllarda bu derginin entelektüel olarak varolmasını sağladığı kadar ekonomik olarak da Benjamin'in hayatta kalmasına destek olduğu anlaşılır. Ayrıca, yazarın alışılmadık entelektüel kimliği ve yazım tarzı onunla ilgili kaynaklarda sıklıkla vurgulanan özellikleri arasındadır. Hatta yazdıklarının ikircikli mahiyeti ve zor anlaşılıyor oluşu da sıklıkla gündeme getirilir. Benjamin'in "alıntı toplayıcılığı", koleksiyonculuğu ve fragmanları üzerine çok çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Kejanlıoğlu, 2005:101). Martin Jay, *Diyalektik İmgelem* adlı kitabında Frankfurt Okulu'nu değerlendirir ve Benjamin'in ve daha sonra detaylı bir biçimde incelenecek olan Theodor W. Adorno'nun analizleri üzerinde yorumlarda bulunur. Jay'e göre, Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Kuramı'nın sistemli olmayan bir çalışma yöntemi olması yapılan çalışmaları özetlemeyi güçleştirmektedir. Ayrıca, Benjamin ve Adorno'nun inceleme yazılarında metnin kendisinin kendine özgü olduğu da ileri sürülebilir. Düzyazı üsluplarının inceliklerle dolu oluşu yazdıklarının çevrilmesini de zorlaştıran bir etkendir. Yazarların okuyucuyu titizliğe ve

dikkate davet etmeleri bilinçli bir tercihtir, çünkü onların deyimiyle: "Topluma meydan okumak, onun diline de meydan okumayı" (Jay, 1989:255) içerir. Benjamin'in doçentlik tezinin başarısız sayılmasının nedeninin anlaşılamaması olduğu da iddia edilenler arasındadır. Aslında, tezin, yazar tarafından bilinçli bir biçimde mozaikler biçiminde yazıldığı da açıktır (Jay, 1989:294). Benjamin'in metinlerinin içindeki ayrıntılı dipnotları dikkat çeker. *Tek Yön* adlı kitabındaki denemelerinden birinde yer alan: "Çalışmamdaki alıntılar haydutlar gibidir, yol kenarında bekleyip silahlarıyla ortaya çıkar ve aylakların kanılarını ellerinden alırlar"[11] (Benjamin, 2005:72) yorumunu burada hatırlamak anlamlı olacaktır.

Benjamin'in çok yönlü kişiliği hakkında bir fikir vermesi açısından, 1927'de ve ardından 1929'dan 1933 yılına kadar birçok kez Berlin ve Frankfurt radyolarında konuşmalar yaptığı, programlar ürettiği ve radyo oyunları yazdığı da eklenebilir. Benjamin'in radyo yoluyla gençlere kentleri ve kentler üzerine yazılmış kitapları eleştirel bir biçimde okumayı aşılamak için çabaladığı (Kejanlıoğlu, 2005:134) görülür. Yazarın Frankfurt ve Berlin'deki radyo istasyonlarında 84 tane program yazıp sunduğu bilinmektedir. Programların şehrin ortak deneyimi üzerine, gençlere seslenen, mizahi ve eğlendirici üslupları olan programlar olduğu belirtilmektedir. Otoriter bir sesten uzak bu programlarda didaktik mesajların aktarılan tarihsel anekdotlardan, serüven hikâyelerinden ve edebi simaların biyografilerinden kendiliğinden ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Benjamin'in radyo programlarındaki yaklaşımının yeni bir iletişim aracı olan radyonun ilerici, seçkincilik karşıtı potansiyelini kullanmayı ve halk kültürünü yerleştirme gücünü doğruladığı da belirtilmektedir (Buck-Morss, 2010:53). Yazarın üslubu hakkında bir fikir vermesi amacıyla 1930 yılında yapmış olduğu radyo konuşmalarından birinde Brecht ile ilgili bir bölüm hazırlayan Benjamin'in konuşmasını bitirirken dinleyenlere söyledikleri burada aktarılabilir: "Sözlerimizi bir sonuca bağlamayıp burada kesiyoruz. Bu inceleme-

11 Ünsal Oskay'ın *Estetize Edilmiş Yaşam* (1995) adlı kitapta hazırlamış olduğu *"Walter Benjamin Üzerine"* adlı sunuş bu konuda yol gösterici olabilir.

yi, bayanlar baylar, iyi bir kitabevinin yardımıyla, sizler de sürdürebilir, hatta daha esaslısını bu yardım olmaksızın yapabilirsiniz" (Benjamin, 2000:13-14).

Benjamin denince akla ilk gelen kavramlardan biri olan 'deneyim' üzerine 1913 yılında yazmış olduğu bir denemenin hatırlanmasında yarar vardır. Yazarın kendi oyuncak ve çocuk kitapları koleksiyonundan resimlerle aktarılan *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine* (2001) adlı kitabında genç olmak, yetişkin olmak, eski çocuk kitapları, eski oyuncak, oyuncağın kültür tarihi gibi çeşitli konularda küçük denemeler kaleme aldığı görülür. Bunlardan biri olan *"Deneyim"* başlığı altındaki yazısında ise: "Sorumluluk için verdiğimiz kavgada bir maskeliyle dövüşürüz. Yetişkinin maskesine "deneyim" denir. Anlatımı yoktur, arkası görülemez, hep aynıdır. Bu yetişkin her şeyi çoktan yaşamıştır: gençliği, idealleri, umutları, kadını. Hepsi birer yanılsama çıkmıştır. -Çoğu zaman cesaretimiz kırılmış ya da yaşama küsmüşüzdür. Belki de o haklıdır. Ona verecek ne yanıtımız vardır? Henüz bir deneyimimiz yoktur" (Benjamin, 2001:17). Yazar sözlerine devam eder ve bu maskenin düşürülmesi gerektiğini belirttikten sonra yetişkinlerin deneyimlediği şeyin ne olduğunu kendisi açıklar: "Evet! Bunu deneyimlemişlerdir, bu tek şeyi, asla başka bir şeyi değil: yaşamın anlamsızlığını. Gaddarlığını. Bizi hiç büyük olana cesaretlendirdikleri oldu mu, yeni olana, gelecektekine? Asla, çünkü bu deneyimlenemez ki" (Benjamin, 2001:17-18). Benjamin, *Parıltılar* (1990) adlı edebi denemelerinin olduğu kitabında deneyim konusunu *"Deneyim ve Yoksulluk"* başlığı altında ele alır: "Evet, itiraf edelim gitsin: Bu deneyim yoksulluğu yalnızca bazı kişilerin değil, aslında insanlığın deneyimlerindeki yoksulluktur ve bu da yeni bir çeşit barbarlıktır. Barbarlık mı? Hem de nasıl. Bunu yeni ve pozitif bir barbarlık kavramını ortaya getirmek için söylüyoruz. Öyle ya, deneyimdeki yoksulluk nereye götürüyor barbarı? Onu yeniden başlama noktasına getiriyor" (Benjamin, 1990:18-19). Bu yaklaşımıyla deneyim üzerine düşünmeye devam eden Benjamin'in yaşamı boyunca deneyimledikleri arasında önemli sayılabilecek bir başka durağın Asya Lacis ile Capri'de

karşılaşmaları olduğu bilinmektedir. *Parıltılar* (1990)'da sözü edilen sevgili O'dur: "Bir anne yeni doğan çocuğunu uyandırmadan nasıl kucağına alırsa, yaşam da çocuğun kırılgan, duyarlı anılarına karşı öyle davranıyor. Benim anılarımı hiçbir şey iç avlulara bakmak kadar etkilemedi. (...) Burası beni bekleyen şeylerden hemen hemen hiçbir işaret vermiyor, ama söylediği bir şey var ki, o avluların havası bu sözlerle beni sonsuza dek sarhoş edip bıraktı. Sanıyorum, o havanın bir parçası Capri'de sevgilime sarılıp durduğum bağların çevresinde hala var. Ve işte tıpkı Berlin'in batısındaki iç avluların koridorları üstündeki kadın heykelleri gibi, düşüncelerimin tepesinde hüküm süren görüntü ve mecazların soluk aldığı hava da bu. Yakından geçen kent içi trenlerin, dövülen halıların tokmak sesleri. Benim beşiğim bu seslerin temposuyla sallanırdı?" (Benjamin, 1990:8). Benjamin'in bu çalışmasının ele alınmasının nedeni yazarın sadece araştırma yazıları yazmadığı deneme yazılarında da kendine ait duygu ve düşünceleri edebi bir biçimde ele alışındaki üslubuna dikkat çekmektir. Anlattığı ayrıntıların tıpkı yazılarındaki alıntı kolajları gibi onu parça parça tarif ediyor oluşu göze çarpar. Seslerin ve metaforların metinde kullanışları önemlidir. Yine *Parıltılar* kitabında yer alan denemeleri üzerinden devamla, Benjamin'in insan doğasına daha fazla yaklaşılabilir. Burada çocukluğuna döner yazar ve bir Alman çocuk kitabında yer alan 'Kambur Cüce'ye değinir. Bu değiniyi çocukluğunda geçirdiği gece ve gündüzleri hatırlayarak/ hatırlatarak yapar. Bir tekerlemedir sözü geçen 'Kambur Cüce'nin yer aldığı parçalar: "Mutfakçığıma insem/Pişirsem bir çorbacık/ Cücenin biri durur orada kambur/Ya kırarsa tabakçığımı birden" (Benjamin, 1990:12). Bu tekerlemede sözü edilen hayali muzip ve kambur cücenin kendisini takip ettiğini ve gördüğünü söyleyen Benjamin, bu cücede kendi görüntülerinin olduğunu varsayar; onu saklanırken görmüştür cüce. Cüce onu çok çeşitli yerlerde görmüştür ve Benjamin'e: "Sevgili çocuk, ne olur/ Bir yatak da kambur cücen için seriver" (Benjamin, 1990:13) demektedir. Benjamin'in nereye giderse yanında götürdüğü anlaşılan bu hayali kambur cüce imgesi sanki o gitmeden önce gideceği yerde yapabileceği en fazla

zararı yapmaya programlanmıştır, ama sonunda da yaptıklarından yorgun düşüp yine onun yanında yatağına uzanmak ister gibidir.



Walter Benjamin



Paul Klee-*Angelus Novus*

Benjamin'le ilgili bir başka önemli ayrıntının Paul Klee'nin tablosu *Angelus Novus*[12] (1910) ve bu tablonun tarih üzerine ürettiği tezlerdeki etkisi olduğu hatırlanabilir. Öncelikle, Benjamin ve *Angelus Novus* tablosu arasındaki ilişki üzerine bilinenlerin aktarılmasıyla başlanabilir. Çünkü bu tablo simgesel boyutuyla Benjamin ile ilgili anahtarlardan biridir. Mektuplarından anlaşıldığına göre, Benjamin'in 1921 yılında Münih'ten satın aldığı bu tablonun adının tasarladığı bir derginin de ismi olmasını düşlemiştir (akt. Witte, 2007:45). 1939 Nisan'ında *üzerime çökecek bir felaket haberinin beklentisi içinde yaşıyorum* diye yazan Benjamin'in bu tablo elinde kalan biricik mülküdür de. İlk kez birkaç aylığına Amerika'ya gitmeyi deneyen Benjamin başarılı olamayacaktır. Bu uğurda sevdiği ve elinde kalan tek mülkü olan tabloyu satmak için girişimlerde bulunacaktır (akt. Witte, 2007:154-155). Oskay'ın çevirisiyle *"Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"* (1995) çalışmasının dokuzuncu bölümüne Benjamin, arkadaşı Gerhard Scholem'in "Uçmaya hazır kanatlarım,/Gerilere dönsem

12 *Angelus Novus* adı *Yeni Melek* olarak Türkçeleştirilmiştir. Sözü edilen derginin çıkamadığı bilinenler arasındadır. Ayrıca, Witte, Yahudi geleneğindeki "Yeni Melek" efsanesini de hatırlatırarak melek figürünün hem en eski dinsel mit olarak hem de sanatsal avangardı birleştiren bir simge olarak yorumlanabileceğini vurgular (Bkz. Witte, 2007:45-46).

derim hep./Zamansız zamanlarca beklersem böyle,/Hiç mi hiç, kalmaz ki şansım" (Benjamin, 1995:171) değinisiyle başlar ve bu meleğin kendisine ne ifade ettiğini şöyle açıklar: "Klee'nin "Angelus Novus" diye bilinen bir tablosunda, sanki hep öyle bakıp seyretsin diye yapıldığı yerden artık neredeyse kalkıp başka yerlere gideceğe benzeyen bir melek tasvir edilmiştir. Gözleriyle dik dik bakan, ağzı açılmış, kanatları gerilmiş. Bu insanoğlunun tarihin tasvirini yapmasıdır. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları gibi görebildiğimiz olayları, o ardı ardına dizilmiş yıkımlar ve felaketler yığını olarak tek bir katastrof biçiminde görmektedir. Melek, kendisine kalsa orada daha duracak, ölüleri ayaklandıracak ve yıkılmış, parçalanmış her şeyi yeniden bir tümlüğe kavuşturacak gibidir. Fakat cennet'ten bir fırtına kopup gelmektedir; meleğin kanatlarına çarpan rüzgâr öylesine şiddetlidir ki, melek artık kapatamaz olmuştur kanatlarını. Bu fırtına, karşı konulmaz bir biçimde meleği, arkasını döndüğü geleceğe doğru uçurmakta, önündeki döküntü ve moloz yığını ise yerden göklere kadar yükselmektedir. Bu fırtına, bizlerin ilerleme dediğimiz şeydir" (Benjamin, 1995:171). Tüm bu bilgilere, Benjamin'in bir "kültür teorisyeni" olarak, "sanat ve felsefenin mahiyetleri, kesişme noktaları -eleştiri- ve ortaya çıktıkları toplumsal-tarihsel matriks hakkındaki temel ve ilgili meselelerle" uğraşmış olduğu (Kejanlıoğlu, 2005:102) da eklenebilir. Yazarın, tartışmalı bir zeminde geniş ilgilerle yazılarını kaleme aldığı da bilinmektedir: "Benjamin'in metafizik ilgiler[13] ile Marksist ilgiler arasında salınan ikiyüzlü başı andıran, kendi deyişiyle "İanus-yüzlü" düşüncesi" onunla ilgili ve eserlerinin içeriği ile ilgili çeşitli tartışmalara da kaynaklık eder (Kejanlıoğlu, 2005:102). Belki de bu yüzden, Benjamin'in yapıtlarının bir bütün olarak kavranmaya izin vermeyen özellikleri ağır basan yapıtlar (Kejanlıoğlu, 2005:103) oldukları konusunda bir küçük uyarı yapmak yerinde olur. Diğer yandan,

13 Benjamin'in, mesihçi motifler ve metafizik ilgiler açısından geniş bir yelpaze içinde yeraldığı düşünülebilir. Yazarın Kabalacı Abraham Abulafia'nın teolojik dil felsefesinden, Marksist Brecht'in epik teorisine uzanan bir çizgide değerlendirilmesi gereken çalışmalarını yeniden gözden geçirmek konusunda ayrıntılı bilgi için (Bkz. Kejanlıoğlu (2005) s.105-128).

Benjamin'in mistik yanı ve teolojik öğeler içeren yazılarının Enstitü tarafından "laik" olması konusunda uyarılmasına da neden olduğu hatırlanabilir. Metinlerindeki Yahudi mistisizminin Adorno'nun da Benjamin'in yapıtlarında eleştirdiği nokta (Jay, 1989:290) olduğu anlaşılmaktadır. Yapılan hatırlatmalardan hareketle, bütün diğer yazarlar gibi Benjamin'in yazdıklarının da eleştirel bir biçimde ve yapıtlarını ürettiği dönemlerle ilgili bilgiler ışığında değerlendirilmesi anlamlıdır. Bu değerlendirmede toplumsal olduğu kadar kişisel tarih ve düşünce eğilimlerinin kesiştiği noktaların tekrar dikkatle gözden geçirilmesi zenginleştirici olacaktır.

WALTER BENJAMİN VE *PASAJLAR*

Walter Benjamin'in *Pasajlar* (1993a) kitabında[14] yer alan ve 1935 yılında kaleme aldığı *"XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"* adlı çalışması içinde modernizm ve değişim üzerine çok önemli tespitler barındıran yazarın çok bilinen çalışmalarından biridir. Kitaba bir giriş yazan Tiedeman'nın, *Pasajlar*'ın, Benjamin'in 1927'den 1940'a kadar üzerinde 13 yıl süreyle çalıştığı ve bitirilmemiş bir çalışma olduğunu hatırlatması akılda tutulması gereken önemli bir ayrıntıdır (Benjamin, 1993a:10). Benjamin'in kaleme aldığı *Pasajlar* projesinin görevinin: "içinde modern felsefenin dikilebileceği tek biçim olarak montajın inşacı boyutunu hayata geçirmek" (Buck-Morss, 2010:96) olduğu iddia edilmektedir. Yine Buck-Morss'un: "Öncelikle *Pasajlar* diye bir şey olmadığını unutmamak gerekiyor. Gerçek anlamda bir boşlukla karşı karşıyayız" (Buck-Morss, 2010:65) yorumu ve uyarısı

14 Ünsal Oskay'ın *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri-Kuramsal Bir Yaklaşım* (1993) adlı kitabında yeralan,*"19. Yüzyılın Oluşturduğu Dünya-Rousseau, Baudelaire ve Melville'de Dış Gerçekliğin Algılanması"* adlı ilk bölümünde Baudelaire'in yaşamı, modernizm ve onun yaşadığı çağda yazın dünyasındaki değişimlerin ayrıntılı bir biçimde ele alındığı görülür. Oskay'ın çok sayıda çeviri ve özgün çalışması ve dersleri ile Walter Benjamin'in Türkçede tartışılır ve okunulur kılınmasına önemli katkıları olduğu belirtilmeden geçilmemelidir. Ayrıca, Meral Özbek'in *"Walter Benjamin'i Okumak-II"* ve *"Walter Benjamin'i Okumak-III"* gibi çalışmaları da Benjamin hakkında ayrıntılı bilgilere ulaşmak açısından öncü çalışmalar arasında sayılmalıdır.

dikkate alınmalıdır. Adorno'nun[15] Ulusal Kütüphane (Bibliotheque Nationale)'de saklanan *Pasajlar* materyaline ulaştığında şaşkınlığını gizleyemediği bilinmektedir: "En dikkat çeken husus muazzam alıntılar hazinesiyle karşılaştırıldığında teorik düşüncelerin formüle edilişinde olağanüstü ihtiyatlı davranılmış olmasıdır. Bunu kısmen (benim açımdan zaten sorunlu olan) şu fikirle açıklayabiliriz. Bir yerde açıkça formüle edilen bu fikir, eseri saf "montaj" olarak görmektedir, yani eser alıntıların yan yana getirilmesiyle oluşturulur, böylece teori, yorum olarak araya eklenmesine gerek kalmadan, bunun içinden doğar" (akt. Buck-Morss, 2010:92). Yine aynı bağlamda, 1948 yılında Adorno'nun sözünü ettiği gibi *Pasajlar*'ı yeniden yapılandırmak "mümkün olsaydı bile, yalnızca Benjamin'in kendisi bunu yapabilirdi" (akt. Buck-Morss, 2010:75). Bu yorumun bir nedeni, Benjamin'in bu eseri için nasıl uzun süre ve sabırla çalıştığını bilmektir[16]. *Pasajlar*, yazım tekniği ve tartışmalı içeriği ile bitmemiş bir proje olarak basıldıktan sonra hakkında yapılan tartışmalar da bitmez. Benjamin, elimize ulaşan belgelerde ve kaynaklarda görüldüğü gibi, bu araştırmasını bitirmek için uzun yıllar titizlikle çabamıştır. Bu bitmemiş çalışmanın her okuyanda farklı düşünceler uyandıracak olması şaşırtıcı değildir. Benjamin hakkında ne kadar çok bilgiye erişilirse metnin içinde kaybolmak ve alıntılar yardımıyla geri dönüş yolunu bulmak daha olanaklı hale gelir. Ayrıca, yazarın metni aracılığıyla okuru ile kurduğu ilişkinin Nazi Almanya'sında yaşananlara karşı bir kez daha öfke doğuran bir sırdaşlık halini aldığı da ileri sürülebilir.

---

15 Burada kısaca Adorno ile Benjamin'in mektuplaşmalarında ve yüz yüze geldiklerinde bu proje üzerinde ayrıntılı bir biçimde tartıştıkları anlaşılmaktadır. Daha detaylı bilgi için *Estetik ve Politika* (1985) kitabında yer alan mektuplaşmalara bakılabilir.

16 1927 yılında yazılmaya başlanan *Pasajlar* üzerinde Benjamin kesintilerle birlikte 13 yıl çalışmıştır. Öldüğünde proje henüz tamamlanmamıştır. 55 sayfa olarak düşünülen ilk plandan, 1982 yılında ilk basıldığında bin sayfayı aşan büyüklükte bir malzeme çıkan çalışmanın özünü, yazarın Berlin ve Paris'teki kütüphanelerde yaptığı 19. ve 20. yüzyıla ait tarihsel araştırmalar oluşturur. Benjamin tarafından 36 dosya halinde toplanan bu kaynaktan yorumlarının da aralara serpiştirildiği 900 sayfayı aşan bir yazılı malzeme meydana gelmiştir (Buck-Morss, 2010:21).



Pasajlar ve meta seyri

Kent ve mimari ilişkisinin insan öğesi üzerinden değerlendirilmesinin önemli olduğu düşüncesinden hareketle Paris'te pasajların ilk ortaya çıkışından başlayarak Benjamin'in dikkat çekmek istediği noktalar çerçevesinde konuya bir giriş yapılabilir: "Paris'te ilk cam kaplı pasaj (Palais Royal hariç) Passage du Caire'dir. 1799'da açılır. 1800'de de Passages des Panaromas onu takip eder" (www.mrzine.montlyreview.org). Bu açıklama akılda tutularak bir pasajın ilk kez kullanılmaya başlanmasının kent ve kenttekiler açısından nasıl bir deneyim boyutu olabileceği üzerinde yoğunlaşmak anlamlı olabilir. "Bir pasaj aslında ne demektir?" Bu sorunun yanıtını bugünün bilgisi ile değerlendirmemek gerekir. Bu yüzden soruyu bir parça daha değiştirmek yararlı olacaktır: İlk kez bir pasajda bulunmak nasıl bir deneyim olabilir? Çoğu zaman, geçmişle bugün arasında değişimlerin karşılaştırılmalı bir biçimde gözden geçirilmesi ipuçlarına ulaşmayı hızlandırabilir. Bu açıdan, Paris'te inşa edilen pasajların ne anlama geldiği sorusu üzerinde odaklanmak için günümüzde büyük alışveriş merkezlerinin günün insanı için nasıl "mabet"ler haline geldiğini ve gündelik yaşamdaki yerlerinin aslında neyi temsil ettiğini de paralel düşünmek anlamlı olacaktır. Pasajların yapılmaya başlandığı dönemde kent yaşamındaki işlevleri ve temsil ettiklerinin neler olabileceği sorusuyla geçmişte yaşanan bu önemli değişimi sorgulamaya başlanabilir. "*XIX. Yüzyılın Başkenti Paris*" adlı yazıya başvurulduğunda Benjamin'in hatırlattığı noktalar açıklık kazanacaktır: "Paris pasajlarının çoğunluğu, 1822'yi izleyen on beş yıl içersinde yapılır. Bunların yükseliş döneminin birinci koşulu, tekstil

ticaretindeki büyük yoğunlaşmadır. İçlerinde o zamana değin alışılagelenden daha çok mal depo eden ilk kuruluşlar olan yeni eşya mağazaları (magasins de nouveaute), bu dönemde ortaya çıkmaya başlar" (Benjamin, 1993a:77). Benjamin'den yapılan bu alıntı üzerinden pasajlar üzerine düşünmeye devam edilebilir. Pasajlarla birlikte sunulan nedir? Bu korunaklı mimari yapı biçimiyle meta seyri için uygun bir fiziksel ortam sağlanmış olur. Benjamin, pasajların işlevleri yanında sanat ve ticaret arasındaki ilişkinin de bir tarafa bırakılamayacak kadar önemli hale geldiğinin altını çizmekte haklıdır: "Pasajlar, lüks eşya ticaretinin merkezlerinden biridir. Pasajların donatımıyla birlikte sanat, tüccarın hizmetine girer. O dönemde yaşayanlar pasajları öve öve bitiremezler" (Benjamin, 1993a:78). Aynı zamanda eklenmesi gereken bir başka küçük nokta da Benjamin'in sözünü ettiği "rüya evi" kavramı çerçevesinde pasajların ele alınmasıdır. Buck-Morss'un dikkat çektiği gibi: "Ayrıca, mevcut üretim tarzı söz konusu olduğunda, sanat ile teknoloji arasındaki tüm "sentezler" vakitsizdi. Bunlar Benjamin'in entelektüel manzarası dâhilinde, rüyaların öngörü alanına aitti. Koruyucu pasajlar kamuya yönelik ilk modern mimari olduğu gibi, aynı zamanda meta tapınmacılığının hizmetine verilmiş ilk tüketici "rüya evleri"ydi" (Buck-Morss, 2010:165). Buradan yola çıkarak yoruma devam edilebilir. Bir yenilik olarak pasajların, kent içinde kendilerine has mimari özellikleri ile o zamana değin yaşanmamış bir deneyim sunmayı başardıkları anlaşılmaktadır. Pasajların inşası, kentte hava koşullarından etkilenmeyen kapalı, ayrı bir dünyanın yaratılabilmesini olanaklı kılmıştır. Malların seyredildiği ve aslında mallar ve insanların (tüketicinin) yan yana geldiği, karşılaştığı kapalı alanlar olarak pasajlar dikkat çekici bir biçimde tüketimin kültür halinde kendini gösterdiği/hissettirdiği özel alanlardır. Aynı zamanda bu karşılaşmanın dışında pasajların kışın zorlu koşullarında ya da geceleri de ziyaret edilebildikleri için fetişistik bir biçimde mallarla insanlar arasındaki kapitalizmin işine yarayan özendirme ilişkisinin kurulabileceği "steril" mekânlar olarak kurgulandıkları iddia edilebilir. Bu bağlamda, pasajların bir karşılaşma, sohbet, alışveriş ve yeni

çıkan mallardan haberdar olma mekânı olarak kendine özgü bir alan oluşturdukları düşünülebilirken insanların hem malları hem de birbirlerini görebildiği bu mekânların diğer yanıyla varlıkları ve yoksunlukları karşılaştırma mekânı olarak da değerlendirilmesi de anlamlı olacaktır. Pasajlar, gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir ve Benjamin'in *"Resimli Paris Rehberi"*nden alıntılarak aktarmayı seçtiği bilgilerden anlaşılacağı üzere: "Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir. (...) Işığı yukarıdan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır" (Benjamin, 1993a:78). Bu "küçük dünya"nın gündelik yaşamda kentin kullanımına dair rutinleri değiştirdiği ve bir alışkanlık olarak meta seyrinin başlamasının önemli olduğu görülür. Bu açıdan açık pazardan farklı olarak pasajlar, metaların görsel düzenlenmesi ve kendilerine has özellikleri olan mimari düzenlemelerle -üstü kapalı ve kendine has bir mimari- mallarla insanlar arasındaki ilişkiyi geri dönülemez bir biçimde değiştirmeye başlayan bir unsur olarak okunmalıdır.





Eugene Atget'nin objektifinden Paris

Benjamin, çalışmasının ilerleyen noktalarında Charles Baudelaire'in "Her şey benim için alegoriye dönüşüyor" deyişinden hareketle Baudelaire üzerinden Paris'i yorumlar. Benjamin, Paris'in Baudelaire'de ilk kez lirik şiirin konusu oluşuna değinir. Baudelaire'de yabancılaşmış sanatçının bakışları kente çev-

rilmiştir. Biraz daha ayrıntılandırmak için Benjamin'den alıntı yapmakta yarar vardır: "Bu, kendi yaşam biçimi büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz parıltılar katabilen Flâneur'ün[17] bakışıdır. Flâneur, henüz gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur, sığınağını kitlede arar" (Benjamin, 1993a:87). 19. yüzyılın kentlerde kalabalıklaşmanın gözle görülür bir biçimde kendini hissettirdiği gelişmelerin ve nüfus hareketlerinin yaşandığı bir dönem oluşu önemli bir ayrıntıdır. Bunun dışında "flâneur" ile birlikte pasajların nasıl düşünüleceği konusunda Benjamin'in bir önerisi vardır. Benjamin, kitle ile ilgili erken çalışmalara Engels ve Edgar Allen Poe'da rastlandığına değindikten sonra; "Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle Flâneur'ü çağırmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir içmekân görüntüsündedir. Daha sonra flâneurlüğü mal cirosu için yararlı kılan büyük mağaza olgusu, bu ikisini kendi yapısı içersinde geliştirir. Büyük mağaza, Flâneur'ün son numarasıdır" (Benjamin, 1993a:87) yorumunu yapar. Benjamin'in düşünceleri flâneur'ün Paris'teki varoluşunun beraberinde getirdiği sosyal ve ekonomik koşul(lanma)larla nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Bu varoluşun aslında nasıl da ekonominin işine yarar biçime evrildiğinin farkında olmak gerekir. Benjamin'in yorumunda sözü edildiği gibi, kentin hızla değişen dokusu içinde bir başka varoluş biçimi söz konusu olur. Neredeyse hiçbir yere ait ol(a)

17"Flâneur" kavramı ayrıntılı olarak tanımlandığında anlaşılır olacaktır. Kavram, Fransızca'da "aylak", "amaçsız, işsiz, güçsüz, avare dolaşan kişi" anlamına gelir. *"Baudlelaire'de Bazı Motifler Üzerine"* adlı yazıyı çeviren Ahmet Doğukan'dan yararlanarak eklenmesi gereken bir nokta daha vardır. Benjamin'in *Pasajlar* adlı çalışmasında "flâneur" kökeninden kopup "kendini geldiği sınıfın değil kalabalığın içinde, yani büyük şehirde evinde hisseden" birey haline gelmiştir. Bu bağlamda gaz lambalarıyla aydınlatılan lüks mağazaların vitrinleriyle dolu 19. yüzyıl pasajları, sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturdukları için flâneur'e kendisini evinde hissedeceği bir mekân sunarlar (Bkz. Benjamin, 1993a:127). Anlaşıldığı üzere "flâneur" kavramı 19. yüzyıl Paris'indeki kent yaşamının tarihsel, toplumsal ve ekonomik gelişmelerin eşliğinde farklı bir anlam içinde değerlendirilmesi gereken bir hal almıştır.

mayan bir varolma biçimi ve onun bakışı üzerinde durarak hem dönemi[18] ve yaşanan deneyimlerini hem kitle hem de aydınların konumunu irdelemek olasıdır. Bu bağlamda düşünülmesi gereken bir başka noktanın 19. yüzyılda söz konusu olan kitle için üretilen edebiyat ürünleri gibi metalaşmaya başlayan yaratıcılık ve yaratıcının konumu olduğu ortaya çıkar. Yeni sınıfsal oluşumlar, sermayenin birikmesi ve sosyal yaşama yansıyan hızlı kentleşmenin getirdiği işbölümüne dayalı yaşam koşulları düşünüldüğünde zamanın ve mekânın değişimindeki nirengi noktaları ve bu sürecin neden aydınlar tarafından önemle ele alındığı daha net anlaşılacaktır. Değişen yaşam biçimiyle birlikte sokağın da kent içindeki anlamı ve işlevi değişecektir. Bu gelişmeler göz önüne alınarak Benjamin'in bitmemiş çalışması *Pasajlar Projesi* daha anlamlı bir bütün oluşturacak hale gelecektir. Kaldı ki fragmanlaşmış bir hayatın söz konusu olduğu günlerden alınan mirasla fragmanlar biçiminde yazmak ve düşünmek de yaşanan hayatın paralelinde gelişen bir eğilim olarak değerlendirilebilir.

Benjamin, flâneur'ün Paris içindeki varlığını ve bu varlığın ne ifade ettiğini açıklarken keskin bir yorumda bulunur: "*Flâneur*'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, bohéme olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak politik işlevi de belirsizdir" (Benjamin, 1993a:87). Flâneur'ün ikircikli konumunun geçiş dönemine özgü bir hal olduğu düşünülebilir. Henüz yaşanan toplumsal ve tarihsel değişimler sonucu taşların tam olarak yerlerine oturmadığı düşünülürse, bu dönem içinde aydının konumu giderek belirsizleşmeye başlayacaktır. Pasajların inşasıyla inşa edilen sosyal ve ekonomik yaşamdaki değişimlerin etkisi altına giren "Flâneur"lerin ve bu kavramın daha anlaşılır olabilmesi için farklı kaynaklardan

18 Ünsal Oskay'ın "*19. Yüzyılın Oluşturduğu Dünya-Rousseau, Baudelaire ve Melville'de Dış Gerçekliğin Algılanması*" (1993) adlı bölümünde (33-142) sözü edilen dönemin özellikleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır.

yararlanılarak ele alınmasında yarar vardır. Böylece, bu kavramın "belirsiz" bir kavram olmaktan çıkacağı umulabilir. Bu noktada olası bir karışıklığı önlemek için Benjamin'in kaleme aldığı *"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"*[19] (1993) adlı yazısının Türkçede aynı yıl iki ayrı çevirisinin yayınlandığının altı çizilmelidir. Benjamin'in pasajlarla ilgili gözlem ve deneyimi bir başka kaynaktan hareket edilerek aktarılabilir. *Moskova Günlüğü* (2006) adlı kitaptan yararlanarak Benjamin'in Moskova'da bulunduğu süre içinde kente dair, sisteme dair, insanlara dair ve kendine dair not düştüğü pek çok ayrıntıya ulaşılabilir. Yazarın mektuplarından derlenen bu çalışmada günlük biçiminde kaydedilen gözlemleri bulunmaktadır. Örneğin, 20 Aralık 1926'ya dair notlarında: "Kışın burada hayat fazladan bir boyut kazanıyor: mekân, havanın ısısına bağlı olarak, kelimenin tam anlamıyla değişiyor. İnsanlar sokakta, tıpkı buz tutmuş, aynalı bir salondaymışçasına yaşıyorlar; her karar, her duraksama inanılmaz bir külfete dönüşüyor: Posta kutusuna bir mektup atmak bile, yarım günlük bir içsel hazırlık gerektiriyor ve şiddetli soğuğa rağmen bir şey satın almak üzere dükkâna girmek bir azim göstergesine dönüşüyor. Yalnızca annemin yemek kitaplarındaki resimlerden tanıdığım ve şatafatlı görünümleriyle çarlık dönemindekilerden hiç de aşağı kalmayacak, servise hazır yemeklerin satıldığı Tverskaya'daki dev bir gıda mağazası dışında, dükkânlar da vakit geçirmeye elverişli değil. Üstelik taşralı bir özellik taşıyorlar. Batı şehirlerinin anacaddelerinde görmeye alıştığımız ve firmanın çok uzaklardan okunabilen adını taşıyan tabelalara, burada çok seyrek rastlanılıyor; çoğunlukla yalnızca satılan malın türü belirtiliyor; bazen de tabelalara saat, bavul, çizme, kürk vs. resimleri çizilmiş oluyor" (Benjamin, 2006:57). Bu uzun alıntı Benjamin'in yaptığı karşılaştırmayı ortaya koyar. Yazar kendi çocukluk deneyimlerini, Batı şehirlerindeki de-

19 Sözü edilen ve 1993 yılında basılan iki çalışmadan biri *"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"* adıyla Ahmet Cemal çevirisiyle *Pasajlar* (1993a) adlı kitabın içinde yer almaktadır. Bir diğeri aynı başlıkla ve Ahmet Doğukan çevirisiyle *Son Bakışta Aşk-Walter Benjamin'den Seçme Yazılar* (1993b) kitabında yer almaktadır. Okur açısından oluşabilecek olası bir karışıklığı önleyebilmek amacıyla çeviriler arasından yalnız Ahmet Doğukan'ın yapmış olduğu çeviri kullanılacaktır.

neyimlerini ve Moskova'daki deneyimlerini harmanlayarak önemli ayrıntılarıyla akıcı bir biçimde aktarır. Özetlemek gerekirse, Walter Benjamin, 19. yüzyıl Paris'ini ve Paris yaşamında değişenleri ele alırken birçok noktanın yanı sıra, "Flâneur" (kentte aylak gezen kişi) kavramını da gündeme getirir. Bu açıdan modernleşme sıkıntıları içindeki Paris'te kent yaşamını oluşturan renklerden biri olarak öncelikle "flâneur" kavramı üzerinde durulduktan sonra bu kez "flâneuse"lerin yani "kadın flâneur"lerin neden yok olduğu sorusuna sıra gelir. Bu soru bir yandan da modernlik deneyiminin eril bir deneyim olarak ağırlıklı biçimde kuramsal çalışmalarda gündeme getiriliyor olunuşuna işaret eder.

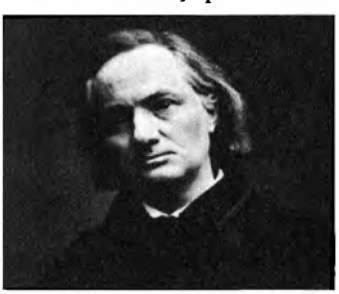



Constantin Guys'ın resimlerinde erkekler ve kadınlar

Karşı Köşe: Kadınlar Açısından 19. Yüzyılın Sıkıntıları Nasıl Değerlendirilebilir? "Flâneur'ler Hep Erkek!" ya "Flâneuse'ler Neredeler?"

Bu kez, modernlik literatürü içinde görülmesi zor olan bir "karşı köşe" olarak modernliğin sıkıntıları bağlamında feminist çalışmalardan gelen bir eleştirel bakışı hatırlatarak söze devam etmek anlamlı olacaktır. Griselda Pollock *"Modernlik ve Modernliğin Mekânları"* adlı (2008) çalışmasında feminist bir bakış açısıyla literatürde varolan modernlik üzerine çalışmaları eleştirir. Yazarın eleştirisinin asıl kaynağını: "Modernizmin erken tarihinde yer almış kadın sanatçıları incelemeyi amaçlayan her girişim, maskülenist modernizm mitlerinin yapısöküme uğratılmasını gerektirir" (Pollock, 2008:189) düşüncesi oluşturur. Pollock'tan yola çıkılırsa erkek egemen modernizm mitle-

ri arasında "Flâneur"lüğün de söz konusu olduğu anlaşılır. Pollock, Charles Baudelaire'in, *Le Figaro*'daki *"Modern Hayatın Ressamı"*[20] makalesinde Constantin Guys'ın işlerini ele almasına değinir. Yazıda belirtildiğine göre Guys, kalabalıklara düşkün, kimliğini belli etmeyen bir dünya adamıdır ve "nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. (...) Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prenstir" (Pollock, 2008: 217-218). Pollock, bu noktada Janet Wolff'un ikna edici bir biçimde modernlik literatürünün erkeklerin deneyimlerini dile getirdiği yorumunu hatırlatır (Pollock, 2008:211). Bu dikkat çekici nokta, modernlik deneyimi ve sıkıntılarına dair alışkın olunan entelektüel tartışma ve birikimin toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu açıdan, yazılı çalışmalar kadar tablolardan günümüze kalan imgelerin de erkeklerin dünyasında kadınların nasıl yer aldığını anlatan taraflı bakışa sahip eserler olduğu konusunda bir şüphe ve bir haklı rahatsızlık uyandırmaktadır.





Charles Baudelaire

Kadınların ve Paris'te gündelik hayatın nasıl tasvir edildiği üzerine Charles Baudelaire'in şiirlerinden bir örnek ele alınabilir. Baudelaire'in *Akşam Kızıllığı*[21] şiirinde fuhuşun Paris sokaklarında

20 Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* (2009) adlı çalışması Türkçede de yayınlanmıştır.

21 Şiirin bir kısmı şöyledir: Rüzgârın titrettiği ışıklar arasında/Yayıyor fuhuş sokaklara alevini; /Çıkış yollarını açarak ilerleyen/Bir karınca sürüsü gibi/Uzanıyor her yere gizli bir geçitle, /Her şeye el atan bir düşman gibi, sinsice; /Göğsünde titriyor çirkefler kenti, /Kemiriyor bir kurt gibi insanların besinini (akt. Benjamin, 1993a:132).

yaygınlığı üzerinde durulur. Paris, Baudelaire'in değerlendirmesine göre bir çirkefler kentidir. Bu örnekten yola çıkarak, Pollock'ın ele alınan keskin ve açıklayıcı yorumuna birkaç nokta daha eklenebilir: "Dolayısıyla Baudelaire'in makalesinin "Kadınlar ve Kızlar" başlıklı bölümünü okuduğumuzda, bu metnin kendisinin, çeşitli kent mekânlarının (modernlik mekânlarının) kurgusal haritasında bir KADIN kavramı inşa ettiğini görürüz, çünkü Baudelaire'in *flâneur*/sanatçı için bir Paris rehberi oluşturduğu bu haritada kadınlar, spontan biçimde karşılaşılacak nesneler olarak yer alırlar" (Pollock, 2008:219). Yaşanan durumu Janet Wolff net bir biçimde özetler: "Modernlik literatürü erkeklerin deneyimlerini anlatır" (akt. Pollock, 2008: 211). Daha önce ele alınan modernlik deneyimini ters yüz eden bir açıklamanın Pollock'tan gelmesi şaşırtıcı değildir: "*Flâneur*, kentin kamusal mekânlarında serbestçe dolaşma ayrıcalığını ya da özgürlüğünü simgeler, ama asla etkileşime girmez; denetleyen ama fark edilmeyen bir bakışla gözlem yapar; bu bakış, satışa sunulan mallar kadar, insanlara da yöneltilmiştir. *Flâneur*, modernliğin hem aç gözlü hem de erotik bakışını somutlaştırır. Ancak *flâneur*, burjuva ideolojisinin matrisi içinde işlev gören bir erkek tipidir; bu ideoloji aracılığıyla kentin sosyal mekânları yeniden inşa edilmiştir, kamu-özel ayrımının üzeri ayrı dünyalar doktrini ile örtülmüş, böylece bu ayrım toplumsal cinsiyetin damgasını taşıyan bir bölünmeye dönüşmüştür" (Pollock, 2008: 212). Bu yorum toplumsal cinsiyetle ilgili örüntülerin kuramsal çalışmalarda ve tarih yazımında ele alınışının dikkatli bir biçimde tekrar gözden geçirilmesi gerektiğini hatırlatır. Bu türden bir eleştirel bakış edinilmediğinde modernlik deneyiminde cinsiyetçi örüntülerde rastlanan kusurlu görmelerin her alanda kendine kolayca yer bulabildikleri fark edilemeyecektir. Bu bağlamda, Elizabeth Wilson'ın *"Görünmez Flâneur"* (1992) adlı çalışmasına değinilebilir. Çalışmanın kent yaşamı ve kadınların kent yaşamındaki yeri üzerinden tarihsel ve sınıfsal boyutlarını da ihmal etmeden yaşanan deneyimleri tartıştığı görülür. Bu bölümü gündelik yaşamdaki deneyime ait samimi bir itirazla bitirebiliriz. Jules Michelet, *La*

Femme adlı bir dergide: "Yalnız bir kadın için ne kadar çok sıkıntı söz konusu! Akşamları nadiren dışarı çıkabilir; çıkarsa fahişe olduğu düşünülebilir. Yalnızca erkeklerin görülebildiği bir alay yer var; kadın işi olup da bu yerlere giderse erkekler şaşırır ve budalaca gülerler. Örneğin, bir kadın Paris'in öteki ucunda geç saate kalıp acıksa, bir restorana girme cesaretini gösteremez. Girse olay kopar, seyirlik malzemeye dönüşür. Bütün gözler sürekli olarak onun üzerinde sabitlenir ve kulağına kaba ve küstah sözler çalınır" (akt. Pollock, 2008: 215) sözleriyle yaşadığı deneyimi tarif ederken, Marie Bashkirtseff'in özlemini çektiği şeylerin benzer istekler olduğu görülür: "Özlemini çektiğim şeyler tek başına dışarı çıkmak, sağda solda dolaşmak, Tuileries'nin banklarında (özellikle Luxembourg bahçesinde) oturmak, dolaşırken durup sanat mağazalarına bakmak, kiliselere ve müzelere girmek, geceleri eski sokaklarda gezinmek; işte bunları özlüyorum; bu özgürlükler olmaksızın gerçek bir sanatçı olmak olanaksız. Bunları bir kadının eşliğinde yaparak ya da Louvre'a gitmek için arabamın, bana eşlik edecek kadının, ailemin gelmesini beklemek zorunda kalarak gördüklerimden fazla bir yarar sağlayabileceğime inanabiliyor musunuz?" (akt. Pollock, 2008:216-217). Kadınların yaşanan hayatın kıyısında olmak zorunda bırakılmalarından kaynaklanan deneyim eksiklikleri ve dünya bilgileri doğal olarak yarattıklarına da doğrudan etki eder. Bu durum temsil açısından aktarımı kısırlaştıran, tek düzeleştiren ve kadını sadece özel alana aitmiş gibi ele alan bir yaklaşım sergilenmesine neden olur.





Empresyonist Berthe Morisot'nun *Balkonda* (1872) ve *Lorient'te Liman* (1869) tabloları

Empresyonist kadın ressamlardan Berthe Morisot'nun *Balkonda* (1872) adlı tablosunun Paris, kadın ve kent ilişkisi bağlamında ele alındığında akılda kalıcı bir örnek olduğu görülür. Tablolarda Paris, bir kadın için bir balkon ya da verandadan uzaktan seyredilen bir kenttir; kadının ev alanı ile ilgili kısıtlanmışlıkları yanında kente olan uzaklığı da düşündürücüdür. Kadınların kentin gündelik yaşamında geri planda kalmaları modernlik deneyiminin aktarımında da karşımıza çıkar. 19. yüzyıl yalnız erkeklerin uyum sağlamakta zorluk çektiği bir modernlik deneyimi sunmaz. Kadınların bu kısıtlanmışlıkları ve kenti erkeklerin deneyimlediği gibi deneyimleyememeleri beraberinde benzer, hatta daha yoğun "sıkıntı"lar getirmişse de bu sıkıntılar yeterince temsil olanağı bulamamıştır. Pollock, resim geleneğinden yola çıkarak kadın bedeninin sanatta kullanımı üzerinden eleştirel sorular sorar: "Dolayısıyla, modernizmin neden bu kadar sıklıkla erkek cinselliğiyle ve onun göstergesiyle (yani kadın bedenleriyle) uğraştığını sorgulamamız gerekiyor -neden çıplak bedenler, genelevler, barlar? Cinsellik, modernlik ve modernizm arasında ne gibi bir ilişki var?" (Pollock, 2008:193). Resimde erkek nü'nün olup olamayacağı üzerinden genişlettiği sorusunu yine kendisi yanıtlar: "Çünkü 19. yüzyıl Paris'inde bir kadın olmakla bir erkek olmak arasında tarihsel bir asimetri, sosyal, ekonomik, öznel bir fark vardı. Kurgusal bir biyolojik ayrım olmayan, cinsel farklılıkla ilgili sosyal yapının ürünü olan bu fark, erkeklerin ve kadınların neyi, nasıl resmettiklerini belirledi" (Pollock, 2008:193). Kadının sanatta ve kuramda varoluşunun erkeğe göre asimetrik hali, temsili belirlediği gibi kimi zaman tarihsel konumlandırmalar açısından sorunlu ve eksik "görme" halinin yaşanmasına neden olduğu için de zarar vericidir. Tarihsel gelişmeler konusunda bir "göz kusuru" oluşturabilecek bu önemli durumun çeşitli platformlarda tekrar tekrar gündeme getirilmesi bu yüzden kaçınılmazdır.

Pollock'ın *"Modernlik ve Kadınlığın Mekânları"* (2008) adlı çalışmasının çıkış noktasını adları az bilinen ve sanat tarihi literatüründe neredeyse tamamen yok sayılan kadın Empresyonist ressamların "varlığı" ve "yokluğunun" irdelenmesi oluşturur. Kadın ressamların

yok sayılmasının ve görünmez oluşunun yanında bu türden resim üreten kadın ressamların resimlerindeki kadınların özel alan-kamusal alan bağlamında değerlendirilmesindeki estetik tercihin nedenleri arasında kadınların o dönemde "dışarı"da olamamasının önemli bir payı olduğu anlaşılmaktadır. Empresyonist erkek ressamların "dışarı"yı ve "dışarıdaki hayat"ı rahatlıkla resmedebilmesi kendine has bir empresyonist ikonografiyi de ortaya çıkarır. Pollock'a göre, erkek ressamlar barları, kafeleri ve kulisleri resmederler. Ancak erkek meslektaşlara açık olan bu yerler kadınlara açık değildir. Erkekler sokakların hareketli dünyasında diğer kadın ve erkeklerle rahatça gezebiliyor, popüler eğlencelere katılabiliyor ve rasgele seks ilişkilerine girebiliyorlardır (Pollock, 2008:202). Kuşkusuz, yaşanan modernlik deneyimini sadece bu türden bir algıya indirgememek gerekir. Ayrıca, bu türdeki resimlerin neden yapıldığının resimler üretilirken oluşan "pazar"ın niteliğinin ve etkisinin de göz önüne alınmasıyla daha doğru yorumlanacağı açıktır.

WALTER BENJAMİN'İN *"TEKNİĞİN OLANAKLARIYLA YENİDEN ÜRETİLEBİLDİĞİ ÇAĞDA SANAT YAPITI"* ÇALIŞMASI NEYE ODAKLANIR?

Benjamin, *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* adlı çalışmasını 1935 yılında kaleme almıştır. Daha kısa olan Fransızca metin 1936'da, Almanca eksiksiz metin ise, ancak 1963 yılında yayımlanabilmiştir (Benjamin, 1993a:239). Bilindiği kadarıyla, ilk versiyon 1935 sonbaharında Paris'te yazılır. İlkinden yedi sayfa daha uzun olan ikinci versiyon 1936 Şubat'ında tamamlanır ve bu versiyonun kısaltılmış Fransızca çevirisi, Frankfurt Okulu'nun dergisi olan *ZfS*'de yayınlanır. Son versiyon ise, 1936'dan sonra üzerinde kesintilerle çalışılan ve kimi değişikliklerin yapıldığı 1939 ilkbaharında Benjamin'in hala tamamlanamadığını söylediği metindir (Kejanlıoğlu, 2005:141). Metnin bu çok versiyonlu hali bir yandan da entelektüel üretim üzerindeki müdahaleleri göstermesi açısından önemlidir. Çok kısaca bu müdahalelerin birkaçından

söz edilebilir. Örneğin, çalışmanın Frankfurt Okulu'nun dergisi olan *ZfS*'de yer alan 1936 basımındaki versiyonunda "faşizm" yerine "Totaliteryan doktrin", "ortaklaşacalık" için "insanlığın yapıcı güçleri" ve "emperyalist savaş" yerine "modern savaş" kavramlarının kullanılmasının uygun görülmesi dikkat çeker. Bu kavramlar üzerindeki müdahaleler yanında metnin girişinde Marks'a yapılan göndermenin bulunduğu *Giriş* kısmı tamamıyla metinden ayrılıp yayınlanmaz. Bu değiştirmelerin sorumlusunun New York'ta bulunan Max Horkheimer olduğu bilinmektedir (Livingstone, vd. 1985:148-149). Sözü edilen zorunlu düzeltmelerin metnin anlamını zedeleyecek müdahaleler olduğu anlaşılmaktadır. Buradan yola çıkarak bir metnin üretildiği döneme ait politik koşulların yarattığı baskının tahmin edileceği gibi, hem metinleri kaleme alırken, hem de kaleme alınan metinlerin yayınlanması aşamasında entelektüeller üzerinde belirleyiciliği olduğu net biçimde anlaşılır. Bu bağlamda, bir metni içinde üretildiği dönemin koşullarından ve egemen dinamiklerinden bağımsız değerlendirmeye çalışmanın metnin içine girmeyi güçleştireceği de ön görülebilir.

Walter Benjamin, *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* (1993) adlı çalışmasını, teknik yardımıyla yeniden üretilebildiği bir süreçte sanat eserinin özgün haline, işlevine ve değerine ne olduğu soruları üzerinden yapılandırır. Metin, Paul Valery'den yapılan ve sanat kavramının kendisinin madde, uzam ve zamandaki değişimler sonucunda büyük yeniliklerin etkisiyle değişeceğinin üzerinde düşünülmesi gerektiği konusunda bir uyarısını içeren uzun bir alıntıyla başlatılır. Ardından gelen bir önsöz ve on beş küçük bölümlemeye ayrılarak ele alınan konu biçimlendirilir. Benjamin'in çalışmasının içindeki bölümlemeler esas alınarak metnin tamamındaki uğrakların özetlenerek ele alınması metnin kapılarını açacaktır. Metinde Marks, Hegel, Valery, Brecht, Duhamel, Pirandello, Breton, Pudovkin, Vertov, Arnheim, Reinhardt, Gance, Atget, Ivens, Freud, Marinetti ve Huxley gibi isimlerin düşüncelerine ve çalışmalarına kuramsal göndermeler yapıldığı göze çarpar. Benjamin, sanat üretiminin söz konusu olduğu ilk dönemlerden,

Rönesans tablolarına, fotoğraftan, Dada akımına, sesli ve sessiz sinema örneklerinden, romana, tiyatroya ve şiire kadar olabildiğince geniş bir yelpazede ele aldığı kavram ve yorumları tarihsel süreç içindeki değişimleriyle değerlendirir. Bu açıdan temel izleklerden birinin sanat eserlerinin içinde üretildikleri dönemdeki "değer"leri olduğu görülür. Diğer yandan, eserlerinin seslendikleri "seyirci/izlerçevre" için anlamları da teknik gelişmeler eşliğinde kuramsal olarak yeniden gözden geçirilir.

Bu genel girişin ardından metnin temel izlekleri açısından bölümlemelerinden söz edilebilir. Metnin birinci bölümlemesinde (Benjamin, 1993a:46-48), sanat yapıtının yeniden-üretilme amaçlarının neler olduğu üzerinde durulduktan sonra teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesine değinilir. Yazar, metnin ilk paragrafında sanatın teknik aracılığıyla yeniden üretilmesinin yeni bir olgu olduğunu vurgulaması önemlidir. Eski Yunan'da sanat yapıtının sikke basma ya da döküm olmak üzere iki yöntemle gerçekleştirildiğinden hareketle bronz heykeller, terracotta ve sikkelerin kitlesel üretimi olan şeyler olduğu hatırlatılarak geri kalan her şeyin bir defaya özgü gerçekleştirilen eserler olduklarının altı çizilir. Çoğaltılabilirlik izleğinden devam edilerek buradan tahtabaskı, ardından bakırbaskı ve gravüre 19. yüzyılın başında litografinin eklenmesi ile yeniden-üretimin yeni bir aşamaya vardığının gündeme getirilmesi anlamlıdır. Ardından fotoğrafla birlikte insan elinin yerine asıl görevi gözün görmeye başlamasının önemli bir değişim olduğu vurgulanır. Fotoğrafın peşinden sinemanın gündeme gelmesiyle birlikte, sanat ve sanat eseri üzerindeki yorumlar da kaçınılmaz olarak değişecektir. Birinci bölümü bitirirken Benjamin değişimi yine Paul Valery'den bir alıntıyla aktarmayı seçer: "Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz".

Çalışmanın ikinci bölümlemesinde (Benjamin, 1993a:48-50), sanat yapıtının "şimdi" ve "buradalığı" ile ilgili, başka bir deyişle "biriciklik" niteliği ile ilgili bir tartışma açıldığı görülür. Benjamin'in çalış-

masında bazen "ayla"[22], bazen "aura"[23], bazen "hale"[24], bazen "özel atmosfer"[25], bazen de "öz"[26] olarak Türkçe'ye çevrilen bu niteliği sıklıkla gündeme getirilir. Sinemanın sanatsal özelliği üzerinde durulur. Benjamin'in metninin en can alıcı noktasını oluşturan "aura" meselesinin kökeni sorgulandığında, Kejanlıoğlu'nun çalışmasından yararlanmak yerinde olur. Ona göre, bu deneme, Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* adlı şiir kitabında yer alan bir şiiri üzerinden hareketle ele alınır. On dokuzuncu yüzyılda Baudelaire'in: "Halesini (aura) çamurlu yola düşüren ve orada bırakan şair üzerine yazdığı "Yitik Ayla" şiiriyle" paralellik taşıdığı anlaşılır (Kejanlıoğlu, 2005:142). "Aura" kavramının Türkçe'ye farklı biçimlerde çevrilmiş olması dikkat çeker. "Aura"nın kavram olarak, "uzam ve zamanın alışılmadık bir dokuması" ya da "ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun bir uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan görüngüsü" olarak Benjamin tarafından tanımlanır (Kejanlıoğlu, 2005:142-143). Çalışmanın çok kısa olan üçüncü bölümlemesinde (Benjamin, 1993a:50-51) ise tarih boyunca sanatın geçirdiği değişimlere değinilir. Çağın insanının nesneleri "yakınlaştırma" arzusu, kopyalama ve yeniden-üretim ile en yakınında el altında bulundurma isteği bu bağlamda yorumlanır. Sayılan özellikler sanat yapıtının biricikliğini tartışılır hale getirir. Dördüncü bölümleme (Benjamin, 1993a:51-52), sanat yapıtının tarih boyunca bakış açılarıyla ilişkili yeri ve anlamını vurgulamaya ayrılır. "Biriciklik" ile "özel atmosfer" kavramları tartışılır. Bu bölümlemede son olarak, fotoğraf söz konusu olduğunda hangi çoğaltmanın özgün olduğu sorusunun sorulmamasına değinilerek fotoğrafın bu soruyu anlamsız kılan kendine özgü yapısı irdelenir. Beşinci bölümlemede ise (Benjamin, 1993a:53) sanat yapıtının kült değeri ve sergileme değeri tartışılır. Taş Devri insanının mağarasının duvarlarına çizdiği geyiğin bir büyü aracı olmasından hareket edilir.

22 Bkz. Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, Yapı Kredi Yayınları, 2003, İstanbul, s.106.
23 Bkz. Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.145.
24 Bkz. Marshall Berman, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.145.
25 Bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.49.
26 Bkz. Philip Smith, *Kültürel Kuram*, Babil Yayınları, İstanbul, 2005. s.67.

Sanat yapıtının önce büyü aracı olması söz konusu iken, ardından sanat yapıtı özelliğini kazanması düşünüldüğünde yaşanan teknik gelişmelerle birlikte sergileme değeri de söz konusu olmuş ve sanat yapıtının yeni işlevleri tartışılır hale gelmiştir.

Altıncı bölümleme (Benjamin, 1993a:54) bir bütün paragraf olarak tasarlanmıştır ve bu kısımda fotoğrafın bir sanat eseri olarak varlığı sorgulanmaktadır. Eugene Atget'nin fotoğraflarında



Çeşme (1917)



Marcel Duchamp

1900 yıllarında Paris caddelerini insana önem vermeyen bakış açılarıyla ve sanki birer suç mahalli gibi çekmiş olmasına değinilirken fotoğraf, resimli gazeteler ve resimli dergiler üzerinde durulur. Yedinci bölümlemede (Benjamin, 1993a:54-56), 19. yüzyıl boyunca fotoğraf ve resim sanatı ve değerleriyle ilgili tartışmalara değinildikten sonra, sinemanın bir sanat olup olmadığı sorusuna odaklanılır. Sekizinci bölümleme (Benjamin, 1993a:56) yine çok kısa tutulmuş, bir paragraflık bir bölümlemedir ve burada sinema ile tiyatro sanatının arasındaki farklar, aygıt/araç kullanımı üzerinden sorgulanır. Sinemanın çekim için de, gösterim için de aygıta ihtiyaç duyan kendine has yapısının altı çizilir. Ayrıca, seyircisi ile kurduğu ilişkiler açısından sinema ve tiyatro farklı üretimler olarak değerlendirilir. Dokuzuncu bölümlemede (Benjamin, 1993a:57-58), sinema oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğu "şimdi-burada"lık açısından yorumlanır. Onuncu bölümlemede (Benjamin, 1993a:58-60), Pirandello'nun oyuncunun aygıt karşısındaki yabancılığı yorumlarına değinilerek sinema alanındaki hızlı değişim ve endüstri vurgusuna yer verilir. Onbirinci bölümlemede

(Benjamin, 1993a:60-62) ise, sesli film çekimi ve kurgu üzerinden hareket edilerek gerçeklik tartışılır. Ressam ve kameraman arasındaki farklılık, verili olgu ile kendisi arasındaki uzaklık bağlamında gündeme getirilir. Onikinci bölümlemede (Benjamin, 1993a:62-63), sanat eserinin tekniğin yardımıyla yeniden üretilmesinde kitlenin ve sanatın durumu tartışmaya açılır. Resim sanatında çok kişi tarafından izlenmenin getirdiği bunalımı hatırlatan Benjamin, sinemanın kitleye seslenmesi üzerinde durur. Onüçüncü bölümlemede (Benjamin, 1993a:63-65), sesli sinema olanağı ile görsel algılamada derinliğin ortaya çıkmasına dikkat çekilir. Sinemanın kendi olanakları ile devrimci bir nitelik de kazanabileceği üzerinden gidilerek sinemanın örneğin yakın çekim olanağı sayesinde devinim olanağı sağladığı tartışılır. Sinema ile kısıtlanan dünya genişler. Ondördüncü bölümlemede (Benjamin, 1993a:65-66), Dada akımından da örnekler verilerek benzer bir biçimde filmlerin de şok etkisi uyandırabildiğine değinilir.

Onbeşinci ve son bölümlemede ise (Benjamin, 1993a:67-69), Duhamel'e değinilerek kitle ve sinema ilişkisi yeniden farklı boyutlarıyla yorumlanır. Bu kez, sanatın onu izleyenden talep ettiği dikkat unsuru ile sinemanın özelliğinden kaynaklanan hali karşılaştırılır. Bu bağlamda film ve seyirci ilişkisine yoğunlaşılır. Yazarın önsözle başlayıp on beş bölüm halinde tasarladığı çalışması bir sonsözle (Benjamin, 1993a:69-70) bitirilir. Bu sonsözde faşizm ve kitle ilişkisine dikkat çekilir. Faşizmin kitleleri etkilemek için nasıl düzenlemeler yaptığına değinildikten sonra yazar savaşın yarattığı sonuçlara ve emperyalizme vurgu yapar. Benjamin'in metni; "Bir zamanlar Homeros'ta Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur. Komünizm[27], buna sanatın politize edilmesiyle

27 Daha önce vurgulandığı gibi, Benjamin'in metnindeki bu son bölümün çalışmanın New York'taki dergide yayımlanması için değiştirilmesi talep edilmiştir. Yine yazarın metinlerinde ifadesini daha az radikal olacak bir biçime dönüştürecek değişiklikler yapıldığı da ileri sürülmektedir (Jay, 1989:296).

yanıt verir" (Benjamin, 1993a:70) yorumuyla sonlanır. Sonuç olarak fark edileceği gibi burada bölümlemeleri açısından değerlendirilen Benjamin'in çalışması dönemler ötesi bir yorumlama ve analiz zemini oluşturmaya yetecek denli önemli sorularla dolu bir metindir. Metin, sanatın değerini ve çoğaltılabilirlik karşısında "yitirdiklerini" ortaya koyarken günümüzdeki gelişmelere bir projeksiyon tutmak için kullanılabilir. Digital ortamda üretilen sanat eserlerinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği üzerine düşünmek için metnin bir zemin oluşturacağı düşünülebilir. Bu yaklaşım ve sorgulama eşliğinde günümüz dünyası değerlendirilebilir. "Özel atmosfer" ya da "aura"ya ne olmuştur? Örneğin, internet üzerinden gezilen müzelerle sanat eseri ve izleyicisi arasındaki "mesafe", "yakınlık" ve "aura" hakkında yapılacak yorumlara bugünden neler eklenebilir? Bu durum eserin "aurası"nın yitirildiğini mi gösterir? Bu bağlamda, eserin taşınabilirliği ve iletilebilirliği üzerinde düşünülmesi gereken yeni bir kavram ne olabilir? Aynı zamanda, eser sahipliği, hamilik ve eser koleksiyonculuğu açısından düşünüldüğünde sanat eseri, sanatçısı ve seyircisi arasındaki ilişkinin üretim ve paylaşım koşullarına bağlı olarak yapısı nasıl değerlendirilebilir?



Bresson'un *Marne Nehri Kıyısı*



Mike Stimpson'ın Bresson'a gönderme yapan çalışması

BİR SANAT YAPITI OLARAK 'FİLM' VE SİNEMA NASIL DEĞERLENDİRİLEBİLİR?

Walter Benjamin'in sanat eserinin "biricik"liği konusunda yapmış olduğu uyarının günümüze dek pek çok araştırmacıyı etkilediği

açıktır[28]. Yazarın öne sürdüğü ve tekniğin olanaklarıyla yeniden çoğaltılabilen sanat eserlerinin "aura"sının ortadan kalktığı konusundaki uyarısı anlaşılırdır. Bu düşünceden hareketle, "biriciklik" bağlamında sinema filmlerinin bir sanat eseri olarak nasıl yorumlanması gerektiği sorusuna yanıt ararken önce "sanat eserinin ne olduğu" ve "sanat eserine ne olduğu" üzerinde durulduktan sonra konuyu bu zemin üzerinden ele almak daha anlamlı olacaktır. Benjamin'in bu konudaki yaklaşımı nettir; "özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur" (Benjamin, 1993a:48). Bu yorum, yazarın temel yaklaşımını ortaya koyan net cümlelerden biri olarak bu bölüme başlarken akılda tutulabilir.

Benjamin'in değerlendirmesi bu anlamda akla yatkın açıklamalar içerir: "Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığını başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir" (Benjamin, 1993a:49). Yazarın, sanat yapıtının özel atmosferinin kaybolması konusundaki uyarısı sanat yapıtının değeri düşünüldüğünde önemli hale gelir. Yazar bu yoruma hemen bir ek yapar: "Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen bir manzara için de söz konusudur; gelgelelim bu olay sanatın nesnelerinde varolan, doğanın nesnelerinde rastlanması olanaksız ölçüde çekirdeği zedeler. Bu çekirdek, sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık öğesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu öğedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir" (Benjamin, 1993a:49). Burada yer

28 Benjamin'in çalışması ile ilgili olarak Miriam Hansen'in, yazarın bu çalışmasının çağdaş film kuramı ve eleştirisi alanında film ile ilgili çalışan Alman yazarlar arasında büyük olasılıkla en çok referans verilen isim olduğu ve ayrıca bu makalenin Brecht'in etkisi altında şekillendiğini belirtmesi eklenebilir (Hansen, 1987:179-180). Hansen'in, Brecht'le ilgili uyarısı makalenin nasıl şekillendiğini anlamak açısından dikkate alınmalıdır.

alan yorumun pek çok biçimde ele alınabileceği açıktır. Sinema yoluyla gerçeğin kaydedilip gösterilmesi karşısında bunu izleyen seyirci için bunun nasıl bir durum olduğunun gündeme getirilmesi önemlidir. Sinema sözkonusu olduğunda yeniden-üretimin üzerinde farklı boyutlarıyla durulması gereklidir. Benjamin bu noktada aura kavramına yer verir: "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliğini taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır" (Benjamin, 1993a:49). Yazarın bu yorumla çalışmanın temel dayanağını ortaya koyduğu anlaşılır. Onun uyarısının sanat yapıtlarının değerini ortaya koyanın "şimdi-buradalık" olduğu argümanı kullanılarak herhangi bir sanat eserinin bu açıdan değerlendirilmesini olanaklı kılacağı düşünülebilir. Acaba, tartışılması gereken ve önemli olan sanat eserinin sadece "şimdi-buradalığı" ve "biricikliği" midir? Yoksa bu alanda başka soruların da gündeme getirilmesi gerekli midir? Bir şeyin sanat eseri olmasının koşullarından biri tekrar edilemez olması anlamında bir "biriciklik" olarak değerlendirilecekse sanat eserlerinin değerlendirilmesinde önemli bir kıstasın oluştuğu anlaşılır. O halde, sanatın diğer dalları düşünüldüğünde bu durum nasıl tartışmaya açılabilir? Özellikle performans sanatının bize bu anlamda değerlendirilecek zengin örnekler sunduğu açıktır. Hatta belki de performans sanatının -video performans ayrıca tartışılmalıdır- "şimdi-buradalık" anlamında ve çoğaltılamazlık açısından tartışılmaz bir "değeri" olduğu düşünülebilir. Bu noktadan hareketle "orjinallik" kavramının önemi de tartışılabilir. Video performans ise denklemin içine çoğaltılabilirlik özelliği girdiği için yeniden gözden geçirilmesi gereken bir alan olarak karşımızdadır. Video işlerinin müze ve kişisel koleksiyonlara giriyor oluşu biriciklik anlamında sanat eserinin değişen anlamı ve değerini gündeme getirir.

Walter Benjamin'in Sinema Üzerine Düşünceleri

Walter Benjamin'in bir sanat yapıtı olarak film ve sinema konusundaki düşüncelerinin nasıl şekillendiğine dair bilgilere bu konuda ulaşılan kimi izler takip edilerek ulaşılabilir. Benjamin, film 'sanatı'

üzerinde yoğunlaşırken sinemanın bir sanat olup olmadığını sorgular. Basit, anlaşılır ve akılda kalıcı karşılaştırmalarla bu konuyu anılan makalesinde tartışır. Tiyatro ve sinemanın benzemezlikleri üzerinden yapılan bir karşılaştırma eleştirel bir değerlendirme yapabilmek için bir zemin sağlar. Benjamin, anlaşılır bir biçimde sinema ve tiyatronun farkını "şimdilik-buradalık" ve "biriciklik" açısından değerlendirerek yola çıkar. Ayrıca, teknik olanaklarla çoğaltılabilirlik olgusunun gündeme getirilmesi konunun kuramsal olarak tartışılması açısından önemli bir başka katkıdır. Metnin kaleme alındığı (1935) zamanın dinamikleri düşünüldüğünde, sinemanın gündelik yaşamda yerini almaya başladığı ve insanlar üzerindeki güçlü etkisinin entelektüeller arasında tartışmalara yol açtığı görülmektedir.

Benjamin, *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* makalesini 1935 yılında Paris'te kaleme alır. Daha önce de Moskova'da bulunan Benjamin'in ayrıca Avrupa'nın pek çok ülkesinde yaşamış olduğu hatırlanırsa sinema ile ilgili yorumlarında farklı ülkelerdeki deneyimlerinin etkisi olduğu varsayılabilir. Bu bağlamda makalenin kaleme alındığı yıla kadar dünya sinema tarihindeki gelişmelerin kısaca özetlenmesinde yarar vardır. Örneğin, Almanya'da sürekli gösterim yerlerinin 1910'da ortaya çıktığı bilinmektedir. Filmlerin ülkede seyirci tarafından yoğun ilgiyle karşılanması 1906 yılında bir resmi önsansür uygulamasını beraberinde getirmiştir. Öte yandan sinemanın eğlence aracı olarak değil eğitim amacıyla kullanılması konusunda tartışmaların yaşandığı da göze çarpar. Bu tartışmaları takiben 1907'de sinemada reform hareketi (*Kinoreformbewegung*) ile sektör resmi sansürden kurtulmayı seçer. 1912 yılında ise bir başka gelişme daha yaşanır: Filmin salt eğlence aracı olmaktansa estetik standartların yükselmesi için Film d'art'ın Alman versiyonu olan *Autorenfilm*'in[29] ortaya çıkışı. Reinhardt'ın iki popüler tiyatro oyununu filmleştirmesi bu dönemde söz konusu olur (Pearson, 2003b:58).

29"Yaratıcı Filmi" kavramı için (Bkz. Thomas Elsaesser (2003), "Almanya: Weimar Yılları". (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith. *Dünya Sinema Tarihi*. (Çev. Ahmet Fehmi). Kabalcı Yayınları. İstanbul. s.171).

Almanya'da sinema ile ilgili bir başka ilgi çekici nokta, 1920'lerin sonunda yerli yapımların ithal yapımların sayısını aştığı Avrupa'daki tek ülke olmasıdır. Almanya'da 1911'den itibaren ticari film yapımının artmaya başladığı görülür. I. Dünya Savaşı sırasında ülkeye film sağlayan diğer Avrupa ülkeleri ve Amerikan kaynaklarından yalıtılan Almanya'da yerli sinema teşvik edilir. Sinemanın hem eğlence hem de propaganda özelliğini farkeden Alman hükümeti yerel sinema endüstrisini gelişmesi için teşvik eder. Devlet desteğiyle üretim ve dağıtım yapan bir kurum olan UFA[30] kurulur. 1921'de 646 filmle zirveye ulaşan film üretimi, on yılın sonunda yılda yaklaşık 200 filme kadar geriler. 1925'te federal hükümet Hollywood'a karşı bir önlem olarak Alman iç pazarında gösterilen yabancı filmlerin oranını sınırlamak için bir yönetmelik uygular. Korumacı tedbirler dikkat çeker. Yönetmeliğe göre, her yıl sadece Almanya'da üretilen film sayısı kadar film ithal edilebilecektir. 1927'de ise Alman stüdyolarının 241 uzun metrajlı film (Vasey, 2003:77-79) ürettiği görülür. Alman Sineması 1920'lerde Dışavurumculuk Akımı'yla[31] dikkat çeker. 1918-1928 yılları arasında Ernst Lubitsch, Robert Wiene, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau ve Georg Wilhelm Pabst gibi isimler dünya sinemasında sanatsal ve avangard üretimleri açısından sinemanın "altın çağ"larından (Elsaesser, 2003:169) birinin temsilcileri olarak kabul edilirler.



Wilhelm Pabst-*Pandora'nın Kutusu* (1928)

Benjamin'in çalışmasının 1935 yılında kaleme alındığı düşünülürse, dünya sinema tarihi açısından en temel gelişmenin sinema ve ses ilişkisi üzerinden gerçekleştiği hatırlanabilir. Temel olarak, 1930'lu yılla-

30 UFA 1917 yılında kurulur (Bkz. William Uricchio (2003), "Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz". (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith. *Dünya Sinema Tarihi.* (Çev. Ahmet Fethi). Kabalcı Yayınları. İstanbul. s.90).

31 Bu konuda ayrıntılı bilgi için Esra Biryıldız'ın *Sinemada Akımlar* (2002) adlı kitabına başvurulabilir.

ra kadar sessiz sinemanın egemen olduğu, 1930'dan sonra ise sinemaya sesin gelişi ile filmlerin anlatısında değişimler yaşandığı görülür. Sinemanın endüstrileşmeye başladığı bu ilk yıllar seyirci-sinema ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde yaşanan değişimler daha net ortaya çıkacaktır. Smith'e göre, sinemanın ilk 30 yılı eşi görülmemiş bir gelişimin ve büyümenin yaşandığı yıllardır. Sinema, New York, Paris, Londra ve Berlin gibi büyük kentlerde bir yenilik olarak başlar ve gittikçe artan sayıda izleyiciye ulaşır. İzleyici arttıkça sinema salonları artar. 1920'lerde büyük "film gösterim sarayları" ortaya çıkar. Bu gelişmeler olurken birkaç dakikalık kısa "atraksiyonlar" olan filmlerden uzun metrajlı filmlere doğru varılır (Smith, 2003:19). Pearson'a göre, 1905 yılına gelindiğinde beş ile on dakika arasındaki filmler yapılmaktadır. 1910'ların başında "uzun metrajlı" filmler başlar ve 1890'ların ortasından 1910'ların ortasına kadar "Hollywood öncesi" sinema söz konusudur (Pearson, 2003a:30). Benjamin'in *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* makalesini yazarken dünyada nasıl bir sinema deneyimi yaşandığını gözden geçirmek makalenin arka planını oluşturan olası sinema deneyimi üzerine bir fikir verecektir. Benjamin'in Paris'ten Adorno'ya yazmış olduğu 9 Aralık 1938 tarihli mektubunda *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* makalesi ile ilgili olarak görüş alışverişinde bulundukları anlaşılır. Benjamin'in Adorno'ya, kendi makalesinde elinden geldiğince pozitif momentleri ortaya koymaya çalıştığını belirtmesi dikkat çeker (Adorno, 1985:211-212). Aynı konu ile ilgili Oskay'ın açıklama dipnotuna da göz atılabilir. Oskay, Benjamin'in mekanik yeniden-üretime geçişin sanat tüketiminde demokratikleşmeyi sağladığını ve bunu olumlu bulduğunu belirtir. Adorno'nun ise bu noktada itirazı vardır. Adorno, bu olanağın Kültür Endüstrisi'nin eline geçtiğini ve sağlanan demokratikleştirimin bir özgürleşim anlamına gelmediğini vurgular (Adorno, 1985:212). Adorno'nun Kültür Endüstrisi kavramını irdelediği çalışmasına ayrıntılı bir biçimde daha sonra değinileceği için burada sadece iki entelektüel arasındaki fikir çatışmasını ve yaklaşım farkını ortaya koyabilmek için bu bilgiye yer verildiği belirtilmelidir.

Arka Plan: Walter Benjamin'in Moskova Günleri ve Sinema Deneyimleri

Benjamin'in sinema konusundaki bilgi ve gözlemlerinin yalnız Almanya'da takip ettiği sinema deneyimi ile sınırlı olduğu düşünülmemelidir. Benjamin'e kaynaklık ettiği varsayılacak noktaların izi çeşitli kaynaklardan yararlanılarak sürülebilir. Benjamin, 1926-1927 yılları arasında Moskova'ya duygusal olarak etkilendiği Rus yönetmen Asja Lacis'i görmeye gider. Asja Lacis, Benjamin'i Bertolt Brecht ile tanıştıran kişidir. Benjamin'in, Adorno ile tanışıklığının tarihi ise 1923 yılıdır (Gürbilek, 1993:21-22). Benjamin, Moskova'da bulunduğu 6 Aralık 1926'dan Ocak 1927'nin sonuna dek geçirdiği iki ay içinde yaşadığı deneyimleri *Moskova Günlüğü* (2006)'nde ayrıntılı biçimde notlar halinde aktarır. Benjamin'in *"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"* çalışmasında ağırlıklı olarak tiyatro ve sinema karşılaştırmasına başvurularak sinemanın olanakları ortaya konulur.

Moskova Günlüğü'ndeki notlardan anlaşıldığı kadarıyla, Benjamin, Asja Lacis'i ziyaret ederken bir yandan da Moskova'da tiyatro çevresinden kimi isimlerle tanışma ve birçok tiyatro ve film gösterisini de izleme olanağı bulmuştur. Notların arasında göze çarpan sinema ve tiyatro ile ilgili kimi eserlerin böylelikle anılma olanağının bulunması yaşanan sürecin kültürel iklimini anlamak açısından önemlidir. Örneğin, 16 Aralık 1926 tarihindeki notlarında Benjamin'in Sergei Einsentein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmini görmek için özel gösterim odasına gittiğini öğreniriz. Ancak formalitelerin uzun sürmesi nedeniyle filmin sadece son sahnesini görebilmiştir. Yazarın bunu takiben Kuleşov'un yönettiği *Kanun Namına* (1926) adlı filmi izlediği anlaşılır. Jack London'dan bir uyarlama olan filmin birkaç gün önce Moskova'daki ilk gösteriminin başarısız olduğunu yine onun notlarından öğreniriz. Benjamin, filmin olay örgüsünün ardı arkasına yığılmasının konuyu saçmalığa vardırdığını belirttikten sonra: "Sözümona bu film, bir bütün olarak hukuka karşı anarşist bir eğilim taşıyormuş" (Benjamin, 2006:48) biçiminde film hakkındaki eleştirel düşüncelerini ekler. Yine, yazarın düştüğü

notlardan öğrenildiğine göre 18 Aralık 1926'da arkadaşlarından biriyle *Potemkin Zırhlısı*'nın kazandığı başarıyı gölgede bırakacağını söylediği bir başka filmi görmeye giderler. Adı belirtilmeyen filmin Benjamin tarafından "tahammül sınırlarını zorlayacak kadar kötü bir iş" olarak değerlendirildiği görülür. Film, baş döndürücü bir hızla gösterilmiştir ve filmi ne görmek, ne de anlamak mümkündür. Bu yüzden film bitmeden çıkarlar (Benjamin, 2006:52).





Potemkin Zırhlısı (1925)

Yine notlarda 29 Aralık 1926 tarihinde Meyerhold Tiyat-rosu'nda çalışan bir oyuncu olan İgor İlinski ile beraber yazarın kaldığı otelin yakınlarında oynayan "kötü bir filme" daha gittikleri (Benjamin, 2006:75) belirtilir. Film isimleri belirtilmediği için "kötü film" değerlendirmesiyle hangi türden filmlerin kast edildiği tam olarak anlaşılmamakla birlikte, Benjamin'in Moskova'daki zamanını sinemaya ve tiyatroya giderek değerlendirmeye çalıştığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra yine notlarından yola çıkarak Moskova'da sinema ortamı ile ilgili bir başka bilgiye daha ulaşılır. Yazar, İlinski adlı sinema oyuncusundan söz eder ve Charlie Chaplin'in "fütursuz" ve "kaba" bir taklitçisi olan İlinski'nin, Chaplin'in filmlerinin orada gösterilemeyecek kadar pahalı oluşu yüzünden büyük komedyen olarak ün yapmasının manidarlığına değinir. Ayrıca, bu bölümdeki notlarından Benjamin'in Rus hükümetinin sinema politikası hakkında bilgi sahibi olduğu da anlaşılmaktadır. Rus hükümetinin genelde yabancı filmlere fazla yatırım yapmadığını, rekabet halindeki yabancı film şirketlerinin Rus

pazarına olan ilgisini hesaba katıp, aldığı tapon filmleri de reklam ve özendirme armağanı niyetine yarı fiyatına getirdiğini belirtir. Rus filmlerinin kalburüstü olanları bir tarafa bırakıldığında o kadar da iyi olmadığını belirten Benjamin, Rus sinemasının konu bulmak için mücadele ettiğini ve sinemada sansürün tiyatroya oranla daha katı olduğunu ekler. Sansür yüzünden ele alınabilecek konuların kısıtlandığını belirten Benjamin, tiyatrodan farklı bir biçimde sinemada Sovyet insanına dair ciddi bir eleştirinin olası olmadığını vurgular. Burjuva hayatını sergilemenin aynı oranda olanaksız olduğu ülkede Amerikan tarzı grotesk komedilere az miktarda olanak tanındığı ve tekniğin çok ciddiye alındığı Benjamin'in dikkatini çeker. Benjamin, ülkede hiçbir şeyin bu kadar ciddiye alınmadığını aktarması dikkate değerdir (Benjamin, 2006:77). Benjamin'in bulunduğu ülke ve sineması hakkındaki yorumlarına bir parça daha ayrıntılı yer verilmelidir: "Bilindiği gibi, duygusal ve cinsel hayatın "bayağılaştırılması" komünist itikadın alanına giriyor. Trajik aşk karmaşasını sinema ya da tiyatroda sergilemek, karşıdevrimci propaganda olarak görülüyor. Geriye, ağırlıkla yeni burjuvaziyi hedef alan, toplumsal taşlama tarzındaki komediler kalıyor. Emperyalist kitle tahakkümünün en gelişkin aygıtlarından biri olan sinemanın böyle bir zeminde toplumsallaştırılabileceği ise son derece şüpheli bir konu" (Benjamin, 2006:77-78). Benjamin'in Moskova'da bulunduğu süre içinde aldığı notları takip edilirse 5 Ocak 1927 tarihinde Arbat'taki bir sinemada *Dünyanın Altıncı Bölümü* filmini seyrettiği ve açıkyüreklilikle filmde anlamadığı çok şey olduğunu yazdığına da şahit olunur (Benjamin, 2006:92).



Ana (1926)-Pudovkin



Dünyanın Altıda Biri- Vertov

Benjamin, bir başka seferinde daha uzun soluklu bir seyir deneyimi yaşar. 24 Ocak 1927'deki notlarda yorucu, ama istediklerini gerçekleştirdiği bir gün geçirdiği belirtilir. Yazar, Gos Sineması'nda gösterimin başlamasını iki saat bekledikten sonra Pudovkin'in yönettiği *Ana* (1926) adlı filmi, *Potemkin Zırhlısı*'nı ve Protazanov tarafından yönetilen bir dedektiflik güldürüsü olan *Üç Milyonun Yargılanışı* (1926) adlı filmin bir kısmını seyreder. Bu film gösterimlerini bir tercüman eşliğinde seyreden yazar için çoğu zaman ikisinden başka kimsenin olmadığı küçük bir salonda beş saat süreyle oturmak ve onca filmi müzik eşliği olmadan izlemek çok yorucu olur (Benjamin, 2006:125-126). 25 Ocak 1927 tarihinde ise, yine Gos Sineması'na bir arkadaşıyla buluşmak üzere gittiği ve daha önce gördüğünü belirtmiş olduğu *Dünyanın Altıda Biri* olarak çevrilen filme ait fotoğraflara sahip olmak istediği aktarılır (Benjamin, 2006:126). Yazar arkadaşlarıyla *Metropolis* filmi ile ilgili bir tartışma yaptıklarını ve filmin Berlin'de aydınlar tarafından neden beğenilmediği üzerinde konuştuklarını dile getirir (Benjamin, 2006:132). Yine notlarından Benjamin'in birçok tiyatro oyununa gittiği, bunlar arasında Meyerhold Tiyatrosu'nun da olduğu ve *Müfettiş* adlı oyunu seyrettiği anlaşılmaktadır (Benjamin, 2006:54). Kuşkusuz, Benjamin'in sinema ile ilgili bilgisi burada deneyimlediği örneklerle kısıtlı değildir. Makalesini yazmadan önce pek çok Avrupa ülkesinde bulunduğu bilinen Benjamin'in bir seyirci olarak da sinema alanındaki gelişmeleri takip ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, dönem koşullarının filmlerin sinema salonlarında izlenmesini gerektirmesi notlardan aktarılan bilgilerin önemini arttırır.

Walter Benjamin'in Sinema ve Film Üzerine Geliştirdiği Argümanlara Daha Yakından Bakmak

Walter Benjamin'in sinema ile ilgili ele aldığı temel noktaların seyirci, film, algılama, filmin gösterim değeri, film sanatı ve yeniden-üretim, sinema ve propaganda gibi pek çok kavram ve olguya dair yorumlar içerdiği görülür. Makalesinin başlangıcında teknik gelişmelerin yaşam ve sanat üzerindeki etkileri üzerinde yoğunla-

şan yazarın çoğu yerde sinemayı tartışmasının eksenine yerleştirdiği dikkat çeker.

Benjamin'in makalesinin birinci bölümlemesinde litografi sayesinde baskı tekniklerinin gelişmesini takiben fotoğrafın kullanılmaya başlanmasına değinilir. Fotoğraf tekniği ile insan eli resim sanatından farklı bir biçimde yerini bakan göze bırakır. Gözün algılaması elin çizmesinden daha az zaman aldığı için bir hızlanma söz konusudur. Sinema söz konusu olduğunda ise stüdyoda çalışan film operatörü görüntüleri oyuncunun konuşmasıyla eşzamanlı yakalayabilecek bir konuma gelir. Yazar, bu gelişmelerin ışığında sanat yapıtının yeniden-üretimi ile sinema sanatının başka bir deyişle sanatın konumunun nasıl etkilendiğini ortaya koymak istediğini (Benjamin, 1993a:47-48) belirtir. Yazar çalışmasının en başında tüm sanatların birleşimi sayılabilecek sinema söz konusu olduğunda sanat ve yeniden-üretim arasındaki ilişkinin sorgulanması gerektiğini hatırlatır.

Bir sonraki bölümlemede Benjamin bu kez yeniden-üretimde söz konusu olan eksik yanın sanat yapıtının şimdi ve buradalığı ya da bulunduğu yerde *biriciklik* niteliği taşıyan varlığı olduğunu belirttikten sonra film izleyen izleyicinin önünden geçen bir manzara için de bu durumun geçerli olduğunu vurgular. Sanat yapıtının hakikiliği kavramını gündeme getiren yazar sinema alanında da bu kavramı tartışır ve bir gelenek sarsıntısından ve insanlığın yenilenişinden söz eder: "Sözü edilen süreçler, günümüzde kitle devinimleriyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, filmdir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir. Bu görüngü, en somut biçimde büyük tarihsel filmlerde belirginleşmektedir. Alanını sürekli genişletmektedir" (Benjamin, 1993a:48-49). Benjamin'in tartıştığı noktada Abel Gance'ın 1927'de coşkuyla söylediği: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven film yapacaklar... Bütün söylenceler, mitolojiler ve mitler, bütün din kurucuları, dahası dinler... sinema yoluyla dirilmeyi beklemekteler ve kapıların önü, şimdi kahraman-

larla dolu" (akt. Benjamin, 1993a:50) sözlerini eleştirerek gündeme getirdiği görülür. Yönetmen Abel Gance'ın yorumuna Benjamin farkına varmadan Gance'ın geniş bir tasfiyeye davetiye çıkardığını belirterek eleştirel yaklaşır (Benjamin, 1993a:50). Abel Gance'ın bu bağlamda sinemanın gelişimiyle birlikte olacakları sezdiği düşünülebilir. Dinin, mitolojinin, söylencelerin, önemli sanatçıların filmler yoluyla kullanılacağını belirtmesinde bu açıdan haklılık payı vardır.

Üçüncü bölümlemede bu kez haftalık haber filmlerine değinilir. Haber filmi ile resimli gazeteler karşılaştırılır. Bu noktada çok önemli bir başka yorum yapıldığı görülür: "Gerçeğin kitlelere göre, kitlelerin gerçeğe göre kendilerine yön vermeleri, gerek düşünme gerekse görü bakımından boyutları sınırsız bir olgu niteliğini taşımaktadır" (Benjamin, 1993a:51). Yazarın belirttiği gibi, tekniğin gelişimiyle birlikte gerçeğin iletimi konusunda etkisini kitleler üzerinde gösterebilecek bir yönlendirme olasılığı kendini hissettirmeye başlar. Hareketli görüntünün kullanılmasıyla birlikte aktarılan görselliğin gerçekliği konusunda düşünceyi bulandıracak denli karmaşık bir süreç yaşanmaya başlanması olağandır. Sözü edilen haftalık haber filmlerinin sinema salonlarında gösterilen filmler olduğu göz önüne alınırsa bu kez televizyonun yaygınlığının öncesinde sinemanın hem kurgusal hem de gerçek olduğu iddiasıyla sunulan haber filmleri aracılığıyla propaganda amacıyla kullanılabilecek iki ayrı alanda etkin olduğu anlaşılabilir.

Beşinci bölümlemede Benjamin'in sanat yapıtının kült değeri ve sergileme değerinden söz etmeyi tercih ettiği görülür. Kült değer kavramıyla kast edilenin ilk mağara resimlerinin önceleri büyü daha sonra ise sergileme değerinin geçerli olmasıyla farklı bir anlam ifade eder hale gelmesidir. Sanat eserinin sergilenebilirliği üzerinde duran Benjamin, fotoğraf ve filmin sanatsal işlevini ve sergileme değerini tartışmaya açar (Benjamin, 1993a:53). Yazarın açıklama dipnotunda Brecht'in sanat eserinin mala dönüştüğü zaman geçirdiği değişimi tartışmasını hatırlatması göze çarpar (Benjamin, 1993a:73).

Benjamin, film ve algılama üzerinde yoğunlaştığı altıncı bölümlemede fotoğrafın sergileme değerinin kült değerini geri plana ittiğini vurgular. Fotoğrafın kült değerinin geri çekilirken direndiği nokta/

siper ise insan yüzü olur. Portre ve uzaktaki ya da ölmüş sevilenlerin anılarının canlı tutulması çabası kült değer için son sığınak olarak değerlendirilir. Bu vurgunun ardından Eugene Atget'nin insansız Paris fotoğraflarına geçen Benjamin sanatçının fotoğraflarının önemine değinir. Ardından yazar resimli gazetelerdeki fotoğrafların alt yazılarının izleyiciye yol göstericiliğine dikkat çeker. Benjamin, resimli gazetelerdeki fotoğraf alt yazılarının *direktifler* verdiğine ve bu tavrın sinema filmlerinde daha farklı bir boyutta devam ettiğine vurgu yapar: "Sinema filminde tek tek her resmin anlamının kavranma biçimi, önceki resimlerin oluşturduğu zincir tarafından saptanmış gibidir" (Benjamin, 1993a:54). Kurguyla yaratılan anlam üzerinde duran Benjamin'in seyircinin film karşısındaki eli kolu bağlı halini hatırlatması önemli bir ayrıntıdır. Bu bağlamda sessiz sinema dönemindeki seyir deneyimi düşünüldüğünde ara yazıların anlamının üzerinde de yeniden düşünülmesi gerektiği anlaşılır. Bu çerçeve bize Benjamin'in deyimiyle sinemanın "buyurgan" taraflarını tartışma olanağı verir. Film izleme deneyimi ve algılama üzerinde duran Benjamin'in yaşanan teknik değişimleri etkileri açısından dikkatli bir biçimde değerlendirdiği görülür. Sinema filmi izleme biçimi bir tabloya, fotoğrafa bakmaya ya da bir tiyatro oyununu izlemeye benzemediğinden bu durum değişimler açısından üzerinde durulması gereken önemli bir nokta olarak kabul edilmelidir.

Benjamin'in çalışmasının yedinci bölümlemesinde sinemanın gelişiminin 20. yüzyılın gözden kaçırılmaması gereken bir değişimi olduğunu vurgulaması anlamlıdır. Sinema kuramcılarını aceleci bir tavır içinde bulan Benjamin, fotoğraftan sinemaya geçiş üzerinde dururken, Abel Gance'ın, Séverin Mars'ın, Alexandre Arnoux'nun ve Franz Werfel'in düşüncelerine yer verir. Benjamin'in eleştirdiği nokta anılan kişilerin sinemayı "sanat" alanına sokabilme çabasında sinemada "dinsel" öğeler bulmaya zorlanmalarının gözlemlenmesidir. Sinemanın anlam ve öneminin dinsel değilse de doğaüstü denebilecek bir alanda aranmasına Benjamin itiraz eder ve spekülasyonun yapıldığı dönemde Chaplin'in *Altına Hücum* (1925) filminin çekilmiş olduğunu (Benjamin, 1993a:55-56) hatırlatır.

Sekizinci bölümlemede sinema ve tiyatro arasındaki benzerlik ve farklılıklar üzerinde Brecht'e de gönderme yapılarak durulur. Bu kısa bölümcükte Benjamin tarafından tiyatro ve sinema arasındaki farkın izleyicinin konumu ve aygıtın etkisi üzerinde durularak açıklandığı görülür: "Sahne sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye doğrudan sanatçı tarafından, kendi kişiliği aracılığıyla sergilenir; buna karşılık sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur. Bu ikincisinin doğurduğu iki sonuç vardır. Sinema oyuncusunun edimini izleyiciye sergileyen aygıt bakımından, bu edime bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek diye bir zorunluluk, söz konusu değildir" (Benjamin, 1993a:56). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sinemanın aygıt/kamera kullanarak oyuncusunun performansını kaydetmesi ve ardından da bunu çoğaltabilmesi, bu yolla istendiği yerde ve zamanda gösterebilmesi ile birlikte hem sergilenebilirliği açısından tiyatrodan farklı bir durum söz konusu olmuştur, hem de böylece oyuncu ve performansı ile izleyici arasındaki fiziksel bağ koparılmıştır. Benjamin'in aygıtı gündeme getirmesinin yanında sinema için çok önemli bir başka kavramı daha etkileri ile tartışmaya açtığı görülür: montaj/kurgu. Aygıtın kaydettiklerinin yanı sıra montajcının olaya dahil olmasıyla birlikte anlam yaratma konusunda bir başka durum yaşanır. Benjamin yaşananı şu şekilde yorumlar: "Aygıt, kameramanın yönetimi altında sürekli olarak bu edim karşısında tutum alır. Montajcının kendisine verilen malzemeden oluşturduğu tutumlar zinciri, montajı tamamlanmış filmi oluşturur. Bu film, belli sayıda devinim öğelerini kapsar; kamera, öğeleri bu nitelikleriyle yakalamak zorundadır- yakın çekimler gibi özel ayarlamalar açısından durum, elbet özellikle böyledir. Böylece oyuncunun edimi, bir dizi optik testten geçmektedir. Bu, sinema oyuncusunun, ediminin aygıt aracılığıyla sergilenmesi olgusunun doğurduğu birinci sonuçtur. İkinci sonucun kaynaklandığı olgu ise, sinema oyuncusunun, edimini izleyiciye sunanın kendisi olmaması nedeniyle, tiyatro oyuncusuna özgü bir olanaktan, temsil sırasında edimi izleyiciye göre ayarlayabilme olanağından yoksun bulunmasıdır. Böylece izleyici, oyuncuyla kurulmuş herhangi bir ki-

şisel ilişkiden etkilenmesi söz konusu olmayan bir bilirkişiye dönüşmektedir" (Benjamin, 1993a:56). Basit karşılaştırmalardan yola çıkan Benjamin'in vardığı noktada alana katkı yapacak önemli yorumlara ulaştığı açıktır. Örneğin, yukarıdaki alıntıda yer alan, sinemada seyircinin bir "bilirkişi"ye dönüşmesinin tartışılmasının gerekli olması gibi. Anlaşıldığı üzere, Benjamin'in derinleştiği nokta tiyatroda oyuncuyla kurulan ilişki/temas ve sinemada bunun mümkünsüzlüğü üzerinden şekillendirilir. Buradaki "bilirkişi"lik vurgusunun oyuncu ile kişisel temas kuramamak noktasındaki hal olduğu kabul edilebilir. Ayrıca alıntıda ifade edildiği gibi, sinemanın kendisini seyirciye göre ayarlayamayan "katı" yapısı tiyatroya göre farklılığını oluşturur. Bu yorumun daha ötesine gidilirse, sinemanın seyircisini "muhatap almayan" kendi içine kapalı bir hali vardır. Seyircinin o anda içinde bulunduğu durum ya da tepkileri "filmi", başka deyişle sinemayı ilgilendirmez. Bir sinema salonunda yangın dahi çıksa, perde alevler içinde yanıp kül olana kadar film oynamaya devam edecektir. Tiyatroda insan öğesinin varlığı performansın duraksamasını, seyircinin tepkisini beklemesini ve gerekli hallerde bu tepkiye karşılık vermeyi içerir. Benjamin'in "bilirkişi" kavramıyla neyi kast ettiğini anlayabilmek için açıklama dipnotuna göz atıldığında Brecht'ten alıntıların yer aldığı görülür. Brecht, mesleğe uygunluk sınavlarına değinme gereği duyar. Film çekimi de mesleğe uygunluk sınavları da uzmanlardan oluşan bir kurul önünde gerçekleştirildiği için film setindeki yönetmen uygunluk sınavı sırasında sınavı yönetenin durduğu noktada durur (akt. Benjamin, 1993a:73). Bu açıklama dipnotunun yardımıyla Benjamin'in "bilirkişi" kavramıyla seyircinin filmler yoluyla kendisine sunulanı izleyen birine dönüştüğüne vurgu yapıyor olabileceği varsayılabilir. Benjamin, bu küçük ama anlamlı bölümcükte izleyicinin konumunu tartışırken "bilirkişi"liğin ardından bir başka önemli kavram olan "özdeşleşme"ye değinir: "İzleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir. Dolayısıyla izleyici de aygıtın tutumunu almakta, yani test yapmaktadır" (Benjamin, 1993a:56). Bu vurgudan çıkarılacak sonuçlardan biri sinemanın izleyicisinden "uzmanlık" isteyen

tekniğinden ve dilinden kaynaklanan karmaşık bir yapısı olduğudur. Bir sonraki bölümde bu konunun biraz daha aydınlığa kavuştuğu görülür.

Benjamin sinema ile araç/aygıt bağlantısı kurarak bir başka yoruma daha varır. Bir kaydetme ve gösterme aygıtına ihtiyaç duyması sinemanın farklılıklarından birini oluşturmaktadır. Bu noktayı akılda tutarak Benjamin'in sinemanın seyirci ile kurduğu ilişkiyi kuramsal olarak yorumladığı noktanın aygıtın varlığından kaynaklanan durumu ve özel atmosfer kavramının yeniden gözden geçirilmesine dayandığı anlaşılır. Benjamin, Pirandello'nun romanında[32] sinema oyuncusunun kendini sürgündeymiş gibi hissettiğini ileri sürdüğü argümandan hareket eder. Pirandello'ya göre, sinema oyuncusu sadece sahneden değil, kendi kişiliğinden de sürülmüştür (akt. Benjamin, 1993a:57). Pirandello, oyuncunun sinema ile olan ilişkisini ve "sürgün"lüğünü oyuncunun bedeninin sinema aygıtı ile ne hale geldiği üzerinden ilgi çekici bir biçimde yorumlamaya devam eder: "Kaynağı belirsiz bir tedirginlikle, o açıklanabilmesi olanaksız boşluğu, bedeninin işlevini yitirmiş bir görüntüye dönüşmesinden, kendisinin neredeyse bir duman olup uçmasından, bir an perdede titredik-

32 Benjamin'in alıntı yaptığı Luigi Pirandello ile ilgili ayrıntılı bilgiye Frank Nulf'ün kaleme aldığı *"Luigi Pirandello and the Cinema"* (1970-1971) adlı çalışmadan yararlanarak ulaşabilir. Yazar, Pirandello'nun özellikle İtalya dışındaki ününün daha çok tiyatro oyunlarına dayandığını vurgular. Romancı, oyun yazarı, şair, Nobel ödülü sahibi Pirandello sinema ile de ilgilenmiştir. Pirandello'nun oyunları ve öyküleri film üretmek için başvurulan kaynaklar olmuşlardır. Pirandello, bir sanat biçimi olarak filmle ilgili estetik sorunlarla meşgul olmuştur. Ayrıca, bir oyun yazarı olarak onun yirmilerin sonunda ve otuzlarda sinemanın tiyatroyu bozguna uğratıp uğratmayacağı konusundaki çatışmanın yaşandığı yıllara da tanıklık ettiği unutulmamalıdır. Pirandello, sinema yıldızları, yönetmenler ve film teknisyenleri ile ilişkisinden hareketle *Si Gira* (Shoot!) adlı bir roman yazar. 1915 yılının başında ilk kez ortaya çıkan roman 1925 yılında yeni bir başlıkla İngilizce'ye çevrilir. Bu az bilinen roman, film dünyası ile ilgili bir deneysel iştir. Kameraman Gubbio adlı yabancılaşmış ve varoluşçu bir kahraman etrafında merkezlenir. Kitabın bir kısmı günlük biçiminde, bir kısmı senaryo biçiminde kaleme alınmıştır. Bu özelliğiyle eser "film-roman/film-novel" denilecek olan türün de ilk habercilerindendir. Film diline ait kesme, flashback ya da çekim tarifleri gibi tanımların da yer aldığı çalışmada okuyucu, sanki bir senaryo okur gibidir, bir film izler gibidir, kimi zaman da bir günlük okur gibidir. Bu eserin İtalya'da daha sonraki yıllarda Yeni Gerçekçilik akımına da öncülük ettiği ileri sürülmektedir (Nulf, 1970-1971:41-43).

ten sonra sessizlikte yitip giden, dilsiz bir resme dönüşmek için gerçekliğini, yaşamını, hareket ettiğinde çıkan gürültülerini yitirmesinden kaynaklanan boşluğu hisseder... Küçük aygıt, izleyicinin önünde onun gölgesiyle oynayacaktır; ve o da, aygıtın önünde oynamakla yetinmek zorundadır" (akt. Benjamin, 1993a:57). Bu uzun alıntıdan yola çıkarak, sinema perdesinde oyuncunun kendi varlığının temsil edilmesine gereksinim duyduğu tartışmaya açılabilir. Tiyatro oyuncusunun sahnedeki bedensel varolmasının aksine, sinema oyuncusu perdede ancak bir yansımadır ya da yansıma olarak varolabilmektedir. Aygıtın önünde oynamak ve aygıtla var olmak üzerinde durulmalıdır. Pirandello'nun yorumundan hareketle, sinema oyunculuğunun "gerçek" bir oyunculuk olmadığı için değersizmiş gibi ele alındığı ve sinemanın henüz tiyatro alanında üretim yapan kişiler için bir muamma olduğu anlaşılır. Sinemanın oyuncuyu "duman olup uçuran" niteliği dolayısıyla tedirginlik uyandıran bir buluş olarak karşılandığı anlaşılmaktadır. Benjamin sinema oyunculuğunun "şimdi" ve "buradalık" ile ilgili durumunu tartışmaya devam eder: "İnsan, ilk kez olarak -sinemanın doğurduğu sonuç, budur- canlı kişiliğinin tümüyle, ama bu kişiliğin kendine özgü atmosferinden (Aura) vazgeçerek etkin olmak zorunluluğuyla karşılaşmaktadır. Çünkü söz konusu atmosfer, insanın şimdi ve burada'lığına bağlıdır. Bu atmosferin bir kopyasının olabilmesi, söz konusu değildir. Sahnede Macbeth'i saran atmosfer, canlı izleyici kitlesinin gözünde Macbeth'i oynayan oyuncuyu saran atmosferden ayrılamaz. Film stüdyosunda yapılan çekimin kendine özgü yanı ise, bu çekimin izleyicinin yerine aygıtı geçirmesidir. Bu durumda oyuncuyu saran atmosfer, onunla birlikte de canlandırılanı saran atmosfer zorunlu olarak ortadan kalkmaktadır" (Benjamin, 1993a:57). Yazarın vurgusu oyuncu ile seyircinin aynı atmosferi paylaşmamasından kaynaklanan benzemezlikte şekillenir. Oyuncunun performansı kaydedildikten sonra sayısız bir biçimde çoğaltılabilir, sayısız bir biçimde gösterilebilir ve sınırsız bir biçimde istenilen yere taşınabilir. Çok net bir karşıtlıktan yola çıkan Benjamin'in ilgilendiği kavramlar yardımıyla kuramsal yaklaşımını ortaya koyarken örneklere başvurması konunun anlaşılır kılınmasına

yardımcı olur. Pirandello'nun yazdığı romanın da kendisine bu yorumda yardımcı olduğu anlaşılmaktadır. Benjamin'in sinema oyunculuğu konusundaki yorumlarına bu kez bir kuramcı olan Rudolf Arnheim'a[33] değinerek devam ettiği görülür. 1932 yılında Arnheim'ın dikkat çektiği nokta sinema oyuncusunun karakteristik özelliğine göre seçilmiş ve doğru yerde kullanılmış bir dekor parçası gibi alınması eğilimi olur (akt. Benjamin, 1993a:58). Benjamin, Arnheim'la ilgili ayrıntılı dipnotunda yönetmen Dreyer'ın *Jeanne d'Arc* filminde oyuncusunu makyajsız oynatmasına, dini mahkeme heyetini oluşturacak kırk oyuncuyu aramak için aylarca uğraşmasına değinir. Yine aynı açıklama dipnotunun devamında sinematografik anlatımın öğeleriyle çeşitli uygulama ve tartışmalar üzerinde durulur. Metinde Pudovkin'in oyuncu ve belli nesneler ile ilgili görüşlerine de yer verilir. Benjamin, dipnotun sonunda tüm bu tartışmalardan söz ettikten sonra gözden kaçabilecek ama önemli bir başka yorumda bulunur: "Böylece film, maddenin nasıl insanla birlikte oynadığını gösterebilecek konumdaki ilk sanat aracı olmaktadır. Bu nedenle film, materyalist betimlemenin yetkin düzeydeki bir aracı olabilir" (Benjamin, 1993a:73-74). İnsan ve maddenin birlikte kullanımının sanatsal olarak ele alınışında sinemanın bu kadar doğrudan materyalist betimlemenin yetkin aracı olarak kabul edilebilmesi üzerinde durulmalıdır. Sinemanın daha geniş bir perspektifle bakıldığında ticari boyutunun diğer sanat dallarından daha ileride olduğu açıktır. Başlangıcından itibaren günümüze gelene kadar kullanım niyetine bağlı olarak filmler ve sinema salonları gizli ya da açık bir biçimde çeşitli ürünlerin tanıtımı ve reklamının yapıldığı alanlar olagelmişlerdir. Sinema ile

33 Rudolf Arnheim'ın çalışması Benjamin'e kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Ayrıntılı bilgi için J. Dudley Andrew'un *Büyük Film Kuramları* (1995) adlı kitabının Rudolf Arnheim bölümü gözden geçirilebilir. Arnheim'ın sözü edilen çalışmada belirtilen 1932 yılında kaleme aldığı *Sanat Olarak Film* adlı kitabında hızlı, yavaş çekimden, film karesinin dondurulmasından da söz ettiği görülür. Ayrıca, film sanatçılarının yarattıkları imgelerin gerçek olmadıklarının farkında oluşuna vurgu yapılır. Arnheim'ın çerçevenin sinemada nesnelerin sanatçı tarafından algılanmasının yönlendirilmesine yaradığını belirtmesi de önemlidir. Benzer bir biçimde yazarın ressamın yapıtı ile ilişkisi üzerinde durduğu da hatırlanabilir (akt. Andrew, 1995:41,42).

reklam ve propaganda ilişkisinin diğer sanatlarda olduğundan daha yetkin ve yaygın hale gelebildiği bir gerçektir.

Anlaşılacağı üzere, sinema mekanik yoldan çoğaltımın egemenliğinde bir "sanat"tır ve kaynağını da bu çoğaltımda bulur. Yeniden, oyunculuk üzerinden devam edildiğinde Benjamin'in sinema oyunculuğunun bütün olmayan, çok sayıda edimden oluşan bir eylem olduğunu vurguladığı görülür. Oyuncunun oyununun kurgulanabilir parçalara ayrılması sinema mekanizmasının zorunluluklarından biridir (Benjamin, 1993a:58). Benjamin, sinemanın kurgu ile ilişkilendirilen kendine has diline değinir. Yazar, sinemanın bu özelliği ile sanatın gelişebileceği tek alan sayılmış olan "güzel görünüş" alanından uzaklaştığını vurgular (Benjamin, 1993a:58). Bu noktada, tekrar sinema dilinin olanakları üzerinde düşünülmesi gerekliliği ortaya çıkar. Örneğin, bir filmin çekimleri sırasında ayrı zamanlarda daha sonra kurgulanmak üzere bir oyuncudan kapıyı vurması ve başka bir zaman da korkması istenebilir. Bu iki ayrı çekimin bir araya getirilmesi sinemanın zamanı parçalayan ve sonra yeniden bir araya getirip kurabilen kendine has yapısına işaret eder.

Benjamin'in yine Pirandello'nun değinisinden yola çıkarak oyuncunun aygıt önündeki yabancılığını gündeme getirdiği görülür: "Pirandello'nun anlatışıyla, oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki, nereye götürülmektedir bu görüntü? İzleyicinin önüne" (Benjamin, 1993a:58). Ayna önünde kaydedilmeden varolan ve gerçeğin bir kanıtı olan "elde tutulamaz" görüntünün sinema söz konusu olduğunda çok benzer ama bir o kadar da benzemez bir hal aldığı bilinir. Bu bakışla sinema, aynadaki görüntünün yer değiştirilebilir, kaydedilebilir ve taşınabilir halidir ya da en azından kaynağını bu metafordan aldığı kabul edilebilir. Aynadaki görüntü, sinema tarafından aynadan koparılıp seyircinin önüne taşınabilmektedir. Ayna, kendisine bakanı gösteren bir basit düzenektir. Eğer izleyiciye taşınan buysa, sinema bu durumda bir "kör ayna" anlamına gelmektedir. Yani kendisine bakanı göstermeyen bir ayna görüntüsü.

Benjamin'in görüntünün seyircinin önüne götürülmesi düşüncesi üzerinde açıklama dipnotunda ayrıntılı bir biçimde durduğu görülür. Sözü edilen vurguyu çeşitlendirmek için Benjamin bu kez politika ve demokrasi açısından bir değerlendirme yapmayı uygun görür. Parlemento nasıl iktidar sahibinin izlerçevresiyse, çekim aygıtında gerçekleştirilen ve konuşmacının konuşmasının sınırsız kişi tarafından duyulmasını, görülmesini olanaklı kılan yeniliklerle birlikte politikacının aygıt karşısına geçmesi birincil önem kazanır. Yazar bir başka karşılaştırma daha yapar ve parlementoların tiyatrolar gibi geri plana itildiğini belirtir. Radyo ve sinema sadece profesyonel oyuncunun işlevini değiştirmemiştir onların önünde kendilerini oynayan iktidar sahiplerinin işlevlerini de değişime uğratmıştır. Benjamin'in eklediği bir başka önemli nokta, bu aygıtın önünde yeni bir "kaymak tabakası" oluşmaya başladığıdır. Oluşmaya başlayan kaymak tabakada star ve diktatör galip gelen kişiler olarak değerlendirilir (Benjamin, 1993a:74). Burada, Benjamin'in star ve diktatör üzerinden şekillendirdiği argümanını aygıt ve seyirci üzerinden aslında medyanın gücüne vardırdığı görülür. Bu makalenin yazım yılı gözden geçirildiğinde tiyatronun, sinemanın ve radyonun kullanımıyla beraber seslerin, görüntülerin ve bilgilerin aktarımıyla ilgili köklü değişiklikler olduğu tahmin edilebilir. Bu değişikliklerin kökeninde kullanılan aygıtın değişmesi vardır. Ayrıca değişim sadece sanatsal anlamıyla ele alınmamalıdır. Benjamin'in de dikkat çekmek istediği nokta burasıdır. Dönemin Nazi iktidarının güçlenmesine ve otoritesini kurmasına yarayan radyonun ardından sinemanın da bu bağlam içinde değerlendirildiği düşünülürse yazarın vurgulamak istediği noktanın temeli daha net biçimde ortaya çıkar. Star ve diktatörleri bu değişimin galip gelen kişileri olarak değerlendiren Benjamin'in bu iki figür için "kaymak tabaka" betimlemesini yapıyor oluşu dikkat çeker. Otuzlu yılların atmosferi düşünüldüğünde bu keskin yorumda haklılık payı vardır. Star ve diktatör kavramları yan yana geldiğinde Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* (1940) filmi hatırlanır. Bu filmde sözü edilen Nazi iktidar anlayışına ve Hitler'e ironik bir gönderme yapılır. Chaplin sevilen bir sinema starı olarak eleştirisini filmle yapmayı tercih eder.



Büyük Diktatör (1940)

Benjamin'in sinema üzerine yorumları bu kez star olgusu üzerinden devam eder. Yazar, Pirandello'nun sinema oyunculuğu ile ilgili yorumlarına yer verdikten sonra şöyle devam eder: "Sinema, atmosferin (Aura) zayıflamasına, "personality"yi stüdyonun dışında yapay yoldan kurarak yanıt verir. Sinema alanındaki kapital tarafından desteklenen star kültü, kişiliğin artık çoktandır ancak bu kişiliğin mal karakteri içersinde varlığını sürdürebilen büyüsünü konserve eder" (Benjamin, 1993a:59). Benjamin'in star olgusu üzerinde durması anlaşılır bir hassasiyettir. Yazar, starların 'mal' olarak değerlendirilmesi ve sinemanın sermayeyle ilintili yanına vurgu yapar. Sinema oyuncusunun aygıt ile ilişkisi ile kişiliği arasındaki ilişkiye dikkat edilmesi gerekir. Bu bağlamda üretim ilişkilerine değinmeyi seçen Benjamin beklentisini ve eleştirisini: "Sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu sürece, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir. Günümüz sinemasının özel durumlarda bunun da ötesine geçerek, toplumsal koşullara, dahası mülkiyet düzenine yönelik bir eleştiriyi destekleyebileceğini yadsımıyoruz. Ancak bu, ne bizim araştırmamızın, ne de Batı Avrupa'daki film üretiminin ağırlık noktasını oluşturmaktadır" (Benjamin, 1993a:59) biçiminde dile getirdiği görülür. Bu alıntıda dikkat çeken önemli noktalardan biri Benjamin'in kendini "biz" biçiminde çoğul bir vurguyla ortaya koymasıdır. Diğer yanıyla önemsenmesi gereken ise sinemanın sermaye ile ilişkisinin içerik açısından etkisinin kapitalist değer sistemine uygun bir biçimde üretim yapılması olacağına dair vurgusudur. Benjamin'in, sinemanın ekonomik çıkarlar çerçevesinde bir yandan starlara gereksinim duyduğu diğer yandan da içerik olarak devrimci bir geleneği Avrupa sinemasının ağırlıklı üretimi içinde beklememek gerektiği konusunda bir uyarıda bulunduğu

anlaşılır. Metinde en geniş anlamıyla sanat sineması ve popüler sinema bağlamında sinemadan neyin beklenmesi gerektiği değerlendirilir. Yazarın sinemanın devrimci niteliği üzerine fikir yürütmesi anlamlıdır. Yazara göre sinemadan devrimci nitelikte üretimler beklenebilir, ancak henüz bunu gerçekleştirebilecek bir yapılanma yoktur. Benjamin'in; "genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin geleneksel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir" (Benjamin, 1993a:59) biçiminde beklentisini sınırladığı görülür. Benjamin'in ele aldığı dönemde sinema alanındaki eğilimlerin yeterince net açıklanmaması çalışmanın daha anlaşılır olmasını engellemektedir. Bu yorumun, metnin yazıldığı yıla (1935) dair bir ifade mi, yoksa daha önceki yılları da içine alan bir çıkarsama mı olduğunun tam anlaşılamaması nedeniyle yapılan yorum üzerinde detaylı tartışma olanağı ortadan kalkmaktadır. Yorumun kaynağının net olarak filmlere ve sinemasal gelişmelere referans verilerek ortaya konulmamış olmasından doğan muğlâklığını dönemle ilgili sinema tarihindeki gelişmeleri gözden geçirerek giderebilmek kısmen olanaklıdır. Ancak Benjamin'in çalışmasını kaleme aldığı dönem içinde üretilen hangi filmleri izleyerek bu yoruma vardığı konusunda kesinlik savı olan somut bir düşünsel zemin oluşturulamaması önemli bir sorundur.

Benjamin'in, teknolojik gelişmelerin gündelik yaşama yansımalarını ve medya araçlarının kullanımı ile ilgili olarak yaşanan değişimin sıradan insana etkisini önemsediği anlaşılır. Sıradan insan açısından sinema filmlerinin kullanımı ile birlikte yaşanması olası bir başka durum söz konusu olur; filmlerin içine dâhil olmak. Benjamin geçmişte gazete yayımcılarının bizzat kendi gazetelerini dağıtacak çocuklar için yarışmalar düzenlediğini hatırlatır. Haftalık haberleri veren filmler de yoldan rastgele geçen herkese figüranlığa yükselme şansı verir. Bu düşüncesini desteklemek için Benjamin, Vertov'un[34], *Lenin Üzerine Üç*

34 Makalede Wertoff olarak belirtilen isim yönetmen Dziga Vertov'dur. Film, 1934 yılında çekilmiştir (Bkz. Yuri Tsivian, "Dziga Vertov", (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith, *Dünya Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003 :121).

Şarkı'sı[35] ya da belgesel filmci Joris Ivens'in, *Borinage* adlı filmini örnek olarak verir ve o günlerde yaşayan her insanın filme çekilmesi yolunda bir istemde bulunabileceğini hatırlatır (Benjamin, 1993a:59). Benjamin'in alıntısında "haftalık haberleri veren filmler" deyimiyle sinemalarda film öncesi gösterilen haber filmlerini kast ettiği anlaşılmaktadır. Sıradan insan için bir haber filmine kaydedilerek figüranlığa yükselmek mümkünken bir sanat eseri kabul edilen *Lenin Üzerine Üç Şarkı* gibi filmlerde bu kez bir sanat eserine dâhil edilmiş olma şansına sahip olunabilinmektedir. Bu değini, bir yandan Benjamin'in sinema oyunculuğunun daha az profesyonellik isteyen yapısına vurgu yaptığını gösterdiği gibi bazı filmlerin de sanat filmi olduğunu kabul ettiğini gösterir. Ayrıca, Benjamin'in karşılaştırmasının dayanak noktalarından birini Rus sineması ile ilgili bir örneğin oluşturması dikkat çeker. Rus sinemasında kimi oyuncuların kendilerini betimleyen oyuncular olduğunu hatırlatan yazar, Batı Avrupa'da söz konusu olan kapitalist sinema üretim pratiğinde sömürüye dikkat çeker. Sinema endüstrisinin "yanılsamacı gösteriler" ve "anlamı bulanık kurgular" aracılığıyla kitlelerin katılımını sağladığının (Benjamin, 1993a:60) belirtilmesi önemli bir diğer noktadır.



Fritz Lang- *Metropolis*'in çekiminde (1927)

35 Dziga Vertov'un *Lenin Üzerine Üç Şarkı* filmi ve yönetmenin içinde bulunduğu sinema üretme pratiği kısaca özetlenebilir. Vertov "Görüntünün alanı hayattır; montajda kullanılacak malzeme hayattır; dekorlar hayattır; oyuncular hayattır" sözleriyle 1923 yılında kaleme aldığı "*Oyuncusuz Sinemanın Önemi Üzerine*" adlı yazısında düşüncelerini anlatır (Bkz. Dziga Vertov, *Sine-Göz*, (Çev. Ahmet Ergenç), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s.42).

Benjamin bir diğer kısa bölümlemede sinema çekimleri, film ve tiyatro arasındaki farka değinir. Bu kez sözlerinin dayanağını aygıt/kamera ve "filmin yanılsamacı doğası"nı yaratan kurgunun varlığı ile ilgili noktalar oluşturur. Yazar, tiyatro ve sinema sanatını uygulama sırasındaki eylemlere ve kullanılan aygıtların/araçların niteliğine dayanarak karşılaştırır: "Ressam, çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. Her ikisinin oluşturdukları resimler, birbirinden çok ayrıdır. Ressamınki bütünsel bir resimdir; kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir. Böylece gerçekliğin film yoluyla betimlenmesi, bugünün insanı için başkalarıyla karşılaştırılamayacak önemdedir, çünkü bu betimleme türü, insanın sanat eserine yöneltmekte haklı olduğu bir istemi, gerçekliğin aygıttan özgür görüntüsüne ilişkin istemi, özellikle aygıtla en yoğun kaynaşma içersinde oluşundan ötürü, karşılayabilmektedir" (Benjamin, 1993a:61-62). Bu argümanın ilk bakışta naif bir yaklaşım olduğu düşünülebilir.

Bir sonraki kısa bölümlemede yazar sanat eseri ve film karşısında seyircinin tavrının nasıl olduğu üzerinde durur: "Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir" (Benjamin, 1993a:62). Bu açık ve net tanımlamadan sonra yazar Picasso tablosu ve Chaplin karşısında kitlenin tutumunun farklı oluşuna değinir. Benjamin'in bu farklılığı dayandırdığı noktalardan biri geleneksel olan ile yeni olan arasındaki ilişkiyken, diğeri resim sanatına dair bir eseri en fazla bir ya da birkaç kişinin izleyebilmesi ancak filmin kitlelerce izlenebilmesidir. 19. yüzyılda tabloların eşzamanlı olarak büyük bir kitlece görülmeye başlanması resim sanatındaki bunalımlardan biri olarak hatırlatılır. Resmin teknik yoldan çoğaltılabilirliğine değinen Benjamin sinemanın izleyicisi ile ilişkisinin farklılığını gündeme getirir (Benjamin, 1993a:62-63). Bu noktaları vurguladıktan sonra yazar: "tuhaf[36] bir film karşısında

36 Benjamin'in yazısının İngilizce versiyonu olan *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*da "tuhaf bir film" olarak Türkçeleştirilen vurgudan "grotesk bir film"in kast edildiği anlaşılmaktadır (Bkz. Benjamin, 1992:676).

ilerici bir tepki sergileyen toplumun, gerçeküstücülük karşısında gerici bir topluma dönüşmesi, kaçınılmaz olmaktadır" (Benjamin, 1993a:63) sözleriyle kendi argümanı doğrular.

Benjamin'in bir sonraki kısa bölümlemede bu kez sinemanın belirleyici özelliğinin sadece insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden kaynaklanmadığını, aynı zamanda bu aygıt yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminin de önemsenmesi gerektiğini vurguladığı görülür. Yazarın sinemanın algı evrenini değiştirmesi konusundaki değinisi: "Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir" (Benjamin, 1993a:63) biçimindedir. Benjamin, Freud'un *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* adlı kitabının ardından günlük konuşmada yapılmış bir yanlışlığın anlamının kuram yardımıyla çözümlenebilirliğine dikkat çekerek sinemanın da algı evrenini zenginleştirdiğine değinir (Benjamin, 1993a:63). Benjamin kameranın olanaklarından yola çıkarak çekim düzenlemelerine varacak genişlikte bir yorumda bulunur: "Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dâhice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız" (Benjamin, 1993a:64). Yazar, sinemanın bir teknik buluş olarak algı konusundaki katkısını bu sözleriyle kuşkulu bir biçimde kutsar gibidir. Sinemanın ve sinema dilinin olanaklarından onun beklentisi daha dönüştürücü bir etki olarak değerlendirilebilir. Benjamin'in yakın çekim, ağır çekim, büyütücü çekim gibi çekim diline dair kavramlara yer verdiği ve bu çekimlerle mekân ve devinimin anlatımında nelerin değiştiğine dikkat çektiği görülür. Örneğin yazar: "Yakın çekim mekânı genişletirken, ağır çekim

devinimi geniş zaman parçalarına yayıyor" (Benjamin, 1993a:64) yorumunu yaparak sinemada zaman ve zaman algısı üzerinde durur. Sinema diline dair kavramları gündeme getirerek sinemanın seyircisi üzerindeki etkisine değinen yazarın vurguyu önemli yerlere doğru çekmeye başladığı açıktır. Bu noktada Benjamin'in Rudolf Arnheim'ın çalışmasından etkilendiği varsayılabilir. Benjamin, Arnheim'dan alıntı yaparak: "Hızlı devinimlerin ağırlaştırılmış görünümleri olarak değil, fakat kendine özgü bir kayışı, sallantıda konumu sergileyen, olağanüstü devinimler olarak etki yaratmaktadır" (akt. Benjamin, 1993a:64) biçiminde sinema dilinin olanakları ve bu olanakların nasıl kullanıldığına dikkat çekmek ister.





Vertov- *Film Kameralı Adam* (1929)

Benjamin kamera ve göz arasındaki ilişkiye de değinirken kameranın hareketleri yavaşlatan ve böylece fark edemeyeceğimiz noktaları da bize gösteren yanına vurgu yapar: "Kameraya seslenen doğanın göze seslenenden farklı olduğu da böylece somutlaşmaktadır" (Benjamin, 1993a:64). Göz ve aygıt arasındaki ilişkiyi naif bir karşılaştırma yaparak ortaya koyan Benjamin'in bu yorumları yaparken Rus sinemacı Vertov'un eserlerinden etkilendiği düşünülebilir. Bölümün sonunda Benjamin'in kameranın yardımcı araçlarının işe karışması olarak betimlediği; devinimi kesişi ya da yalıtmalarıyla, akışı hızlandırıp yavaşlatmasıyla ya da büyütüp küçültmesiyle neye yol açtığını yorumladığı anlaşılır: "Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kame-

ra aracılığıyla bilgi edinebiliriz" (Benjamin, 1993a:65). Benjamin'in "görsel-bilinçaltı" kavramını gündeme getirmesi ve psikanalize yaptığı vurguyla kameranın görsel-bilinçaltı konusunda bilgilendirici olduğunu hatırlatması yol gösterici bir bakıştır.



Hannah Höch – *Die Kokette* (1923-25)



Russian Dancer/My Double (1928)

Benjamin Dada akımı ve sinema ile ilgili yaklaşımlarını gündeme getirdiği bölümlemeye geçerken bir açıklama dipnotu kullanır. Andre Breton'un: "Sanat eseri, geleceğin refleksleriyle titreşimler geçirdiği ölçüde değer taşır" (akt. Benjamin, 1993a:75) yorumuna yer veren yazar sinemaya gelinene kadar geçirilen aşamaları uzun uzun değerlendirir. Benjamin, sinemanın yaygınlaşmasından önce Dadaistlerin çeşitli düzenlemelerle devinim konusunda çalışmalar yaptığını ancak Chaplin'in bunu doğal bir biçimde yaratabildiğini vurgular (Benjamin, 1993a:75). Ayrıca Dadaizm akımının yazı ve resim sanatının araçlarıyla seyircinin sinemada aradığı etkileri üretmeye çalıştıkları ve Dadaistlerin ilke olarak kullandıkları malzeme aracılığıyla yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmak istedikleri hatırlatılır. Benjamin, Dadaistlerin sanat yapıtına yaklaşımları konusunda çeşitli saptamalarda bulunur. Dadacılarla sanat yapıtı bir mermiye dönüşür ve izleyiciye çarpar. Dadacı sanat yapıtının filme duyulan istemi (Benjamin, 1993a:65-66) desteklediğini ileri süren Benjamin, sinema ile resim sanatını karşılaştırarak seyircisiyle kurduğu ilişki açısından yorumlar: "Sinema perdesiyle, üstünde resmin bulunduğu tuvali karşılaştıralım. Sonuncusu, izleyiciyi derin düşünmeye davet eder; onun önünde insan, kendini

çağrışımların akışına bırakabilir. Oysa izleyicinin aynı şeyi sinema çekimleri karşısında yapabilmesi, söz konusu değildir. Çünkü belli bir sahneye ilişkin çekim görüldükten hemen sonra, yerini bir başkasına bırakmıştır. Eski sahne saptanamaz" (Benjamin, 1993a:66). Filmin akan giden ve harekete dayanan yapısının karşısında seyircinin konumunun gözden geçirilmesi önemli bir katkıdır. Hareketli görüntünün gündelik yaşamda yer almaya başlamasının ardından algı konusunda yaşanan deneyim dikkat çekicidir. Bu noktada Benjamin, Duhamel'in: "Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı" (akt. Benjamin, 1993a:66) yorumuna yer verir. Benjamin'in dikkatini çeken nokta sinemanın "şok" edici etkisidir. Filmin şok etkisini bir açıklama dipnotu ile ortaya koyan Benjamin: "Sinema, günümüzde yaşayan insanların göğüslemek zorunda oldukları, yoğunluğunu arttırmış yaşam tehlikesine uyan sanat biçimidir. Kendilerini şok etkilerine açma gereksinimi, insanların kendilerine yönelik tehlikelerle uyum sağlama biçimlerinden biridir. Sinema, tamalgılama aygıtının uğradığı köklü değişimlere uygun düşen bir biçimdir -burada sözü edilen değişimler, bireysel yaşam ölçütünde olmak üzere günümüz büyük kentinin trafiği içersinde her bireyin, tarihsel ölçüt içersinde olmak üzere de bugünün her vatandaşının yaşadığı değişimlerdir" (Benjamin, 1993a:76). Benjamin'in açıklama dipnotunda ayrıntılarıyla tarif ettiği yaşam deneyimi otuzlu yılların ortalarına kadar varan kent yaşamı deneyimidir. Bu noktanın ikibinli yıllarda yoğunluğu değişerek devam eden şoklarla birlikte halen söz konusu olduğu düşünülürse, sinemanın otuzlu yıllara gelinene kadar popülerleşme sürecinde kent yaşamındaki değişimler eşliğinde etkisinin nasıl olduğunu göz ardı etmemek gerekir.

Sinemaya karşı çeşitli tutumların var olduğuna değinen Benjamin'in, Duhamel'in 1930'da yapmış olduğu yorumu çalışmasına katması anlamlıdır. Duhamel, sinema seyircisini ve genel olarak sinemayı şöyle tanımlar: "Ancak, kölelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı, sıkıntılarının altında ezilen, bilgisiz, yoksul, çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülebilecek bir eğ-

lence... hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kılmayan bir gösteri... yüreklerde hiçbir ışık yakmayan, günün birinde Los Angeles'ta 'star' olmak gibi gülünç bir umudun dışında, hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri" (akt. Benjamin, 1993a:66, 67). Bu yorumdan, sinema seyirciliğinin dönemin düşünsel ikliminde negatif bir pozisyonda tutulduğu ve kitle ile ilişkisi açısından "çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülebilecek bir eğlence" olarak ele alındığı görülür. Sinemanın bir kent eğlencesi olarak çalışma dışı zamanı kapsamasının ve kitleler tarafından benimsenmesinin kuramsal olarak tartışılması gereken bir durum olduğu açıktır. Benjamin'in sinemanın gündelik yaşamdaki yerini karşılaştırmalı biçimde ele alarak değerlendirdiği görülür: "Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner; söylencede, Çinli bir ressamın bitirdiği yapıtı karşısındaki yazgısı gibi, izleyici de sanat yapıtının içine girer. Oyalanan kitle ise sanat yapıtını kendi içine indirir" (Benjamin, 1993a:67). Yazar tarihsel dönemler içinde tragedya, epope, tablo gibi çeşitli sanat dallarına ait üretimlerin yerini diğerlerine bırakmasına dikkat çeker (Benjamin, 1993a:67). Bunun ardından yazar bu kez film izleyicisini tanımlar: "Film yarattığı şok etkisiyle alımlamanın bu biçimine uygun düşmektedir. Film, yalnızca izleyiciyi bilirkişi tutumuna sokarak değil, ama sinemadaki bilirkişi tutumunun dikkati içermesini kural olmaktan çıkararak da kült değerini ikinci plana itmektedir. Bu konumda izleyici, dikkati dağınık bir izleyicidir" (Benjamin, 1993a:68).

Benjamin metnini bir sonsözle bitirir. *Sonsöz*'de bu kez kitle ile ilgili yorumlamalar ağırlık kazanırken kitle, faşizm ve propaganda üzerinde özellikle durulması dikkat çeker: "Faşizm, kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini (elbet haklarını tanımaya asla yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır" (Benjamin, 1993a:69). Benjamin'in faşizm vurgusu metnin yazıldığı ve Benjamin'in yaşadığı deneyimler göz önüne alındığında daha anlamlı hale gelir: "Faşizm, kendi içinde tutarlı olarak, politik yaşamın estetize edilmesini amaçlar. Faşizmin bir liderin kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçilmesiyle, yine faşizmin kült değerleri-

nin üretilmesi için yararlandığı bir aygıtın ırzına geçilmesi, birbiriyle örtüşmektedir" (Benjamin, 1993a:69). Bu bağlamda yoruma devam edilir: "Politikanın estetize edilmesine yönelik bütün çabalar, tek bir noktada doruğuna varır. Bu nokta savaştır" (Benjamin, 1993a:69). Faşizmin kitleleri medya aracılığıyla yönlendirmesi ve etkilemesi yaşanan bir gerçektir. Benjamin'in de bu gerçeği vurgulamaması beklenemez. Yazarın Marinetti'nin savaşla ilgili bir manifestosuna uzun uzun yer verdiği *Sonsöz*'ünde bu manifestonun içeriğine gönderme yaparak emperyalist savaş ve üretim güçlerini elde tutanlar tarafından estetize edilişine değindiği görülür (Benjamin, 1993a:70). Benjamin'in sonsözleri vurucudur: "Bir zamanlar Homeros'ta, Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır. Kendine yabancılaşması, ona kendi yıkımını birinci sınıf bir estetik haz kaynağı niteliğiyle yaşatacak boyutlara varmıştır. Faşizmin politikayı estetize etme çabalarının vardığı nokta, işte budur. Komünizm, buna sanatın politize edilmesiyle yanıt verir" (Benjamin, 1993a:70). Metnini bitirirken Benjamin'in politika ve estetik arasındaki ilişkiye dikkat çekmesi akılda kalıcıdır. Kuşkusuz, burada Benjamin'in çalışması temel alınarak yola çıkılmış ve önemli bulunan noktaların altı çizilmek için bazı bölümler ve parçalar ön plana çıkarılmıştır. Burada gündeme getirilen noktaların ötesinde Benjamin'in metninin bütünlüklü bir biçimde okunmasının sinema, film, izleyici ve sanat arasındaki bağın anlaşılıp çözülmesine yarayacak temel soruların araştırılmasına yöneltecek bir okuma deneyimi sunacağı açıktır. Ayrıca, hiçbir metnin mükemmel olmadığı, olması da gerekmediği düşüncesinden hareketle her metnin eleştirel bir biçimde "iyi niyetle" okunmasının doğuracağı akademik zenginliğin önemli bir katkı olduğu hatırlatılmalıdır. Bir metni eleştirel okumanın öncelikle metnin yazarının metni ortaya koyarken hangi kaynaklardan, hangi metinlerden, hangi olgu ve olaylardan yola çıktığını ve tüm bunları nasıl bir sıralama ile tartışılır kıldığını sorgulayarak başarılabileceği düşünülebilir. Özetlemek gerekirse, Benjamin anılan çalışma boyunca sinema

ve tiyatronun karşılaştırmasını yaparak iki ayrı alanın özelliklerini aygıt ve teknik konusunu net bir biçimde ortaya koyarak tartışır. Bu açıdan değerlendirildiğinde ele alınan karşıtlıklar dikkatli bir gözün yakalayabileceği değişkenler olmasına rağmen onun yazısını değerli kılan nokta, sanat yapıtının tekniğin yardımıyla yeniden üretilebilmesi ile birlikte ortaya çıkabilecek olası sorunları kavramlaştırmasıdır. Benjamin'in çalışmasını şekillendirirken on beş ayrı bölümleme aracılığıyla ele alıp tartışması olası bir karışıklığı engeller. Son olarak yazarın çok yönlü yaklaşımının sinema konusunda çalışacak olanları zenginleştirecek bir düşünsel katkı sağladığı da oldukça açıktır.

THEODOR W. ADORNO VE 'KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ' KAVRAMI

THEODOR W. ADORNO

Bu kez farklı bir yol izleyerek Theodor W. Adorno'yu rüyalarındaki ayrıntılardan başlayarak tanımayı deneyelim. Adorno'nun yazdığı, rüyalarından derlenen *Rüya Kayıtları* (2007a) kuramcının düşünsel dünyasına yaklaşmak konusunda bize yardım edebilir. Kurama dair bilgilerin kalıcı ve tartışılır olabilmesi yazarların metinlerini hazırlarlarken kişisel ve tarihsel olarak nasıl bir süreçten geçtiklerini anlamayı da önemli hale getirir. Yazarlar ve zamanlarını anlama çabası metinlerin anlaşılması için birçok ipucuna ulaşılmasını kolaylaştırır. Bir kitaptan yararlanırken yazılan eserin hangi yılda kaleme alındığı mutlaka düşünülmelidir. Örneğin, çoğu zaman gözden kaçan bir ayrıntı olarak metinlerde yer alan "bugün", "günümüzde" gibi yorumların hangi zaman dilimi için geçerli olduğunu bilmek söz konusu çalışmanın yaşanan günün deneyimlerine ve gelişmelerine uygulanmasında bir nirengi noktası olacaktır.


Theodor W. Adorno

Theodor W. Adorno hakkında Türkçedeki çevirilerin yanı sıra, çok sayıda özgün çalışma da yapılmıştır. Ayrıca Adorno rüyalarındaki en küçük ayrıntılarına kadar ulaşabileceğimiz bir kuramcı olarak eserleriyle karşımızdadır. Kendisinin hepsi birbirinden ilgi çekici ve düşündürücü rüyalarına burada değinmeden geçilmesi mümkün değildir. Karamsar bir entelektüel olduğu düşünülen Adorno'nun karamsarlığı rüyalarına kadar yansımış mıdır? Yazarın rüyalarında sözünü ettiği olaylara ve kişiliklere dikkat edildiğinde Adorno'ya dair zengin detaylar fark edilebilir. Adorno, Frankfurt, 10 Ekim 1960 biçiminde not düştüğü bir rüyasını şöyle aktarır: "Rüyamda Kracauer bana göründü: Sevgili arkadaşım, kitap yazıp yazmadığımızın, bu kitapların iyi veya kötü olmalarının aslında hiç önemi yok. Bir yıl boyunca okunacaklar. Sonra da kütüphane raflarına yerleştirilecekler. Sonra rektörün biri gelecek ve kitapları çocuklara dağıtacak" (Adorno, 2007a: 53). Adorno'nun rüyasına giren Kracauer'ın, Frankfurt Okulu'nun bir başka kuramcısı olan Siegfried Kracauer olduğu anlaşılmaktadır. Adorno'nun kitap yazma konusundaki kaygısını bir "akil" olarak hafifletmesi aslında ironik bir rüya görüldüğüne işaret eder. Adorno'nun rüyalarının kayıtlarını tutmuş olması onu anlamak isteyen okuyucular için ya bir anahtar ya da tüm bilgileri bir araya getirip birbirine eklemlendirmeye neden olan bir "karıştırıcı" olarak işlev görebilir. Adorno'nun ayrıntılarla dolu bir başka rüyası ise şöyledir: "Rüyamda sosyoloji lisans derecesi sınavına girmem gerektiğini gördüm. Ampirik sosyal araştırmalar bölümü çok kötü geçti. Delikli bir kâğıtta kaç sütun olduğu soruldu ve sadece tahmin ederek yirmi delik olduğunu söyledim. Bu, elbette yanlış cevaptı. Kavramlar bölümünde ise durum çok daha kötüydü. Bana ampirik sosyal araştırmalardaki karşılıklarını bulmam gereken bir dizi İngilizce terim verildi. Bir tanesi "supportive"di. İyi bir öğrenci gibi "destekleyici", "yardım sağlayıcı" cevaplarını verdim. Ama istatistik biliminde bu terim tam tersi anlama geliyormuş, tamamen olumsuz bir anlamı varmış. Sınavı yapan kişi cehaletime acıyarak, beni kültür tarihi konusunda sınayacağını açıkladı. Bana 1879 tarihli bir Alman pasa-

portu gösterdi. Pasaportun son sayfasında şu veda sözleri yazılıydı: "Haydi şimdi dünyaya atıl, küçük kurt!". Bu şiar altın bir tabaka üzerine yazılıydı. Bunun ne anlama da geldiğini açıklamam istendi. Derin bir nefes aldım ve bu tür amaçlar için altın kullanımının Rus veya Bizans ikonlarına kadar uzandığını söyledim. Oralarda resim yasağı çok ciddiye alınırmış ama bu yasak sadece en saf metal olan altın için delinirmiş. Altının resim tasvirleri için kullanımı oralardan Barok tavanlarına oradan da mobilya kakmalarına geçmiş ve pasaport üzerindeki altın harfler de bu büyük geleneğin son kalıntısıymış. Engin bilgim çok etkili oldu ve sınavı geçtim" (Adorno, 2007a:48). Adorno'nun rüyasının psikanalitik açıdan çözümünü yapmak niyetinde olmayan bir yakın okumayla yazarın korkuları açısından bizlerden farklı olmadığı düşünülebilir. Diğer taraftan, itiraf etmek gerekirse rüyadaki "akademik" ve "kuramsal" yaklaşımın ortaya çıkışı kadar yazarın sınanması ve bilgisini ortaya koyuşundaki yaklaşımı da etkileyicidir. Adorno'nun rüyasında sosyoloji lisans derecesi sınavında "cehaletine acınacak" kadar zor bir durumda kalması ve kendisinden İngilizce "supportive" teriminin karşılığını bulmasının istenmesi kavramlarla ilgili sorgulamasının uykusunda da devam ettiğini göstermez mi? Ayrıca, rüyanın 1879 yılına ait bir Alman pasaportuyla ilgili kısmı da ilgi çekici ayrıntılarla bezelidir: "Haydi şimdi dünyaya atıl, küçük kurt!" yazılı Alman pasaportunun kültür tarihi konusunda kendisini sınayan biri tarafından yorumlamasının istenmesinde olduğu gibi. Kendisine yöneltilen sorudan Rus ve Bizans ikonlarına oradan resim yasağına kadar varan ve Barok dönemde pasaporttakine benzer altın harflerin işleniyor olduğu ile ilgili bilginin rüya içinde yanıtlanması dikkat çekicidir. Adorno'nun rüyasını anlatırken en sonunda da: "Engin bilgim çok etkili oldu ve sınavı geçtim" sözleriyle katıldığı sınavın sonucunu kendisine pay çıkararak okuyucuya aktarması nasıl bir yazarla baş başa kaldığımızın bir başka göstergesidir. Rüyasında kültür tarihinden sınanan ama çok şükür ki, kendi deyimiyle "engin bilgisi"yle sınavını geçen bir kuramcıyla yolumuza devam ediyoruz. Adorno'nun, Ocak 1954'de Frankfurt'ta gördüğünü belirtti-

ği bir başka rüya ise şöyledir: "Hoparlörlerden Hitler'e ait olduğu aşikâr bir ses şu konuşmayı yapıyor: "Tek kızım dün trajik bir kazaya kurban gitti. Bunun kefaretinin ödenmesi için bugün bütün trenlerin raydan çıkmasını emrediyorum". Kahkahalar atarak uyandım" (Adorno, 2007a:44). Yazarın bu rüyasını da içinde yaşanan veya içinden geçilen zamanlarla insana ne olduğu ile ilgili bir bilgi olarak akılda tutarak, bu kez rüyaların ne oldukları üzerine yine Adorno'nun kendisine başvurulabilir: "(1956) Belirli rüya deneyimleri, insanın kendi ölümünü bir felaket olarak tecrübe ettiğini varsaymama yol açıyor" (...) "Rüyalarımız sadece "bizim rüyalarımız" olarak birbirleriyle ilişkili değildir; aksine devamlı ve aralıksız bir bütün oluştururlar ve Kafka'nın bütün hikâyelerinin "aynı yerde" geçmesi gibi, bütünsel bir dünyaya aittirler. Ama rüyalar kendi aralarında ne kadar bağlantılı olursa veya kendilerini ne kadar tekrar ederse, bizim onları gerçeklikten ayırt edememe tehlikemiz de o kadar büyük olur" (Adorno, 2007a: 63). Adorno'nün rüya ve gerçeklik ilişkisi üzerinden belirttiği yorum akılda kalıcıdır.

Theodor W. Adorno, asıl adıyla Theodor Ludwig Wiesen-grund 11 Eylül 1903'de Frankfurt'ta doğar ve 1969 yılında kısa bir tatil için bulunduğu İsviçre'de kalp krizinden ölür. Ailesinin ve dostlarının onu çağırdığı adıyla Teddie, Yahudi bir şarap tüccarının oğludur. Gerçek soyadı olan Wiesengrund yerine annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu almasının nedeni 1930'ların Almanya'sının koşullarıdır. Müzikle dolu bir çocukluğun ardından on beş yaşından itibaren aile dostları Siegfried Kracauer ile birlikte klasik Alman felsefesi ve özellikle de Kant üzerine okumaya başlar. Müzik ve felsefe ile yoğun olarak ilgilenen Adorno'nun üniversiteye başladığında opera ve dışavurumculuk hakkında makaleleri bulunmaktadır. Yazarın yaşamıyla ilgili önemli ayrıntılar arasında 1922 yılında Horkheimer ile tanışması sayılabilir. 1925 yılında Viyana'da müzik okumaya giden Adorno'nun başarılı bir besteci olamadığı, ancak belki de bu yüzden başarılı bir felsefeci olduğu onunla ilgili verilen bilgiler arasında yer alır. 1928 yılında Frankfurt'a dönen Adorno doçentlik tezinin ağırlıklı olarak Freud üzerine olmasını isterken danışmanının isteğiyle Kierkegaard üzerine

odaklar. Horkheimer ile olan arkadaşlığı onun Frankfurt Okulu ile ilişki kurmasına neden olur. 1932 yılında Enstitü'nün dergilerinde yazılarını yayınlanmaya başlar ve 1938 yılında Enstitü'nün resmi üyesi olur (Dellaloğlu, 2003:13-15, 17). Adorno'nun yazınsal serüveni içinde kimi çok belirleyici gelişmelerin etkisi olduğu tartışılmaz. Örneğin, 30 Ocak 1933'de iktidara gelen Hitler'in Mart ayında Enstitü'yü "devlete karşı eğilimler taşıdığı" gerekçesiyle kapatmasının ardından Horkheimer, Hitler'in üniversiteden attığı ilk profesör olur. 1934 yılından itibaren de Frankfurt Okulu üyeleri Amerika'ya yerleşme olanaklarını aramaya başlarlar. Adorno'nun Avrupa'yı terk etme konusunda aceleci davranmadığı görülür. Önce İngiltere'de bulunan Adorno, 1938 yılında yerleşmek üzere Amerika'ya gider. Bilindiği gibi, 1935 yılında New York'ta Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü yeniden kurulur ve 1950 yılına kadar Amerika'da kalır. 1950 yılında ise Adorno ve Horkheimer Batı Alman hükümetinin daveti sonucunda Almanya'ya geri dönerek Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nü Frankfurt'ta yeniden kurarlar. Adorno ile Horkheimer'ın Amerika'daki mültecilik dönemlerinde *Aydınlanmanın Diyalektiği* ve *Minima Moralia* gibi çalışmalara imza attıkları görülür. *Minima Moralia*'da Adorno'nun bilinen o etkileyici sözü: "Yanlış yaşam, doğru yaşanamaz" (Dellaloğlu, 2003:16-17) yer alır.

'KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ' DENİNCE NE ANLAŞILIYOR?

Bu bölümde Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* adıyla 1944 yılında kaleme aldıkları ve daha sonra yayınlanan ortak çalışmalarında tartışılan Kültür Endüstrisi kavramının sinema ile ilişkili yanlarına odaklanılacaktır. İkilinin California'da kaleme aldığı bu kitap 20. yüzyılın kültürü ile ilgili önemli çalışmalar arasında sayılmaktadır (Wilson, 2007:11). Bernstein, Adorno'nun çalışmaları hakkında yaptığı yorumda Adorno'nun Kültür Endüstrisi kuramının temel ilkelerini 1936 yılında kaleme aldığı *"Müziğin Fetiş Niteliği ve Dinlemenin Geriliği"*nde formüle ettiğini belirtir. Bernstein bu makalenin Benjamin'in bilinen makalesine karşı yürütülmüş bir polemik olarak düşünülebileceğini de ekler. Adorno'nun kül-

tür kuramını ilk kez açık bir şekilde felsefi ve tarihsel bağlama yerleştirdiği metin *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Horkheimer ile birlikte çalışırken oluşur (Bernstein, 2007:13). 1944 yılında kaleme alınan *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin 1947 yılında Hollanda'da bir yayınevi tarafından Almanca yayınlandığı bilinmektedir (Jay, 1989 :368). Adorno'nun kuramsal olarak yaptığı çalışmalar arasında en çok ses getirenlerinden biri Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı Kültür Endüstrisi'ni tartıştığı metinleridir. Bu yüzden, sinema ile Kültür Endüstrisi ilişkisini ortaya koyacak bir zemin hazırlayabilmek için bu kavram üzerinde ayrıntılı bir biçimde durmak gereklidir. Kültür Endüstrisi kavramından anlaşılması gerekenler üzerine Dellaloğlu bir hatırlatmada bulunur ve kavramın "kültür" ve "endüstri" gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımladığını belirterek Kültür Endüstrisi'nin "kitle kültürü" yerine kullanılan bir kavram olduğunu hatırlatır. Kültür Endüstrisi kavramının içeriğinde var olan kültürün oluşumunda kitlelerin sanılandan daha az katkısının olmasının vurgulanması (Dellaloğlu, 2003:22) metnin dikkat çeken bir diğer yanı olarak ele alınabilir. Bu noktada Adorno'nun kendi açıklamasına başvurulduğunda yazarın konuya bir açıklık getirdiği ve Kültür Endüstrisi kavramının ilk defa *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde Horkheimer ile birlikte kullanıldığı anlaşılır. Kitabın taslaklarında "kitle kültürü" kavramı kullanılmasına karşın sonradan onun yerine "kültür endüstrisi" kavramının kullanılmasına karar verilir (Adorno, 2003:76). Frederic Jameson'ın ise bunun sadece bir endüstri teorisi olmadığını ancak, endüstrileşme süreçlerinden bağımsız biçimde kendi başına bir kültür teorisi de olmadığını (akt. Kejanlıoğlu, 2005 :184) belirttiği görülür.



Kültür Endüstrisi

Kültür Endüstrisi üzerine Adorno ve Horkheimer'ın yorumları arasından bazıları seçilip peş peşe aktarıldığında okuyucuda bir fikir uyandıracaktır: "Kültür endüstrisi sistemi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan bütün medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve magazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmıştı" (Adorno, 2007b:62). Yazarlar medya yapılanmasının ardında yatan sermaye yapısının ve kar amacı güdülmesinin altını çizmekte haklıdırlar. Ancak liberal sistemlerde görüldüğü kadar yoğun bir biçimde kar amacı güdülerek hareket edilmese de, medya sahipliği ve uzmanlar tarafından üretilen içerikleri ile medya ürünlerinin liberal sistemler dışında da Kültür Endüstrisi denebilecek kendine has üretim dinamikleri olduğu düşünülebilir. Bu kez propagandanın ön planda tutulduğu akla gelmektedir. Yazarların kültür endüstrisini tanımlarken kapitalist büyüme ve sermaye ile iktidar ilişkisine dikkat çekmek istedikleri hatırlanabilir. Metnin bir başka yerinde ise haklı bir uyarıya daha rastlanır: "Eğlenceli vakit geçirmeye hizmet eden her şey, kültür endüstrisinin tüm o unsurları, kültür endüstrisinden çok önce de vardı. Şimdi bunlar tepeden kavranıp zamanımızla aynı seviyeye getirilerek güncelleniyor. Kültür endüstrisi şunları yapmış olmakla övünebilir: "Eskiden çoğunlukla hantalca gerçekleşen bir süreci, sanatın tüketim alanına dönüşümünü kararlı bir biçimde gerçekleştirmiş ve bu dönüşümü ilke düzeyine yükseltmiştir; eğlenceyi sıkıcı naifliğinden arındırıp metaların niteliklerini geliştirmiştir" (Adorno, 2007b:66). Yine yazarların: "Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki öğesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül yinelemeye dayanır" (Adorno, 2007b:67) uyarısını yapmaları anlamlıdır. Yazarların Kültür Endüstrisi'nin sistemle ilişkisine ya da ideolojik yanına yaptıkları vurguya da burada yer verilmelidir: "... bugün sistem içinde belirleyici olan şey, tüketicinin iplerini elden bırakmama, tüketiciye bir an olsun direnişin mümkün olduğunu sezdirmeme gerekliliğidir" (Adorno, 2007b:75). Bu

durumda direnmek mümkün müdür, sorusunun yanıtı endüstri ile müşterisi arasındaki ilişkiye yapılan vurguyla daha net anlaşılır: "Endüstri, insanla yalnızca müşterisi ve çalışanı olarak ilgilenir ve gerçekten de insanlığı bir bütün olarak, her şeyi kapsayan bir formüle indirgemiştir- tıpkı her bir öğesine yaptığı gibi. İdeolojik düzeyde o zaman hangi yüzünün belirleyici olduğuna bağlı olarak, plan ya da rastlantı, teknik ya da yaşam, uygarlık ya da doğa vurgulanır. Çalışanlar olarak insanlara akılsal örgütlenmenin gerekliliği hatırlatılır ve insanlar, sağduyu yardımıyla bu sisteme uyum gösterebilmeleri için teşvik edilirler. Müşterileri olarak da onlara, hem basında hem de beyaz perdede, kişilerle ilgili özel anekdotlar üzerinden seçme özgürlüğü ve sisteme dahil olmamanın çekiciliği gösterilir. Ama her durumda, insanlar birer nesne olarak kalacaktır" (Adorno, 2007b:81-82). Müşteri ile ürün arasındaki ilişkinin ideolojik yanı önemsenmesi gereken bir vurgudur. Bu noktada 1960 yılında kaleme alınan *"Kültür ve Yönetim"* (2007b) adlı metine de değinilmeden geçilmemesi gerekir. Kültür kavramı üzerinde derinlemesine duran Adorno'nun buradaki uyarısı dikkat çekicidir: "Kültürden söz eden, bilerek ya da bilmeyerek yönetimden de söz ediyor demektir" (Adorno, 2007b:121). Adorno, Eduard Steuermann'ın "Kültür için ne kadar çok şey yapılırsa, onun için o kadar kötü" deyişine kendi düşüncelerini ekler: "Kültür, planlanıp yönetildiğinde zarar görür; ama kendi haline bırakıldığında, kültürel olan ne varsa yalnızca etkisini değil varlığını da yitirmeye yüz tutar. Ne, çoktandır kompartımanlaşma fikirleriyle yerleştirilmiş, naif kültür kavramını eleştirmeden kabul etmeli; ne de, bütünleşik örgütlenme çağında kültürün başına gelenler karşısında muhafazakârca kafa sallamaya devam etmeli" (Adorno, 2007b:122).

Adorno'nun, *"Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken"* adlı 1963 yılında ele aldığı çalışmasında Kültür Endüstrisi üzerine tarifi geniş boyutuyla bu kavramın içinin neyle dolu olduğunu açıkça gösterir: "Kültür endüstrisi eski olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilir. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından

birbirinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik olanaklar değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur. Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. Yüksek sanatın önemi, yararı konusundaki spekülasyonlarla yok edilirken, düşük sanatın önemi de, (toplumsal denetim kusursuz olmadığı sürece) içinde barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmektedir. Böylece, kültür endüstrisi yöneltilmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını yönlendiriyor olmasına rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir. Özellikle kültür endüstrisi için biçimlendirilmiş olan kitle iletişim araçları terimi, vurguyu nispeten zararsız bir alana kaydırmakta çok işe yaramıştır. Gerçekte ne öncelikle kitlelerle, ne de iletişim tekniklerinin gelişimiyle bir ilgisi vardır, aksine onları dolduran ruhla, sahiplerinin sesiyle ilişkilidir. Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır. Her ne kadar kültür endüstrisi kitlelere uyum sağlamadan varolamayacak olsa da, kitleler onun ölçütü değil ideolojisidir" (Adorno, 2003:76-77). Bu çalışmanın gündeminde olan Kültür Endüstrisi ile ilgili birbirinden tartışılmaya değer önemli çıkarımların sanat, kültür ve kültürel ürünler hakkında yorum yaparken kılavuzluk edeceği açıktır. Alıntıdaki "kitle iletişim araçları"na dair vurgunun dikkatle gözden geçirilmesinde yarar vardır. Yazarlar bu kavramın yaşanan durumu yorumlarken hafifletici bir etkisi olduğuna ve dikkati başka yöne doğru yönelttiğine dikkat çekmek isterler. Oysa kitleler de, iletişim tekniklerinin gelişimi de dikkat dağıtmamalıdır. Onları dolduran "ruh" ve "sahiplerinin sesleri" önemsenmelidir. Bu haklı uyarıyla tekniğin göz boyayıcı gelişimi karşısında çoğu zaman üzerinde yeterince durulmayan bu araçları "kimlerin yönettiği" ve "nelerin söylendiği" başka deyişle "nelerin iletildiği"nin

önemi ortaya çıkar. Bu araçların kitlelerle ilişkisinin doğru yorumlanması ve anlaşılması sayesinde geniş perspektifli bir yorumlama kılavuzu edinilecektir. İki binli yıllarda digital olanakların gelişmesi sonucu karşılaşılan durumun çoklu ve karmaşık görünümü bir yana üretilen ürünlerin dünya çapında yaygınlaşabilmesini sağlayan teknolojik gelişimler Adorno ve Horkheimer'ın 1940'lı yıllardan başlayarak yaptıkları projeksiyonun devamlılığını kanıtlar. İletişim teknolojisinin aldığı son hal kitleler ve iletiler bağlamında ideolojik boyutuyla değerlendirilirken kültür endüstrisi kavramı geçerliliğini halen korumaktadır. Bu bağlamda, uydular, uydu antenleri, internet ve 3 G teknolojisi ile sesin ve görüntünün aktarılabilmesindeki hız ve bu araçların yaygın kullanımları kitleler ve medyada sahiplik boyutunda ele alındığında anlamlı bir biçimde yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Adorno ve Horkheimer'ın çalışmalarının bütününde değindikleri noktaların yeniden gözden geçirilmesinde yarar vardır. Metinde kültürel ürünlerin kapitalist üretim ilişkileri içinde "meta" olarak tıpkı diğer endüstriyel ürünler gibi uzmanlar tarafından üretilen standartlaşmış ürünler olarak ele alındıkları anlaşılmaktadır. Geniş bir perspektifle değerlendirilen kültüre dair ürünler içinde kimi zaman klasik müzik, kimi zaman caz müziği, kimi zaman çizgi filmler kimi zaman tiyatro oyunları ya da televizyon dizileri göze çarpar. Bu bağlamda Hollywood kadar televizyonun Amerika'daki kullanımı da gündeme getirilirken aynı zamanda radyonun Nazi Almanya'sında bir medya olarak üstlendiği ideolojik işleve de değinilir. Metnin tartışma izleri takip edildiğinde Greta Garbo'ya da bir çizgi film karakteri olan Betty Boop'a da rastlamak mümkündür. Diğer yandan metinde sanatın ticarileşmesi konusunda sesi kızgınca gür çıkan, ancak kendisini bu türden bir pazarlık içinde bulan Beethoven'a da rastlanabilir. Adorno ve Horkheimer'ın temelde dikkat çekmek istedikleri noktalar arasında kültür üretiminin uzmanlar tarafından üstlenilmesi ve tıpkı bir üretim bantı mantığında sürdürülmesi vardır. Aynı zamanda çok net bir biçimde metinde sinemanın, radyonun, tiyatronun, televizyonun ve müziğin kısacası medyanın kültür teorisi yapılırken bütünlüklü bir biçimde ele alındığı gö-

rülebilir. Nazi Almanya'sında Führer'in sesinin radyodan yayınlanmasının toplumda yarattığı etkiyi radyonun bir iletişim aracı olarak değerlendirilmesi açısından önemseyen Adorno ve Horkheimer'ın bu yorumları yaşanan tarihsel süreç göz önüne alındığında oldukça anlamlıdır. Bunun yanı sıra metin Amerika'da kültürel üretimin sponsorluk ilişkileri bağlamında nasıl yapılandığını ortaya koyarak medyanın elektrik şirketleri vb. gibi şirketlerin sermayelerine dayanan ekonomik açıdan bağımlı yapısını gözler önüne serer. Metinde sponsorluk kavramı değerlendirilirken tarihsel süreç içinde sanat eseri üretiminde hamilik kurumu üzerinde durulur ve karşılaştırma yapılır. Metinde dikkat çeken bir başka tanımlama ise "endüstriyel kültür"dür. Bu bağlamda reklamın ve reklam endüstrisinin üretimindeki dengeler, içerik özelliği ve işlevi Amerika deneyiminin yardımıyla daha net bir biçimde ortaya konularak denklemde yerini alır. Reklamların meta ekonomisi ve üretimi ile ilişkileri ve onun da sistemin devam edebilmesi konusundaki zorunlu varlığı düşünüldüğünde Adorno ve Horkheimer'ın vurguları anlaşılır hale gelir. Daha sonra ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi Adorno ve Horkheimer'ın yer yer yoğunluğu artan bir biçimde Hollywood üretimi filmlerdeki anlatısal özelliklere değindikleri görülür. Burada kısaca sözü edilen bu çok boyutlu değinilerin ve metnin tümünün okuyanda iz bırakacağı açıktır. Metin okuyucularına kültürel ürünlerin üretildiği endüstriyel ilişkiler üzerine yoğunlaşma gereksinimi duyuracağı gibi kültürel ürünlerin endüstrinin diğer ürünleri kadar "meta" oldukları ve içerikleri ve söylemleri açısından ideolojik anlamlarıyla da masum ürünler olmadıklarını hatırlatacaktır.

SİNEMA VE 'KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ'

Bu bölümde anılan metinde ağırlıkla sinema ve film üzerinden Kültür Endüstrisi'nin nasıl ortaya konulduğuna yakından bakılacaktır. Sinema ve Kültür Endüstrisi ilişkisini anlayabilmek için *"Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma"* (2007b) adlı çalışmaya dayanarak söze başlamak gerekir: "Günümüzde kültür her

şeye benzerlik bulaştırır. Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. Siyasal karşıtlıkların estetik ifadeleri bile bu çelikten ritme hevesle uymakta birleşir" (Adorno, 2007b:47). Bu küçük, ama çok önemli paragraf ayrıntılı bir biçimde ele alınacak olan düşüncelerin formüle edilmiş hali gibidir. Anlaşılacağı üzere, film, radyo ve dergilerin içinde olduğu bir sistem, kültürün her şeye benzerlik bulaştırışı, farklı gibi görünen alanların söz birliği içinde oluşu ve bu sistemin oluşturduğu "çelikten ritm"in birleştirici etkisi bu formülü oluşturan değişkenlerdir. Sinemanın da içinde olduğu bu sistem denkleminde birlikte hareket ettiği varsayılan radyo ve dergilerin popüler kültür ürünleri içinde değerlendirilebilecek varlığının tek tek değerlendirilmemesi gerektiği konusundaki bu net uyarı akılda tutularak tartılması gerekirken bir sorunla karşı karşıya kalınır. Metindeki "günümüzde" vurgusunun karşılığı acaba tam olarak hangi yıldır? Bu nokta belli olunca artık sözü edilen yıldan itibaren tanımlanan sistemin işleyişi ve nasıl geliştiği konusunda fikir yürütmek mümkün olacaktır. Başka bir deyişle, bugünün "günümüzde"sinde aynı ilişkiler ağından ve sistem işleyişinden söz etmenin ne kadar mümkün olduğu sorgulanabilecek hale gelecektir. Burada sözü edilen "günümüzde"den anlaşılması gereken metnin yazılış tarihi olan 1944 yılı olmalıdır. Bu yıla ait medya yapılanmasının ve sinema endüstrisinin konumunun daha net anlaşılabilmesi için bu kez metnin nerede yazıldığı ve nereyi ağırlıklı olarak merkezine aldığı üzerinde durulabilir. Tarihsel süreç açısından Adorno ile Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmalarını Amerika'da mülteci olarak bulundukları zaman dilimi içinde kaleme aldıkları hatırlanabilir. Ayrıca, metnin arka planında otuzlu yılların Nazi tehditi altındaki Yahudi entelektüellerini, Frankfurt Okulu'nun üyelerinin Almanya'dan uzaklaşmak zorunda kalışlarını ve Enstitü'nün Amerika'da çalışmalarına devam ettiğini anımsayarak gözden geçirmek anlamlı olacaktır.

Kültür Endüstrisi söz konusu olduğunda filmin meşrulaştıran ideolojisine değinilmesi kaçınılmazdır. Alıntıdaki "iş" vurgusuna dikkat edilecek olursa, radyo ve sinemanın kendilerini sanatmış

gibi göstermek zorunda olmadıklarının belirtilmesi bir başka önemli noktadır. İkisini de icra edenler bunun herhangi bir işten farklı olmadıklarını bilirler: "Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırlar ve görevin başındaki genel müdürlerin gelirine ilişkin rakamlar kamuya ilan edildiğinde, tüketime hazır ürünlerin toplumsal gerekliliği konusundaki kuşkular dağılır" (Adorno, 2007b: 48). Görüldüğü gibi, sanat olmadıklarını iyi bilen sinema ve radyo ideolojinin meşrulaştırıldığı iş alanları olarak belli kurallara göre yönetilirler. Metinde uzmanlığa yapılan vurgunun dikkatleri bu noktaya çekmesi bir farkındalık yaratır. Ayrıca metinde vurgulanmak istenen bir başka noktanın teknik gelişmeler ve bu gelişmelerin ışığında yaşanan standartlaşmanın ekonomik yönü olduğu görülür: "Otomobiller, bombalar ve filmler bütünü bir arada tutar-bunların eşitleyici etkisi, hizmet ettiği haksızlıkta gücünü gösterene dek. Şimdilik kültür endüstrisi, tekniği standartlaştırmadan ve seri üretimden ibaret olmuş, yapıtın mantığını toplumsal sistemin mantığından ayıran her şeyi feda etmiştir. Ama bunun nedeni, tekniğin içsel yasalarında değil, günümüz ekonomisindeki işlevinde aranmalıdır" (Adorno, 2007b:49). Endüstrinin farklıymış gibi duran dalları arasındaki ilişkinin gücü ve etkisinin çok boyutlu ve birbirinin içine geçmiş bir görünümü vardır. Ayrıca, alıntıda vurgulanan "bütünü bir arada tutmak" yorumu üzerinde durulması gerekir. Bu yorumun Amerika'nın koşulları göz önüne alınarak değerlendirilmesi gerekliyken bir diğer önemli noktanın da tarihsel boyut olduğu açıktır. İkinci Dünya Savaşı yılları öncesinde, sırasında ve sonrasında yaşananların toplumsal, ekonomik ve siyasal etkilerinin Avrupa ve Amerika için ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken sonuçlarının önemli bir arka plan oluşturduğu görülür. Amerika'da mülteci olarak bulunan Adorno ve Horkheimer'ın içinde yaşadıkları ülkenin ekonomik ve kültürel belirlenimlerini gözlemlemeleri önemli bir eleştirel katkıdır. Bu bağlamda, Amerika ile ilgili kurulacak denk-

lem içinde Hollywood'un düşünülmemesi olanaksızdır. Bu yorum bir yandan savaş ve propaganda ilişkisinin diğer yandan kitlelerin eğlendirilmesi amacıyla uzmanlarca üretilen kültürel ürünlerin ideolojik boyutlarının göz ardı edilmemesi gereken varlığını hatırlatır.

Metnin keskin bir yoruma sahip bir başka paragrafı da kültür tekelleri ve işleyişleri ile ilgili olan kısmıdır: "Kültür tekelleri bu sektörlere (çelik, petrol, elektrik ve kimya endüstrileri kast ediliyor) kıyasla güçsüz ve bağımlı sayılırlar. Onlar kitle toplumu içindeki konumlarını bir dizi tasfiye eyleminin hedefi haline getirmemek için, gerçek iktidar sahiplerinin işlerinin aksamamasına dikkat etmek zorundadırlar. Bu kitle toplumunun özel ürünleri hala rahat liberalizmle ve Yahudi entelektüelleriyle gereğinden fazla içli dışlıdır. En güçlü yayın kuruluşunun elektrik endüstrisine olan ya da film şirketlerinin bankalara olan bağımlılığı, sektörlerin ekonomik olarak iç içe geçmiş kollarıyla tüm tabloyu gözler önüne serer. Her şey birbiriyle öyle sıkı bir ilişki içindedir ki, burada oluşan zihinsel yoğunluk, farklı şirketler ve teknik dallar arasındaki çizgilerin aşılmasına izin veren bir hacim kazanmıştır" (Adorno, 2007b: 50-51). Bu paragrafta yazarlar kültürel üretimlerde söz konusu olan ekonomi temelli dinamikleri ele alırlar[37]. Bu bütünlüklü bakış açısının üretilen kültürel ürünleri değerlendirmek için esas alınması birçok görünmezi de görünür kılacaktır.

Burada dikkat çekilen nokta film üretimi veya başka türden bir mamül üreten herhangi bir sanayi dalının üretim itkilerinin birbirinden çok farklı olmadığını açıklamaya yöneliktir: "Tüketiciler, araştırma kuruluşları tarafından çizilen ve propaganda amacıyla kullanılanlardan ayırt edilemeyen haritalarda kırmızı, yeşil ve mavi alanlar-

37 Amerika'nın medya yapılanmasında etkili olan elektrik şirketlerine yapılan vurgu, Türkiye'de özelleştirmeler kapsamında birçok farklı alanda söz sahibi olan özel şirketlerin medya alanına yayılmalarını hatırlatır. Bankalar, elektrik şirketleri, iletişim şirketleri ve medya alanının iç içeliği bu anlamda sözü edilen türde bir geleneğin devam ettiğini gösterir. Cem Pekman'ın *"Medya Sahipliğinin Düzenlenmesi Sorunu: Küresel Çerçeve ve Türkiye Örneği"* (2005) adlı çalışması Türkiye'de seksenli yıllardan başlayarak medya yapılanmasında yaşanan değişimi ortaya koymaktadır. Konu ile ilgili bir başka çalışma olan Serhat Kaymas'ın gerçekleştirdiği *"Devlet ve Sermaye Sarmalında Türkiye Medyası: Ekonomik Krizler, Medya ve Demokrasi"* (2008) ise Türkiye'deki çeşitli holdinglerin medya ile ilişkilerini somut bir biçimde ortaya koymaktadır.

la değişik gelir gruplarına göre ayrılarak birer istatistik malzemesine dönüşür. Bu yöntemin şematik niteliği, mekanik olarak ayrımlaştırılmış ürünlerin sonuçta hep aynı olmasından belli olur. Chrysler ile General Motors tarafından geliştirilen ürün serileri arasındaki farkın temelde bir yanılsama olduğunu, bu farka hayran olan her çocuk bilir" (Adorno, 2007b:51). Yazarlar kültür endüstrisi kavramını açıklayabilmek için bu "endüstri"nin aslında nasıl işlediğini ortaya koyabilmek amacındadır. Metinde seyircilerden, tüketiciler biçiminde söz edilmesinin tercih edilmesi bu "endüstri"nin oluşum koşullarını anlaşılır hale getirmektedir. Seyirci -yazarların deyimiyle tüketici- ölçümleri ile birlikte endüstrinin arz-talep dengesinin nasıl profesyonelce oluşturulduğu anlaşılır. Örnekte, iki ayrı otomobil markasının arasındaki farkın aslında sanıldığının aksine çok küçük ayrıntılarda gizli oluşunun belirtilmesinde olduğu gibi uzmanlarca üretilen ürünlerin arasında da sanıldığı kadar çok fark olmayacağı anlaşılır.




Film şirketleri ve starlar

Yazarların tüketicinin istekleri, üretim dinamikleri ve ötesiyle ilgili ileri sürdüğü argümanlar üzerinde tartışmadan önce düşüncelerini nasıl formüle ettiğine daha yakından bakılabilir: "Meraklıların "avantaj" ve "dezavantaj" diye tartıştığı şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Warner Brothers ve Metro Goldwyn Mayer yapımları için de aynı durum söz konusudur. Kaldı ki, aynı şirkete ait koleksiyonları oluşturan daha pahalı ve daha ucuz ürünler arasındaki fark da giderek azalır: otomobillerde bu farklar silindir sayısına, motor hacmine, cihazların patent ayrıntılarına; filmde ise oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formül-

lerin kullanılışına indirgenir. Değeri belirleyen evrensel ölçü birimi, "conspicious production" dedikleri gösterişli üretimin, adeta göze sokulurcasına gösterilen yatırımın dozajıdır. Kültür endüstrisinde bütçeye göre belirlenen değer farklarının, gerçek farklarla, ortaya çıkan ürünün anlamıyla bir ilintisi yoktur. Teknik mecralar da kendi içlerinde amansız bir aynılığa zorlanır. Televizyon, radyoyla sinemanın sentezini hedefler. Bu hedef, tarafların çıkarları tam olarak örtüşmediği sürece geciktirilir" (Adorno, 2007b:52). Alıntıdan da net bir şekilde anlaşılacağı gibi, Hollywood'a bakışın ardında ekonomik temellere dikkat çekmek isteyen sosyolojik bir yaklaşım söz konusudur. Kültürel zemini ve üretimi anlamak için ekonomik temeli ve zemini kavrayabilmek gerekir. Araba markaları ve onları üreten şirketler ile film şirketleri ve onların ürettikleri filmler arasındaki küçük farklılıklar iki ayrı sektörün üretim mantığının benzer özellikleri olduğunu kanıtlar. Ürün farklılığı yaratma kaygısının ardında sadece ilgiyi ayakta tutmaya yarayacak kadar küçük farklılıklara sahip ürünlerin üretilmesine dayanan bir formül yatmaktadır. Üretim söz konusu olduğunda bütçe ve yatırımın da dikkate alınması gerektiği ortaya çıkar. Bu bağlamda çalışmada yazarların televizyon ile sinemanın rekabetini vurgulayarak bu ezeli rekabetin her iki tarafın da çıkarlarının tam olarak örtüştüğü anda biteceğini ön görmesi dikkat çekici bir gelecek projeksiyonudur. İkibinli yıllar düşünüldüğünde televizyon ve sinemayı olduğu kadar diğer medyaları da içine alan digital gelişmeler ile karmaşık yapılı ve tekel tanımına daha uygun giderek büyüyen (küresel) bir birleşmenin ortaya çıkıyor oluşu dikkat çeker.



Tristan ve *Isolde*'den türeyen kültürel ürünler

Metinde sinema ile ilgili üretimin niteliğine değinilmeden önce Wagner'in tüm sanatların bir gün bir eserde birleşeceği düşünden hareketle, bilinen bir eseri olan ve çok çeşitli biçimlerde kullanılan *Tristan ve Isolde* örneği üzerinde durulur. Yazarlar her şeyden öte üretilen işlerin niteliğinin sermaye ile ilgisine varan düşünce zincirini formüle ederler: "Wagner'in *Gesamtkunstwerk* düşü, bütün sanatların bir eserde birleşmesi hayali, alay edercesine gerçekleşir. Böylelikle sözün, imgenin ve müziğin birbiriyle uyumu *Tristan*[38]'da olduğundan çok daha kusursuz bir biçimde elde edilir, çünkü toplumsal gerçekliğin dış yüzeyini itiraz etmeden kayda geçiren tüm duyusal unsurlar ilke bakımından aynı işlemsel süreç içinde üretilir ve bu sürecin birliğini esas içerikleri olarak dışa vururlar. Bu süreç, sinemaya göz kırpan roman anlayışından en küçük ses efektine kadar, üretimin tüm öğelerini birleştirir. Bu, ortaya konan sermayenin zaferidir. Bu arada yapımcılar hangi "plot"u (olay örgüsünü) seçerse seçsin, tüm filmler, sermayenin mutlak iktidarını iş arayan mülksüzleştirilmiş yığınların yüreğine efendilerinin iktidarı olarak kazımak içindir" (Adorno, 2007b: 52-53). Yapılan değerlendirme nettir. Buradaki "sermayenin iktidarı" ve "efendilerin iktidarı" vurgusunun popüler sinemanın hem ticari, hem de estetik ve ideolojik boyutu ile birlikte düşünülerek geniş perspektifli, doğru bir bakış açısı yakalanabileceğini göstermesi açısından önemlidir.



Kültür Endüstrisi!



Tarzan serisinden bir filmin seti

38 Burada, *Tristan ve Isolde* kastedilmektedir.

Film üretimi düşünüldüğünde sermayenin daima daha fazla kar sağlamak amacıyla yeni pazarlama taktikleri ve formülleri bulunmasını kaçınılmaz kılan yanı ve bunun yarattığı ilişkiler zincirinin söz konusu kültürel üretimler olduğunda doğru okunması gerekir. Buradan yola çıkarak yıldızlara duyulan ihtiyaç ve filmlerin içeriklerinin aynı zamanda bu "iktidar"ı destekleyecek biçimde düzenlenmesinin çok taraflı bir tabiyet ilişkisinin de bir göstergesi olduğu çıkarımı yapılabilir. Diğer bir deyişle bu düşünceden yola çıkarak sinema ve teknoloji arasındaki ilişki ikibinli yıllar düşünülerek biraz daha uzağa taşınabilir mi? Digital olanakların yaratıcılık alanında da kendini giderek ağırlıklı bir biçimde hissettirdiği iki binli yıllar Hollywood kaynaklı popüler sinemanın film üretiminde maksimum faydayı elde edebilmek için birçok sanat dalının (müzik, resim, mimari, vs.) birleşmesi noktasında oluştuğu bir gerçektir. Bununla birlikte bütün bu teknolojik gelişmelerin ötesinde Hollywood'da anlatılan öykülerin içeriğine bakıldığında aslında değişiklik yaratmak için bir çaba harcanmadığı anlaşılır. Filmler arasında biçimsel olarak değişiklik yaratılıyormuş gibi görünmekle beraber içerik olarak egemen sinemasal anlatıların popüler Hollywood filmlerinde yoluna devam ettiği kolaylıkla fark edilecektir. Hollywood filmlerinin hangi şirket tarafından üretilirse üretilsin içerik açısından özellikleri "sahibinin sesi"ni ileten, egemen olanın iktidarının sesi olma özelliği Hollywood'un küresel egemenliği ve etkisi bağlamında titizlikle irdelenmelidir.

Hollywood'un anlatı gelenekleri ile ilgili dikkat çekilmek istenen bu önemli noktanın vurgulanmasının ardından yine yazarların metni üzerinde dolaşmaya devam edilebilir. Bu kez popüler sinema üzerinden yola çıkılarak aslında farklı gibi görünen kültürel ürünler arasındaki standartlaşmaya dikkat çekilir: "Her filmin başından nasıl biteceği, kimin ödüllendirilip kimin cezalandırılacağı ya da unutulacağı anlaşılır; bundan başka, hafif müzikte, kulağı alıştırılmış dinleyici, şarkının daha ilk ölçülerini duyar duymaz devamını kolayca kestirir, tahmini doğru çıktığında da sevinir. "Short story"lerin (kısa öykü) ortalama sözcük sayısı kesindir. Komiklikler, efekt ve espriler bile, içinde yer aldıkları sahnenin taslağı kadar önceden hesaplanmıştır. Bunlar özel

uzmanlar tarafından idare edilir ve çeşit bakımından zayıf oldukları için, hepsi temel olarak bürolarda sınıflandırılabilir. Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapıtına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir" (Adorno, 2007b:54). Yazarlar uzmanlaşmanın ve standartlaşmanın egemenliğinden söz etmekte haklıdırlar. Gerçekten bu iki kavram hem bir endüstrinin oluşabilmesi için temeldir hem de film endüstrisi düşünüldüğünde -ki bu sadece film üretimi ile de kısıtlanmaması gereken bir bakıştır- uzmanlaşmış kişilerden ve standartlaşmış anlatısal kalıplardan ve motiflerden söz edildiği bir gerçektir. Bir televizyon dizisinin, radyo programının ya da uzun metrajlı bir filmin olası süreleri üzerinde bir uzlaşma var gibidir. İçinde üretildikleri dönemin özelliğine bağlı olarak sürelerde oynamalar olacağı kabul edilmekle birlikte aslında bir filmin uzunluğundan beklenen sürenin benzer olduğu düşünülebilir. Kültür endüstrisinin bu anlamda uzmanlara ve standartlaşmış ürünlere gereksinimi olduğu da açıktır. Durum komedileri (sit-com) ya da tür filmleri düşünüldüğünde de seyirciyi hiç şaşırtmayacak saat gibi tıkır tıkır işleyen biçimde anlatıların belli sınırlar içinde başladığı, geliştiği ve sonlandığını görmek uzmanlaşmanın ve standartlaşmanın anlatı düzenlenmesinde zaman kullanımı açısından gözle görülebilir bir biçimde kullanıldığının işaretidir. Bu bağlamda, bir durum komedisi düşünüldüğünde çoğu zaman diyalogların ayrı uzmanlar tarafından yazılıyor oluşu da hatırlanmalıdır. Uzmanlar tarafından üretilen bir "kültür endüstri"sinden bahsedildiğinde artık standartlaşma ve önceden kestirilebilirlik olarak özetlenebilecek bir benzerliğin varlığı tartışılmaz hale gelir. Bu noktadan hareketle müzik, kısa öykü, film gibi kültürel ürünlerin profesyonellerce hesaplanarak ve çeşitli ölçülere uyularak üretiliyor oluşuyla Kültür Endüstrisi'nin varlığı ve ruhu tarif edilebilir.

Kitleler ve üretilen ürünler arasındaki ilişkiyi yorumlamak söz konusu olduğunda herkesin bildiği kimi tanıdık figürler üzerinden kuramsal bir yaklaşım ortaya konulabilir: "Kitlelerin kendilerine göre istekleri vardır. Onları köleleştiren ideolojide şaşmaz biçimde

ısrar ederler. Halkın kendine yapılan kötülüğe beslediği tehlikeli sevgi, yetkili mercilerin kurnazlığını bile geride bırakır. Bu sevgi şimdi Hays Office'in[39] katılığını geçmiştir; tıpkı halkın, önemli zamanlarda kendine karşı yönelen daha yüksek mercilerin, Fransız Devrimi'ndeki mahkemelerin yarattığı terörü alkışlaması gibi. Halk, trajik Greta Garbo'nun yerine Mickey Rooney'i ve Betty Boop yerine Donald Duck'ı ister. Endüstri, kendisinin neden olduğu oylamanın sonuçlarına boyun eğmeye hazırdır. Sözleşmesi bitmeden halkın gözünden düştüğü için tam olarak değerlendirilemeyen yıldız oyuncular film şirketi açısından "faux frais" (boş yere yapılan masraf) anlamına gelse de, sistemin bütünü açısından bakıldığında bunlar meşru giderlerden sayılır" (Adorno, 2007b:64-65). Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere yazarlar Kültür Endüstrisi kavramını tanımlamak ve tartışılır kılmak için ısrarlı bir biçimde işleyişin ekonomik temelli yanlarına vurgu yapmaktadır. Tıpkı burada starlarla yapılan sözleşmelerin ekonomik olarak ne demek olduğunu açıklamaları ve ardından da bir süre sonra sevilmeyen ama anlaşması bitmeyen star oyuncuların "boş yere yapılan masraf" kalemi içinde muhasebe ya da şirket işletmesi ile ilgili terimler aracılığıyla anılması gibi metnin bütününde bu açıdan dikkat çeken bir dil kullanımı söz konusudur. Diğer yandan zaman zaman "seyirci" yerine "halk" vurgusunun kullanılması da dikkat çeker.

'KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ' VE EĞLENCE: EĞLENCE ÇALIŞMANIN UZANTISIDIR!

Başlıkta yer alan "eğlence çalışmanın uzantısıdır!" ifadesi üzerinde Kültür Endüstrisi'nin üretimlerini yeniden düşünerek durmak gerekir. Bu anlamda yazarlardan uzun bir alıntı yaparak kastedilenin nasıl bir düşünce olduğu anlaşılabilir: "Yine de kültür endüstrisi bir eğlence işletmesi olarak kalır. Tüketiciler üzerindeki etkileme

39 Hays Office, Amerika'da 1922-1945 yılları arasında film sektörünü düzenleyen organizasyonun adıdır. Resmi adı "Amerikan Sinema Yapımcıları ve Dağıtımcıları" olan bu oluşumun başkanlığını William Hays yürütmüştür. Film sektöründe uygulanan ve sansüre kadar varan yapım kurallarını belirleyen bir organizasyon olduğu belirtilebilir (Bkz. Adorno, 2007b:64).



Theodor W. Adorno

gücü eğlence aracılığıyla uygulanır ve bu gücün dayanağı, açık buyruklar sayesinde değil, eğlence ilkesinin kendini aşan her şeye beslediği düşmanlık sayesinde kırılır. Kültür endüstrisinin tüm eğilimleri, bir bütün olarak toplumsal süreç aracılığıyla izleyicinin etinde kemiğinde cisimleştiği için, piyasanın bu alanda varlığını sürdürmesi o eğilimleri destekler. Talebin yerini henüz itaat almış değildir. Birinci Dünya Savaşı'ndan kısa süre önce film endüstrisinin büyük çaplı yeniden örgütlenişi, genişlemesinin maddi önkoşulu, gişelerde kayda geçen izleyici gereksinimlerine göre yapılan bilinçli bir ayarlamaydı. Oysa beyaz perdenin ilk günlerinde izleyici gereksinimlerini hesaba katmaya pek gerek duyulmazdı. Film sektörünün kaptanları için bu görüş hala geçerli. Onlar kendilerine yol gösterici olarak gişede az çok başarılı olan örnekleri seçerler. Hiçbir zaman sağduyulu bir biçimde zıt bir örnek olan hakikati seçmezler. Onların ideolojisi para kazanmaktır. Şu nokta kesinlikle doğrudur: kültür endüstrisinin gücü, tüketicide yaratmış olduğu gereksinimle bir olmasına dayanır. O, gücünü bu gereksinimlerle basit bir karşıtlık ilişkisine girmekten almaz; bu karşıtlık mutlak iktidar ile güçsüzlük arasında olsa bile. Eğlence, geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır. Mekanikleştirilmiş emek süreciyle yeniden baş edebilmek için ondan kaçmak isteyen kimselerin aradığı bir şeydir. Ama aynı zamanda mekanikleştirme, boş zamanı olan kimseler ve onların mutluluğu üzerinde öyle bir güce sahiptir ki, eğlence metalarında emek süreçlerinin kopyasından başka bir şey yaşatmaz" (Adorno, 2007b:68). Bu son yorum aslında yaşanan hayatın nasıl iç içe geçtiğinin ve sistemin gündelik yaşamın her alanında kendini nasıl hissettirdiğinin bir kanıtı olarak akılda kalıcı bir cümledir. Yüzleşmesi kolay olmayan bir sır gibi bu yorumun

da kabul edilmesi zaman alabilir. Ancak çok kısa bir süre içinde bir yanda para kazanmanın en önemli düstur olduğu özel şirket yapıları, diğer yanda kapitalist sistem ve gerekleri düşünüldüğünde üretilen ne olursa olsun, -sinema filmi, radyo programı ya da dergi yazısı- boş zamanın aslında boş zaman gibi geçirilmediği ve sistemin yararına bir şekilde örgütlenmiş olduğu net bir biçimde anlaşılacaktır.

Yazarlar bu kez film izleyiciliği ve film dünyasındaki teknik gelişmelerin seyirci üzerindeki etkisini tartışırlar. Bu paragrafta film izlerken seyircinin konumu ile ilgili birçok noktaya birlikte değinilir: "Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilir. Film, gündelik algı dünyasının aynısını yaratmayı amaçladığı için, dışarıdaki sokakları az önce izlediği filmin devamı olarak algılayan sinema izleyicisinin bu bildik deneyimi, yapımcıların esas aldıkları kural haline gelmiştir. Yapım teknikleri, ampirik nesneleri ne kadar yoğun ve boşluk bırakmayacak biçimde kopyalayabilirse, dışarıdaki dünyanın beyaz perdede gösterilenin kesintisiz bir devamı olduğu yanılsamasını yaratmak da o kadar kolay olur. Sesli filmin ani bir biçimde devreye girmesiyle mekanik çoğaltım tamamen bu hedefe hizmet eder oldu. Bu eğilime göre, yaşam sesli filmlerden ayırt edilmemelidir. İlüzyon tiyatrosunu da geçen sesli film, izleyicisine, kontrolü elinden bırakmadan, film yapıtının çerçeveleri içinde ama onun sunduğu kesin olgular tarafından denetlenmeden dolaşabileceği ve uzaklaşabileceği hayal gücüne ve düşüncelere boyut bırakmamaktadır. Eline düşen insanlar, böylelikle, film ile gerçekliği doğrudan özdeşleştirmek üzere eğitilirler. Kültür tüketicisinin imgelem gücünde ve kendiliğindenliğinde görülen güdükleşmenin nedenlerini psikolojik mekanizmalarda aramaya günümüzde gerek kalmamıştır. Zaten ürünlerin kendileri, hepsinden önce de kültür endüstrisinin en karakteristik ürünü sayılan sesli film, nesnel özyapıları gereği bu yetileri felce uğratır" (Adorno, 2007b:55). Yazarların "karamsar" bakışı Kültür Endüstrisi bağlamında sinemayı değerlendirdikleri bu paragrafda baskın bir biçimde hissedilir. Bu kez sesli filmin, sessiz film seyirciliğinden farklı bir deneyim olduğundan hareketle, sesli filmin sessiz filmin aksine seyircisini filmden

uzaklaşıp hayal kurabileceği farklı şeyler düşünebileceği bir alan bırakmamasına dikkat çekilmektedir. Metinde sinemaya sesin gelişi ile birlikte film izleme deneyimi ile gerçek yaşam arasındaki farkların ortadan kalkmış olduğu vurgulanır. Film ve gerçek ilişkisi açısından değerlendirilen sesli film izleme deneyiminin "filmin eline düşmek" olarak yorumlanması dikkat çeker. Akılda kalıcı bir biçimde belirtildiği gibi, Kültür Endüstrisi'nin bir ürünü olan sesli film deneyimi ile seyircinin hayal gücü felce uğratılmaktadır. Film izleme deneyimi ve kültür endüstrisinin üretimi olan filmleri izleyen seyirciye aslında neler olduğuyla ilgili metindeki yorumlar yol göstericidir: "Bu ürünler, kavranmaları çabukluk, gözlem gücü ve beceri gerektirecek, ama aynı zamanda (hızla akıp giden olaylar kaçırılmak istenmiyorsa) düşünsel etkinliğe izin vermeyecek biçimde tasarlanmıştır. İzleyicinin seyir sırasındaki gerilimi onda öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, her defasında özel olarak yaratılmasına gerek kalmaz ve onun imgelem gücünü bastırmaya yeter. Filmin yarattığı evren -jestler, imgeler ve sözler- tarafından, filmi bir evrene dönüştürecek katkıyı yapamayacak ölçüde soğurulmuş izleyicinin, gösterim anında kendini aygıtın o anki performansına kaptırması şart değildir. İstenilen ölçüde dikkat toplamak, tüketicinin mutlaka bildiği başka filmler ve kültür ürünlerinden ötürü alışkanlık haline geldiği için, bu edim kendi kendine gerçekleşir" (Adorno, 2007b: 56). Yazarların filmin yarattığı evrenin içinde seyircinin izleme eylemini -ki yazarlar "tüketici" demeyi yeğler- daha önceden bilinen filmler ve kültür ürünlerinden dolayı kendi kendine yani otomatik olarak gelişen bir süreçmişçesine değerlendirirler. Filmler, izleyenlerinden dikkat ister, ancak bu dikkat anlaşıldığı üzere otomatik hale gelen ve seyircinin kendi imgeleminden uzaklaşıp filmin evrenine katıldığı bir süreç haline gelebilir. Metinde seyircinin filmi anlamak için daha önce izlediği filmlerden referans almasının katkısı olduğunun vurgulanması seyir deneyimi içinde nasıl bir bilişsel sürecin geçerli olduğu konusunda bir uyarı niteliği taşır.

Adorno ve Horkheimer'ın Kültür Endüstrisi ürünlerinin neden üretildiği ve nasıl tüketildiği konusundaki haklı uyarıları dikkate

değerdir: "Endüstri toplumunun kudreti insanlarda her zaman etkili olacaktır. Kültür endüstrisinin ürünleri, insanlar perişan halde olsa bile canlı bir biçimde tüketilecektir. Bu ürünlerin her biri, ister iş saatlerinde ister onun benzeri dinlence saatlerinde herkesi ayakta tutan dev ekonomi çarkının bir modelidir. Herhangi bir sesli filmden veya radyo programından, birine değil tümüne birden mal edilebilecek toplumsal etkiler çıkarılabilir. Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünün onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir. Üstelik yapımcılardan kadın derneklerine, kültür endüstrisinin tüm failleri, yalnızca yeniden üretilen zihnin genişletilmemesi için tetikte beklerler" (Adorno, 2007b: 56). Burada yeniden "dev ekonomi çarkı"nın dinlence saatlerinde de insanı rahat bırakmayan egemenliğine yapılan vurgunun yanı sıra film ya da radyo programlarının aslında birbirine benzeyen etkiler uyandıran benzer nitelikteki üretimler olduğu hatırlatılması dikkat çeker. Yazarların, Kültür Endüstrisi'nin "failleri" arasında yapımcılarla kadın derneklerini aynı kaygıyı paylaşıyorlarmış gibi yan yana sayması önemli bir ayrıntıdır. Film yapımcılarının nitelikleri ile ilgili keskin yorumlar işleyiş hakkında bir fikir verir: "Ortaçağın hiçbir mimari patronu, kilise pencereleri ve heykellerdeki konuları incelerken, Balzac ya da Victor Hugo'ya ait bir konunun uyarlanmasına onay verecek film stüdyosu yönetiminden daha kuşkucu ve dikkatli davranamazdı. Hiçbir kilise konseyi, lanetlenmişlerin acılarının ve çekecekleri işkencelerin ilahi aşk düzenindeki yerini saptarken, büyük yapımların sıkıcı konuşmaları arasında kahraman için öngörülen işkencelerin ne zaman başlayacağını ya da kadın oyuncunun eteğinin ne zaman yukarı kalkacağını saptayan film yapımcıları kadar titiz davranamazdı" (Adorno, 2007b: 57). Metinde bir film yapımcısının Balzac ya da Victor Hugo'dan yapılacak bir uyarlamanın hazırlıkları sırasındaki özen ve dikkati Ortaçağ'da kilise yapımında verilen mimari kararlardan daha "titiz" olduğunun belirtilmesi işleyişin rastlantıya yer vermeyen yanını gösterir. Keza, yine film yapımcılarının, çok katı oldukları bilinen kilise konseylerinin lanetleyecekleri kişilere verecekleri cezayı düşünürken olduğundan daha titiz hesaplarla

kadın oyuncunun eteğinin kaldırılma zamanına karar verdiklerinin vurgulanması da göze çarpan bir diğer karşılaştırmadır.

Senaryo yazarları ile yapımcılar arasında kültür endüstrisinin kuralları gereği gerçekleşen iç hesaplaşmalar ve kaygıları yorumlamak işleyişi anlayabilmek açısından önemlidir. Aslında yaratıcılık ve endüstrinin beklentilerinin kesişme noktasında senaryo yazarlarının kilit bir konumu olduğu düşünülebilir. Oysa yaratıcılık aşamasında ve sonrasında kültür endüstrisinin isteklerinin nasıl işlediğini ve yaratıcının elini kolunu nasıl bağladığını tahmin etmek zor değildir: "Aynılığın sürekliliği geçmişle olan ilişkiyi de düzenler. Kitle kültürü evresini liberalizmin geç evresinden ayıran yenilik, yeninin dışlanmasıdır. Makine, hep aynı yerde döner durur. Tüketimi belirlediği gibi, henüz denenmemiş olan her şeyi riskli bularak eler. Güven verici bir biçimde, temelden çok satanlar arasına girmeyen her senaryo taslağına, film yapımcıları kuşkuyla bakar. Durmadan "fikir", "yenilik" ve "sürpriz"den, yani herkesçe bilinip hiç görülmemiş şeylerden söz edilmesinin nedeni budur. Tempo ve dinamizm dedikleri işte buna hizmet eder. Hiçbir şey eskisi gibi kalmamalı; her şey durmadan akıp gitmeli, hareket halinde olmalıdır. Çünkü sadece mekanik üretim ve yeniden üretimin yarattığı ritmin evrensel zaferi, hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağını güvence altına alabilir" (Adorno, 2007b: 65). Metinde çok net bir biçimde özetlenen temel noktalar yaratıcı ile kültür endüstrisinin temsilcileri arasındaki ilişkiyi tanımlar. Daha önce sözü edildiği gibi, aynılık ya da standartlaşma kültür endüstrisi söz konusu olduğunda temel bir eğilimdir. Kültür endüstrisinin çalışmasını bir makineye benzeten yazarların; "Makine hep aynı yerde döner durur" sözleriyle bu yaklaşımın nedenini ortaya koyması anlamlıdır. Bu "makina"nın hem tüketimi belirlediği hem de üretimi belirlediği açıktır. Denenmemiş olan her şeyin "riskli" gözüyle değerlendirilmesi endüstrinin yeni olana karşı refleksini ve bu refleksinin kaynağını açıklar. Anlaşılacağı üzere, hem eskisine benzemeyen hem de eskisi gibi olan şeyler üretmek gerekmektedir. Her şey sorunsuz bir biçimde akıp gitmelidir ki, böylece bu türden mekanik üretimin ritmi sayesinde her şey olduğu gibi ve rayından çıkmadan devam edebilsin.



Tersyüz-Adaptation

Yukarıda tartışılan boyutuyla yaratıcısı ile ürettiği kültürel ürün arasındaki ilişkinin endüstriyel pratikler gereğince "standartlaşmış" olması şarttır. Sadece bu da yeterli değildir. Ayrıca, kapitalist üretim sisteminin kar beklentili mantığı ve bu üretim koşulları aracılığıyla oluşturulan "büyük anlatı"nın genel anlamda kapitalist sistemin ayakta kalmasına yarayan türde bir içerik iletmesi gerekir. Bu anlamda, Charlie Kauffman'ın senaryosundan yola çıkılarak çekilmiş olan *Tersyüz-Adaptation* (2002) adlı film gözden geçirilebilir[40]. Filmde, Hollywood'da yaratım sancıları çeken bir senaryo yazarı ve bu türden sancılardan nasibini almayıp endüstrinin isteklerini sorunsuzca yerine getiren "kardeş"in kestirmeden elde ettiği başarı alaycı bir dille konu edilir. Hollywood'un beklentilerine yanıt verecekmiş gibi görünmeyen bir anlatı kitabını film senaryosu haline getirmeye çalışan ana karakter yapımcıların ısrarları ile yazmak istediği dünyadan uzaklaşıp yazılması istenen dünyaya çekilmeye çalışılmaktadır. Bu çatışmanın ve üretim kaygısının gündemde tutulduğu filmin senaryosunun zekice önemli noktalara değindiği görülür. Aslında filmin bağımsız ve anaakım film üretmek açmazında yer alan "sanatçının/zanaatçının" yani "senaryo yazarı"nın konumu üzerine odaklanması boşuna değildir. Yapımcılar, yazarlar, yönetmenler ya da oyuncular endüstriyel işleyiş içinde kendilerini çaresiz bir biçimde çeşitli kısıtlılıklar, zorunluluklar ve açmazlar içinde bulurlar.



Bitmeyen kovalamaca: *Tom ve Jerry*

40 Filmle ilgili olarak, *"Uyarlama mı, Uyumlanma mı? "Tersyüz-Adaptation"* adlı çalışma gözden geçirilebilir (Bkz. Kırel, 2004).

Metinde çizgi filmler ve şiddetin kanıksanması arasındaki ilişki de sorgulanmıştır: "Vaktiyle çizgi filmler, akılcılığın karşısında yer alan hayal gücünün temsilcisiydi. Teknikleri sayesinde, elektrik vererek sakat bıraktıkları hayvanlara ve nesnelere, hakkın yerini bulması için ikinci bir yaşam bağışlarlardı. Günümüzde çizgi filmler sadece teknolojik aklın hakikat üzerindeki zaferini onaylıyor" (Adorno, 2007b:70). Bu vurgunun peşinden gelen: "Şimdiyse, zamana bağlı ilişkiler değişmiştir. Çizgi filmin daha ilk sekanslarında, seyir sırasında yıkılacak bir malzeme olsun diye bir izlek verilir: "Kahraman seyircinin tezahüratı eşliğinde bir paçavra gibi yerden yere vurulur. Örgütlenmiş eğlencenin niceliği böylece örgütlenmiş gaddarlığın niteliğine dönüşür. Sinema endüstrisinin gönüllü sansürcüleri, yani suç ortakları, eğlence görüntüsü altında ekranda sürüp giden vahşeti izlerler" (Adorno, 2007b:70). Alıntıda vurgulanan seyirci ve perdedekiler arasındaki ilişkinin suç ortaklığı düzeyinde ele alınması üzerinde düşünülmesi gerekir. Çizgi filmlerle ilgili yorumlara geri dönülürse: "Çizgi filmlerin duyuları yeni tempoya alıştırmaktan başka bir işlevi varsa, o da sürekli törpülenmenin, bireysel direnişin durmadan kırılmasının bu toplumda yaşamanın koşulu olduğuna ilişkin o eski dersi herkesin beynine kazımaktır. Çizgi filmdeki Donald Duck ve gerçek yaşamdaki bahtsızlar dayak yesin ki onları izleyenler kendi yedikleri dayağa alışsınlar" (Adorno, 2007b:70-71). Buradaki keskin ifadenin ilk bakışta aşırı bir yorum olduğu düşünülebilir. Akla hemen şu soru gelir: çizgi film seyretmek gerçekten seyircisinde böyle bir etki yaratabilir mi? Şiddetin medya aracılığıyla kanıksanması düşündürücü bir noktadır. Diğer yandan bireysel direniş konusundaki hevesin bu yolla törpüleniyor oluşu ile ilgili argümanın gözden geçirilmesi gereklidir. Metindeki bu son yorum gündelik yaşamda sistem tarafından örselenenlerin izledikleri çizgi filmlerde tanık oldukları kaçma kovalamaca ve sopalamacalar yardımıyla sistemin işleyişine ayak uydurmak için törpülendiklerini öne sürmektedir. Metinde filmlerdeki şiddet düşünülerek sinema salonunda film izlemenin ne anlama geldiği yorumlanır: "Film karakterine uygulanan şiddetten alınan zevk izleyiciye karşı şiddete, eğlence de zorlamaya dönüşür.

O yorgun gözlerden, uzmanların birer uyarıcı olarak tasarladıkları hiçbir şey kaçmamalıdır. İzleyici, gösterinin aldatıcılığı karşısında bir an bile aptal durumuna düşmemeli, gösteriyi sürekli takip edebilmeli ve gösterinin sergilediği kıvraklığı kendisi de gösterebilmelidir. Böyle olunca, kültür endüstrisinin yapmakla övündüğü gibi zihni dinlendirme işlevini hala yerine getirip getirmediğini sormak gerekir. Radyo kanalları ile sinema salonlarının çoğu kapatılsa tüketiciler çok şey kaybetmiş olmazdı. Nasılsa artık sokaktan sinema salonuna atılan bir adımla düşler âlemine girilmiyor. Bu kurumların, salt var oluşlarından kaynaklanan kullanım yükümlülüğü ortadan kaldırılsa, insanları onları kullanmaya iten dürtü de o kadar karşı konulmaz olmazdı. İşletmelerin bu biçimde kapatılması, gerici bir makine-yok ediciliği sayılmaz. Bu durum karşısında acı çekenler, film tutkunlarından çok, her şeyin her koşulda vurduğu kavrayışsızlar olacaktır. Ev kadını sinemanın karanlığında, onu toplumla biraz daha bütünleştirmeyi öngören filmlere rağmen, başkalarınca denetlenmeden birkaç saat geçirebileceği bir sığınak bulur - tıpkı ev ve dinlence denen şeylerin var olduğu günlerde pencereden dışarıyı seyrettiği gibi. Büyük kentlerdeki işsizler, sıcaklığın kontrol edilebildiği bu mekânlarda yazın serinlik, kışın ise sıcaklık bulur. Bunun dışında, var olan düzenin ölçülerine göre bile şişirilmiş sayılan bu eğlence aygıtının hayatı daha insanca kıldığı söylenemez" (Adorno, 2007b: 71). Metinde bu defa Kültür Endüstrisi'nin varoluş nedeni olan "zihni dinlendirmek" savının yerine getirilip getirilmediği sorgulanır. Sinema salonunda olmak yazarlara göre, "düşler âlemine girmek" demek değildir. Bilinçsizlik vurgusu bağlamında "kavrayışsızlar" olarak değerlendirilen "her şeyin her koşulda vurduğu" seyircinin bu kurumun yasaklanması halinde acı çekeceği ileri sürülür. Yazarlar sinemanın bir eğlence aygıtı olarak hayatı daha insanca kılmadığını ileri sürmekte tereddüt etmezler. Ayrıca bu uzun alıntıda sinema salonunun seyirci için ifade edebileceği anlamların irdelendiği görülür.

Genel olarak metnin kaleme alındığı kültürel ve tarihsel koşullar göz önüne alındığında kalabalıkların ya da kitlelerin davranışları ve bu davranışların iktidarlar tarafından nasıl manipüle

edilebildiği üzerinde eleştirel bir biçimde düşünmek ve karamsar bir tavra sahip olmak anlaşılabilir bir tutumdur. Bitirirken, dışarıdaki hayat ile perdedekiler arasında umulduğundan daha yoğun bir "anlaşma" ve "bağ" olduğu ilave edilebilir. Bu anlaşma ve bağlar sonucunda anlatılar oluşup kabul görmektedirler. Bu yüzden popüler kültüre ait ürünlerin eleştirel boyutta ele alınışında yaşanan gündelik hayattaki egemen-bağımlı ilişkisinin ve olası açık ve örtük etkilerinin göz ardı edilmeden yorumlanması gerekir. Anlatıların oluşumunda tek başına seyircinin kişisel hazlarının ve isteklerinin etkili olmasından daha ziyade toplumsal olanın yeri sorgulanmalıdır. Kültür endüstrisinin dayattığı üretim ilişkileri ve ürünlerin içeriği arasındaki bağ dikkatle incelenmelidir. Bu açıdan Hollywood filmleri ele alınabilir. Kitleleri sistemle barıştıran ve sistemin devamını sağlayan içerikleriyle Hollywood filmleri düşünüldüğünde bu türden anlatıların üretilmesinin ilk akla gelen sorumluları gibi görünen senaryo yazarlarının konumu gözden geçirilmelidir. Senaryo yazarlarının bu kültürel üretim bantının ilk safhalarından birinde oldukları ve yaratıcılıklarının bu ilişkiler ve beklentiler zincirinden etkilenerek şekillendiği unutulmamalıdır. Filmler, diziler, radyo programları gibi oluşumların üreticileri ile eserleri arasındaki ilişkiyi kültürel üretim dinamiği içindeki işbölümü mantığı ile irdelemek üretimin adımlarını anlamlandırabilmek için daha uygun bir yaklaşımdır. Yaratılan dünyaların bir tek sorumlusu yoktur. Bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde tartışılacağı gibi bağımsız üretimler söz konusu olduğunda bile festivaller, fonlar, maddi koşulları sağlayacak yardımlar gibi oluşan kimi bağlayıcılıklar ve etkilenmelerin anlatıların içeriğini şekillendiren etkisi düşünülürse uzman kadrolardan oluşturulan bant üretimi sonucunda ortaya çıkan kültürel ürünlerin yaratımında etken olan tek başına sorumlu sayılacak bir isimden ya da tek başına yazar, yönetmen, oyuncu gibi bir meslek grubuna ait kişilerden söz edilemeyeceği açıktır. Hiçbir kültürel ürün ideolojiden bağımsız değerlendirilemez.



"Kültür Endüstrisi Ruhu Şad Olsun"!

3. BÖLÜMDE YARARLANILAN KAYNAKLAR

J. Dudley Andrew (1995). **Büyük Film Kuramları**. (Çev. İbrahim Şener). "Rudolf Arnheim". İstanbul: Sistem Yayıncılık. (37-48).

Theodor W. Adorno (1985). "Walter Benjamin'e Mektuplar". **Estetik ve Politika**. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi. (155-215).

Theodor W. Adorno (2003). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". (Çev. Bülent O. Doğan). **Cogito. Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı**:36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (76-83).

Theodor W. Adorno (2007b). **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi**. (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Theodor W. Adorno (2007a). **Rüya Kayıtları**. (Çev. Şeyda Öztürk), Yayına Hazırlayan: Christoph Gödde-Henri Lonitz. "Son Söz": Jan Philip Reemtsma. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Walter Benjamin (1990). **Parıltılar**. (Türkçesi: Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.

Walter Benjamin (1992). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". **The Film Theory and Criticism-Introductory Readings**. (Ed. Gerald Mast, Marshall Cohen, Leo Braudy). Fourth Edition. USA: Oxford University Press. (665-681).

Walter Benjamin (1993a). **Pasajlar**. (Çev. Ahmet Cemal). Aralık. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Walter Benjamin (1993b). "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine". (içinde) **Son Bakışta Aşk**. (Yayına Hazırlayan: Nurdan Gürbilek). Şubat. İstanbul: Metis Yayınları. (116-154).

Walter Benjamin (1995). "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler". **Estetize Edilmiş Yaşam-Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları**. İstanbul: Der Yayınları. (163-179).

Walter Benjamin (2000). **Brecht'i Anlamak**. (Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları. 2. Baskı. (7-14).

Walter Benjamin (2001). **Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine**. (Çev. Mustafa Tüzel). Ankara: Dost Yayınları. (17-20).

Walter Benjamin (2006). **Moskova Günlüğü**. (Çev. Cemal Ener). 2. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.

Marshall Berman (1994). **Katı Olan Herşey Buharlaşıyor**. (Çev. Ümit Altuğ-

Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.

J. M. Bernstein (2007). "Sunuş". (İçinde) Theodor W. Adorno (2007b). **Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi.** (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları. (9-43).

Esra Biryıldız (2002). **Sinemada Akımlar.** İstanbul: Beta Yayınları. 3. Baskı.

Ernst Bloch, Georg Lukacs vd. (1985). **Estetik ve Politika.** (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Besim F. Dellaloğlu (2003). "Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında". **Cogito. Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe Özel Sayı**:36. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (13-36).

Thomas Elsaesser (2003). "Almanya: Weimar Yılları". **Dünya Sinema Tarihi.** (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (169-185).

Nurdan Gürbilek (1993). "Sunuş". Walter Benjamin. **Son Bakışta Aşk.** İstanbul: Metis Yayınları. (7-38).

Miriam Hansen (1987). "Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". **New German Critique.** No.40. Special Issue on Weimar Film Theory (Winter). (179-224).

Martin Jay (1989). **Diyalektik İmgelem-Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923-1950.** (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Serhat Kaymas (2008). "Devlet ve Sermaye Sarmalında Türkiye Medyası: Ekonomik Krizler, Medya ve Demokrasi". **İleti-ş-im Galatasaray İletişim Dergisi.** Sayı:8. Haziran. (77-107).

D. Beybin Kejanlıoğlu (2005). **Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya.** Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Serpil Kırel (2004). "Uyarlama mı, Uyumlanma mı? "Tersyüz-Adaptation". **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi.** 1. (Ekim). (115-134).

Rodney Livingstone, Perry Anderson, Francis Muljhern (1985). "Sunum III". (içinde) **Estetik ve Politika.** (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Eleştiri Yayınevi. (136-154).

Susan Buck-Morss (2010). **Görmenin Diyalektiği-Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi.** (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Frank Nulf (1970-1971). "Luigi Pirandello and the Cinema". **Film Quarterly.** Vol.24. No.2. (Winter). (40-48).

Ünsal Oskay (1993). **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri- Kuramsal Bir Yaklaşım.** (içinde) "19. Yüzyılın Oluşturduğu Dünya- Rousseau, Baudelaire ve Melville'de Dış Gerçekliğin Algılanması". İstanbul: Der Yayınları. (33-142).

Ünsal Oskay (1995). "Walter Benjamin Üzerine". (içinde) **Estetize Edilmiş Yaşam-Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları.** İstanbul: Der Yayınları. (9-50).

Meral Özbek (2000). "Walter Benjamin'i Okumak-II". **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**. 55-3. (104-131).

Meral Özbek (2000). "Walter Benjamin'i Okumak-III". **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**. 55-4. (84-110).

Roberta Pearson (2003a). "Sinemanın İlk Dönemi". **Dünya Sinema Tarihi.** (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (30-41).

Roberta Pearson (2003b). "Geçiş Sineması". **Dünya Sinema Tarihi.** (Ed.) Geoffrey Nowell-Smith. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (42-63).

Cem Pekman (2005). "Medya Sahipliğinin Düzenlenmesi Sorunu: Küresel Çerçeve ve Türkiye Örneği". **Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları: Pazarın Düzenlenmesi, Erişim ve Çeşitlilik.** (Der. Mine Gencel Bek ve Deirdre Kevin). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. (243-290).

Friedrich Podszus (1990). "W. Benjamin Üstüne Biyografik Notlar". **Parıltılar-Illuminationen**. Walter Benjamin. İstanbul: Belge Yayınları. (132-137).

Kaja Silverman (2006). **Görünür Dünyanın Eşiği**. (Çev. Aylin Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Phil Slater. **Frankfurt Okulu**. (Çev. Ahmet Özden). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Philip Smith (2005). **Kültürel Kuram**. (Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Geoffrey Nowell-Smith (2003). "Giriş". **Dünya Sinema Tarihi.** (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (19-21).

Beatrice Lenoir (2003). **Sanat Yapıtı.** (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı.

Griselda Pollock (2008). "Modernlik ve Kadınlığın Mekânları". **Sanat/ Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri** (içinde). (Der. Ahu Antmen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yuri Tsivian (2003). "Dziga Vertov". (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). **Dünya Sinema Tarihi**. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (120-121).

William Uricchio (2003). "Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz". (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). **Dünya Sinema Tarihi**. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (85-94).

Ruth Vasey (2003). "Sinemanın Dünya Çapında Yaygınlaşması". (Ed. Geoffrey Nowell-Smith). **Dünya Sinema Tarihi**. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Kabalcı Yayınları. (75-85).

Dziga Vertov (2007). "Oyuncusuz Sinemanın Önemi Üzerine". **Sine-Göz**. (Çev. Ahmet Ergenç). İstanbul: Agora Yayınları.

Bernd Witte (2007). **Walter Benjamin**. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 2. Baskı.

Ross Wilson (2007). **Theodor Adorno**. USA: Routledge.

Diğer Kaynaklar:

www.mrzine.montlyreview.org

www.wbenjamin.org (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2009)

Elizabeth Wilson (1992). "Görünmez Flâneur". (Çev. Filiz Çulha, Aksu Bora). **Birikim Dergisi**. Sayı:43. Kasım. (54-65). (www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%C3%BCnmez%20FI%C3%A2neur) (Erişim Tarihi:10 Şubat 2010).

4. BÖLÜM

TEMSİL VE ÖTEKİNİN ALGILANMASI DOĞU, BATI VE SİNEMA







"Akşam Yemeğine Kim Geliyor?" Stallone mu? Anne Heche mi?[1]

Öteki'nin ve Ötekileştirmenin yaşanmadığı bir dünyanın varolduğuna inanmak yalnızca bir yanılgıdır. Bu yanılgı ve yanlış anla(şıl)manın nedeni, popüler kültür ürünlerinin içinde barındırdıkları düzenlemeler aracılığıyla bu konuda bir farkındalık yerine, bir ön yargı ve ön kabul oluşturmasıdır. Öteki'ne dair temsil politikalarının profesyonellerce düzenlenmesi ve medyada temsiller aracılığıyla "doğallaştırılması" sorgulanması gereken bir alandır. Bu konu ile ilgili bilinen bir filmin orjinal adına gönderme yaparak; aslında "akşam yemeğe kimin geleceği"nin[2] belli olmaması "risk"inin! başka bir deyişle Öteki ile her an karşılaşılabileceği kaygısının filmlerde, dizilerde ya da diğer popüler ürünlerinde çeşitli biçimlerde sıklıkla konu edildiği hatırlanabilir. Küresel boyutta etkisi olan Hollywood

1 Burada, orjinal adı *Guess Who's Coming to the Dinner?* (1967) olan filme gönderme yapmak istenmektedir.

2 1967 yılında çekilen ve orijinal adı *Guess Who's Coming to the Dinner?* olan filmin; *Akşam Yemeği* veya *Bil Bakalım Akşam Yemeğe Kim Geliyor?* gibi çeşitli isimlerle gösterildiği anlaşılmaktadır.

filmlerinde beyazların ve beyaz olmayanların nasıl temsil edildiği sorusu temsil politikalarını anlayabilmek açısından en önemli sorulardan biri olarak kabul edilebilir.

Ötekilerin popüler kültürde yer alma biçimleri, sıklıkları ve değişim çizgileri dikkatle incelendiğinde yaşanan dönemlerdeki egemen algının nasıl şekillendiği üzerine bir ipucu elde etmek olasıdır. Ayrıca, Hollywood filmlerinin yaygınlığı ve dünya çapındaki kabullenilişi düşünülürse, temsil ve Öteki ilişkisi bağlamında bu filmlerin içeriklerinin küresel boyutta da etkin olabileceği kolaylıkla tahmin edilebilir. Hollywood üretimi filmlerde herşeyden önce beyazların egemenliğinde bir dünyanın ağırlıklı varlığı göze çarpar. Filmlerin merkez karakterleri, yan karakterleri ve kötüleri düşünüldüğünde özellikle ırka dair temsillerin niyetinin açıkça belli edildiği görülür. Barack Obama'nın Amerika Birleşik Devletleri'nin yeni Başkanı olarak seçilmesi ile birlikte, Amerikan tarihinde ilk kez beyaz olmayan bir başkan yönetime gelir. Bu tarihsel gelişmeyi yaratan koşulları araştırmayı politika ile ilgilenenlere bırakarak burada medya kültürü bağlamında bir başka noktaya dikkat çekilebilir. Popüler kültür ürünlerindeki egemen temsillerde acaba bu süreç öncesinde, içinde ve sonrasında nasıl bir değişim söz konusu olmuştur? Temsil kavramı çerçevesinde düşünülürse bu konudaki genel kabul ve algıyı değiştirecek bir "yenilik" tespit edilebilir mi? Örneğin, *24* dizisinde beyaz olmayan bir başkanın var olduğu ve dizinin en güvenilen karakterleri arasında sayıldığı bilgisi bu boyutuyla anlam kazanmaktadır. *Kurbağa Prens* olarak bilinen masaldan uyarlanan bir Walt Disney yapımı *Prenses ve Kurbağa-The Princess and the Frog* (2009) animasyonu ise ana karakterinin siyah bir genç kız olmasından başlayarak olaylarının ve karakterlerinin kökten değişimi açısından dikkat çekici bir başka örnektir.

Açıkça belirtmek gerekirse, kültürel ürünlerde yer alan temsiller aracılığıyla yaratılan dünyaların değiş(tiril)iyor oluşunun bir rastlantı olduğunu düşünmek en hafif deyimiyle safdilliktir. Bu devasa konunun doğru algılanması için; temsiller, algılar, kültürel belirlenimler ve ön kabuller açısından konuyu irdeleyebilmemizi sağlayacak kuramsal bir zemine gereksinim vardır. Bu bölümde, temsil

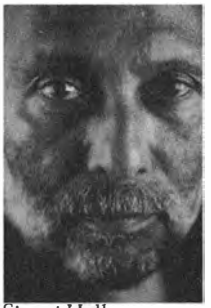
ve Öteki'nin algılanması açısından Doğu ve Batı ilişkisi ile birlikte Oryantalizm ve sinemanın bu denklemde nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulacaktır. Acaba "Öteki" "biz"den ne kadar farklıdır? Burada bilerek kullanılan "biz" aslında bakılan yere göre, bütün Öteki'leri de kapsayan bir kavram değil midir? Bu noktadan hareketle, "biz" dendiğinde kimin dışarıda bırakıldığı önemli bir sorunsaldır. "Biz" vurgusu, bunu kullanan kişinin kendini kime ait hissettiği yer ile ilgili göreceli ve kaygan bir durum ve zemin değil midir? Ayrıca, temsil politikaları düşünüldüğünde gündelik yaşamdaki dil ve dil ile yaratılan Ötekileştirmeler de bu açıdan önemsenmelidir. Dilde, kültürel ürünlerde ve gündelik yaşamda "biz" ve "Öteki" gibi ikili karşıtlığa dayalı bir farkın vurgulanmasının ardındaki niyetin tarihsel süreçlerle birlikte yeniden düşünülmesi gerekmektedir. Sömürgeci söylemin ve sömürgeciliğin etkilerinin modern gibi görünen günümüz dünyasındaki izdüşümlerinin neler olabileceği üzerinde durmak bu konuda kayda değer ipuçlarına ve kültürel kalıntılara ulaşabilmek açısından anlamlı bir çabadır. Tüm bu soruların çağrıştırdığı bir başka önemli kavram olan "egemen" ve "bağımlı" ilişkisi söz konusu olduğunda ise iktidar ve söylem üzerinde durulması kaçınılmazdır. Bu kavramların açtığı patikadan gördüklerimiz, duyduklarımız ve yaşadıklarımızın nasıl yorumlanabileceği üzerinde yeniden düşündüğümüzde kültürel ürünlerdeki temsillerin kendini nedensel bağları ile birlikte ele verecekleri açıktır.

TEMSİL VE ÖTEKİ KAVRAMININ TARTIŞILMASI

STUART HALL

Kültürel ürünlerin çözümlenip değerlendirilmesi açısından temsil (representation) kilit kavramlar arasındadır. Kültürel düzenlemelerin yorumlanması üzerinde çalışırken, Stuart Hall yaptığı yol açıcı katkılarıyla uğranması gereken önemli duraklardan biridir. Hall, çok bilinen çalışması *"Kodlama/Kodaçım"* (1974)'ın[3] yanı sıra,

3 Stuart Hall'un "Kodlama/Kodaçım" adlı çalışması Türkçeye çevrilmiştir (Bkz. Hall, 2003).


Stuart Hall

dil, kültür ve kimlik ile ilgili yaptığı çalışmalarıyla Kültürel Çalışmalar alanında önemli bir figürdür. Hall'un Britanya Kültürel Çalışmaları ile ilgisinin başlangıcı Raymond Williams ve Richard Hoggart ile tanıştığı zamanlara dayanır. Britanya Kültürel Çalışmaları adındaki yaklaşımın kökeni, 1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarına, Hoggart ve Williams'ın çalışmalarına kadar götürülür. Bu isimlerin çalışmaları 1970'li yıllar boyunca Neo-Marksist Yeni Sol düşünce tarafından tamamlanır. Genel olarak Britanya Kültürel Çalışmaları olarak tanınmış bu yaklaşımın ele aldığı konuların Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin (The Birmingham Center for Cultural Studies-CCCS) ilk çalışmalarının da odağında olduğu bilinmektedir (Smith, 2005:208-209). Burada eklenmesi gereken bir başka not, Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin 1960'lı yıllarda Hoggart'ın yöneticiliğinde kurulduğu ve 1970'li yıllardan itibaren Stuart Hall'un (1968-1979 yılları arasında) yöneticiliğinde merkezin daha çok bilinir olduğudur. 1990'lardan itibaren grubun önde gelen üyelerinin başka yerlerde mevkiler edinerek kariyerlerine devam etmeleri yüzünden merkezin enerjisi azalmıştır. Ayrıca, Thatcherizm ve sağ-kanat akımın geriye çekilmesinin okulun misyon duygusunu "buharlaştırmış" olduğu da iddia edilmektedir (Smith, 2005:212-213). Okulun çalışmaları arasında 1980'lerin ortalarından itibaren kadın çalışmaları konusunda bir gelişme olduğu da bu bilgilere eklenmelidir (Smith, 2005:221).

Stuart Hall'un temsil ve Öteki kavramlarını merkezine aldığı çeşitli çalışmaları kuramsal bir çerçeve oluşturabilmek için yol gösterici olacaktır. Yazar, ilk basımı 1997 yılında gerçekleştirilen *Representation-Cultural Representations and Signifying Practices* adlı bir kitap derler. Kitapta yer alan yazara ait *"Representation, Meaning and Language"* (2002) adlı bölümde; temsili, dil ve kültür arasındaki ilişkiyi diğer önemli kuramcıların yorumlarına da değinerek ayrıntılı bir biçimde tartışır. Hall, kültürle ilgili çalışmalarda temsilin

yeni ve önemli bir alan olduğunu hatırlatarak kavramın en geniş anlamıyla kullanılan tanımını hatırlatarak başlar. Temsil, dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmaktır. Hall, okuyucunun adeta 'Sadece bu kadar mı?' diye soracağını duyar gibi olduğunu belirttikten sonra, bu soruyu 'Hem evet, hem hayır' şeklinde yanıtlar. Ardından temsilin, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğunu ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğini ekler. Ancak Hall'un yorumuna göre, bu basit ya da doğrudan bir süreç değildir (Hall, 2002:15). Bu noktada, Akbal Süalp'in yorumuna yer verilebilir: "S. Hall'a göre, kültür, bir mücadele alanıdır. Bütün iktidar ilişkilerine rağmen de bağımsız dinamikleri vardır. Öyle bir mücadele alanıdır ki içinde baskın ve tahakküm edici olan da çekinik ve alttan alta sürdürülmekte olan da var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek ya da diğerini bastırmak için sürekli bir mücadele verirler" (Akbal Süalp, 2009:36). Kültürün bir mücadele alanı olarak değerlendirilmesi bu alandaki kuramsal tartışmaların da zeminini oluşturmaktadır. Daha sonra üzerinde durulacak olan kuramcıların görüşleri de benzer bir biçimde egemen-bağımlı ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde kültürün nasıl bir mücadele alanı olduğunu gösterir niteliktedir. Sözü edilen kitapta yer alan Hall'un yazmış olduğu *"The Spectacle of the 'Other'"* (2002) adlı diğer bölümde ise, farklılığın neden sorun yarattığı üzerinde odaklanılır. Hall; "Ötekilik"le ilgili bu büyülenmenin ne olduğunu nasıl açıklayabiliriz? Hangi kuramsal argümanlardan yararlanarak bu soru açılabilir? (Hall, 2002:234) sorularıyla konuyu irdeler. Hall, Saussure ve dilbilimcilerden gelen argümanı çalışmasında yeniden hatırlatmak gereği duyar. Bu argümanın "farklılık"ın önemli olduğu üzerine odaklandığı bilinmektedir. Çünkü farklılık anlamın temelini oluşturur; farklılık olmadan anlam varolamaz. Saussure'e göre, "siyah"ın ne demek olduğunu biliriz, çünkü siyahı tam zıt anlamı olan "beyaz" ile karşılaştırabiliriz. Anlamı taşıyan siyah ve beyaz arasındaki farklılıktır (akt. Hall, 2002:234).

Hall, Derrida'nın ikili karşıtlık yorumunu da gündeme getirir. Derrida'ya göre az sayıda nötr ikili karşıtlık (neutral binary oppositions) vardır. İkiliğin bir kutbu genellikle baskın taraftır, diğerini de uygulamalar alanı içerisinde etkisi altına alır. İkili karşıtlıklar arasında mutlaka bir güç ilişkisi vardır. Hall, alıntıyı aktardıktan sonra, söylemdeki güç boyutunu anlayabilmek için gerçekten şöyle yazmalıyız diyerek; **beyaz**/siyah, **erkekler**/kadınlar, **erkeksilik**/kadınsılık, **yüksek sınıf**/daha alt sınıf, **İngiliz**/yabancı (alien) vs. (Hall, 2002:235) biçiminde tartışmanın kaynağına işaret eder. Hall'un söylemin nasıl işlerlik kazandığını göstermek için böyle açıklı koyulu bir yazım önermesi ikiliklerin arasındaki güç ilişkisini belirginleştirecek bir biçimde dikkati bu alana yöneltmeye yardımcı olur. Yazar, farklılık ile ilgili olarak Saussure dışında Bakhtin, DuGay ve C. L. Strauss gibi araştırmacıların argümanlarına da yer verir. Kuramsal açıklamalar açısından farklılığın kullanılmasının ardında yatan nedenleri araştırdığı bu bölümde, dilbilimin yanı sıra antropolojiden ve psikanalizden gelen açıklamalara da değinir. Bu bağlamda çeşitli kuramcıların farklılığın neden ortaya çıktığını nasıl açıkladıklarına Hall'un yardımıyla kısaca göz atılabilir. Saussure'e göre, 'farklılığa' gereksinim duyarız, çünkü anlamı ancak 'Öteki' ile bir *diyalog* yardımıyla yapılandırabiliriz. Bakhtin'e göre, anlam, herhangi bir konuşmacıya ait değildir, farklı konuşmacılar arasındaki sohbetten doğar, anlam diyalog yardımıyla kurulur. Yani, temel olarak '*dialogic*[4]'tir. Söylediğimiz ve kastettiğimiz her şey başka bir kişiyle karşılıklı ve etkileşimli olarak modifiye edilir/değiştirilir (akt. Hall, 2002:235). Hall'un kuramsal hatırlatmaları arasında antropolojinin bu konuya nasıl değindiği üzerine de bilgilere rastlanır. Örneğin, Du Gay'e göre, 'farklılığı' işaret etmek, kültür denilen sembolik düzenin temelini oluşturur. C. L. Strauss ise, toplumsal grupların nesneleri/şeyleri sınıflandırma sistemine bağlayıp, düzenleyip, organize ederek kendi dünyalarına anlam yüklediklerini belirtir. İkili karşıtlıklar her türlü sınıflandırma için gereklidir. Çünkü şeyler arasında net bir biçimde farklılık kurarak onları sınıflandırmak mümkündür (akt. Hall, 2002:236).

4 Bakthin'in "dialogic" kavramını Tül Akbal Süalp "söyleşili" olarak kullanmıştır (Bkz. Akbal Süalp, 2004a:56).

Hall, çalışmasında ruhsal yaşamda "farklılık"ın rolüne ilişkin psikanalitik açıklamalarla ilgili düşüncelere yer vermeyi ihmal etmez. Buradaki temel argümanlardan biri, özneler ve cinsel kimlik açısından 'Öteki'nin benlik/kişilik oluşumunda gerekli olduğuna dayanır. Freud'a göre, bizi özneler olarak biçimlendiren 'kendimiz' ve kendi cinsel kimliklerimiz ile ilgili sağlamlaşmanın özellikle ilk gelişme dönemlerinde yine Freud'un Oidipus kompleksi (Yunan mitolojisindeki Oidipus mitinden sonra) olarak nitelediği durumla ilgisi vardır. Freud'a göre, gelişimin belli döneminde erkekler, Oidipus mitine göre, anneye karşı bilinçli olmayan bir erotik çekim hissederler ve babalarını 'doyum'a ulaşmalarının engeli olarak görürler. Kadınlar penisleri olmadıklarını anladıkları zaman, annenin kastrasyonla cezalandırıldığını düşünürler ve bu bilinçaltı arzusunda ısrar ederlerse kendilerinin de cezalandırılacaklarını sanırlar. Korkuyla, özdeşliklerini eski 'rakip'leri olan Babaya çevirirler. Baba, böylece maskülen kimlikle ilgili bir özdeşliğin başlangıcını üstlenir. Kız çocuk karşıt bir biçimde babayla özdeşlik kurar. Penisi olmağı için 'onun' gibi olamayacağını anlar. Kız çocuk, bilinçsiz bir şekilde, bir erkeğin çocuğunu taşıyarak, yani annenin rolüyle özdeşleşerek bu rolü üstlenip 'kadınsı" hale gelerek Babayı 'kazanabilecektir'. Yine Hall'un izlediği sıra takip edilecek olursa, kuramsal olarak Lacan, Freud'dan ileri giderek, bir özne olarak çocuğun, annesinden ayrı bir varlık olduğunu kendini aynada ilk kez görene kadar anlamadığını ileri sürer. Hall bu hatırlatmaların ardından Frantz Fanon'a değinir. Fanon, psikanalitik kuramı ırkçılıkla ilgili açıklamalarda kullanır ve ırksal stereotipleşme ve şiddet ilişkisi üzerinde ötekileştirme ile bağlantılı bir biçimde durur (akt. Hall, 2002:237-238). Hall'un Öteki ile ilgilenen çeşitli kuramsal yaklaşımları temel hatlarıyla anlaşılır bir biçimde özetlemesi yararlıdır. Böylelikle, konuyla ilgilenenler için hangi ana duraklarda durulacağı net bir şekilde ortaya çıkar. Farklılık ve Öteki ile ilgili düzenlemelerin kaynağının dilbilimden psikanalize kadar çeşitli alanlarda tartışılageldiği görülmektedir.

Öteki ile Karşılaşmalar

Hall, Öteki kavramının oluşumundaki kültürel kaynakları ve tartışmaları genel hatlarıyla hatırlattıktan sonra, bu kavramın ırkla ilgili bağlarına odaklanır. Hall, Batı'nın siyah insanlarla karşılaştığı ve bunun ırksal farklılığı işaret etmeye dayandırılarak popüler temsillerinin giderek çığ gibi büyümesine neden olan üç ana dönemi olduğunu vurgular. Birinci karşılaşılan dönem, 16. yüzyılda Avrupalı tüccarlar ile Batı Afrikalı krallar arasındaki ilişkidir ki bu üç yüzyıllık köle ticaretinin kaynağını oluşturmuştur. İkinci dönem, Avrupalı'nın Afrika'yı sömürgeleştirmesi ve kolonyal bölgenin, pazarların ve 'yüksek emperyalizm' döneminde hammaddelerin kontrol gücüne dayanan Avrupalı güçlerin tırmanışına denk gelir. Üçüncü karşılaşma dönemi ise, II. Dünya Savaşı sonrası '3. Dünya'dan Avrupa'ya ve Kuzey Amerika'ya göçler dönemidir. Hall'un yorumuna göre, bu üç önemli "talihsiz" karşılaşma, Batı düşüncesinde 'ırk' ve 'ırksal farklılık' imgesini birleştirmiştir (Hall, 2002:239). Hall'un tarihsel kökenleriyle birlikte ele aldığı bu sürecin yaşanan hayatın dinamiklerini ve algı süreçlerini de derinden etkileyeceği bir gerçektir. Bunun yanı sıra bu süreçlerin beraberinde "yaratılan" dünyanın dilinde, temsil düzeneğinde ve ön yargı politikalarının üretilmesinde anlamlı bir biçimde egemenin işine yarayacak işlevsel bir (yeniden) inşa süreci olduğu da anlaşılmaktadır. Yaşanan hayat içindeki gerçekler dışında yaratılan, üretilen ve yayılan temsillerin gündelik ve olağan halinin kilit bir nokta olduğu açıktır. Olağanlaşmış ve doğallaştırılmış temsillerin aslında beraberlerinde hiç sorgulanmadan kabul edilen bir inşa düzeneği getirebileceği üzerinde durulmalıdır. Örneğin aşağıda yer alan çizim gözden geçirildiğinde "alışıldık" ve "doğallaş(tır)ılmış" bir imgeyle karşılaştığımızı düşünebiliriz. Çizimde traş olan bir Beyaza yardımcı olan bir Siyah çocuk resmedilmiştir. Tüm tarihsel gelişim süreçlerinden bağımsız olarak böyle bir imgenin bu türden düzenlemelerle temsil buluyor oluşu karşısında aynı merkez üzerinden pek çok yoruma varmak olasıdır. Örneğin, 'gerçek hayatta yaşanan budur ve temsilinin de böyle olması doğaldır' cümlesinin düz bir man-

tıkla akla yatkın bir açıklama gibi görünmesi aslında tehlikeli bir zemin oluşturur. Çünkü bu bakış açısı egemen-bağımlı ilişkisinin her zaman olduğu gibi olması gerektiği üzerine statükocu bir yaklaşımın temel cümlesini onaylar. Oysa bu cümle içindeki kabullerin sonucunda ortaya çıkan yanılgının ve yargının kaynağını da temsil ve ırkla ilgili düzenlemelerde aramak gerekmektedir. Bu imgenin tarihsiz biçimde durmadan geçmişte gerçek olduğu düşünülen bir olguya gönderme yaparak kendini hatırlatmasıyla hayatta kalmaya devam edeceğini de göz önünde tutmak gerekir. İmgeler yoluyla dolaşımda olan yargıların ve sözde bilgilerin gündelik hayatta kabullenişleri daha sorunsuz ve kendiliğinden gerçekleşmekte değil midir? Temsiller karşısında eleştirel bakma olanağı yaratmayan bir sürecin sonunda değişimin gerçekleştirilmesi olanaklı mıdır? Tüm bu sorularla birlikte düşünüldüğünde temsil düzeneğinin ve bu düzeneğin nasıl bir niyetle kullanıldığının irdelenmesinin yaşanan hayatın neden "böyle" yaşandığının da bir kanıtı olduğu görülebilir.



Traş olan Beyaz adam ve yardımcısı!

Hall, popüler kültürde emperyal projelerin nasıl ilerlediği ve işlediği ile ilgili olarak çeşitli ürünlere dair reklamlar üzerine yapılmış akademik çalışmaları hatırlatarak dikkatimizi bu alana çeker. Hall'un uyarısına göre, reklamlar popüler ortamda emperyal projelerin nasıl görsel biçim aldığını gösteren alanlardır. Hall'un çalışmasından yararlandığı Mackenzie'ye göre, Afrika'nın keşfi ve kolonileştirilmesi popüler temsillerle ilgili olarak bir patlamaya yol açmıştır. Anne McClintock'a göre, reklamlardaki ırkçı temsiller ile Viktoryen orta sınıf evi emperyal görünümlerin teşhir edildiği ve ırkın yeniden keşfedildiği bir uzam/yer haline gelir. Richards'a göre ise, 1890 sonrası popüler basının yükselişi yardımıyla gazetelerde çeşitli ürünlere ait reklamların sergilenmesi ve bunların çalışan kesim-

lerin dünyasına girmesi söz konusu olur. Reklamlar, şeyleri, işaret ve sembollerle ilgili fantazi bir görsel sergileme haline dönüştürür (akt. Hall, 2002:240). Bu noktadan hareketle Hall'un yorumuna göre, sabun bir ürün olarak bu yerel dünyayı ve bu dünyanın 'ırksallaştırılması (racializing)'nı ve kolonyal dünyanın 'yerlileştirilmesi (domestication)'ni sembolize eder. Sabun, temizleme ve pürüzsüzleştirme niteliğiyle, emperyal reklamın fantazi dünyası içinde bir fetiş-nesne niteliği kazanır (Hall, 2002:241). Hall'un sabun ve emperyal nitelikli reklamlar arasındaki ilişkiyi bu biçimde yorumlaması konuya dair önemli bir eleştirel bakış açısı sağlayacaktır. Gündelik yaşamda kullanılan kimi nesne ve ürünlerin reklamlarındaki seçimlerin temsil boyutuyla düşünüldüğünde nasıl ideolojik bir içerik kazandığı bu örnekten net biçimde anlaşılmaktadır. Ötekine ait temsillerin yoğun olarak yer aldığı dikkat çekici alanlardan birini reklam düzenlemelerinin oluşturduğu açıktır. Ayrıca reklamların, reklamı yapılan ürünün modern ve ilerici görünümünden bağımsız, muhafazakâr ve statükonun devamı için çalışan ve bilinen dünyanın 'bildiğimiz' gibi kalmasını sağlayan bir teminat olarak değerlendirilebilecek bir metinsel düzenleme olduğu da burada belirtilmelidir[5].





Pears Sabunlarına ait reklamlarda beyazlar ve beyaz olmayanlar!

5 Reklamların anlatısal özelliklerini temsil boyutuyla televizyon reklamları üzerinden ele alan *"Televizyonda Yayınlanan Reklam Filmlerinde Bilimin ve Bilim Yapanların Sunumunun Tartışılması Bağlamında Örnek Bir İnceleme: DYO NANO Reklamı"* (Kırel, 2008) adlı çalışma verilebilir. Makalede, reklam ve temsil ilişkisi, bilim dünyasının reklamların hizmetinde kullanılışı ve temsil uygulamaları sorgulanmaktadır.

Bu bağlamda, yine Hall'un çalışmasından ilerlemeye devam edilebilir. Hall, ırkla ilgili olarak Siyah ve Beyaz'a dair algının üzerinde durur ve ırksallaştırılmış söylemin bir dizi ikili karşıtlık (binary opposition) yardımıyla yapılandırıldığını belirtir. Bu konuda, 'Uygarlık' (Beyaz) ve 'Vahşilik' (Siyah) gibi güçlü bir karşıtlığın olduğu görülür. 'Siyah' ve 'Beyaz' 'ırklar'ın kendi uç karşıtlıkları içinde biyolojik ve bedensel karakteristikleri açısından kutuplaştırılması söz konusudur (Hall, 2002:243). Hall bu iki kavram ile ilgili algının dayandırıldığı kültürel kaynakları çözümler ve bu algıya dair keskin karşıtlıkları oluşturan düşüncelere yer verir. Bunun ardından 'Kültür' ve 'Doğa' ayrımına değinerek ırksal anlamda bir ön yargının oluşma temelleri ile ilgili önemli bir noktaya dikkat çeker. Beyazlar arasında 'Kültür', 'Doğa'nın karşıtıdır. Siyahlar arasında 'Kültür', 'Doğa'yla aynı şeye denk gelir. Hâlbuki Beyazlar 'Kültür'ü, 'Doğa'nın hakkından gelmek, yenmek ve boyun eğdirmek için geliştirmişlerdir. Siyahlar için 'Kültür' ve 'Doğa' birbirinin yerine geçebilir (Hall, 2002:244). Hall, 'Kültür' ve 'Doğa' kavramından yola çıkarak oluşturulan ön yargıların kaynaklarını yorumlar. Benzer bir biçimde Türkoğlu da 'Kültür' ve 'Doğa' ile ilgili sınıflandırmanın özünde yatanlara değinir: "Her ikili/çift kutuplu sınıflandırmanın özünde "dışlama" yardımıyla en kolay yoldan tanım yapma eğilimi vardır. Bir'e indirgemeci tiplemeler, klişelerin oluşmasını ve varolan klişelerin devamını sağlar. İlk bakışta ortak anlayışlara seslenmeyi kolaylaştırsa da acaba bu ortaklıklar ne kadar "ortaktır" gerçekte? Çeşitlilik, ayrıntı, değişken koşullar, ortamın değerlendirilmesi gibi bilgilerden, referanslardan uzak sınıflandırmalar, bu ayrımı yapan tarafın üstünlüğünü, baskınlığını gösterir. Tanımlayan, aynı zamanda duruma hâkim olduğunu ifade eder" (Türkoğlu, 2003:67). Buradan yola çıkarak, tanımlayanın egemenliği altındaki ayrımın gücünün ve etkisinin fonksiyonu açısından da irdelenmesinin önemli olduğu anlaşılır. Farklılık yaratıcı söylemlerin üretilmesinin işlevleri üzerine düşünmek için farklı kültürlere ait deneyimlerin ve bu deneyimleri yaratan tarihsel bağlamların irdelenmesi gerektiği kadar

dönemin egemenlerinin ideolojik yanının dayattığı sembol ve imgelerin de ayrıntılı biçimde irdelenmesi gerekir. Bu açıdan, Hall'un çalışmaları ırk, temsil, kimlik ve kültür üzerinde düşünürken değerli bir patika açar. Reklamlar ve bu türden kitleler için uzmanlarca hazırlanmış görsel düzenlemeler içinde ırka dair temsillerin kullanımının dikkatle ele alınması gerektiği açıktır.

Yine Hall'un Siyah ve Beyaz temsilinden yola çıkarak ortaya koyduğu argümanlar üzerinde durulabilir. Hall'a göre, tipik bir biçimde bu türden ırkçı düzene ait temsil, Siyah insanların 'Kültür'ünü, 'Doğa'ya indirgemektir ya da 'farklılığı' doğallaştırmaktır. Doğallaştırma (naturalization)'nın ardındaki mantık basittir. Siyah ve Beyaz insanlar arasındaki farklılık 'kültürel'se, o halde onlar uyumlanmaya ve değişmeye açıktır. Ama eğer 'doğal'sa -köle olarak- tarihten, kalıcı olmaktan ve sabitlikten uzaktırlar. 'Doğallaştırma' böylece bir 'farklılığı' sabitlemek için tasarlanan bir stratejidir ve böylece sonsuza kadar güven sağlar (Hall, 2002:245). Hall, 18. ve 19. yüzyıllarda kölelik ve sahiplik ilişkisi altındaki gündelik yaşamın popüler temsillerinin yorum gerektirmeyecek kadar 'doğal' gösterildiğine değinir: Tabii ki Beyaz adam oturacak, Siyah adam ayakta duracaktır. Beyaz kadın gezintiye çıkacaktır, köle erkek onun peşinde gölge yapmak için koşacaktır ve Beyaz kadını şemsiyesiyle Lousiana güneşinden koruyacaktır (Hall, 2002:245).

Hall'un hatırlattığı bir başka noktanın temsillerin nasıl yaşatıldığı ile ilgili olduğu görülür. Yazara göre, siyahlar temsillerde küçük düşürülecek, duygusallaştırılacak ya da idealize edileceklerdir (Hall, 2002:245). Hall'un Siyah ve Beyaz'ın temsili ile ilgili dikkat çekmek istediği noktalardan bir diğeri ise çeşitli çalışmalardan yararlanarak derinlemesine ele aldığı 'basmakalıplaştırma/stereotipleştirme (stereotyping) kavramıdır. Hall'a göre, basmakalıplaştırma/stereotipleştirme, 'az sayıdaki temele indirgemek' demektir. Örneğin, karikatür çizerleri siyahları basmakalıplaştırma/stereotipleştirmeye çok eğilimlidirler. Siyahlar fiziksel farklılıkları ile ilgili gösterenlere indirgenmişlerdir; kalın dudaklar, kıvırcık saçlar, geniş yüzler ve burunlar vs. gibi (Hall, 2002:249). Hall, siyahların temsil-

leri ile ilgili basmakalıplaştırmalar/stereotipleştirmeler üzerinde yoğunlaşırken bu konuda ayrıntılı bir çalışma yapmış olan Donald Bogle'un çalışmasından yararlanır. Bogle'un çalışması Siyahların beş ana stereotip biçiminde ele alındığını ortaya koymaktadır. Bu ayrıma göre stereotipler; iyi zenciler (Tom'lar), eğlendirici zenciler (Coon'lar), karışık ırklı/melez kadın zenciler (Mulatto'lar), ev hizmetçileri olan zenci kadınlar (Mammy'ler) ve vahşi ve çok seksi zenci erkekler (Bad Buck'lar)[6] olarak sıralanabilir.





Stereotipleştirme üzerine örnekler

Hall'a göre, biz 'basmakalıplaştırmanın/stereotipleştirme'nin içindeki temsil, farklılık ve güç arasında bir bağlantı kurarız. Çoğunlukla

6 Hall, Donald Bogle'un yapmış olduğu çalışmadan yararlanarak ele alınan beş stereotipi hatırlatır. Bunlar, "Tom'lar", "Coon'lar", "Trajik Mulatto'lar", "Mamy'ler" ve "Bad Buck'lar"dır. Bu ayrıma göre, "Tom'lar"; iyi zencilerdir ve her zaman aldatılırlar, işkence görürler, kovalanırlar, kırbaçlanırlar, köle yapılırlar, aşağılanırlar, imanlı kalırlar, beyaz sahiplerine karşı gelmezler, samimi, uysal, acılara dayanıklı, cömert, kendini düşünmeyen ve "ah çok iyisinizci"dirler. "Coon'lar", slapstick eğlendiricidirler. Hikâyeler anlatırlar. Sanki "zenci (nigger)" değillerdir, çatlak, çılgın, tembel, insana benzemeyen yaratıklardır, kavun yemekten daha iyi yapacak bir şeyleri yoktur, tavuk çalarlar vs. "Trajik Mulatto'lar", karışık ırklı kadınlardır. 'İkiye bölünmüş ırksal mirasa" sahiptirler. Seksidirler. Beyaz kanları onları kabul edilebilir kılar. Beyaz adamlara bile cazip görünürler. Ama siyah kanları onları trajik sona mahkûm eder. "Mammy'ler", prototip ev-hizmetçileridir. Genellikle, büyük, şişman, otoriter, hırçın/aksi, iyi ama işe yaramayan kıymetsiz kocalarıyla evde uyurlar, beyaz ev halkına sonsuza kadar bağlıdırlar. "Bad Buck'lar" ise, fiziksel olarak iri, güçlü, iyi olmayan, vahşi, hain, 'vahşice ve çok seksi' ve beyaz tene susamıştırlar. Ayrıca bu stereotipler dışında diğer türde genç zenciler de vardır (akt. Hall, 2002:251).

gücü doğrudan fiziksel zorlama ve baskı kavramıyla ilintili düşünürüz. Oysa biz güçten bahsettiğimizde temsildeki güçten, işaret etmekteki güçten, sınıflandırmaktaki güçten, tayin etmekteki güçten de söz ederiz. Bunlar gücün sembolik durumuyla ilintilidir. Burada güç, sadece ekonomik sömürü ve fiziksel zorlama anlamında anlaşılmamalı, daha geniş kültürel ve sembolik anlamlarıyla anlaşılmalıdır. Birini ya da bir şeyi belli biçimde temsil etme gücü düşünülmeli ve belli bir 'temsil rejimi' içinde bu konuya bakılmalıdır (Hall, 2002:259).

Hall, gücün ırk ile ilgili sembolik ve imgesel görünümlerini ayrıntılı bir biçimde tartışmak istediği için yine kölelikle ilgili temsillere ve algılayışa geri döner ve gücün 'dolaşımı' ile ilintili olarak en iyi örneği, siyah erkeksiliğin güçle olan ilişkisinin oluşturduğunu vurgular. Irksallaştırılmış temsil rejiminde bu ilişkiye dikkat edilmelidir. Hall bu uyarısını yaptıktan sonra, Kobena Mercer ve Isaac Julien'in, 1994 yılındaki tartışmalarına değinme gereği duyar. Siyah erkekliğin kölelik tarihi, kolonyalizm ve emperyalizm boyunca nasıl ele alındığının temsil kalıplarının karşılaştırılarak anlaşılmasında bu çalışmanın önemi olduğu açıktır (akt. Hall, 2002:262). Hall, Mercer ve Julien'in çalışmalarına ayrıntılı biçimde değinir. Onlara göre; kölelik zamanında, beyaz efendi sık sık otoritesini siyah erkek köleler üzerinde kullanırdı. Onlara çocuklarmış gibi davranırdı. Farklılığın bu şekilde "çocuksulaştırma/infantilization" biçiminde ortaya konması kadınlar ve erkekler için genel bir temsil stratejisi olarak dikkat çeker. Örneğin, kadın atletlere halen "kızlar" ya da Güney Amerikalı beyazların çoğunun yetişkin siyah erkeklere "oğlan" demelerinde olduğu gibi. Çocuksulaştırma, sembolik olarak erkeği 'hadım (kastrate) etmek'tir, yani onları erkeklikten mahrum etmektir. Çoğunlukla görüldüğü gibi, beyazlar, siyahların doymak bilmez cinsel iştahlarını ve başarılarını fantazi yaparlar. Aslında, bundan hem korkarlar hem de kıskanırlar. Mercer'in gözlemlediği gibi, "büyük siyah penise dair ilksel fantazi sadece beyaz kadınlığa karşı bir tehdit korkusu değildir. Aynı zamanda, uygarlığın kendisine dair bir tehdit korkusudur. Irk karışımı (melezleşme) kaygısı, insan ırkını iyileştiren kirlenme ve ırksal dejenerasyon, beyaz erkek ri-

tüelleri ile açığa çıkar. Başka bir deyişle, tarihsel olarak siyah erkeği Amerika'da linç etme rutini, gerçekte Öteki'nin "garip meyva"sının hadım edilmesidir (akt. Hall, 2002:262-263). Burada söz konusu edilen noktalar dikkatle değerlendirildiğinde bu tür temsillerin halen çok çeşitli popüler kültür ürünlerinde benzer biçimde tartışmalı yerini koruduğu anlaşılır. Bu ilişkinin bir yandan kıskanmayı, bir yandan da yok saymayı ve kötülemeyi içerdiğine ait örneklere rastlanıyor oluşu, temsiller düzeneği açısından, hayranlıkla nefret arasında gidip gelinen çok ince bir hassas çizginin kendini hissettirdiğini gösterir. Siyah erkeklerin bir yandan "arzu nesnesi" olarak kullanıldığı, bir yandan da Doğa/Kültür çatışması içinde Doğa'ya daha yakın bir biçimde ele alınmakta ısrar edildiği anlaşılmaktadır. Özellikle cinselliğin ve erkeksiliğin vurgulandığı reklam düzenlemelerinde bu türden yaklaşımlar kendini hissettirmektedir.

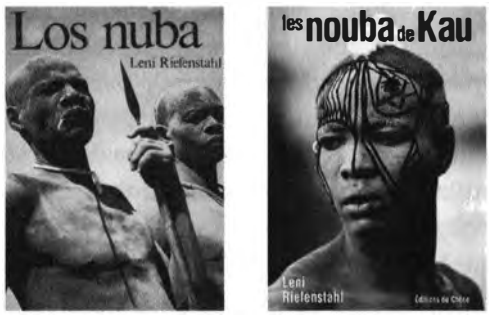




Reklamlardaki stereotipleştirmeler

Hall'un, Öteki rejiminde Siyah erkekle özdeşleştirilen ve Beyaz erkeği bilinçaltında tehdit ettiği öne sürülen Siyah erkeğin cinsel gücünün simgeleştirilmesi meselesinin bir yandan fantazi diğer yandan korku biçiminde popüler imgelerle temsilinin yaşatılmaya devam ettiğini vurgulaması anlaşılırdır. Hall'un konuyu, "fetişizm" kavramıyla birleştirerek yorumlarını derinleştirdiği görülür. Hall'a göre, fetişizm bizi gerçekliğin fantazi ile temsilde iç içe geçtiği yere götürür. Fetişizm, tehlikeli ve kuvvetli ama yasak bir güç için 'bir nesnenin' yer değiştirmesini içerir. Örneğin, antropolojik açıdan tanrının güçlü ve tehlikeli ruhu bir nesne üzerine geçebilir. Hall, bu aşamada Marks'ın "meta fetişizmi" kavramına gönderme yaparak yoru-

munu zenginleştirir ve psikanalitik anlamıyla fetişizmi ele alır. Hall'un aktarımına göre, Marks'ın "meta fetişizmi" nosyonunda, işçinin emeği şeylerle yer değiştirir ya da yok olur. İşçiler ürettikleri metaları başkasına aitmiş gibi satın almak zorunda kalırlar. Psikanalizde ise, "fetişizm" penis 'yokluğu'nun ikamesi olarak tanımlanır. İkame, erotize hale gelir. Cinsel enerjiyle, güçle ve doğrudan ilgisi olmayan bir nesneyle ifade bulmaz. Bu bağlamda, penis/fallus/phallus temsil edilemez çünkü bu bir tabudur, yasaktır. Cinsel enerji, tutku ve tehlike yani fallusla ilgili duygular bedenin başka bir yeriyle ya da başka bir objeyle ilişkilendirilir, onu ikame eder (Hall, 2002:266-267). Hall'un psikanalizden yardım alarak yaptığı bu yorumun karşılaşılan temsillerin okunmasında önemli bir bakış açısı kazandıracağı açıktır. Siyah ve Beyaz yanyana geldiğinde kendiliğinden ortaya çıktığı düşünülen pek çok algının ya da beklentinin aslında öğrenilmiş kültürel kabuller olduğu görülmektedir. Hall, daha anlaşılır olması amacıyla bu konuda dair bazı örneklere yer verir. Leni Riefenstahl'in *Nubai'li Güreşçiler* fotoğraflarına gönderme yaparak "etnografik gözetlemecilik (etnographical voyeurism)" kavramını gündeme getirir. Benzer bir biçimde, fotoğrafçı George Rodger'ın çalışmasının düzenlenmesinde güreşçinin olmayan nesnesine tekrar tekrar bakılmasını sağladığı için fotoğraf siyah erkekle ilgili algının bir başka örneğidir. Bu anlamda, bu örneklerden yola çıkarak Hall, fetişizmi tehlikeli olanı, tabu olanı, yasak olanı zevk ve arzu nesnesi olarak temsil ederek ve etmeyerek iki türlü bir strateji oluştuğuna (Hall, 2002:268) dikkat çeker.



Leni Riefensthal'in merceğinden yerliler!

Gündeme getirilen ve tartışılan noktaların Leni Riefenstahl'in fotoğraflarını yorumlamak için de işletilebileceği görülür. Ayrıca, yapılacak yorumlarda fotoğrafları çekenin kimliği önemli olduğuna göre, Riefenstahl'in Nazi Dönemi'nin vazgeçilmez kadın oyuncusu ve yönetmeni olduğu hatırlanarak yapılacak okumalar daha anlamlı hale gelebilir. Bu bakışla yeniden değerlendirildiğinde güç, iktidar ve Doğa/Kültür kavramları bağlamında fotoğraflarda söz konusu olan baskın söylem dikkat çeker. Bedensel güçleri ile Doğa'ya ait görülen fotoğraflardaki erkekler benzer algının yaşatıldığı ve bu haliyle "kutsandığı" örnekler değil midir?

Popüler Sinema ve Temsil İlişkisi

Popüler sinema söz konusu olduğunda küresel boyutta etkili olan Hollywood'un uygulamalarına değinmek kaçınılmazdır. Popüler sinema örneklerinde Öteki'ne ait temsillerin nasıl işletildiği ile ilgili başvurulacak isimlerden biri Robin Wood'dur. Yazar, burjuva ideolojisinin tanıyamadığı ya da kabul edemediği, ama başa çıkmak zorunda olduğu şeyleri iki şekilde ortaya koyduğunu belirtir; ya reddederek ve mümkünse yok ederek ya da onu güvenli hale getirerek ve asimile ederek, mümkünse onu kendi kendisinin kopyası haline getirerek. Wood'un ele aldığı Ötekilik'le ilgili uygulamalar içinde; Öteki insanlar, Kadın, Proleterya, Öteki Kültürler, Kültürdeki Etnik Gruplar, Alternatif İdeolojiler ve Politik Sistemler, Homoseksüellik ve Biseksüellik, Çocuklar, vs. (Wood, 2002:27-28) bulunmaktadır. Wood'un sözünü ettiği Ötekiler özellikle Hollywood üretimi filmler arasında korku sinemasındaki egemen söylemler düşünüldüğünde tartışılması gereken Ötekiler gibi görünmektedirler. Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera* (1997) adlı kitaplarında, Hollywood filmlerinde ırk ve temsil üzerine detaylı biçimde, yaşanan tarihsel/toplumsal değişimi irdeleyerek değindikleri hatırlanabilir. Bu anlamda, Hall'un öne sürdüğü "doğallaştırma" kavramından yola çıkarak medya kültürü içinde sayılabilecek olan reklam, radyo, televizyon ve sinema gibi alanlarda egemen temsiller aracılığıyla aslında gündelik hayatta nelerin "doğallaştırıldığına" odaklanmanın önemli bir çalışma alanı oluşturduğu daha iyi anlaşılabilir.




Zehirli Hayat ve *Mildred Pierce* filminde kadın temsilleri ve doğallaştırmalar

Aslında benzer biçimde sinemada da yer alan temsillerin aynı işlevi üstlendiği ve bu anlamıyla sinemanın tıpkı diğer medya alanları gibi buz dağının görünmez kısmını oluşturduğu kesindir. Sinemada ırksal temsillerin dönemler arasında değişiklikler göstermekle birlikte egemenden "taraf" olduğu başından kabul edilmelidir. *Zehirli Hayat-Imitation of Life* (1959) ve *Mildred Pierce* (1945) filmlerinden alınan karelerden net bir şekilde fark edileceği gibi ırka dair temsilde siyahların ev-içindeki ve ev-işleri ile ilgili halleri filmlerdeki değişmez kalıplardan birini oluşturmaktadır. Beyazların egemenliği bu türden her öyküleme ile yeniden sabitlenmektedir. Sinemada Beyaz ve Beyaz olmayan kadınların temsili ise bu anlamda dikkatle iz sürülmesi gereken önemli bir başka alandır.

Kadınların sinemada temsili sorunlu bir alanken, Siyah kadının sinemada temsili çifte sorunlu bir alandır. Ayrıca, sinema filmleriyle anlatılanın sadece bir "film öyküsü" olmadığı, yaratılan karakterlerin de sadece birer "film kişisi" olmadıkları açıktır. Film öykülerinin içinde barındırdıkları temsiller üzerinden düşünüldüğünde canlandırdıkları bir "evren" vardır. Bu evren içinde egemen olanın, baskın olanın başka bir ifadeyle iktidarın izlerinin aranması gerekir. Söz konusu popüler sinema ise, bu arayışın yanıtları kısa zamanda ortaya çıkacaktır. Çünkü popüler filmler -uzun uzadıya aranmasına fırsat bırakmayacak biçimde- üretildikleri dönemde egemen olan bakış ve eğilimlerin kolaylıkla görülebileceği kültürel malzemelerdir. Bu bağlamda, tarihsel, ekonomik ve toplumsal kırılmaların yaşandığı dönemlerde popüler sinema

filmlerinin içerik ve biçimlerinde gerçekleşen değişmelerin önemsenmesi, kavramlar çerçevesinde karşılaştırmalı olarak ele alınıp değerlendirilmesi gerekir. Popüler filmler, yıldız olgusuna yasladıkları cazibeli dünyalarıyla ilgi çekici bir biçimde muhafazakâr kodları ileten ve egemenler açısından rıza üreten bir sistemin işlemesi için gerekli kültürel ve sosyal zemini oluşturan hazırlayıcılar ve sağlayıcılardır. Bu yüzden, popüler sinema örneklerinde kadının, Siyah kadının, Asyalıların, Müslümanların, Eşcinsellerin ve Etnik Ötekilerin yeri şaşırtıcı olmayacak denli kesin bir biçimde bellidir. Ama bu yer, toplumsal-tarihsel ve politik zeminin koşullarına göre kaymalar ve değişimler de gösterebilir. Bu yüzden, anlamlı bir yoruma ulaşabilmek için filmler döneminin koşulları içinde ele alınmalıdırlar.

Elbette sinemanın yanılsamaya izin veren karmaşık dilsel yapısı şimdiye kadar sözü edilen resim ve fotoğraf gibi sanatlardan farklı biçimde işletildiği için sinemanın seyircisi ile olan ilişkisinin temsil bağlamında dikkatle yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Her şeyden önce, sinema seyirciliğinin; belli bir zaman dilimi içinde gerçekleşen ve o zamanın tamamen filme ayrılmasını isteyen, konsantrasyona da gereksinim duyulan bir seyirciliği şart kıldığı akıldan çıkarılmamalıdır. Bu yüzden, film izlemenin kendisi kadar özellikle sinemada film izlemek, başlı başına zihnin filmin dünyasındaki ilişkileri, olayları ve diyalogları takip ederken bir yandan da sinemasal dilin oyunlarını kavramayı gerektiren bir meşguliyet olduğu kesindir. Bu yoğunlaşma gerekliliğinin seyircisinde yarattığı bir başka etkinin de bu meşguliyet sırasında gerçek dünyaya ait kişiye özgü bakış ve görüş noktalarının kaybolabilmesi olduğu ileri sürülebilir. Gerçek dünya bilgisi ve ilgisine dair bu "geçici" kayıpların yerini de filmin dünyasındaki sözde bilgi, ilişki ve olaylar alacaktır. Bu değiş tokuşun film izlendiği sürece yoğun, daha sonra da yoğunluğu giderek azalan bir biçimde söz konusu olduğu varsayılabilir. Bu sebeple, sinema yoluyla aktarılan temsillerin etkileyiciliği medya kültürüne dair diğer alanlardakine göre daha yoğundur. Ayrıca, seyirciyle kurduğu ilişki bakımından da sinemanın farklı bir konumlandırma olduğu ve -klasik seyircilik düşünüldüğünde- bunu tüm ritüeliyle talep ettiği açıktır.

Şimdiye kadar ele alınan kuramsal çalışmalardan hareket ede-

rek popüler sinema ve temsil ilişkisi bu kez Siyah ve Beyazlarla ilgili temsillerin nasıl işletildiği üzerinden irdelenebilir. Örneğin, Bogle'un Siyahların basmakalıplaştırılması / stereotipleştirilmesi ile ilgili yapmış olduğu sınıflandırmanın popüler kültür ürünleriyle dolaşmaya devam eden temsiller açısından halen geçerli olup olmadığını sorgulamak önemlidir. Böylece, bu sorunun günümüze kadar kültürel algıda ve ön yargılarda devam edip etmediği daha net anlaşılabilir. Popüler kültür ürünlerinde basmakalıplaştırmanın / stereotipleştirmenin dinamiği ve üretim mantığının neye neden olduğunu da bu türden temsilleri sorgulayarak tartışmak olanaklıdır. Temsil masum bir düzenleme değildir. Bu tür kalıpların neden ele alındığı ve kullanıldığının sorgulanması mutlaka gereklidir. Bu sorgulamayı yaparken benzer dönem, tür ya da üretim mantığına sahip filmler yan yana getirilebilir. Bu anlamda, kültürel ürünlerin yaratanların kimi zaman bilinçli, kimi zaman da bilinçsiz şekilde, içinde yaşadıkları genel geçer kural ve sosyal düzenlemelerin dışında kalamadıkları bir üretim mantığıyla üret(il)meleri sonucu şekillendiği varsayılabilir. Ancak asıl neden bilinçsizlik olsa dahi hâlihazırda bulunan ve egemen olarak medya kültüründe yer alan temsillerin her seferinde ödünç alınarak yaşatılmaya devam edildiği açıktır.

Prenses ve Kurbağa

Gündelik yaşam ve popüler imgelerin düzenlenişindeki eksiltme ve çarpıtmalarla ilgili son örneklerden biri Disney yapımı bir animasyon filmi olan *Prenses ve Kurbağa-The Princess and the Frog* (2009)'dır. Filmin ana karakterinin Siyah bir genç kız olması ve bilinen bir masalı 1920'leri izleyen yıllarda New Orleans'da geçen bir konulaştırmayla aktarmayı seçmesi yapımın ilk bakışta en çok dikkat çeken yanları arasındadır. Filmin zamansal olarak anlattığı yıllar kesin biçimde verilmemekle birlikte bir gazete küpüründen Başkan Thomas Woodrow Wilson'ın[7] seçildiği haberinden hareketle varsayımda bulunulmaktadır.

7 Thomas Woodrow Wilson, 1913-1921 yıllarında iki kez başkanlığa seçilen bir politik figürdür (http://www.whitehouse.gov/about/presidents/woodrowwilson).



Prenses ve Kurbağa-
The Princess and the Frog (2009)



Prenses Tiana ve Prens Naveen

Disney'in kendi web sitesinde yer alan tanıtımında yapılan vurgular dikkate değerdir: "Walt Disney Animasyon Stüdyoları muhteşem şehir New Orleans'da geçen animasyon komedi *Prenses ve Kurbağa* müzikalini takdim eder. *Küçük Denizkızı* ve *Alaaddin*'in yaratıcılarından klasik bir masalın modern versiyonu. Tiana adlı güzel kız ile tekrar insan olmak isteyen çaresiz bir kurbağa prens ve onları Louisiana'nın mistik nehir kollarına, neşeli maceralara sürükleyen o meşum öpücük" (www.disney.go.com). Klasik bir masalın "modern" versiyonu olarak lanse edilen filmde olaylar, kendi restaurantını açmak isteyen Tiana'nın hayalinin gerçekleşmesi için dilek tutarken karşısına çıkan ve kendisini Maldonya Prensi Naveen olarak tanıtan kurbağayı öpmesiyle başlar. Prens bir büyücü tarafından kurbağaya çevrilmiştir ve bir prenses tarafından öpülmek zorundadır. Ancak Tiana sanıldığı gibi bir prenses olmadığı için bu öpücükle olaylar tümüyle karışır; Tiana da bir kurbağaya dönüşür. Prens ve Tiana, Louisiana bataklıklarında büyüyü bozması için Mama Odie'yi ararken bataklıktaki maceralarında onlara cazsever timsah Louis ve ateşböceği Ray eşlik eder. Büyünün bozulmasıyla beklenen mutlu sona ulaşılır.

Bu uyarlamada masalın bilinen kalıp olay örgülerinin değiştirildiği fark edilir. Masal, 1920'lerin New Orleans'ında yaşayan Siyah bir genç kızın kendi adıyla bir restaurant kurma hayaline evrilir. Şarkı sözlerinden anlaşılacağı üzere New Orleans, zengin olsun, fakir olsun herkesin hayal kurduğu ve hayallerine kavuştuğu bir yerdir. Filmin konusu kadar karakterlerinin düzenlenişi de dikkat çekicidir. Merkezdeki ve diğer karakterlerin yaratılmasında basma-

kalıplaştırma/stereotipleştirme yaklaşımının nasıl işlediği film üzerinden yeniden gözden geçirildiğinde yorumlama açısından önemli ipuçlarına erişmek olasıdır. Maldonya Prensi Naveen, caz müziğini ve dans etmeyi seven özgür ruhlu ve "renkli" bir prens olarak resmedilir. Animasyondaki Beyazlar arasında en çok Tiana'nın annesinin terzi olarak çalıştığı evin sahibi ve kızı ile Prens Naveen'in yardımcısı ön plana çıkar. Bu masal kendi uylaşımları ve temsil politikaları gereğince bir yandan alışılageldik Öteki formüllerine benzemeyen anlatı özelliklerine sahipmiş gibi görünse de, öte yandan Disney animasyonlarının gündemi takip eden ve egemen iktidarın dümensuyuna giden bir üretim mantığında hareket edildiğini kanıtlar niteliktedir. Bu türden temsillere neden "şimdi" gereksinim duyulduğu sorusunun yanıtı önem kazanır. Siyah bir genç kızın bir Disney animasyonunun merkezinde olduğu bir film yaratmak için acaba neden bu kadar beklenmiştir? Ayrıca, filmde Siyah ve Beyaz olmak ile ilgili nasıl bir düzenleme yapıldığı filmin temsil politikasını anlamak için önemsenmelidir. Filmde siyahlarla beyazların bir dostluk ilişkisi içinde ve herhangi bir ırksal çatışmadan uzak resmedilmesi, geçmişte yaşandığı bilinen önemli sorunların üzerinin popüler algıda bir kez daha örtülmek istendiğini gösterirken popüler uylaşımların kurulma mantığı ile ilgili bir fikir de verir.



Gayatri Chakravorty Spivak

GAYATRİ CHAKRAVORTY SPİVAK: "MADUN KONUŞABİLİR Mİ?"

Gayatri Chakravorty Spivak özellikle *"Madun Konuşabilir mi?"*[8] adlı çok bilinen ve tartışılmış çalışması ile adından söz etiren önemli kuramcılar arasındadır. Bir ön bilgi olarak Spivak'ın, New York Columbia Üniversitesi'nde profesör olduğu ve karşılaştırmalı edebiyat ve kültür kuramı gibi alanlarda eserler verdiği de hatırlatılabilir. Spivak'ın akademik çevrelerde fark edilmesinde, 1970'lerde Anglo-Amerikan

8 Makale hakkında daha ayrıntılı bir inceleme bu bölümde yer alacaktır.

çevrelerde fazla bilinmeyen Jacques Derrida'ya ait *Grammatology* adlı kitabın İngilizce basımının başına seksen sayfalık alışılmadık bir önsöz yazarak yaptığı çeviri etken olmuştur. Bu anlamda, Spivak'ın o günden sonra yapıbozumun/yapısökümün gelişimiyle özdeşleştirildiği ve Feminizm, Marksizm ve Alttabaka[9] çalışmalarıyla anıldığı söylenebilir (Osborne, 1999:200). Spivak'ın tartışılan ve gündemde olan diğer çalışmaları arasında; *In Other Worlds* (1988), *Outside in the Teaching Machine* (1993) (Osborne, 1999:200), *"French Feminism in an International Frame"* (1972), *"Three Women's Texts and a Critique of Imperialism"* (1985) ve *"Megacity"* (2000) sayılabilir. Robert Young, *Beyaz Mitolojiler* (2000) adlı kitabında *"Spivak: Sömürgesizleşme, Yapısöküm"* başlığı altında Spivak'ın çalışmalarını değerlendirir. Young, yazarın özelliklerini: "Spivak'ın Marksizm, yapısöküm, feminizm, psikanaliz, sömürgecilik eleştirileri, pedagoji kurum ve pratikleri eleştirileri boyunca (ve şüphesiz bunların ötesine) uzanan dikkat çekici ve muhtelif ilgi alanı sıra dışı bir entelektüel azmi ve siyasi ve teorik bir savaşı birden çok cephede sürdürebilme kabiliyetini sergiler" (Young, 2000:245) biçiminde sıralar. Young, Spivak'ın disiplinlerarası duruşuna dikkat çekerken; "farklı disiplinlerin ne kadar karşılıklı ilişkili olduklarını ve birbirlerine karıştıklarını tanıması metinlerinin zorluğu ve meydan okuyuşunu" gösterdiğini ve Spivak'ın makalelerini farklı alanlarda yazdıktan sonra sorgulamış ve yeniden üretmiş olduğunu da ekler (Young, 2000:245). Spivak'ın kendi çalışmaları üzerinde eleştirel bir biçimde yeniden durup tartıştığını görmek onun metinlerle ilgili kişisel yaklaşımı konusunda da bir fikir verir.

Spivak'la Söyleşmek: Spivak'la Yapılan Çeşitli Söyleşiler Yardımıyla Onu Aramak

Spivak'ın bilininen metnine geçmeden önce, kendisiyle yapılan söyleşilerden yola çıkmak düşüncelerini ve yaklaşımını daha ya-

9 Burada çevirisi "Alttabaka" olarak yapılan "Subaltern"in teriminin yaygın kullanılışı, "madun" şeklinde gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, aynı kavramın, "tabi" biçiminde çevrildiğine rastlanmaktadır (Bkz. Young, 2000:249). Ayrıca, bu kavramın "ast" biçiminde de çevirisi yapılmıştır (Bkz. Loomba, 2000:249). Söz konusu kavram burada "madun" olarak kullanılacaktır.

kından kavrayabilmeyi olanaklı kılacaktır. Osborne'un 1994 yılında gerçekleştirdiği bir söyleşide yazarın yapıtlarındaki dönemeçler üzerine yoğunlaşılmaktadır. Spivak'ın kendisinin entelektüel yapılanmasında yapıçözümcülüğün etkisini kabul ettiği (Osborne, 1999:201) anlaşılmaktadır. Örneğin, Spivak'ın sömürge sonrası ile ilgili olarak belli başlı itirazları olduğu yapılan söyleşideki yorumlarından net biçimde anlaşılmaktadır. Öncelikle, yerleşik anlamdaki karşılaştırmalı yazın anlayışına karşı duran Spivak, bu konudaki bazı noktalara dikkat çekmek ister. Kendisine ulusötesi kültür incelemelerinin sömürge-sonrası kavramıyla ilişkisi sorulduğunda; "sömürge-sonrası"[10] ve "madun" sözcüklerinin vadesini doldurduğunu belirterek yanıt verir. Spivak, bu konuda bir uyarıda bulunma nedenini ve farkına vardığı noktayı ise şu şekilde açıklamaktadır: "Farklı ten rengine sahip insanların göçüyle ilgili herhangi bir şey bir bakıyorsunuz ki üniversitede okutulan bir derste ya da birinin kullandığı tanımda sömürge-sonrası adını almış. Bu ülkede sömürge-sonrası Afro-Amerikanlardan, yerlilerden vb. ayrılıyor, ama aslında yeni göçmenleri kastetmek üzere kullanılıyor. Beni rahatsız eden şey buna birçoklarınca iyi bir şey gözüyle bakılması. Bu sömürgeciliği atlattık demek oluyor. Ama kimilerimiz hareket noktası olarak 'sömürge-sonrası' sözcüğünü kullandığımızda aslında iktisadi sömürgeciliğin başlangıcını kast ediyorduk" (Osborne, 1999:205). Anlaşıldığı üzere, Spivak'ın rahatsızlık duyduğu nokta, sanki sömürgecilik hiç olmamış gibi davranılmasıdır (Osborne, 1999:205). Spivak'ın dikkat çektiği hususiaki kavramlaştırmada haklılık payı olduğu muhakkaktır. Kullanılan 'sömürge-sonrası' kavramının bu tür bir anlamı çağrıştırabileceği göz ardı edilmemelidir.

Spivak'la yapılan çeşitli görüşmelerin derlendiği *"Gayatri Chakravorty Spivak-Köklerim Havada-Her Yerde Yurdumdayım Ben!"* (2007) adlı küçük kitap yardımıyla, yazarın hem akademik yapılanması hem de yaşamsal deneyimleri ile ilgili çeşitli bilgilere erişilebilir. Bu türden kişisel görüşmelerin yer aldığı yayınların önemi, bir yazarı tanımaya başlarken atılacak adımları kolaylaştırmasından

10 "Sömürge-Sonrası" kavramı, "Post-Colonial" kavramının Türkçeleştirilmesidir.

kaynaklanır. Ayrıca, iyi yapılmış söyleşiler yardımıyla yazarın üslubu, yaklaşımı ve hassasiyetleri hakkında önemli bilgiler edinmek mümkündür. Örneğin, aynı kaynakta yer alan ve 4 Ağustos 2003 yılında kendisiyle Kalküta'da, Swapan Chakravorty'nin yapmış olduğu söyleşide Spivak, "kışkırtıcı konuşma" diye ayırt edilen üslubunun kaynağının eğitim aldığı Presidency College'daki şekillenmesiyle ilgili olduğunu vurgulayarak kendisi ile ilgili bir başka ipucu verecektir. Yine aynı görüşmede söz konusu edildiği üzere, aslında bilim konusunda eğitim almak isteyen Spivak'ın; "Pekala, önce şu İngilizce'yi halledeyim, sonra bakarız" biçiminde tarif ettiği karar aşamasından sonra eğitimine farklı bir yön verdiği anlaşılmaktadır (Spawan Chakravorty, 2007:2).

Yazarın kendisine yöneltilen "yurt" kavramı merkezindeki sorulara verdiği yanıtlar ilgi çekicidir: "Size şunu söyleyeyim, yurt sorunu hiçbir zaman aklımı kurcalamadı benim. Bana bu soruyu yöneltiğinize çok sevindim, çünkü ben olduğum gibi biriyim, başka insanların sorduğu sorular sayesinde kendi düşüncelerimi keşfetmeyi de severim. Az önce bana yurdumla ilgili bir soru yönelttiğinizde de, 'yurt'un *ghar*'dan gerçekten oldukça farklı bir şeye denk düştüğünü fark etmiş oldum. Bengalce'de *ghar* sözcüğü salt 'yurt' anlamına gelmez; o aynı zamanda 'oda' anlamına gelir. İşte, az önceki soruyu duyar duymaz kafamın içinde bunlar dönüp durmaya başladı" diyerek bu anlamlar üzerine düşünmeye devam eder ve sözcüğün karşılıkları üzerinde daha ayrıntılı durur. Sonunda kendisinde uyanan düşünceyi şu şekilde tarif eder; "Demek istediğimi anlıyor musunuz? Galiba bu durumu ortaya çıkaran bendeki *ghar*, *ghare thaka* (evde ya da bir odanın içinde kalma), *gharer chowkath* (eşik) duyguları" (Spawan Chakravorty, 2007:5-6). Burada söz edilen "yurt" algısının kültürel dayanakları açısından nasıl yorumlanacağı üzerine Spivak'ın dilsel kaynaklar üzerinden yorum yapmayı denemesi onun dille ilgili hassasiyetini ve dikkatini gösteren önemli bir ayrıntıdır.

Spivak'ın kültürel yapılanmasını anlayabilmek için yaşam deneyimlerine değinilebilir. Spivak, bir burs bulduktan sonra Amerika'ya gelişini yine kendi üslubuyla, samimi bir biçimde şöyle dile getirir:

"Amerika'ya ilk geldiğimde gençtim, on dokuz yaşındaydım ve hiçbir şey bilmiyordum. Ama her şeyi bildiğimi sanırdım. Bir zamanlar sizler de gençtiniz, eminim bu duyguyu kendiniz de iyi bilirsiniz. Kalküta'dan, Presidency College'dan geliyordum, münazara şampiyonuydum- anlıyorsunuz, değil mi? Amerika Birleşik Devletleri hakkında her şeyi bildiğimi düşünüyordum" (Swapan Chakravorty, 2007:6-7). Spivak'ın bir münazara şampiyonu olarak etkili ve ikna edici konuşmanın kurallarını bilmesi, bu konuda kendine ve aldığı eğitime güvenmesi onun konuşma tarzı ve hitabetiyle ilgili önemli bir ipucudur. Spivak'ın giyim tarzı da karakteristik özellikleri arasındadır. Kimi fotoğraflarında kendisini geleneksel giysisi içinde görmek olasıdır. Hatta bu tarz, onunla imgesel olarak bütünleşmiş gibi görünmektedir. Amerika'daki yaşamında da geleneksel bir Hint giysisi olan *sari* giyen Spivak'ın zaman zaman giyimi yüzünden garip durumlarla karşılaştığı anlaşılmaktadır. Kendi deyimiyle, kültürel bir sembole benzediği için değil, alışkanlık edindiği için *sari* giyen Spivak, kimi zaman geleneksel giysiler dışında başka tür giysiler de giydiğini belirtmektedir. Spivak'ın bir gün metroda rastladığı genç bir Hintli-Amerikalı oğlanın *sari* giyme cesareti gösterdiği için kendisini kutlamak istediğini söylediği bir anısını aktarması bu anlamda önemlidir. Spivak, *sari* giymenin bir cesaret göstergesi olmadığını düşündüğünü ekleyerek bu konudaki deneyimlerini aktarmaya devam eder. Benzer bir başka deneyimi akademik çevrelerde ismi duyulmuş bir akademisyenin sorusuyla karşılaştığında yaşar. Amsterdam'da, Teun van Dijk'in kendisine yönelttiği; "Profesör Spivak, sari giymeye devam ettiğiniz için insanların size kabul göstermediklerini düşündünüz mü hiç?" biçimindeki sorusuna çok net bir yanıt verir: "Bu hiç aklıma gelmedi. Böyle şeylerde gerçekten çok tembelimdir ben. Sırf giydiğim elbiseyi giymeye devam ediyorum diye insanların beni kabullenmeyeceklerini de hiç akıl etmedim doğrusu" (Swapan Chakravorty, 2007:11-12). Spivak çok kendine has özellikleri olan bir akademik figürdür. Kendisini sömürge-sonrası (post-kolonyal) bir aydın olarak tanımlayan akademisyenin sömürge-sonrası aydının sorumlulukları üzerine dikkat çekmek istediği anlaşılmaktadır. Bir

başka söyleşisinde, yer ve yurt meselesinde kendini tarttığında aidiyet duygusuna dair söyleyecekleri vardır. Spivak'ın ifade ettiği "köklerim havada" deyiminin nasıl ortaya çıktığı ile ilgili olarak yapılacak en doğru şey kendi yorumuna başvurmak olacaktır: "Dediğim gibi, ben 'yurt' ya da 'kökler' sorununa kafa yormaya hiç kalkmadım. Bazen de, bu içerikte sorularla karşılaştığımda 'köklerim havada' deyiveriyorum. Anlıyor musunuz? Ben her yerde yurdumdayım, hiçbir yerde de yurdumun dışında değilim. Eğer bir insan kendini yurdunda hissediyorsa, yurt diye baktığı o yerin herhangi bir adı olmaz. (...) yurt bir tür *istikamettir*. *Bari jaachi* (Eve gidiyorum), evden ayrılıyorum- öyle bir şey. Yurt bana daha çok böyle bir şeymiş gibi geliyor" (Swapan Chakravorty, 2007:15). Spivak, bu yorumuyla yurt kavramı ile dil ve kültür ilişkisi bağlamında kendini konumlandırdığı yeri de akılda kalıcı bir biçimde tarif eder: "Köklerim Havada".

Spivak *"Madun Konuşabilir mi?"*yi Yorumluyor

Spivak'ın makalesinin başlığında yer alan soru bilinen ve alışıldık bakışı sarsan ve aynı zamanda tartışmalı ve akılda kalıcı bir sorudur: *"Madun Konuşabilir mi?-Can Subaltern Speak?"*. Bu sorunun etrafında oluşan tartışmalara yaklaşabilmek yine yazarın kendi yorumlarından yararlanarak mümkündür. 8 Temmuz 2003 tarihinde Suzana Milevska'nın Makedonya'da yaptığı *"Olduğu Gibi Anlaşılamayan Direniş"* (2007) adlı söyleşi, yazarın özellikle *"Madun Konuşabilir mi?"* çalışmasına dair yorumlar içermesi bakımından önemsenmelidir. Spivak, çıkış noktasını şöyle açıklar: ""Madun Konuşabilir mi?" makalem tam yirmi yıl önce, 1983 yazında bir konuşma metni olarak kaleme alınmıştı. Bu konuşmadaki esas yaklaşımım, bir kadının, direnişinin farkında olmasını sağlayacak bir altyapıya sahip olmadan bir direniş eylemine girerse, eyleminin boşa gideceği düşüncesiydi. Konuşmamın bütün argümanı buydu ve sınıf statüleri yüksek dilimlere giren kadınlar söz konusu olduğunda bile durumun değişmeyeceğini görmezlikten gelmek bu toplumsal sorunun çözümüne bir katkı sağlamıyordu" (Milevska, 2007:47).



G. C. Spivak

Makaleyle ilgili karışıklık yaratabilecek noktalardan birini "madun" kavramının kolay anlaşılamayacak bir kavram oluşu yaratabilir. Bu konuda yine yazarın kendisinden yardım alınabilir. Spivak, açıklamasını ileriye taşıyarak "madun" kavramını kullanırken neyi kast ettiğini belirtir: "Madun, sosyal mobiliteyle üst tabakalara ulaşma şansı olmayan kişidir. Bu durum, kadınlardan çok daha alt bir sınıfsal tabakadaki erkeklerle kıyaslanabilir. Patriyarkallik her zaman için erkeklere belli ulaşma kanalları sağlar elbette; tahminlerde bulunup görüş belirtirken mutlaka bu etkeni dikkate almalıyız. Bunu görmezlikten gelmek de bir semptomdur ve toplumsal cinsiyet körlüğü hastalığı toplumu yavaş yavaş kemirip bitirdikçe esas tabloda hiçbir değişiklik olmayacaktır. Pek çok kronik hastalık gibi toplumsal cinsiyet körlüğü hastalığı da kültürü canlı tutar ama kültürün sağlığını da bozar" (Milevska, 2007:47). Spivak, "madun" kavramıyla -ki İngilizce karşılığı "subaltern"dir- neyi ele almak istediğini belirttikten sonra, yazısında dikkat çekmek istediği bir diğer noktanın toplumsal cinsiyet ve hatta daha ileri götürerek kadınlarla ilgili olarak ataerkil toplumlarda sıklıkla yaşanan 'toplumsal cinsiyet körlüğü' olduğunun altını çizer. "*Madun Konuşabilir mi?*" çalışması, Spivak'ın sözünü ettiği gibi, önce bir konuşma metni olarak hazırlanmıştır. Yazar, Türkçede yaygın olarak kullanılmayan bu kavramı, sosyal mobilite ile sınıf atlama şansı olmayanları tanımlamak bağlamında kullanır. Kadınların "madun" olarak (erkek) egemen kültürün etkisi altındaki durumunun farkına varılması gerektiği üzerine temellenen çalışmada, vurgu yapılan noktalardan "toplumsal cinsiyet körlüğü"nün bir yandan kültürü canlı tutmakla birlikte er ya da geç olumsuz etkilerinin olacağı uyarısı dikkat çekicidir. Spivak, "toplumsal cinsiyet körlüğü" içindeki kültürü yorumlar: "Toplumsal cinsiyet hastalığına yakalanmış bir kültür sürekli can çekişme halindedir, ancak asla da

ölmez, oysa savaş ve emperyal fanteziler gibi başka şeyler bir kültürü öldürür. İkisi arasında büyük fark vardır" (Milevska, 2007:47).

Spivak'ın bu çalışması ile ilgili olarak çok sayıda araştırmacının çeşitli yorumlarda ve eleştirilerde bulunduğu kolaylıkla tahmin edilebilir. Kendisine, çalışmaları hakkında başkalarının ne düşündüğüyle ilgilenip ilgilenmediği ya da bu konudaki yayınları takip edip etmediği üzerine bir soru yöneltildiğinde yazar: "İnsanların beni doğru mu yanlış mı okuduklarını değerlendiren bir konumda olmak da istemem ayrıca; bu türde okumalar mümkündür hem. Kaldı ki, insanın kendi çalışmasına sahiplenmesi de iyi bir fikir değil; bu bir. İkincisi, ben çalışmalarımı dağa taşa kazıdığımı düşünmüyorum, her seferinde zaten kendim düzeltiyorum. Hem henüz okumadığım başka bir sürü metin var, o yüzden başkalarının benim üzerime yazdıklarını okumak ve yanıldıklarını söylemek... ne büyük bir zaman kaybı, düşünebiliyor musunuz?..." (Milevska, 2007:57) biçiminde çok net bir karşılık verir. Spivak'ın yaklaşımı, akademik çalışmaların eleştirel okumalarla zenginleşeceğine inandığını gösterdiği kadar yayınladığı çalışmalar üzerine kendisinin de düşünmeye devam ettiğini göstermektedir. Aynı söyleşide *"Madun Konuşabilir mi?"* makalesinde kullandığı "stratejik özcülük" kavramının arkasında durmaktan vazgeçtiğini belirtmesi bu konudaki yaklaşımını gösterir niteliktedir. Spivak, düşüncesindeki değişikliği makalesinde artık gerçekleştiremeyeceğini ve bu kavramın makalesi yoluyla sonunda kullanılmaz hale gelinceye kadar ebediyen dolaşımda kalacağını bildiğini de ekleyerek akademik yayınların geri dönülmezliğine değinir. Artık değiştirme şansı yoktur! 'Özcülük'[11] konusundaki yorumunu netleştirmek isteyen yazar; "Özcü olduğunuzda tabii ki sebzelerin özüne kafa yormaya kalkmazsınız. Her zaman için kendi grubunuzun özünü düşünürsünüz ve bence kimlikçilik, canlı olmanın en enterasan yanını, yani başkalarına, ötekine karşı belli bir açıdan hayata bakma olgusunu görmezden gelir. İnsanların o deyişi[12] sevmelerini bir talihsizlik olarak görmemin sebebi budur" (Milevska, 2007:48)

11 Burada kastedilen "Özcülük" kavramının İngilizce karşılığı "Essentialism"dir.
12 Burada "Stratejik Özcülük" kastedilmektedir.

yorumunu ekler. Burada yine Spivak'ın üzerinde çok tartışılan bir kavram olan "stratejik özcülük"ü neden kullandığı ile ilgili kendi açıklamasına yer verilebilir. Spivak, sözlerine bu kavrama dair tartışmalarda aslında "strateji" sözcüğüne ilgi gösterilmediğinden yakınarak başlar. Bu kavramı ilk kez, "Madun Araştırmaları grubunun bilinç konusunda özcü bir tutum benimsediğini düşündüğü için kullandığını aktarır: "(..) deyişin ilk kullanımı aslında, karşılığında bana iyi davranmayan bir gruba[13] karşı nazik olmaya çalışmak gibi bir yanılsamayla bağıntılıydı. Düşündüğüm bir şeyi tam dile getirme cesaretini sergileyememiştim" (Milevska, 2007:49). Bu itirafıyla, "stratejik özcülük" kavramını nasıl ortaya koyduğunu da açıklamıştır. Spivak, "stratejik özcülük-strategic essentialism" kavramını kullanmasından sonra bunun neredeyse bir motto olarak durmadan kendisine hatırlatılmasından yakınmaktadır. Kendisiyle yapılan görüşmede Danius'un sorduğu soru; "Sizin ünlü olduğunuz nosyonlardan biri de "stratejik özcülük"tü hatırlatmasına Spivak, "özcülüğün stratejik kullanımı. Biliyorsunuz, Differences'ın ilk sayısında benimle uzun bir söyleşi yapıldı ve orada bunu artık kullanmak istemediğimi belirttim. Söylediğim bağlamda, cımbızla çekilip alındı, Amerika'da da, Avusturalya'da da, İngiltere'de de. Böyle bilindiği konusunda çok haklısınız. Peki ama neden böyle çok iyi tanınan bir şey haline geldi? Benimle ilgili iki şey çok iyi biliniyor. Birincisi "Madun Konuşabilir mi?" denemem, ikincisi de şu küçük şey "özcülüğün stratejik kullanımı". Nasıl Amerika'da "Kişisel Olan Politiktir-The Personal is Political" cümlesi bağlamından uzaklaşıp hemencecik "sadece, kişisel olan politiktir" biçimine dönüştüyse aynı şekilde, benim nosyonum da Özcülükle ilgili bir "union ticket" haline geldi. Kimse, "strateji" ile neyi kast ettiğim üzerine düşünmedi" (Danius, 1993:34-35) biçiminde olur. Spivak bu yakınmanın ardından bu kavramdan vazgeçtiğini ve daha çok cin-

13 Burada "Madun Araştırmaları Grubu" kastedilmektedir. Spivak'ın bu grubun çalışmaları konusundaki eleştirisini Young şöyle belirtir: "Ne var ki, Spivak, Tabi Çalışmaları grubunu, programları, biraz çelişkili olarak, köylü veya tabi bilincini(n hakikatini) yeniden resmeden izahların üretiminde merkezlendiği ölçüde eleştirir" (Bkz. Young, 2000:250).

siyetli özne (sexed subject) ve feminist kuram üzerine odaklandığını ekler (Danius, 1993:35). Spivak'ın yanlış anlaşıldığını belirtmesi ve kendisiyle özdeşleştirilmiş kavramla olan ilişkisini yeniden gözden geçirerek ortaya koyması önemlidir.

Spivak, madun kişi ile ilgili iki ihtimalden söz eder. Madun ya mobilite olanaklarının kendisine kapalı olmasının normal olduğunu düşünür -ki bu oldukça ürkütücü bir durumdur- ya da madunluk cehenneminden çıkıp kurtulmak ister. Spivak'ın bu makalesini yazdıktan yirmi yıl sonra önereceği nokta, madunluğu sadece dinlemek ve anlamak değil, bir müdahalede bulunulabilecek bir durum ya da kendi sesinizi duyurabileceğiniz bir şekilde maduniyetin normal bir şey sayılması hakkını -tabii büyük bir çaba sarf ederek- kazanmanın önemidir (Milevska, 2007:50). Yazarın kendi metninin üzerinde düşünerek yıllar sonra yaptığı öneri bu anlamda dikkate alınmalıdır. Spivak'ın "melez kimlik" ile ilgili yorumu da önemlidir: "Melez kimlik, sömürge meselesiyle ve Avro-merkezci ekonomik göçmenlerle ilgili bir göçmenlik kavramıdır. 'Melezlik', sizin kimliğinize 'indirgenemez bir kültürel çeviri'yi varsayar. Titiz olmaya kalktığınızda da gözleriniz hemen sınıfsal bir özne arar. Maduniyet, kültürel çeviriyle ilintili bir kavram değildir. Ulaşma imkânının bulunmamasıyla ilgili pratik bir fikirdir ve daha önce dediğim gibi, kadınlar ve erkekler bölüşüm adaletinde eşitsiz konumdadırlar" (Milevska, 2007: 55).

Spivak, *"Madun Konuşabilir mi?"* adlı metnin kimi yerlerini objektif bir biçimde kendisi eleştirir: "Benim makalemde söylediğim ve yapmamam gerektiği kadar metaforik bir dille ifade ettiğim şey, direnişin tanınmayı sağlayacak bir altyapıya sahip olunmadan hayata geçirildiği durumlarla ilgiliydi. Bu, bir siyasal ya da toplumsal konum tarifidir. Madunlar kendi adlarına konuşurlar. Öyleyse, onlarla diğer insanlar arasındaki farklılık neredediir? Problem, madunların iç hayattan yoksun olmalarında değildir. Madunların da başka herkes kadar iç hayatları vardır. Duygudan yoksun insanlar olmadıkları gibi, hiçbir duyguları başkalarından daha az yoğun da değildir, bunu hemen söyleyeyim. Dolayısıyla, problemi onların iç hayattan yoksun olmalarında değil, direnişlerinin olduğu şekliyle

tanınabileceği kamusal alana ulaşamamalarında aramak gerekir" (Milevska, 2007:55-56). Madunla ilgili aranması gereken noktanın kamusal alan kavramıyla aydınlanacağını açıklaması Spivak'in metnini açacak bir anahtardır da. Yazarın metinlerinin daha iyi anlaşılmasına yarayacak ve kendi arka planını oluşturan bir başka deneyiminden daha söz etmek yararlı olacaktır. Yazar söyleşinin yapıldığı 2003 yılından yaklaşık on beş, on altı yıl önceki bir tarihte, Aborjinlerin sulama yapılabilmesi amacıyla kuru bir nehir yatağını kazıp kaynağına ulaşmak için bir Hint şirketinden para aldıklarını, ancak proje sırasında çalışmayı oldukça ağırdan alarak, gönülsüz ve isteksiz davrandıklarını deneyimlediğini aktarır. Çalışma devam eder ve proje ile ilgili iyi bir sonuç elde edilir. Spivak, Aborjinlerin tavrının nehrin göğsünün kesilmesine karşı kökü eski çağlara dayanan bir kültürel ve ekolojik direniş olduğundan söz ederek kültürel bağlantıya dikkat çeker. Aborjinlerin tembel olduğu düşünülmesine rağmen, gerçek görünenden oldukça farklıdır. Aborjinler gönülsüzlüklerini belli etmelerine rağmen bunun direniş sayılmaması ilgi çekicidir. Spivak'a göre, orada yaşanan madunların iç hayatlarının olmaması değil, aksine belki de fazla iç hayatlarının olmasıdır. Spivak'ın bu konuda ısrarla tekrar ettiği bir başka nokta daha vardır: "...gerçekten bu maduniyet meselesi hiçbir şeye sahip olmayanlar, hiçbir mobilite imkanı bulamayanlar ekseninde anlaşılmalıdır" (Milevska, 2007:56). Aktarılan son cümlenin metnin ve metinde sorgulanan "konuşabilmek" vurgusunun doğru anlaşılabilmesi için kritik bir nokta olduğu unutulmamalıdır.

Bölümü bitirmeden önce Spivak hakkında yapılan yorumlara yer verilebilir. Young, Spivak'ın söz konusu edilen makalesine değinerek makalede önemsediği noktaları özetler. Young'a göre, "Spivak sömürge söylemi tahlillerinin, aksine, tarihin basitçe olguların tarafsız (disinterested) bir üretimi değil, lakin bir 'epistemik şiddet' süreci (RS130) olduğunu nasıl sergilediğini gösterir. Yani, bir nesnenin özel bir temsilinin menfaat gözeten (interested) bir inşası ki, bu Şarkiyatçılıkta olduğu gibi, tamamen, o nesnenin temsili dışında bir varoluş ve gerçeklik olmadan inşa edilebilir. Spivak'a göre böylesi bir

tarih bir temsil şeklini almadığı zaman genel olarak tarihsel bir anlatıdan, çoğunlukla da Batının veya sömürgeci iktidarın perspektif ve varsayımlarıyla yazılmış bir anlatıdan ibarettir. Spivak buna Hindistan tarihini örnek verir ki İngiliz versiyonunda bu tarih, diye ileri sürer, 'devlet başkanları ve İngiliz idarecileri nokta-i nazarından sürekli ve "türdeş" bir "Hindistan" (inşa eder)... Böylece "Hindistan" emperyal efendileri tarafından, diğer anlamda, "temsil" edilebilir' (CSS 127). Eleştirmenin vazifesi kimin temsil edildiğini, kimin edilmediğini sormak, "olgular"ın tesis edilmesi mekaniği'ne dair emperyalist tarihteki takıyyeyi göstermek, edebi tahlilin yöntemlerini bu türden tarihlerdeki hakikat ve kurgu ayrımının belirsizliğini sergilemek ve ayrıca, karşıt-anlatılar inşa etmek için kullanmaktır (RS 140)" (Young, 2000:247-248). Young'un, Spivak'a yaptığı doğrudan göndermelerle eleştirel bir yorumlama ile yazarın yaklaşımını özetlediği görülür. Burada, Tül Akbal Süalp'in, Spivak'ın *"Madun Konuşabilir mi?"* çalışmasında temsil ve anlatının iktidarı üzerinde duruşunu gündeme getirirerek Spivak'ın, politik, felsefi ve sanatsal temsilin birbirlerinden ayrılamayacağını savunduğunu hatırlatmasına değinilebilir. Ayrıca, Akbal Süalp, Spivak'ın bir başka çalışmasından yararlanarak pek çok diğer yanının yanı sıra tarih için gerçekliğin basit bir rastgele üretimi değil, bilgi düşüncesinin vahşetinin süreci olduğunu belirtmesine (Akbal Süalp, 2006:43) de vurgu yapar. Spivak'ın sömürgeci yaklaşımın tarih yaratımı konusundaki eğilimine dikkat çekmesi önemlidir. Tarih kurgusunda "inşa" ve "temsil" ile ilgili yaklaşımların belirleyiciliğinin egemenden yana olduğu kuşku götürmez. Bu durumda, anlaşılacağı üzere emperyal anlatıların -bunun içine tarih yazımı da girebilir- yorumlanabilmesi için ele alınan kavramlar eşliğinde çarpıtılanı göstermenin gerekli olduğu anlaşılmaktadır. Spivak'ın durduğu noktadan dil, tarih ve kültür arasındaki ilişkiyi derinlemesine ortaya koyduğu görülür. Spivak'ın çalışması ile ilgili bir başka uyarı Jenny Sharpe'dan gelir. Spivak'ın *"Madun Konuşabilir mi?"* adlı çalışmasının en çok bilinen, ancak en çok yanlış anlaşılan çalışması olduğunu vurgulayan Sharpe'a göre, Spivak'ı eleştirenler onun ileri sürdüğü başlığı, bunun bir akademik sorgulama çabası olmaktan çok; bunu "Madun

Konuşamaz" olarak kesinleşmiş bir yargı biçiminde ele alır gibidirler. Spivak'ın bu makalesini *A Critique of Postcolonial Reason* (1999) adlı kitap için yeniden gözden geçirip ele aldığı bilinmektedir (Sharpe, 2002:609-610).

Spivak'ın Yapmış Olduğu Diğer Çalışmalar Üzerine

Yazarın geçmişteki çalışmaları ilgi duyduğu alanların çeşitliliğini de göstermektedir. Bunlar arasında *"French Feminism in an International Frame"*[14] (1981) adlı çalışması, dil, feminizm ve sömürge sonrası aydın olmakla bağlantılı ilgi çekici ayrıntılarla yüklüdür. Spivak burada kendi sömürge sonrası aydın olma serüveninde feminist bir akademisyen olarak çizdiği yoldaki düşünce duraklarına yer verir. Aslında, onu bu yazıyı yazmaya iten ana motivasyonun Suudi Arabistan Üniversitesi Sosyoloji Fakültesi'ndeki Sudanlı genç bir kadının "Sudan'da kadın sünneti ile ilgili yapısal işlevselci bir çalışma yazdım" sözleriyle kendisine yaklaşmasının ardından ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Spivak genç kadının sözleri karşısında "tam da "kadın sünneti" cinsiyetçi kavramını affetmeye hazırdım" diyerek ekler "biz buna "klitoridektomi-clitoridecomy" demeyi öğrendik, çünkü hatamız üzerine işaret etmekte ötekilerden daha akutuz" sözleriyle kendi kuramsal tarihine ve uğraklarına değinir (Spivak 1981:154). Spivak, kimi zaman kendisini *"onlar* için ne yapabilirim" derken yakaladığından söz eder. Eğer, biri Üçüncü Dünya kadınları için geniş çaplı bir şey yapmaya kalkarsa kendini Yapısal İşlevselcilik (Structural Functionalism) tarafından kuşatılmış olarak yakalar sözleriyle bu konu ile ilgili çarpıcı uyarısını yapar. Buradan yola çıkarak, uluslararası feminizm konusundaki ve kimi Fransız metinlerindeki karmaşıklığa değinir. Yazarın karmaşıklıktan kastının, "Batı" ve "Doğu" ile ilintili bir karmaşıklık (Spivak, 1981:154-155) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, Spivak'ın *"French Feminism in an International Frame"* (1981) adlı çalışmasında aktardığı bir deneyimi onun hassasiyetleri ve kaynakları açısından fikir verecektir. 1949

14 Aynı makale, *"Milletlerarası Bir Çerçevede Fransız Feminizmi"* olarak Türkçeleştirilmiştir (Bkz. Young, 2000:247).

yılında Bihar-Bengal'deki mülkünde bir kış akşamı yürürken karşılaştığı olay onun yaklaşımını anlamak açısından kilit bir noktadır. İki yaşlı kadın nehir kıyısında çamaşırlarını taşlara vurarak yıkamaktadır. Nehri kendi aralarında paylaşamayan kadınlar birbirlerini suçlamaktadır; "Seni akılsız, bu senin kendi nehrin mi? Şirket'in nehri!". Spivak, bu örneği verdikten sonra nehrin ait olduğu Doğu Hindistan Şirketi'ne ilişkin bilgiler aktarır. Yazar Hindistan'ın İngilizlerin eline geçtiğini (1858) ve 1950'de bağımsız bir cumhuriyet haline geldiğini de hatırlattıktan sonra asıl uyarıyı yapar; Akademik feministler Üçüncü Dünya kadınları adına konuşmak yerine, onlarla konuşmayı, onlardan öğrenmeyi öğrenmek ve onların politik ve cinsel sahneye (sexual scene) erişimlerinin bizim sadece üstünlük taslayan kuram ve aydın merhametimiz ile doğrulanmak olmadığından şüphelenmek zorundadırlar (Spivak, 1981:156). Yazarın burada sömürge sonrası aydının konumu kadar feminist kuram içindeki boşluklara değinmesi anlamlıdır. Bu bakımdan, Üçüncü Dünya kadınları hakkında yeterince öğrenmek için alanın ucu bucağı olmayan heterojenliğinin anlaşılmasının gerektiği açıktır. Bunun için de, Birinci Dünya feministleri *kadın olarak ayrıcalıklı olma* duygusunu durdurmayı öğrenmelidirler (Spivak, 1981:157).

Spivak'ın çalışmaları arasındaki *"Three Women's Texts and a Critique of Imperialism"* (1985) adlı metinde İngiliz Edebiyatı'nda üç kadın yazarın metinlerinde emperyalizmin izlerini araştırdığı görülür. Yazara göre, 19. yüzyıl İngiliz edebiyatını emperyalizmi hatırlamadan okumak olanaklı değildir. Ayrıca İngiltere'nin, İngilizlere kültürel temsili açısından da edebiyat önemli bir paya ve sosyal misyona sahiptir. Bu nedenle, kültürel temsilin üretiminde edebiyatın rolü önemsenmelidir ve sadece İngiliz edebiyatını değil emperyalizm çağında Avrupalı sömürgeci kültürleri de çalışmak gereklidir. Spivak, bu bağlamda "dünyalaştırma/worlding"[15] kavramını tartışmaya açar. Yazar, çalışmasında basılı kitap üzerinden

15 Spivak'ın kullandığı "worlding" kavramı ile ilgili olarak Robert Young'un *Beyaz Mitolojiler* kitabının çevirisinde "dünyalaştırma" Türkçe karşılığı kullanılmaktadır (Bkz. Young, 2000:248). Burada da aynı kavram için benzer karşılık kullanılacaktır.

yola çıktığından "yazarı" araştırmasının nesnesi yapmadığını ve bunu yaparak da yapısökümü derslerini yok saydığını ekler. Yani, *Jane Eyre*'i ele alıp Charlotte Bronte'ye odaklanmayacağını net bir biçimde açıklamış olur. Makalesinde feminizmin kült metinlerinden sayılan *Jane Eyre* aracılığıyla "Üçüncü Dünya"nın "dünyalaştırma/worlding" düzenlemelerini araştırır[16]. Bu çalışmasında Spivak'ın inceleme evrenini edebiyat alanı oluşturmaktadır.

Spivak'ın "*Megacity*" (2000) adlı çalışmasının başında disiplinlerarasılıktan hoşlandığını belirtmesi boşuna değildir. Hindistan'ın beş büyük şehrinden biri olan Bangalore'ye giden yazar, Robert Reich'ın "elektronik kapitalizm (electronic capitalism)" kavramını hatırlatarak kent hakkında yorumlar yapar. Bu çalışmada, Spivak, Bangalore'de büyük bir yazılım şirketinin yöneticisi ile bu yerin Hindistan'ın bir "silikon kenti" haline gelişini tartışır (Spivak, 2000:9). Spivak yazısında gözlemlerini ve görüşmeleri sonucunda elde ettiği bilgilerini aktarır ve Bangalore'de yaşananları Marksist kavramlar çerçevesinde yorumlar. Üretimin sanal olduğu bu yerde olanları Marksist kavramlarla yorumlayabilmek için karşılaştırmalar yapmak gerektiği açıktır.

Spivak'la yapılan bir görüşmeye dayanarak ilgilendiği projeler ve küreselleşme sonrası dünya ile ilgili yorumlarına ulaşmak söz konusu olur. Bu çalışmalar arasında, yazarın, Monsanto Şirketi'nin genetiği ile oynanmış tohumlarının çiftçilerin bir sonraki yıl ektikleri tohumdan yararlanamamaları nedeniyle geleneksel bir uygulayımı sona erdirdiğine vurgu yaptığı çalışması sayılabilir. Sözü edilen konu üzerinde duran Spivak'ın bu gelişmelerin Güney Asya'daki kadınları nasıl etkilediğine dair yaptığı bir çalışmanın olduğu da aktarılmaktadır. Bengladeş'te genetiği ile oynanmış tohumlar ve kimyasal gübreler yüzünden yaşam döngüsünün kırılmış (Sharpe, 2002:612) olduğuna dikkat çekilmesi bu anlamda önemli bir akademik katkıdır. Anlaşılacağı üzere Spivak'ın geniş alana yayılan ilgileri ve kuramsal alanla uygulayımı bir arada ele alıyor oluşu onu takip edilmesi gereken bir entelektüel figür haline getirmektedir.

16 Bu konuda ayrıntılı tartışmalar için ayrıca Ania Loomba'nın *Kolonyalizm, Postkolonyalizm* adlı çalışmasına bakılabilir (Bkz. Loomba, 2000:106-107).

Sıra O Önemli Soruya Geldi: "*Madun* (Sahiden) *Konuşabilir mi?*"

Spivak'ın "*Madun Konuşabilir mi?*" (2009)[17] adlı makalesi üzerine ayrıntılı biçimde yer verilmesi hem okuyucunun yazı konusundaki merakını giderecektir, hem de bu önemli çalışmanın ışığında aslında her şeyden çok tartışılmayı hak eden ama çoğu zaman yok sayılan ya da fark edilmeyen bir "alan" ile ilgili yorumları tartışmaya açmaya yarayacaktır. Böylece, ilk kez 1983 yılında bir konuşma metni olarak kaleme alınan, ardından 1988 yılında basılan bu çalışmayı ana hatlarıyla hatırlamak "madun" kavramı üzerine geniş perspektifli bir bakış elde etmek için başlangıç oluşturacaktır. Burada, metnin özelliğine sadık kalınarak olabildiğince bağlamından koparmadan yapılacak alıntılarla, Spivak'ın bu "ses getiren" metninde üzerinde durduğu; "madun", "epistemik şiddet", "arzu" ve "cinsiyet körlüğü" gibi kavramların nasıl gündeme getirildiği ortaya konulacaktır.

Metnin girişinde Spivak, aslında bu yazının ilk başlığının; "İktidar, Arzu, Çıkar" olarak tasarlandığını belirtir (Spivak, 2009:53). Yazarın metninin girişinde niyetini açık açık ifade ediyor oluşu, okuyucuya yardımcı olacak bir yaklaşımdır. Spivak; "Bu yazı, ister istemez dolambaçlı bir rota izleyerek, özneyi sorunsallaştırmaya yönelik günümüz Batılı çabalarının eleştirisinden, üçüncü-dünya öznesinin Batılı söylem içerisinde nasıl temsil edildiği sorununa yol alacaktır. Yol boyunca, öznenin çok daha radikal bir merkezsizleştirilişinin, aslında, hem Marx'ta hem Derrida'da örtük olarak varolduğunu ileri sürme fırsatım olacak. Ve belki de şaşırtıcı olarak, Batılı entelektüel üretimin, birçok yoldan, Batı'nın uluslararası iktisadi çıkarlarıyla suç ortaklığı içinde olduğu argümanına başvuracağım. Sonunda, Batı'nın söylemleriyle madun kadının konuşması (veya onun adına konuşma) imkânı arasındaki ilişkilerin alternatif bir analizini önereceğim. Spesifik örneklerimi, dul

17 Bu metnin Türkçeye çevrilmesi ile ilgili Spivak'ın yorumunu eklemek anlamlı olacaktır. Spivak bu süreçten şöyle söz eder; "Gayatri Chakravorty Spivak 1999'da yayınlanan gözden geçirilmiş versiyonu tercih edecekti, fakat pedagojik nedenlerle, editörler 1988'de sunulmuş olan versiyonu yayınlamayı tercih etmişlerdir" (Bkz. Spivak, 2009:53). Spivak'ın metninin kendinden bağımsız olarak "yaşamasına" karşı ironik bir tavrı olduğu buradaki vurgusundan da anlaşılmaktadır.



Hindistan'da sati geleneğine ait bir çizim

kadın fedasının Britanya tarafından yürürlükten kaldırılışının olağanüstü paradoksal statüsünü enine boyuna tartışmak suretiyle, Hindistan örneğinden seçeceğim" (Spivak, 2009:53-54) biçiminde metnin yazılmaktaki niyetini açık olarak belli eder. Bu metin boyunca, bilginin ve iktidarın, temsilin sömürge zihniyeti ile birlikte nasıl dönüştürüldüğü üzerinden eleştirel biçimde sorgulanacağı anlaşılmaktadır. Hint kültürüne ait olan ve bu kültür dışında çok iyi anlaşılmayan ve bilinmeyen **"dul kadın fedası"** olarak Türkçeleştirilen ve metnin tartışma zemininde örnek olarak kullanılan olgu, metni anlamak açısından da kilit bir kavramdır. Metnin bazı yerlerinde Spivak bu kavramı, kültürel dayanaklarını ve kavramla ilgili temel metinlerde nasıl ele alınıp tartışıldığını ortaya koyarak ele almakla olası yanlış anlaşılmaları önlemek konusunda bir temkinlilik gösterir.

Yazar, "epistemik şiddet" ile ilgili olarak Foucault'nun *"Madness and Civilization"* adlı kitabından bir alıntı yaparak yorumunu, sömürge ve emperyalizm anlatısı modeline uyarlar. Spivak'a göre; "Böylesi epistemik şiddetin en el altındaki örneği, uzaktan planlanmış, yaygın ve heterojen bir, Öteki olarak sömürge öznesinin inşası projesidir. Bu proje, şu Öteki'nin izinin kendi eğreti Öznelliğinde asimetrik olarak yok edilişidir de. Gayet iyi bilinir ki, Foucault, epistemik şiddeti, *epistemen*in tam bir elden geçirilişini, Avrupa'nın 18. yüzyılın sonunda akıl sağlığının yeniden-tanımlanmasında konumlar[18]. Ama ya bu özgül yeniden tanımlayış, sömürgelerde olduğu kadar Avrupa'daki tarih anlatısının da sadece bir kısmı idiyse? Ya bu, iki epistemik elden geçirme projesi muazzam bir iki-kollu maki-

18 Spivak'ın yazısında bu kaynağa gönderme yaptığı görülür; Bkz. Michel Foucault, *Maddness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Çev. Richard Howard (New York: Pantheon Books, 1965), s.251, 262, 269.

nenin yerinden oynatılmış ve varlığı kabul edilmeyen parçaları olarak işlemişse? Belki de bu, çok katmanlı (palimpsestic) emperyalizm anlatısının alt metninin, "boyun eğdirilmiş bilgi", "görevi için yetersiz ya da yeterince geliştirilmemiş olarak diskalifiye edilmiş bütün bir bilgiler takımı: Hiyerarşide aşağıda, idrakin ya da bilimselliğin gerektirdiği düzeyin altında konumlandırılmış, naif bilgiler" (PK, 82) olarak tanınmasını istemekten başka birşey değildir" (Spivak, 2009:69). Bu uzun alıntıdan, Spivak'ın tarih anlatılarının oluşturuluş biçimindeki çok katmanlılığa dikkat çekmek istediği anlaşılmaktadır. Emperyalizmin anlatısının bilgiyle ve iktidarla ilintisinin çözümlenmesi konusu dikkatli ve eleştirel bir yoğunlaşma gerekmektedir.

Spivak, çalışması için önemli bir kavram olan "dul kadın fedası" kavramını yinelerken, epistemik şiddet konusuna bu örnekle geri döner (Spivak, 2009:70). Epistemik şiddet bağlamında Spivak, Deleuze ve Foucault'nun görüşlerini tartışmaya açar. Yazarın net bir şekilde tartışmak istediği şudur: "Şimdi şu izleyen soruyla yüzleşmek zorundayız: Toplumsallaşmış sermayeden çıkan uluslararası iş bölümünün öbür tarafında, daha evvelki bir ekonomik metni tamamlayan emperyalist hukukun ve eğitimin epistemik şiddet döngüsünün içinde *ve* dışında, *madun konuşabilir mi?*" (Spivak, 2009:73). Yazar bu soruyu sorduktan hemen sonra, yazısının sonunda toplumsal cinsiyet meselesine değineceğini ve kadınlarla ilgili sorunu gündeme getireceğini de bildirir: "Bu yazının sonunda, madun olarak kadın sorununa yöneldiğimde, bizatihi kolektiflik imkanının, kadın failliğinin manipülasyonu yoluyla ısrarla engellendiğini öne süreceğim" (Spivak, 2009:74). Kadının "madun" olarak tanımlanması ve kadın deneyimlerinin üzerinde durulması bu çalışmanın en akılda kalıcı yanlarından birini oluşturmaktadır. Daha önce de kendisi tarafından vurgulandığı gibi, Spivak burada öne sürdüğü soruların sorulmasını sömürgeci işgal ve tarihyazımı açısından vazgeçilmez bulduğu için ısrarla ele alır. Yazar metninde "Madun Çalışmaları" grubundan söz ederek grubun; "madun konuşabilir mi" sorusunu sormak zorunda olduğunu hatırlatarak tarihyazımı ve sömürgeci işgal sorununa değinir (Spivak, 2009:74). Yazarın öne

sürdüğü meselenin çıkış kaynağı madun çalışmalarıyla ilgilenen bu grubun yaklaşımıyla da ilgilidir.

Spivak'ın Pierre Macherey'den alıntıladığı nokta önemlidir: "Pierre Macherey, ideolojinin yorumu için şu formülü sunar: "Bir çalışmada önemli olan, onun ne söylemediğidir. Bu, "söylemeyi reddettiği" özensiz yazımıyla aynı değildir, gerçi bu da kendi içinde ilginç olurdu: Tanınsın ya da tanınmasın, ***suskunlukları ölçme*** görevi olan bir yöntem, bunun üzerine kurulabilirdi. Fakat bundan ziyade, çalışmanın ne söyle***yemediği*** önemlidir, çünkü orada, suskunluğa doğru bir tür yolculukta, ifadenin ayrıntısı gerçekleştirilir" (Spivak, 2009:78). Spivak'ın, burada Macherey'den yaptığı alıntıda vurguladığı koyu renkle ve italik yazılan ifadelerin anlamı üzerinde yoğunlaşılması gerekir. Bir çalışmanın söyleyemediği şeyin "ne" olduğu da o çalışma hakkında eleştirel bir yorum yapılmasına olanak sağlar. Eleştirel yorumdan o çalışmanın üretildiği koşullarda engellenen yorumlamaların bulunması anlaşılmalıdır. Bu engellenmenin nedenleri üzerinde düşünmek de bakışımızı zenginleştirecektir. Başka bir deyişle bu gerçek, eleştirel bakışı yönlendirecek asıl önemli noktadır. Spivak da bunun altını çizerek konuyu madun bilinci zeminine çeker: "Madun bilincine eşlik eden soruya geldiğimizde, çalışmanın ne söyle*yemediği* nosyonu önemli hale gelir. Toplumsal metnin semboliğinde (semioses), isyanın ayrıntıları, "ifade"nin yerini alır" (Spivak, 2009:79). Spivak bu yorumdan sonra postkolonyal entelektüellerin durumunu tarih yazımı ile ilgili olarak tartışmaya açmak ister. Yazarın 1983 ve 1984 yıllarında yaptığı çalışmalarında da tartışmaya açtığı noktalar önemlidir. Yazara göre, kadın figürü söz konusu olduğunda durumun nasıl olduğu sorusu sorulmalıdır. Spivak'ın bu soru(n) karşısındaki yorumu şöyledir: "Gayet iyi biliniyor ki, (emperyalizmin madunundan ziyade) dişil/kadınsı nosyonu yapısökümcü eleştiri içerisinde ve feminist eleştirinin belli türleri içerisinde benzer biçimde kullanılmıştır. İlk durumda, belirlenmemiş olarak asgari yüklenimi zaten fallus merkezli geleneğin elinin altında olan bir "kadın" figürü söz konusudur. Madun

tarihyazımı, kendisinin böylesi bir hileyi kullanmasını engelleyecek yöntem soruları ortaya atar. Kadın "figürü" için, kadın ve suskunluk arasındaki ilişki, kadınların kendileri tarafından tasarlanabilir; ırk ve sınıf farklılıkları bu yükün altında kapsanır. Madun tarihyazımı, böylesi jestlerin imkânsızlığıyla yüzleşmek zorundadır. Emperyalizmin dar epistemik şiddeti, bize, bir *epistemenin* imkanı olan genel şiddetin eksikli bir alegorisini verir" (Spivak, 2009:79). Çalışmanın bu noktasında Spivak, madun özne olarak kadını irdelemeye devam eder: "Madun öznenin silinmiş güzergâhı içinde, cinsel farkın izi iki misli silinir. Buradaki sorun, kadınların ayaklanmaya katılımı sorunu ya da cinsiyete dayalı işbölümünün temel kuralları değildir, her ikisi için de "kanıt" vardır. Sorun daha ziyade, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının, hem sömürgeci tarihyazımının nesnesi olarak hem de ayaklanmanın öznesi olarak eril olanı egemen tutmasıdır. Eğer, sömürgeci üretim bağlamında, madunun tarihi yoksa ve konuşamazsa, kadın olarak madun daha da derinden gölgededir" (Spivak, 2009:80). Bu aşamada tartışmanın madun kadının suskunluğu sorununda kilitlendiği açıktır. Spivak bu durum karşısında postkolonyal entelektüelin konumunu sorgulamakta gecikmez: "Postkolonyal entelektüel, madun kadının tarihsel olarak sessizleştirilmiş öznesiyle (onu dinlemek ya da onun adına konuşmak yerine) konuşmayı öğrenmeye çabalarken, dişil ayrıcalığı *sistematik* olarak "bile isteye unutur" ("unlearns"). Bu sistematik bile isteye unutuş, postkolonyal söylemi bulabildiği en iyi araçlarla eleştirmeyi öğrenmek ve sömürgeleştirilmiş olanın yitik figürünü basitçe ikame etmemekle iç içedir. Bundan ötürü, madun kadının sorgulanmamış sessizleşmesini sorgulamak, madun çalışmalarının anti-emperyalist projesi içerisinde dahi, Jonathan Culler'ın ileri sürdüğü gibi "farklılaşarak fark üretmek" ya da "öz olarak tanımlanan bir cinsiyet kimliğine... başvuru... ve bu kimlikle ilişkili deneyimleri ayrıcalıklı kılmak" değildir" (Spivak, 2009:91-92). Spivak'ın kadının konumunun üzerine düşünürken bir başka katmanı daha soyup göz önüne çıkartmak istediği anlaşılır. Sömürge söz konusu olduğunda tarih yazımı nasıl sorunlu ve

sorgulanması gereken bir alansa, kadının konumu da madun olması açısından sessizliği, suskunluğu ile daha katmerli, koyu bir gölge altındadır denebilir. Burada tartışmaya açılan bir yandan da postkolonyal aydının konumunun sorgulanmasıdır. Postkolonyal aydının tarihsel olarak sessizleştirilmiş bir özne olarak kabul edilen "kadın" karşısında postkolonyal söylemle ilgili yaklaşımında da dikkatli olunması gerekir. Spivak'ın çalışmasında öne sürdüğü ilk bakışta karmaşık gibi görünebilecek bir başka kavram ise ***"bile isteye unutuş"***tur. Spivak bu kavramı projelendirir ve konuya dair bir uyarıda bulunur. Madun konuşabilir mi? ve (kadın olarak) Madun konuşabilir mi? sorularıyla yüzleşildiğinde, tarih içinde maduna ses verme girişimlerini yorumlayan Spivak; "Beyaz adamlar, kahverengi kadınları kahverengi adamlardan kurtarıyorlar" cümlesine dikkat çeker ve okuru "vahşi psikanaliz" içindeki bir problem olarak bunu ele almaya davet eder. Buradan hareketle Spivak, Freud'un cümlesi nasıl kendi politikasını ele veriyorsa bu ikinci cümlenin de kendi politikasını ele verdiğini iddia eder: "Tıpkı, Freud'un "Bir çocuk dövülüyor" cümlesinde ve başka yerlerde kadını günah keçisi ilan etmedeki ısrarının, her ne kadar kusurlu da olsa, onun siyasi çıkarlarını ele vermesi gibi, benim, bu cümlenin vesilesi olarak emperyalist özne-üretimi konusundaki ısrarım da, kendi politikamı ele verir" (Spivak, 2009:94). Spivak'ın psikanalize de değinerek başvurduğu açıklama cümlesi üzerinde durmaya değerdir. Madunun konuşması bir soru olarak oldukça ikircikliidir. Sömürge söz konusu olduğunda daha önce anılan "dul kadın fedası-sati" geleneği ile ilgili olarak uygulanan Beyaz politikanın anlatısını özetleyebilecek olan bu cümle önemsenmelidir: "Beyaz adamlar, kahverengi kadınları kahverengi adamlardan kurtarıyorlar"! Sömürgeci Beyazların sömürge topraklarından biri olan Hindistan'a uygarlık getirme çabasının bir sonucu olarak "dul kadın fedası-sati"nı yasaklamaları bu cümlede anlaşılan haliyle bir "kurtarma" operasyonudur. Ama bu hal aynı zamanda Beyazların uygarlıklarını kutsayan bir başka anlatının kurulmasına da yardım eder.

Spivak, metnin bu noktasında artık bilinen bir kavram olan "**dul kadın fedası**"na döner ve tarihsel olarak 1829'da Britanya'nın dul kadın fedasını ilga edişinin ardındaki manevralara dikkat çekmek ister. Burada yazar, Hindu dul kadının, kocası öldüğünde yakıldığı odun yığınının üstüne çıkıp kendisini orada kurban etmesi geleneğini hatırlatır. "**Dul kadın fedası**" budur. Dul için Sanskritçe'de "*sati*" kelimesi kullanılmaktadır. Erken dönem Britanya sömürgeciliği bunu "*suttee*" olarak kaydeder. Britanyalıların bu ritüeli ilgası "kahverengi kadınları kahverengi adamlardan kurtaran beyaz adamlar" vakası olarak kavranır. Bunun karşısında gelişen Hint yerlici argüman ise, "Kadınlar gerçekten ölmek istedi" olur. Yazarın dikkat çektiği gibi, bu iki cümle birbirini meşrulaştırmak için uzun bir yol kat ederler. Spivak'ın yorumuna göre postkolonyal entelektüel kadın, diyalektik olarak iç içe geçen bu iki cümleyle yüzyüze geldiğinde basit bir semiosis sorusu sorar "bu ne demek?" ve bir tarih tasarlamaya başlar (Spivak, 2009:95-96). Yazar, postkolonyal kadın entelektüelin konumunu metnin sonlarına doğru yeniden gündeme getirecek ve metnin sonuç paragrafında yorumlayacaktır.

Spivak, emperyalizm anlatısını yorumlarken de önemli varsayımlarda bulunur: "Emperyalizmin iyi toplumun kurucusu olarak imajı, kadının kendi türünden korunan bir *nesne* olarak kabulüyle damgalanır. Görünüşte kadına *özne* olarak özgür seçim bahşeden ataerkil stratejinin riyakârlığı nasıl incelenmelidir? Başka bir deyişle, "Britanya"dan "Hinduizm"e doğru nasıl hamle yapılır? Bir deneme bile, emperyalizmin kromatizmle[19] özdeş ya da renkli insanlara karşı bir ön yargıdan ibaret olmadığını gösterir" (Spivak, 2009:97-98). Bu anlamda, kültürler arasındaki farklar ve egemen-bağımlı ilişkisi bağlamında kültürel karşılaşmaların sonucunda emperyalizm anlatısının nasıl şekil aldığı sorgulanması gereken bir alan olarak karşımızdadır.

Yazar daha iyi anlaşılabilmek için bir kez daha kendi konumunu açıkça tanımlama gereğini hisseder: "Elbette ki benim değinim, konuyu tüketmez. Benim okumalarım, daha çok, kadın bilincinin,

19 "Kromatizm"in Türkçe karşılığı "renkçilik" olarak belirtilmiştir.

yani kadının varlığının, yani iyi kadın oluşunun, yani iyi kadının arzusunun, yani kadının arzusunun kurulmuş bir karşı anlatısı olan bastırmanın montajının, postkolonyal bir kadın tarafından ilgili ve acemi bir incelenişidir. Paradoksal biçimde, toplumsal bireyin kaydında, kadının bir gösteren olarak yerinin sabitlenmemişliğine de aynı anda tanık oluruz" (Spivak, 2009:98). Yazarın kendinin postkolonyal bir kadın entelektüel olarak kadının arzusunu anlamaya çalıştığını belirtmesi önemlidir. Spivak'ın makalesinde tartışmak üzere ele aldığı konu kültürel ve geleneksel olduğu kadar kadınlarla ve kadının ikincil konumu ile doğrudan ilgilidir. Erkek egemen bir sistem içinde yaşayan kadının konumunun sömürge söz konusu olduğunda çok daha geride bir yerlerde kaldığı tahmin edilebilir. Her ne kadar "sati"nin engellenmesi kadınların konumunu koruyan bir uygulama gibi görünse de Spivak'ın gündeme getirmek istediği nokta daha büyük bir resme ulaşıp olanı biteni yorumlamanın gerekliliğidir. Ayrıca aydının konumunun sorgulanması gerektiğinin hatırlatılması anlamlı bir başka katkıdır. Bu açıdan, "dul kadın feda"sı ile ilgili düşüncesini doğru anlaşılabilmek için yineleyen Spivak: "Besbelli ki, ben dul kadınların öldürülmesini savunmuyorum. Ben, iki rakip özgürlük versiyonu içerisinde, kadın öznenin *hayat içinde* kuruluşunun, *différend*'in yeri olduğunu ileri sürüyorum. Dul kadının kendini kurban edişi örneğinde, ritüel, batıl inanç olarak değil, ama *suç* olarak yeniden tanımlanıyor. *Sati*'nin çekimi onun ideolojik bir "ödül" olarak katekt edilmesinden kaynaklanıyordu, tıpkı emperyalizmin çekiminin onun ideolojik bir "toplumsal görev" olarak katekt edilmesinden kaynaklanmış olması gibi" (Spivak, 2009:101). Buradaki son yorum ve vurgunun can yakacak denli net ve anlaşılır olduğu görülür. Tüm bu uyarılardan sonra, Spivak, *"Madun Konuşabilir mi?"* metnini kendi sorusuna yanıt vererek bitirecektir: "Madun konuşamaz. Göstermelik bir öğe olarak "kadın"lı küresel uzun konu listelerinde hiçbir fazilet yoktur. Temsil yitmemiştir. Entelektüel olarak kadın entelektüelin, bir gösterişle sahip çıkmamazlık etmemesi gereken sınırları belirlenmiş bir görevi vardır" (Spivak, 2009:114). Kuşkusuz, Spivak'ın metni de bu ça-

lışmada ele alınıp yakından okunmaya çalışılan diğer metinler gibi çoklu okumalara ve yorumlamalara açık, önemli bir metindir[20].

SİNEMA, SÖMÜRGE VE TEMSİL İLİŞKİSİ

Değinilen kuramsal çalışmaların ardından sinema ile ilgili kaynaklara geçiş yapılabilir. Sömürge ve temsil ilişkisi bağlamında sinemaya bakışımızı değiştirecek önemli bir çalışma olan Ella Shohat ve Robert Stam'in birlikte kaleme aldıkları *"The Imperial Imaginary"* (2002) adlı makaleye başvurarak konuya başlanabilir. Sinemanın ulusal kültürler ile ilişkisi bağlamında egemenlik ve etkileme özelliğinin tartışmaya açıldığı makalede Shohat ve Stam, sinemanın doğuşu ile paralellik taşıyan tarihsel gelişmeler arasındaki sömürgeci eylemleri hatırlatarak çalışmalarına başlarlar. Ardından sinemanın sessiz döneminde etkin biçimde üretim yapan ülkelerden; İngiltere, Amerika, Fransa ve Almanya'nın aynı zamanda lider emperyalist ülkeler arasında olduklarının (Shohat ve Stam, 2002:27) vurgulanması, bakışımızı sinema ve sömürge ilişkisine yönlendirebilecek önemli bir katkıdır. Burada, Shohat ve Stam'den yararlanarak sinemanın, dünyanın öykü anlatıcısı olarak, uluslar ve imparatorluklar ile ilgili projelendirilmiş anlatıları ideal biçimde iletmeye uygun hale getirilmiş olduğunun da aktarılması gerekir (2002:367). Ayrıca, Shohat ve Stam'in ulus, emperyalist düzen ve sinema arasında kurduğu bir başka bağa daha burada değinilebilir. Yazarlar, Benedict Anderson'ın tanımladığı ulusal durumun karmaşık hale geldiğinden hareketle, emperyal ideoloji bağlamının iki misli ulusaşırı olduğunu tartışmaya açmak isterler. Aslında üzerinde durdukları nokta, seyircilerin karşılaştıkları ulus kurgularındaki kafa karışıklığıdır. Öncelikle Avrupalılar sadece Avrupalı uluslarla özdeşleşmeye teşvik edilmemişlerdir. Aynı zamanda emperyal tasarı tarafından bir

20 Bu konu ile ilgili Antonio Gramsci, Gayatri Chakravorty Spivak, Ranajit Guha, Dipesh Chakrabarty, Sumit Sarkar, Antonio Negri, Nilüfer Göle, Ali Akay, Mahmut Mutman, Engin Sustam, Nusret Polat ve Ebru Yetişkin'e ait yazıların bulunduğu *Toplumbilim Dergisi*'nin *PostKolonyal Düşünce Özel Sayısı*'nı hatırlatmakta yarar vardır.

bütün olarak içerilen ırksal dayanışmayla da özdeşleşmeye teşvik edilmişlerdir. Böylece, İngiliz seyirciler Fransız Yabancı Lejyon filmlerindeki kahramanlarla da özdeşleşebilmişlerdir. Yazarların bu konuda dikkat çektikleri bir başka nokta, imparatorluğun coğrafi olarak kopuk doğası düşünülürse, sinemanın birbirinden ayrı birçok insan arasında ulusal ve emperyal anlamda aidiyet duygusu ile ilgili bir bağ oluşturmaya yardımcı oluşudur. Örneğin, sömürgeleştirilmiş topraklardaki kentli elit için sinemaya gitmenin verdiği haz, kendi özel Avrupa İmparatorluğu'na ait bir birlik oluşturmakla birleştirilen bir duygu haline gelmiştir. Sinema, asimile edilmiş seçkinleri, diğer sömürgeleştirilmiş insanlara karşı "kendi" imparatorluğuyla özdeşleşmeye teşvik etmiştir (Shohat ve Stam, 2002:368).

Sözü edilmesi gereken bir diğer nokta da, sömürge ve sinema ilişkisi bağlamında sinemanın nasıl geliştiği ile ilgili hatırlatmalar olabilir[21]. Sömürge zihniyetinin tasarruflarının sinema üzerinde nasıl ortaya çıktığını iyi anlamak gerekir. Bu konuda, Oya Şakı Aydın'ın; *"Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinéma Beur Akımı"* (2005) adlı çalışmasına değinilebilir. Yazar, söz konusu çalışmasında Afrika sineması dendiğinde Fransızca konuşulan ve Sahra-Altı ülkelerin akla geldiğine dikkat çekerek aslen bu tanımın tüm Afrika kıtasında farklı diller konuşan ülkeleri hatta diyasporayı da içine aldığını vurgular. Şakı Aydın, Afrika'nın içinde yer alan Britanya ya da Fransa gibi sömürgeci ülkelerin büyük ölçüde yönlendirdiği farklı sinema serüvenlerini ve Cinéma Beur akımını inceler. Yazarın çalışmasından sömürgeci zihniyetin sinema kurumuna nasıl yaklaştığına dair kimi tarihsel örnekleri ortaya koyabilmek için yararlanılabilir. Şakı Aydın, Afrika sineması ile ilgili araştırmalar içinde Diawara (1992)'nın yapmış olduğu ayrımı esas alır. Bu ayrıma göre Afrika Sineması, İngilizce Konuşan (Anglophone) Afrika'da Sinema ve Fransızca Konuşan (Francophone) Afrika'da Sinema biçiminde ele alınır (akt. Şakı Aydın, 2005:91) Bu ayrımın kendisi de sömür-

21 Bu önemli konu ile ilgili son yıllarda üretilen özgün çalışmaların ve yabancı dilde yayınlanan önemli metinlerin çevirilerinin biraraya getirildiği *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (2007) adlı kitap bir boşluğu doldurmaktadır (Bkz. Der. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus).

genin mantığını ve dağılımını ortaya koymaktadır. Burada bir başka çalışmaya daha değinilebilir. Zeliha Hepkon'un *"Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema"* (2007) aldı makalesinde, Afrika Sineması'nın alternatif bir sinema yaratma çabası içinde olduğu ve önemsenmesi gerektiği hatırlatılır. Sinemanın Afrika'daki gelişim çizgisinde koloni yönetimlerinin etkisi mutlaka akılda tutulmalıdır. Bunun yanı sıra bağımsızlık mücadeleleri zamanında da Afrikalı yönetmenlerin sinemayı toplumsal mücadelenin bir aracı olarak görmeleri önemli bir başka ayrıntıdır (Hepkon, 2007:171-172). Burada sadece Afrika ülkeleri üzerinden çok kısaca ortaya konmaya çalışıldığı gibi, sinema ve sömürge kavramları ister açık, ister örtük biçimde söz konusu olduğunda dil, kültür ve temsil anlamında ciddi düzenlemeler ve etkilenmeler ortaya çıkacağını tahmin etmek zor değildir. Bu durum kendini kimi zaman kendi dilinden başka bir dilde ifade etmek gibi bir zorunluluğu, kimi zaman da kendini başka diller yardımıyla tanımlayarak kendine yaklaşmayı gerektirdiği için disiplinlerarası ve geniş bir perspektifli bir kültürel incelemeyi hak eden önemli bir alanı oluşturmaktadır. Geniş anlamıyla sinemalar, daraltılmış ama halen geniş anlamıyla ulusal sinemalar konusu egemenlik-bağımlılık kavramları çerçevesinde yeniden ele alındığında zengin bir araştırma evreni ortaya koymaya yetecek kültürel malzemeler ve temsiller sunarlar.

Bu noktada geniş perspektifiyle sinemaya bakmayı bırakıp filmler üzerinden bakışımızı şekillendirebilecek kuramsal yaklaşımlara değinerek konuyla ilgili bir çerçeve çizilebilir. Bir filmin kuramsal olarak tartışılması sırasında hangi uğraklardan geçilmesi gerektiği üzerine bir örnek olarak E. Ann Kaplan'ın *Looking for the Other-Feminism, Film, and the Imperial Gaze* (1997) adlı kitabına değinilebilir. Kaplan, Spivak'ın burada üzerine yoğunlaşılan *"Madun Konuşabilir mi?"* çalışmasına gönderme yaparak kitabında "Madun Bakabilir mi?"yi sorguladığını belirtir (Kaplan, 1997:4). Spivak'ın sorusunun pek çok araştırmaya kaynaklık edecek denli zeki, ufuk açıcı ve yerinde bir soru olduğu açıktır. Burada Kaplan'ı metinde tartışılanları sinemaya aktarmak suretiyle harekete geçiren nokta, bu bilinen sorunun

sinemaya yönlendirilmesidir. Kaplan'ın sorusunun kaynağı anlaşılacağı gibi filmlerde söz konusu olan ırklararası (interracial) bakma ilişkileridir. Diğer deyişle, sözü edilen kitabın temelinde ırklararası *bakış*'ın sorgulanması vardır. Kaplan'a göre, kültür içindeki her şey gibi bakma ilişkileri de tarih, gelenek, güç, hiyerarşiler, politikalar ve ekonomiler tarafından belirlenirler (Kaplan, 1997:4). Kaplan, konuyu daraltarak inceleyebilmek amacıyla gerçek ya da metaforik olarak seyahat motifi içeren filmler üzerinden bu argümanı şekillendirmeyi seçer. Burada söz konusu olan seyahat etmek, kendi seçtiği deyim ile renkli kadınların (women of color) gerçekleştirdiği seyahatler olarak kısıtlanmıştır. Bu yolla sömürgeleştirilen ve sömürgeciler arasındaki, Amerikalılarla diğer kültürlere ait olanlar arasındaki seyahat eden kadınlar (renkli-color) ve ziyaret ettiği insanlar arasındaki ilişkiler irdelenir (Kaplan, 1997:6). Hatırlatmanın ardından bakış ve bakmanın sinemadaki işleyişinin irdelenmesinin yanında çalışmalarda sinemada temsil ve temsil politikalarının nasıl ele alındığının ortaya konulduğu görülür. Emperyalist bakışın düzenlenişinde sinemaya düşen rolün ne olduğu üzerinde dikkatle düşünülmesi gerektiği açıktır.

E. Ann Kaplan'ın aynı kitabın içinde yer alan "'*Healing Imperialized Eyes': Independent Women Filmmakers and the Look*" (1997) adlı bölüm başlığı altında değindiği film örneklerine ve sömürge mantığının sinemada nasıl işlediği üzerine geliştirilen kimi argümanlara kısaca yer verilebilir. Yazar, bu bölümde Julie Dash'ın filmi olan *Daughters of the Dust*'a değinen Toni Cade Bambara'nın filmi yorumlarken kullandığı kavramdan yola çıkar. Bambara, Dash'ın filminin tümünü; "sömürgeleştirilmiş gözlerimizi iyileştirmeye niyetlenen" bir film olarak yorumlar. Dolayısıyla Kaplan'ın kitabının daha önceki bölümlerinde de dikkat çektiği noktaya, Hollywood sinemasının -ki dünyada en çok sözü geçen sinemaların başında gelmektedir- Batılı seyircinin gözünün "sömürgeleştirilmesi"nde söz sahibi oluşuna değindiği görülür. Hollywood öyle bir ton kurmuştur ki, diğer sinemalar da bu alanda onu körlemesine takip etmişlerdir. Yazar, yine Bambara'nın öne sürdüğü film yoruma değinir ve "sömürgeleştirilme"nin sinemada görsel olarak nasıl gerçekleştiğini

hatırlatır. Bu durum Afrikalı- Amerikalıların ve diğer etnik azınlıkların imgeleştirilmesinde de ortaya çıkmaktadır. Kaplan, bu kez Parmar'ın yorumuna gönderme yaparak, tarihsel bağlamda etnik Ötekine ait imgelerin Beyaz gezginler tarafından üretildiğini hatırlatır. Bu yaklaşımın ötesinde ne olduğu üzerine de Kaplan'ın ekleyecekleri vardır. Kaplan, kadın film yönetmenlerinin etnik azınlıklara ve Ötekilere ait yeni imgeler ürettiklerine dikkat çekmek ister. Genel anlamıyla, kadın yönetmenlerin filmlerinde azınlık gruplarıyla ilgili yeni bir "gerçek" yaratılmamakla birlikte, yeni bir görme biçimi üretilmekte, geçmişin yeni yorumlanışı olduğu kadar ırklararası bakma ilişkilerine ait yeni imgeler üretilmelidir. Kaplan'a göre kadın yönetmenler, imgelerin üretilmesinin nasıl değiştirilebileceğini gösteren işler gerçekleştirmektedirler (Kaplan, 1997:219). Kaplan'ın çalışmasının bu bölümünde Julie Dash'ın *Illusions* (1982) ve *Daughters of the Dust* (1990) gibi filmleri bağlamında ayrıntılı örnekler vererek konuyu tartıştığı görülür. Ayrıca yazarın kitabının sonsözünde araştırmacı olarak kendi konumunu ve araştırdığı konu ile bağını tartışması anlamlıdır. Kaplan, Amerika'ya göç eden ve yeşil kart taşıyan biri olarak kendi "öncelikli/ayrıcalıklı" konumunu fark ettiğini belirterek sözlerini; ancak dışarıdan bir yerden yazdığımı hiç hissetmedim, diye bitirir. Kaplan, "Beyaz(lık) Çalışmaları (Whiteness Studies)" türüne dikkat çeker. Siyahların (çeşitli diyasporacı-diasporan bağlamlarda) "Siyahlık" ve "Beyazlık" üzerine çalıştıklarını belirtir. Son zamanlarda da Beyazların ağırlıklı olarak Siyahlık üzerine yazdıklarını sözlerine ekler (Kaplan, 1997:292-293). Kaplan'ın sömürgeleştirilmiş bakışın iyileştirilip iyileştirilmemesi üzerinde sorular sorması bu bağlamda önemlidir. Yazar kitabının sonsözünü *Bir Oh Desem-Waiting for Exhale* (1996) gibi filmlerdeki tüm Siyah kadınlığa dair stereotiplerin "anneler" veya "hayat kadınları" olmaktan başkaca bir hale gelmesini önemsediğini vurgular. Yazara göre, bu filmdeki başarılı siyah profesyonel kadınların varlığı, bu stereotiplerin değiştiğini göstermesi açısından önemlidir. Böylece, beyaz ve siyah kadınlar birbirlerinden çok şey öğreneceklerdir. Yazarın umut ettiği odur ki, "Beyaz kadınların dinleme vakti gelmiştir" (Kaplan, 1997:301).



Daughters of the Dust (1990)



Bir Oh Desem (1996)

Milyoner-Slumdog Millionaire

Sinema ile ilgili çalışmalar kuramla birbirine yaklaştığında araştırmacıya yeni soru ve yanıtlar bulma olanağı sağlar. Acaba şimdiye dek üzerinde durulan kuramsal yaklaşımların eşliğinde, geçtiğimiz yılların bilinen örneklerinden biri olan *Milyoner-Slumdog Millionaire*[22] (2008) filmine odaklanıldığında ne tür bir çerçeve çizilebilir? Örneğin, bu filme Spivak'ın akılda kalıcı meşhur sorusu ile anılan başlığı; *"Madun Konuşabilir mi?"* ile yaklaşıldığında nasıl bir yoruma ulaşılabilir? Hindistan'da geçen filmde alt sınıflardan gelen genç bir çocuk olan Jamal Malik'in yüksek bir para ödülü sunan popüler bir televizyon programındaki tüm soruları bilerek o güne dek kırılmamış bir rekoru kırması sırasında yaşadıkları anlatılmaktadır. Film, kimi kavramlar çerçevesinde irdelenebilir. Spivak'tan ödünç alınarak şekil değiştirmiş bir soruyla hareket edilebilir: "Madun Bilebilir mi?". Bunun yanı sıra, filmin bilgi, iktidar, sınıf ve temsil kavramları çerçevesinde incelenmesiyle eleştirel bir okumasını yapmak olasıdır. *Milyoner-Slumdog Millionaire*'de, bilginin ve deneyimin yan yana gelişleri bu iki önemli kavramın kuramsal olarak sorgulanması açısından bir fırsattır. Genç Jamal Malik'in deneyimleri yoluyla edindiği "bilgi"lerin günün birinde katıldığı bir "bilgi yarışması"nda büyük para ödülü olarak kendisine geri dönüyor olması düşündürücüdür. Filmin biçimsel ve

22 Film, Türkiye'de *Milyoner-Slumdog Millionaire* olarak iki isimle birlikte gösterime girmiştir. Bu film, Celador Films, Film 4 ve Pathe Pictures International şirketleri tarafından ortaklaşa gerçekleştirilen ve 8 dalda Oscar ödülü alan Danny Boyle'un yönettiği, Vikas Swaupun romanından Simon Beaufoy'un senaryolaştırdığı bir yapımdır (Bkz. www.imdb.com/slumdogmillionaire).

anlatısal özellikleri dikkat çekicidir. Rastlantılarla dolu bir olay örgüsü kurgusu içinde tasarlanan ve geri dönüşlerle anlatılan filmde zaman zaman acıklı olaylara yer verilmiş ve gerçekçi tonlara yaklaşılmış olsa da, tamamı için aynı gerçekçi çizginin ve keskin eleştirelliğin sürdürülmediği/sürdürülmek istenmediği anlaşılır. Filmin sonunun duygusal bir vurguyla bitmesi, romansa başvurulması, jenerik arasında da dans sahneleriyle klasik Bollywood yapımlarına gönderme yapılması filmin popüler olabilecek tonda bırakılmakta ısrar edildiğinin bir göstergesidir. Filmin sınıfsal ve katı sosyal koşulların sıkıştırdığı insanları konu alan içeriğine rağmen, son tahlilde bitirilişi itibarıyla acımasız bir dünyanın içindeki bir "başarı" öyküsüne bağlanması ve mutlu bir sonla kapanması ise bu seçimle popüler bir anlatının temel çizgilerine oturmasına neden olur. Böylelikle, filmin eleştirelmiş gibi görünen tavrının melodram ile popüler Hollywood ve Bollywood anlatı kalıpları arasında gidip gelirken ortadan kaybolduğu görülür.



Milyoner-Slumdog Millionare (2008)

Egemen-bağımlı ilişkisi bağlamında filmin öyküsünün yeniden ele alınması gerektiği kadar filmin Oscar kazandıktan sonra uluslararası basında yer alan yankıları da eleştirel bir biçimde okunmalıdır. Bu bağlamda Doğu-Batı kavramları çerçevesinde Oryantalist temsillerin nasıl işlediğinin bir kanıtı olarak okunabilir film. Basının ilgisi bir yana görünen odur ki, Batılı film yönetmenleri "Beyaz" kameralarını bir kez daha Doğu'ya başka bir deyişle, Öteki'ne çevirmişlerdir. Filmin İngilizce olması dil, kültür ve sömürge mantığını hatırlattığı için önemli bir katmandır. Öte yandan, "madun" kavramı çerçevesinde değerlendirilebilecek film karakterleri ile oyuncularının bütünleşikliği ve basında yer alış biçimleri de pek çok açıdan karmaşık görünmekte-

dir. Filmlerde çoğunlukla yoksulluk, çaresizlik ve bilgisizlik üzerinden ilerleyen Hindistan'a ait kalıp yargıların ve imgelerin yine değişmeden, bir kez daha aynı biçimde tasarlandığı göze çarpar. Hindistan'ın sömürge geçmişi bir yana bırakılıp, yoksulluk ve çaresizliğin ele alındığı tek taraflı bir temsiller düzeneğinin nasıl işletildiği üzerinde durulabilir. Ayrıca sinema yoluyla her yere ulaşabilen "dolaşan imgeler" ve "sözde bilgiler"[23] meselesi düşünüldüğünde temsil politikaları açısından değişen bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Bunların ötesinde, bilginin böyle bir coğrafyada madunlar için olsa olsa deneyim ile elde edilebileceğine dair bir vurgunun yapılması üzerinde önemle durulması gerekir. Filmde, kader, güç, zafer, dostluk ve para ilişkisinin birlikte ele alındığı görülür. Filmin sonundaki "D şıkkı: Alın yazısı" vurgusu da keza filmin popülist evreninin bir başka kanıtıdır. Bu türden bir kültürel malzemenin eleştirel anlamda kullanıldığında sıra dışı bir filme dönüşebileceği kesinken film bunu tercih etmemiştir.

Filmin ana karakteri Jamal Malik'in yarışmadaki soruları geriye dönüşlerle verilen "kanıt"larıyla birlikte yanıtlaması hem filmin anlatısının en tipik yanını oluşturur hem de öne sürdüğü düşünce açısından önemsenmesi gereken bir tercihtir. Bilginin, Jamal Malik -ve temsil ettiği kendi gibiler- söz konusu olduğunda sadece deneyim yoluyla edinilebiliyor oluşu düşündürücüdür. Eğitim şansına sahip olamayan Jamal Malik'in yarışmada söz konusu olan soruların yanıtlarını kendi hayat deneyimlerinden yola çıkarak vermesinin nedenleri politik/ideolojik boyutuyla sorgulanmalıdır. Bu rastlantısal gibi görünen olay örgüsünün seyircisine ilettiği "sözde bilgi"lerin etkileri de önemsenmelidir. Bu anlamda polislerin Jamal Malik'i soruların yanıtlarını sahtekârlık yaparak elde ettiğini düşündükleri için işkence altında sorgulamaları hem izleyicide "pathos" uyandırmakta hem de filmin en politik olabilecek noktasının yavaş yavaş zemin kaybedip eleştirellikten uzaklaştığı yeri haline gelmektedir. Çünkü bir kenar mahalle çocuğunun (slumdog) bu bilgilere erişme-

23 Burada önerdiğim "sözde bilgi"ler kavramı ile sinema filmleri yoluyla edinilen ve sorgulanmadan kabul gördüğü varsayılan bilgi olmayan bilgiler kastedilmektedir.

si mümkün değildir! Jamal Malik'i sorgulayan iki polis memurunun konuşmaları bu açıdan önemlidir; "Profesörler, doktorlar, avukatlar, genel kültürü olanlar bile hiçbir zaman 60 bin rupi ödülün üstüne çıkamadılar. Bu çocuk şimdiden 10 milyonu kazandı. Durup dururken bir kenar mahalle iti (slumdog) bunları biliyor olabilir mi? Bu konuşmaya işkence görmüş ve acı çeken Jamal Malik'in yanıtı; "Cevapları biliyordum" olur. Filmin diyaloglarından anlaşıldığı üzere bilgi, kenar mahalle(ler)dekilere yani kenarda yaşayanlara ait olmayan bir "değer"dir. Bu boyutuyla eleştirel bir özelliği olabilecek filmin sonuna bakıldığında yarışmadaki tüm soruları bilerek zengin olan Jamal Malik'in çocukluk aşkına kavuşması ve filmin mutlu sonla neticelenmesi popüler film anlatısının kalıplarının kullanılarak bu konunun uylaşım sağlayacak biçimde bitirildiğini gösterir. Bu kez, bilgi ve iktidar arasındaki ilişkiden çok söz konusu olan popülist anlayışa hizmet eden ve kenardakilerin de bir gün mutlu ve zengin olabileceğine, kendilerine karşı acımasız davranan hayata karşı gelebileceğine dair bir umudun söz konusu olmasına yapılan vurgu tartışılmalıdır. Bu boyutuyla düşünülecek olursa filmin benzeri popüler filmlerden farkı olmadığı görülür.

Filmin anlatısal stratejisi ilgi çekicidir. Geriye dönüşlerin süreleri ve filmin anlatısındaki baskınlığı anlatının zamanla ilişkisini ortaya koyması açısından önemlidir. Film, anlatısal olarak Jamal Malik'in katıldığı "Kim Milyoner Olmak İster?" yarışmasının merkezinde ilerler. Malik'in büyük ödülü kazanmadan önceki son sorunun sorulmasıyla başlayan film geri dönüşler ve sıçramalarla ilerler. Zamanda ileri ve geri sıçramalar kullanılarak kimi zaman geri dönüşün içinde de ani geri dönüşlere başvurulur. Bu anlamda, filmde bellek de önemli bir kavramdır. Bu geri sıçrama(lar)ın ardından Jamal Malik'e sorulan sorular eşliğinde çocukluğunun farklı zamanlarına ve ilk gençliğindeki çeşitli deneyimlerine onun hatırladıkları vasıtasıyla tanık olunur. Tül Akbal Süalp'in *Tarihin Uzun Bekleyenine* (2009) adlı çalışmasından yola çıkarak kuramla analiz arasındaki ilişkiye göz atılabilir: "Bakanla, bakılan arasındaki denge, bakmanın yöntemini, bakma meselesinin çerçevesini kuran kuramın odağını belirlemez

mi? Kuramın, analizin, eleştirinin odağını oluşturan ne, neyi sorunsallaştırıyor sorusu, nasıl sorunsallaştırıyor sorusuyla iç içe girmiyor mu?" (Akbal Süalp, 2009:33). Yazarın bilgi, kuram ve eleştiri arasındaki dengeli ilişkinin nasıl kurulması gerektiği konusundaki haklı uyarısı dikkate alınmalıdır. Yazara göre, kenarın konuşulamaması ya da kenarın konuşamamasının bir nedeni yoğun ve baskın bir külliyat (canon) tarihine karşı bir çırpıda söylenecek söz bulunamamasından da kaynaklanır. Kenarın soluklanmaya ve uzun kesik anlatılara gereksinimi vardır (Akbal Süalp, 2009:33). Yazarın, Öteki'nin oluş(turul)ması ile ilgili yorumu aslında olan biteni net bir şekilde tarif etmektedir: "Dünyayı tanımlarken kendi gibi olmayanları başka bir şeyle karşılaştırarak anlatma pratiği, bu karşılaştırma işleminin diğer tarafını, ötekisini imal etmiştir. Bu imal edilen tarafa uzunca bir zamandır "öteki" deyip duruyoruz ve hepimiz böyle denince anlaşıldığını düşünüyoruz; çoğu zaman pek çoğumuz o ötekinin bir parçası olduğumuz halde. Tuhaftır ki, kendinden emin ve memnun olarak gelişmiş, sanayileşmiş, teknolojiler üretmiş, kendini yenileyebilmiş ve kendi gelişiminin devamı için ihtiyaç duyduğu mekânları, insanları, maddeleri ve hatta hissediş biçimlerini tanımlayıp, ele geçirip kendinin kılan ve sonra kendileştiren tarafın kendine göre ötekileştirdiği, bu mukayesenin karşı kıyısındaki öteki de kendini tanımlamayı yeniden kurgulamaya başladığı vakit şaşırtıcı biçimde aynı dili benimsemiştir" (Akbal Süalp, 2009:34). Öteki dinamiğinin, oluşturulma sürecinin ve bu süreç içinde Öteki diye adlandırılanın kendini ifade edebilmek için aynı türden bir dili benimsiyor oluşunun altının çizilmesi önemlidir. *Milyoner-Slumdog Millionaire* filmi incelenirken yazarın bir başka yorumu daha burada ödünç alınabilir. Yazar, hâkim ideolojinin daha örtük, daha işlenmiş hatta teknolojisi oluşmuş bir biçimde diğeri ile ilişki kuruyor oluşuna dikkat çeker: "Ama hala bütün temsil biçimlerinde doğa, kadın, Üçüncü Dünya gibi ötekileştirilmiş halleri benzer, örtüşür bir dille anlatmaya devam ediyor. Aslında ne komik, ne kadar basit ve ne kadar nahif değil mi? Ama neden hiç birimize yeterince komik, yeterince ilkel gelmiyor ve her seferinde bu anlatılardan kendimize bir pay biçip, ruhi arınmalar, boşalmalar içinde çıkıyor; bu anlatıla-

rın pathosna[24] ağlayabiliyoruz?" (Akbal Süalp, 2009:35). Süalp'in kullandığı "pathos" kavramı incelenen film düzeyinde sorgulandığında anlamlı olacaktır. Üçüncü Dünya'nın söz konusu olduğu anlatılarda "pathos"un kullanımı sorgulanmalıdır. Bu kavram sorgulanırken "kimin için?" ve "kimin için ne ifade ediyor?" olduğunun yanıtları aranmalıdır. Duygunun ve duygusallığın kullanılma alanlarının egemen-bağımlı ilişkisi çerçevesinde incelendiğinde bize söyleyeceği şeyler vardır. Arınmanın ve bu arınma sırasında "duygu"nun kullanılmasının sinema ile doğrudan ilintisi olduğu kesindir. Bu türden anlatılarda acı(n)ma ve merhamet duygusunun uyandırılması aslında Öteki rejimlerinin en belirgin olduğu alanı gösteren bir ipucu olarak ele alınabilir. Bu nedenle, gelişmiş ve gelişmesi engellenmiş ülkelerin yan yana geldiği anlatılardaki zihinsel üretim sürecinin ayrıntılı ve dikkatli bir biçimde okunması gerekir. Bu tür anlatıların alışıldık temsil rejimleriyle yoluna devam etmesinin bir başka garantisi de uluslararası festivaller ve festival fonlarının film üretimine etkilerinde ortaya çıkmaktadır. Bu süreç içinde bu ilişkiler ağının neredeyse hiç sorgulanmadan kabul edilmesi gereken bir durum olması düşündürücüdür.





Milyoner-Slumdog Millionaire filminin mutlu sonu ve Oscar ödülü alan ekip

Bu anlamda, kültürel ürünlerin üretiminde bir "hamilik" söz konusu olduğunda temsil konusundaki beklentinin her defasında yerine getirilip getirilmediği sorgulanmalıdır. Film üretiminde söz

24 Yazar, burada sözünü ettiği "pathos" kavramını ne anlamda kullandığı üzerine de bir açıklama yapar; "Edebiyatta ve sinemada anlatımsal metinlerde dokunaklılık, duygulandırma yeteneği; acınma duygusu uyandıran nitelik; merhamet ve sempati gibi his uyandırma gücü veya yeteneği ve aynı zamanda coşkulu, tumturaklı anlatım için kullanılır" (Akbal Süalp, 2009:35).

konusu olan fonlandırmaların ve festival ortamlarının, hatta festival başarılarının temsil ve Öteki bağlamında egemen-bağımlı ilişkisi açısından ele alınıp aslında ardında yatan "iç gıcıklayıcı"lığın cesurca ortaya konması gerekir. Burada sözü edilen cesaret olsa olsa "kendini görebilme cesareti"dir! Doğu ve Batı'nın, Doğu'ya ve Batı'ya ait olanın, Doğu ve Batı'ya ait zihniyetin uzantılarının ve olumlamaların ve yaratılan çoğu "hayali" karşıtlıkların bir karşılaşma alanı olarak festivaller önemli bir kültürel üretim alanıdırlar ve olmaya devam edecek gibi görünmektedirler. Bu açıdan, *Milyoner-Slumdog Millionaire*'in Oscar başarısının ardından arkasına aldığı dağıtım ve seyirci ilgisi konusunda garantörlüğün beraberinde nasıl kabulleri getirdiği büyük bir soru işaretidir. Filmin ana karakteri olan Jamal Malik, hayatta kalmak ve sonrasında sınıf atlayabilmek için "bilmek" ya da "öğrenmek" zorundadır. Bildiği her sorunun arka planında aslında onun bu yaşına kadar hayatta kalışının kanıtları gizlidir. Yaşa(n)dıkça rastlantısal bir biçimde öğrenilen "bilgi"lerin, kitabi bilgilerden daha kalıcı ve değerli oluşu ve deneyimlenen bilginin günün birinde "para ödülü" olarak geri dönmesi sorunlu alanlardır. Başka bir deyişle, deneyimle bilginin birbirini üreten tek bir alan gibi ele alınması risklidir. Aynı zamanda, "bilgi"nin kime ait olduğu sorusu da filmde kendini hatırlatmaktadır. Çünkü yarışmada büyük ödülü almaya hak kazanan Malik'in aslında bu "bilgi"leri bilmesi mümkün değildir! Bu anlamda, "madun bilebilir mi?" sorusu kendini yeniden hatırlatır! Filmde, 'madun'un deneyimleyerek elde ettiği bilgiyi ortaya koyması da neredeyse yaşamını kaybetmesine neden olacak sorunlar yaratır. Bilgisine inanılmayan genç çocuk, soruları çaldığı düşüncesiyle öldüresiye dövülecektir. Melodram anlatısının sınırlarında dolaşan filmde her ne şekilde olursa olsun madunun bilmesi sorundur! Filmin mutlu sonu, filmin popülerleşmesinde etken olurken, olayların tüm trajikliğine rağmen bireysel başarı tematiğine kilitlenmesi oldukça düşündürücüdür. Popüler sinemaya ait metinlerin özüne bakıldığında, madunun konuşması da, bilebilmesi de rastlantısal, kaderci, kendiliğinden gerçekleşen ve bireysel kalabilen bir popülizm içine sıkıştırılmaya devam edilmektedir. Bu tür metinlerin ele aldığı

"madun"ların çoğunlukla bireysel olarak madunluktan kurtarılmakta ve diğer madunlara (çocuklar, kadınlar, sınıf atlama olanağı olmayanlar vs..) bu umudu aşılamak için kullanılmakta olduğu ileri sürülebilir. Üretimi şekillendiren kalıpların düzenlenmesinde ağırlıklı olarak egemen, büyük anlatının kurallarının yerine getirildiği açıktır. Film, sömürge zihniyeti ve en geniş anlamıyla egemen-bağımlı ilişkisi bağlamında ele alındığında daha anlamlı tartışmalar için bir zemin oluşturacaktır. Bu ilişkinin sorgulanması için anlatı içinde ille de Siyahlar ve Beyazların varlığı gerekmez. Güçlülerin, güçsüzlerin ve iktidarın her türünün sinema üretiminin dinamikleri içinde çok çeşitli biçimlerde yer aldığı hatırda tutulmalıdır.





Kalküta'nın Çocukları

Burada bir başka çalışmanın kısaca gündeme getirilmesinde yarar vardır. Yönetmenliğini ve yazarlığını Zana Briski ve Ross Kauffman'ın üstlendiği bir belgesel film, *Kalküta'nın Çocukları* (2004) da bu bağlamda kullandığı dil, sinematografi ve merkezine aldığı evreni aktarımı ile ilintili olarak benzer kavramlar çerçevesinde yeniden gözden geçirilebilir. Genel hatlarıyla kullanılan dil, belgeselin niyeti ve yapım ekibinin yaklaşımı belgeselin içeriğini değerlendirirken göz önüne alınması gereken niteliklerdir. Akılda kalması gereken sorulardan bir diğeri de yine aynı sorudan yola çıkılarak; "Madun Belgelenebilir mi?" olabilir. Belgeselin gerçekle yakın ilişkisi olduğu iddiası bu alanı daha da önemli ve karmaşık bir hale getirmektedir. Susan Sontag'ın kitabının

adını ödünç alarak ifade edilirse, "başkalarının acılarına bakmak" belgesel analizinde eleştirel yaklaşılacak noktalardan biridir. Bu acıların neden oluştuğunu görmezden gelmek ve sadece "göstermek" ele alınan sorun üzerinde önemli bir şey yapıldığı anlamına gelmez. Üstelik yalnız kurmaca filmler değil, belgesel filmler de temsil kavramı üzerinden eleştirel bir biçimde analiz edilmelidir. Temsiller düzeneği içinde belgesele ait anlatısal mantık ve kullanılan sinemasal dilin özellikleri üzerinden sorgulanması aktarılan dünyanın anlaşılmasında yararlı bir bakış açısı sağlayacaktır. *Kalküta'nın Çocukları* belgeseli anlatım dili, merkezine aldığı çocukların durumu, Hindistan'daki yoksulluk ve bilgisizlik üzerine göstermeci biçimde durması açısından tekrar gözden geçirilmelidir. Belgeselde Kalküta'da bir genelev mahallesinde aileleriyle birlikte yaşayan küçük çocuklar anlatılır. Zor koşullar altında hayatta kalmaya çalışan çocuklara fotoğraf çekmeleri için kısa dönemli bir kurs verilir. Çocuklar yaşadıkları çevrenin fotoğraflarını çekmeye başlar ve bu süre içinde çekilen fotoğraflardan oluşan bir sergi Amerika'da açılır. Ailesinin izin verdiği çocuklardan bazıları okula gitmek konusunda da desteklenir. Bu "iyilik hareketi"nin kimi sorunlar içerdiği açıktır. Beyazlar ve Ötekiler arasındaki karşılaşmaların her seferinde dikkat edilmesi gereken bir alan oluşturabileceği unutulmamalıdır. Burada tüm sinematografik ve teknik öğelerin dışında yine Spivak'tan ödünç alınacak olursa "yerli muhbir[25]" kavramı üzerinden tartışılabilir. Çocukların belgeselde fotoğraf makinası ve film üreticisi bir markanın sponsorluğunda fotoğraf çekmeye başlaması ilginçtir! Çocukların eliyle "gerçeklerin kaydedilmesi" ile filme bir katman daha katılmış olur. Belgeselin tavrı, bireysel kurtuluşun yetenek aracılığıyla gerçekleşeceği ve çözümün Batı'da olduğu sonucunu yineleyen bir iş olması nedeniyle tartışmalıdır. Filmin önerdiği sonuç, "okul" çözümünü kabul etme-

25 Bu noktada Z. Tül Akbal Süalp'in *"Tarihin Uzun Bekleyenine"* (2009) adlı yazısının bu konu ile ilgili olarak akademik çevrenin baskısını da üzerinde hissettiği bir iktidarın farkına varılmasını sağladığı için önemli bir çalışma olduğunu hatırlatmak gerekir. Yazar, "yerli muhbir" kavramını yerel entelektüel birikimin uluslararası dolaşımında karşılaşılacak sorunları betimlemek için kullanarak çok isabetli bir uyarıda bulunmuştur.

yen ve mahallelerinden ayrılmak istemeyenlerin yoksulluk ve çaresizlikle başbaşa kalmaları anlamına gelmektedir. Ayrıca belgeselin sunduğu evren "sömürgeci zihniyet" açısından değerlendirilmesini kolaylaştıran ipuçları taşımaktadır. Kısaca *"Madun Konuşabilir mi?"* adlı makaleden hareketle bu belgeselde kimin, kimin adına ve ne/kim aracılığıyla "konuşuyor" oluşu mutlaka sorgulanması ve önemsenmesi gereken bir durum olarak göz önünde tutulmalıdır.

ORYANTALİZM ÜZERİNE DÜŞÜNMEK: "DOĞU", GERÇEKTEN YARATILAN BİR ŞEY OLABİLİR Mİ?

Doğu bir yerdir. Bir yerdedir. Ancak kendisinden farklı olanlar, dışarıdan bakan gözler tarafından algılanışı, hissedilişi ve oluşturduğu beklenti çoğu zaman kendisinden çok başka bir biçim alabilen hem bir "üretim alanı", hem de "üretilen bir alan"dır. Doğu'nun yaratılması ya da diğer deyişle "inşa"sının aslında kültürel ürünler yardımıyla çoğaltıldığı ve bulaşıcı bir etkiyle gündemde benzer özellikteki Doğu tasvirlerinin birbirini takip ederek benzer tutarlılıkla üretildiği ileri sürülebilir. Doğu ve Batı ayrımı, Türkiye gibi her iki alanın etkilerini dalgalanarak yaşayan ülkeleri derinden etkileyen, varlığı hissedilen "canlı" bir ayrımdır. Bu yüzden, kimi kültürel örüntülerde bu izleri hemen bulabilmek ve net bir biçimde tartışabilmek mümkündür. Doğu'nun yaratılma, üretilme ve kendi içinde mantıklı/tutarlı bir çerçeveye hapsedilme durumunun rastlantısal bir sonuç olmadığı açıktır. Doğu kimi zaman bir Batılı seyyahın mektuplarında ya da romanında, kimi zaman da bir Oryantalist ressamın tablosunda yerini alacaktır. Kısacası üretilen iş ne olursa olsun Doğu benzer ortak noktaları olan bir temsiller bütünü olarak tekrar tekrar üretilegelmektedir. Sayılan üretim alanları dışında gazete, fotoğraf, sinema, tiyatro, radyo ve televizyon da bu anlamda sözü edilen türde temsillerin günümüzde halen üretildiği "verimli" alanlardandır. Bu yönüyle karşı konulması neredeyse olanaksız, çok güçlü bir egemen yaklaşımın medya kültürünün her alanında kendine yer bulduğu/bulacağı net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Yakın ve göreceli olarak tanınan bir örnekten başlayarak Oryantalizm konusunda üretilen tartışmalar kısaca gündeme getirilebilir. Bu konuda, Türkiye'de ve özellikle İstanbul'da iyi bilinen bir isim ve eserleri üzerinden giderek Oryantalizm ile ilgili kuramsal tartışmalara giriş yapılabilir. Fransız seyyah Piyer Loti'nin *Aziyade* romanında sözünü ettiği gibi, Doğu çoğu zaman edebiyatta ve gezi yazılarında yaşatılan bir fantezidir ve Batı'ya ifade ettikleri ile birlikte yeniden ele alındığında bu inşanın nasıl düzenlendiği konusunda bir fikir sahibi olunabilir. Karşılaştırmalı edebiyatın da konusu olan bu durumun aslında çeşitli kültürel ürünler yoluyla kendini ele verdiği ve dikkatli bir gözün bu örüntüleri hemen fark edebileceği açıktır. Doğu'ya ait temsillerin, daha geniş bir bakışla Doğu'nun temsili söz konusu olduğunda kadın ve erkeğe dair temsillerin kendi içinde benzerlikler taşıyan bir yumak gibi tarif edilmesi olasıdır. İlerleyen sayfalarda ele alınacağı gibi, Doğulu kadın sessizliği, saklı güzelliği ve kamusal alandan soyutlanmış "bakir" haliyle Batılıların "içini gıcıklamak"ta olan gerçekten "kurmaca" ve fantazi yanı ağır basan bir figürdür. Örtülü kadınlara dair figürler bir yandan Doğulu kadını Ötekileştiren ve ayıran bir özelliğe sahiptir, diğer yandan o örtünün altındakini merak eden Batılı gözler için bir bilmecedir. Batılı gözün Doğulu kadını algılaması beden üzerinden şekillenmiş ve arzu merkezinde kilitlenmiş bir halde, ikircikli bir konumda asılı bırakılır. Doğulu kadının "dokunulmazlığı" aynı zamanda iç gıcıklayıcı "pasif" hali Batılı gözlerin dikkatini hemen çekecektir.





Piyer Loti: İçine Doğu kaçmış bir "hippi - dandy" mi?

Nazım Hikmet'in ilk kez 1935 yılında yayınlanan *Benerci Kendini Niye Öldürdü?* kitabında yer alan *Piyer Loti* adlı şiirinde (Hikmet, 2009:426-429) sömürgeciliğin ve sömürgeci karşısındaki öteki kültürün temsili açısından çok önemli noktalara değindiği görülür. Bu uzun şiir tümüyle okunduğunda emperyalizm üzerine keskin ve isabetli eleştiriler içerdiği anlaşılacaktır. *Piyer Loti* adlı şiirinde Nazım Hikmet: ""Esrar! Tevekkül! Kısmet! Kafes, han, kervan, şadırvan! Gümüş tepsilerde rakseden sultan! Mihrace, padişah, bin bir yaşında bir şah, minarelerden sallanıyor sedef nalınlar, burunları kınalı kadınlar ayaklarıyla gergef dokuyor. Rüzgârlarda yeşil sakallı imamlar ezan okuyor!" İşte frenk şairinin gördüğü şark! İşte dakikada 1.000.000 basılan kitapların şarkı! Lakin ne dün ne bugün ne de yarın böyle şark yoktu, olmayacak!" biçiminde anlatmayı seçer. Sömürgeci zihniyetin eleştirisi üzerinde merkezlenen şiirde bu zihniyetin bir canlı temsilcisi olarak Piyer Loti'ye varılması anlaşılırdır[26]. Piyer Loti, Oryantalizm kavramı bağlamında incelendiğinde karmaşık bir figür olarak karşımıza çıkar. Taner Timur, *"Osmanlı Hayranı Bir Oryantalist-Bir Zamanlar Pierre Loti"* (2007) adlı çalışmasında Loti'nin eserlerinden söz etmek yerine Derrida'nın deyimiyle Loti'nin "hayaletleri"ni çözümlemeyi amaçlar. Loti'yi anlamak için onun hakkında yapılan kimi çalışmalara değinen Timur, Roland Barthes'ın Loti'yi bir "hippy-dandy" (akt. Timur, 2007:19) olarak betimlediğini hatırlatır. Timur'un belirttiğine göre Loti, krizden krize sürüklenen Osmanlı toplumu hakkında egemen görüşlerden farklı, sevgi dolu yazılar yazar ve bu edebiyat tarzı kendisini ülkesinde bir "Türkofil" konumuna getirir (Timur, 2007:20). Timur'un 19. yüzyıl sonu ile ilgili hatırlatmaları yaşanan hayatın ayrıntılarını betimlerken yüzyılın sonlarının kötümser ve hüzünlü havası da dikkat çeker. Loti ile ilgili yapılan bir başka araştırmada onun eserlerinde rastlanan; "kaçış arayışı, başka diyarlara duyulan özlem, güzelliğe din gibi bağlanma, kılık değiştirmeler, sapık zevkler (kadınsılık), ölüm

26 Bu şiirin ardından Nazım Hikmet'in 1936 yılında Akşam gazetesinde Orhan Selim imzasıyla Loti hakkındaki eski görüşlerini yumuşatarak ondan Don Kişot olarak söz ettiği de bilinmektedir (akt. Timur, 2007:26).

takıntısı (devamlı mezarlık ziyaretleri) ve sado-mazoşizm" yüzyıl sonu nevrozunu oluşturan semptomlar olarak değerlendirilir (akt. Timur, 2007:20). Genel hatlarıyla 19. yüzyılın teknoloji ve sanayideki gelişmeler, keskinleşen sınıf çelişkileri, büyük göçler, anarşik şehirleşmeler ve uluslararası düşmanlıkları besleyen milliyetçi akımlarla bezeli karamsar bir atmosferi olduğu hatırlanabilir (Timur, 2007:20). Romancılığının yanı sıra ressam da olan Loti'nin Avrupa'da milliyetçi duygular gereğince oluşan Türk düşmanlığının yoğunlaştığı dönemde bir Türk gibi giyinmesi, bu topraklardan ikinci vatanı olarak söz etmesi onunla ilgili dikkat çekici bir başka ayrıntıdır. Timur, aslında Loti'nin karmaşık kişiliğinin karmaşık duygular uyandırabildiğini hatırlatır. Loti'nin bir yandan özgür ruhuna vurgu yapılırken diğer yandan da "Akdeniz'i bir Fransız gölü yapma" peşindeki Fransız sömürgeciliğinin aktif bir ajanı olduğu da tartışılanlar arasındadır (Timur, 2007:20-21). Loti'nin 10 Haziran 1923'te Türkiye'de saltanat kaldırılıp henüz Cumhuriyet ilan edilmeden ölmesiyle Loti efsanesinin bitmesi ve Türkofil yazarın kollektif belleğin raflarına kaldırılmasına dikkat çeken Timur, Loti'nin ölümüyle hangi hayaletlerin Türk aydınları arasında hangi maskelerle dolaştığını sorgular (Timur, 2007:25). Loti'nin tartışmalı ve önemli bir figür olarak ele alınmayı gerektiren özellikleri beraberinde sorgulanması gereken tarihsel ve kültürel bir dönemeci de hatırlatır niteliktedir.

Piyer Loti'nin eserlerindeki Müslüman Doğulu kadın imgesinin ele alınışı önemli bir başka konudur. Konunun önemi Loti'nin bu ortak fantazinin temsilcisi olmasından kaynaklanır. Nazım Hikmet'in şiirinde de sözü edilen Aziyade ile ilgili bölümdeki tonu ve bunun bir başka küçük ve gündelik bir "belge"deki yer alışını gözden geçirmek yararlı olabilir. Eyüp'teki Piyer Loti tepesine gelen ziyaretçilere ücretsiz sunulan kitapçıkta[27], Piyer Loti'nin kim olduğu üzerine kimi "bilgi"ler bulmak olasıdır! Kitapçıkta: "Yaşadığı sürede belki hiçbir yazar Piyer Loti[28] (1850-1923) kadar övülüp göklere çıkarıl-

27 Piyer Loti üzerine birçok dilde yayınlanan kitapçık bu turistik bölgede kullanılmaktadır.

28 Yazarın ismi Türkiye'de Piyer Loti olarak kullanılmaktadır, kaynakta da böyle geçmektedir. Asıl adı ise "Pierre Loti"dir.

mamıştır; asıl adı Julien Viaud olan Loti, deniz subayı olduğu için meslek hayatı boyunca birçok yabancı ülkeyi tanıma fırsatı bulmuştur. Bu ülkeler arasında kendisini en çok çeken Türkiye'dir. Öylesine ki; Türkiye ikinci vatanım diye haykırmıştır" biçiminde kendisinden büyük bir coşkuyla söz edilmektedir. Piyer Loti'nin Türkiye sevgisinin neden böyle abartılı bir biçimde ele alındığı büyük bir soru işaretidir! Yazarı bilinmeyen bu kitapçıkta, yine Aziyade ile Piyer Loti'nin ilişkisi üzerinde durulur: "Loti'nin Türkiye aşkını, gençliğinde Türkiye'ye ilk gelişi sırasında (1876-1877) Aziyade ile yaşadığı bir gönül serüvenine indirgeme eğilimi vardır; Aziyade, kocasının yokluğunda haremden çıkıp sevgilisinin, bu yabancı subayın kollarına atılmak için, onun Eyüp'teki evine gitmekten çekinmeyen genç bir kadındır. Julien Viaud, İstanbul'dan döndükten sonra bu şehirde yaşadıklarını kitaba dökmeyi düşünür. Düzenli bir şekilde tuttuğu günlüğü, ortaya bir roman çıkarmasına yardım edecektir (...) Aziyade'ye gelince, sevgilisinin gitmesinden bir süre sonra ölür". Piyer Loti'nin buraya her geldiğinde Türk kılığına girdiği, başına fes taktığı, eline tesbih aldığı ve halkın arasına karıştığı söylenir. Ara sokaklarda dolaşıp kahvehanelerde oturup nargile tüttürdüğü ve Türk kahvesi içmekten hoşlandığı da bilinmektedir! Bir dolu ayrıntının bulunduğu kitapçıkta bu mekânın ne zaman Piyer Loti adını aldığının bilinmediği de eklenmiştir. Gündelik yaşamda karşımıza çıkan metinlerin kendi içinde çözümlenmeyi ve eleştirel okumayı beklediğini düşünürsek Piyer Loti'nin adının nasıl, ne zaman ve neden bu kahveye verildiği araştırılması gereken noktalardan biri gibidir. Şüphesiz bu bölüm içinde daha çok Edward Said'i bir karşılaştırmalı edebiyat uzmanı olarak ilgilendiren edebi eserlerden söz açacaksak da, Piyer Loti'nin yazdığı *Aziyade* adlı romanın benzer bir şekilde Oryantalizm açısından eleştirel bir metin olarak detaylı bir biçimde uzmanlarca ele alınması zenginleştirici bir tartışma alanı yaratacaktır. Sadece burada sözü edilen kitapçıkta bile Aziyade'den kocasının yokluğunda sevgilisi Piyer Loti ile buluşmaktan çekinmeyen bir kadın olarak tasviri dikkat çeken bir ayrıntıdır. Kuşkusuz, Ötekileştirmeyi sadece Oryantalizm üzerinden

açıklamak olanaklı değildir. Ancak Oryantalizmle bağlantılı kavramlar ve yaklaşımların Ötekileştirmenin yorumlanmasında önemli alanlarından birini oluşturduğu açıktır. Bu bağlamda, Doğu'nun Batılı bir zihin için ne ifade ettiğini anlamanın çok kolay olmayacağı da tahmin edilebilir.

EDWARD SAİD VE 'ORYANTALİZM' KAVRAMI

Edward Said, temsil, Öteki ve Oryantalizm konusundaki çalışmaları ile ciddi tartışmalara kaynaklık eden bir entelektüel olduğu kadar deneyimledikleri ve aktif biçimde içinde olduğu Filistin meselesi ile ilgili de önemli bir figürdür. Kendisinin yorumuyla aktarılırsa, ismindeki Edward ve Said ilgi çekici bir yan yana geliştir. Edward bir Doğulu ismi değildir. Said ise anlaşıldığı üzere bir Arap soyadıdır. Yazar, kimi zaman Edward, kimi zaman Said vurgusu üzerinde durur, bu ismin ve soyadın onun için ifade ettiklerinden *Yersiz Yurtsuz* (2003) adlı otobiyografisinde ayrıntılı bir biçimde söz eder.



Edward Said



Said bir konferansta

1935 Kudüs doğumlu olan Edward Said, Kahire Victoria Koleji'nde ve Massachussets Hermon Scholl'daki eğitiminden sonra, Princeton ve Harvard üniversitelerinde eğitim görür (Said, 2008). New York'taki Columbia Üniversitesi Karşılaştırmalı Yazın bölümünde profesör olarak çalışır. Akademik çevrelerde 1978 yılında kaleme aldığı çalışması *Orientalism:The Western Conceptions of the Orient* ile dikkat çeken Said'in, Filistin halkının haklarını korumak amacıyla bu uğurda yapmış olduğu çalışmalarla da öne çıkan bir en-

telektüel kimlik olduğu hatırlanmalıdır. Said'in ürettiği çalışmaları arasında; *Filistin Sorunu (The Question of Palestine*, 1980), *Haberlerin Ağında İslam (Covering Islam*, 1981), *The World, The Text, The Critic* (1983), *After the Last Sky: Palestinian Lives* (1986), *Musical Elaborations* (1991), *Kültür ve Emperyalizm (Culture and Imperialism*, 1993) ve son kitabı *Entelektüel (Represetations of the Intellectual*, 1994) sayılabilir[29] (Beezer ve Osborne, 1999:97). 2003 yılında kan kanseri nedeniyle hayata veda eden Said, ölümünden bir yıl sonra eski bir öğrencisi ve meslektaşı olan Rubin tarafından şu sözlerle anlatılır: "Said, yazıları ve verdiği dersler aracılığıyla en karmaşık dünyevi ve tarihi süreçleri basit ve kavranabilir hale getirme yeteneğine sahipti, üstelik bunu meselenin çokyönlülüğüne de bir nebze olsun halel getirmeden ya da her şeyi, ama öyle ama böyle, açıklayan ve kavrayan yeni ortodoks düşünceler üretmeden yapardı. Said'in en fazla ilham veren yönü hepimizin kendimizi edebiyat, siyaset ve kültürün zorlu ve maddi dünyasına kök salmış birer entelektüel gibi hissetmemizi sağlamasıydı" (Rubin, 2007:18).

Said'le Beezer ve Osborne'un 1992 yılında yapmış oldukları görüşmeden yararlanarak yazarın akademik yapılanması, siyasetle ilgili kişisel deneyimleri ve nasıl bir kültürel zeminden hareketle yazdıklarını biçimlendirdiği anlaşılabilir. Said'in aktardıklarından hareketle, 1950'lerin sonunda öğrenci olduğu, 1957 yılında lisans eğitimini tamamladığı ve Ortadoğu'ya piyano çalmak için geri döndüğü anlaşılmaktadır. Ardından 1958'de Harvard'da lisansüstü eğitimi almaya başlar. Amerika'ya geldikten sonra yoğun bir tempoda çalışan Said'in ailesi Ortadoğu'dadır ve bütün ailesi 1948 yılında sığınmacı olmak zorunda kalır. Edward Said, 1963 yılında doktorasını aldıktan sonra Columbia Üniversitesi'nde ders vermeye başlar. 1968 sonbaharında Columbia'da, Vietnam karşıtı kampüs etkinliklerine katılır. Aynı dönem Filistin hareketlerinin de başladığı zamanlardır. 1969 yılında Amman'a giderek harekete katılan Said, 1970'ten 1982'ye kadar Filistin siyasetiyle içli dışlı olur. 1974

29 Said'in sayılan kitaplarının yanlarındaki basım yılları kitapların İngilizce versiyonlarının basım tarihleridir.

yılında Arafat, Amerika'ya geldiğinde yapılacak konuşma metninin İngilizce'ye çevirilmesine yardım eder. Kendi deyimiyle "siyasete bütünüyle dalan" Said, bununla paralel olarak akademik çalışmalarını sürdürmektedir. 1970'lerin ortalarında *Oryantalizm*'i yazdığında yine kendi deyimiyle: "... bu ikisi bir anlamda birleşmişlerdi. Kitap beni en çok ilgilendirmiş olan iki şeyi bir araya getirmişti: Bir yanda yazın ve kültür, öte yanda erk araştırmaları ve çözümlemeleri" (Beezer ve Osborne, 1999: 97-100) biçiminde içinde bulunduğu zihinsel süreci özetler. Burada, kitabın 1977 yılında bitirildiğini ve 1978 yılında ilk kez basıldığını da hatırlatmak gerekir. Ayrıca kitabın Stanford Davranış Bilimleri İleri Araştırmalar Merkezi'nde yazarın burslu araştırmacı olarak geçirdiği (1975-1976) yılları arasında çalışılmış bir eser olduğu bilinmektedir. İlk zamanlarda yayıncıların dikkatini çekmeyen bu iddiasız çalışmanın, 1980'lerde kimi zaman düşmanca, kimi zaman anlayıştan uzak, çoğu zaman da olumlu ve yüreklendirici bir biçimde karşılık gördüğü yine yazarı tarafından (Said, 2008:344) aktarılmaktadır.

Said'in *Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları*[30] adlı kitabının 2003 basımı için yazdığı önsözde belirttiği gibi, kitap dünyada 36 dile çevrilir. Yazar, bu ilginin nedenini Ortadoğu, Araplar ve İslam'ın müthiş değişimlere, ihtilaflara ve çekişmelere sahne olmayı sürdürmesine bağlar. Önsözünde kendisinin Ortadoğu hakkında hiç ders vermemiş olmasına değinir ve temelde, kitabının Ortadoğu siyaseti ile değil kültürle, düşüncelerle, tarihle ve iktidarla ilgili (Said, 2008:ii) olduğunu vurgular. Said, kitabı yazarken üzerinde durduğu varsayımları önsözde yeniden vurgular. Onun ilk iddiası, tarihin "üretildiği" üzerinedir. "Tarih insanlar -erkekler ve kadınlar- tarafından üretilir; ama tarihin -daima çeşitli suskunluklar ve geçiştirmelerle, daima dayatılan biçimler ve göz yumulan biçimsizliklerle- bozulması ve yeniden yazılması da mümkündür; "bizim" sahip olacağımız ve yöneteceğimiz (birer kurgu olarak) "bizim" Doğu'muz ya da

30 Edward Said'in *Orientalism* adlı çalışmasının Türkçeye *Şarkiyatçılık* olarak çevrildiğini hatırlatarak kitabın kimi yerlerinde aynen alıntılar nedeniyle mecbur kalındığında "Şarkiyatçılık" başlığının kullanılacağını ancak aslında bu deyimle de aynı çalışmanın kastedildiğini belirtmek isterim.

"bizim" Şark'ımız tam da bu tür işlemlerle üretilmiştir" (Said, 2008:iv) yorumuyla Doğu'nun üretilmesine vurgu yapar. Bu konuda bir diğer iddiası da; "Başka halklar ve başka zamanlar hakkında, anlayış, duygudaşlık, özenli inceleme ve çözümleme sayesinde edinilen bilgi ile genel bir kendini olumlama seferberliğinin, savaşseverliğin ve düpedüz savaşın bir parçası olan bilgi -tabii buna bilgi denebilirse eğer- arasında fark vardır. Neticede, birlikte yaşamayı ve ufukları insanca genişletmeyi hedefleyen anlama iradesi ile denetlemeye ve dışsal hâkimiyete yönelik hükmetme iradesi arasında köklü bir fark vardır" (Said, 2008:iv) biçiminde olur. Bu iddianın Said'in daha sonra da üzerinde duracağı "bilgi" kavramıyla ve bilginin üretilmesinin ardındaki düzenlemelerle ilgili önemli bir başlangıç noktası olduğu anlaşılmaktadır. Yazarın *Şarkiyatçılık* kitabını yazarken amaçladığı düşünce; "mücadele alanları açmak için hümanist eleştiriye başvurmak; bizi, hırçın bir kolektif kimliği hedefleyen yaftalara, düşmanca tartışmalara hapseden kısa vadeli, polemiğe dayalı, düşünceyi ketleyici öfke patlamaları yerine uzun soluklu bir düşünme ve çözümleme süreci getirmek"tir (Said, 2008:vii). Said, yeniden gözden geçirdiği önsözünde eleştirildiği "hümanizma" kavramını nasıl ele aldığını açıklama gereği duyar. Onun yapmaya çalıştığı şey, William Blake'in deyimiyle; "zihnin tavında dövülmüş kelepçeler"den kurtulup aklı tarihsel ve rasyonel olarak kullanıp gerçek bir düşünsel kavrayışa ve sahici bir açılıma ulaşma gayretidir (Said, 2008:vii). Said, hümanizmin; "basmakalıp fikirleri ve tescilli otoriteyi değil, bireyin eylemliliğini ve öznel sezgiyi merkeze alır. Metinler, tarih alanı içinde dünyevi diye nitelediğim binbir çeşit yol yordamla üretilip yaşayan metinler olarak okunmalıdır. Ama kesinlikle iktidarı es geçmez bu okuma; tam tersine, kitabımda da göstermeye çalıştığım gibi, en ilmi derin araştırmalarda bile iktidarın gölgeleri, iktidar katmanlaşmaları görülür çünkü..." (Said, 2008:xii) şeklindeki yorumuyla bilgi ve iktidar arasındaki görünen ya da görünmeyen ilişkiye dikkat çekme gereği duyar. Bunun ötesinde, hümanizmi bir direniş biçimi olarak gördüğünü vurgular (Said, 2008:xii). Yazarın burada söz konusu edilen önsözü 2003 yılında yani 11 Eylül sonrasında yazdığı

düşünüldüğünde dönemin aktif politik eyleyenleri hakkında söyledikleri de daha anlamlı hale gelecektir. Said'in, yazısını bitirirken; "Bu dünyanın Rumsfeld'leri, Bin Ladin'leri, Şaron'ları, Bush'ları inanılmaz bir direnç gösterseler de, insani ve hümanist bir arzu olan aydınlanma ve özgürleşme arzusu kolay kolay ertelenemez. *Şarkiyatçılık*'ın, sık sık müdahaleye uğrayan uzun özgürlük yolunda kendine bir yer bulmuş olduğuna inanmak isterim" (Said, 2008:xiii) sözlerini yeğlemesi dünyayı etkisine alan dinamiklerin çözümlenmesi gerektiği üzerine de bir uyarı niteliği taşır.

Said'le yapılan bir görüşmede çok tartışılan *Oryantalizm* çalışması üzerinde durulur ve yazarın bu kitabı gerçekleştirirken kullandığı kuramsal zeminler gündeme getirilir. Said'in bu kitabı yazarken Foucault ve Gramsci'den yararlanarak erk kuramı üzerinde durduğu hatırlatılır ve iki erk kuramı arasındaki büyük farklardan dem vurulur. Said, kendisine yöneltilen bu eleştiriye hak verecektir (Beezer ve Osborne, 1999:103). Yeri geldiği için Said'in kitabını yazdıktan sonraki yıllarda Foucault ile ilgili yaşadığı "hayalkırıklığı"na da burada değinilebilir (Bkz. Racevskis, 2007). Ayrıca, tarihçi Bernard Lewis'in 1993 yılında gerçekleştirdiği bir çalışmasında Said'in *Oryantalizm* çalışmasından eleştirel bir biçimde söz ettiği ve kitabın iddialarını tartışmaya açtığı da bilinmektedir (Bkz. Lewis, 2007). Kısacası, olumlu ve olumsuz eleştiriler alan *Oryantalizm* çalışmasıyla Said, etkisi uzun yıllar sürecek bir tartışmalar zincirini başlatmış olur. Said'in kendisi de kitabın yol açtığı etkilerden haberdardır. Kendi yorumuyla kitabı *Oryantalizm*, kötü bir şeye daha yol açmıştır; "kendi adıma niyet etmediğim ve hallettiğimi sanıp halledememiş olduğum bir şeye: Bağdaşıklaştırma sorununa. Sözgelimi Arap dünyasında pek çok kimse bana İslam'ın galibi gözüyle bakıyor, bu tamamen bir saçmalık. İslam'ı savunmaya çalışmıyordum. Yalnızca çok özel bir etkinlik biçiminden söz ediyordum: Temsil. O zaman sorun (kimilerinin öne sürdüğü gibi) şuna dönüştü: Gerçek Doğu'nun neye benzediğini anlatmadın. Bu nedenle yeni kitabımda yapmaya çalıştığım (diğerinde yapmamış olduğum), yalnızca emperyalizmden değil, bağımsızlaşma ve Üçüncü Dünya'da baş gösteren hareketlerden -her türlü başkaldı-

rı ve direnişten- de söz etmek oldu" (Beezer ve Osborne, 1999:109). Said'in, *Oryantalizm*'de "temsil" üzerinde durmak istediğini yinelemesi çıkış noktasının ne olduğuna işaret eder. Said'in çalışması üzerine Robert Young'un da *Beyaz Mitolojiler-Tarih Yazımı ve Batı* (2000) adlı kitabında yorumda bulunduğu görülür. Young, Said'in *Oryantalizm* adlı çalışmasında tartıştığı noktanın bilginin sorgulanması olduğunu belirtir: "*Orientalism*'in tahlilleri bizi tüm bilginin hem de şekli veya 'nesnel' yapılarında bile görülecek şekilde kirletilmiş olabileceğini idrak etmeye zorlar. Tüm bilgi çeşitli türlerden kurumların içinde üretildiği ölçüde, daima, devletle ve onun yurttaki ve yurtdışındaki siyasi pratikleriyle belirli bir ilişki sözkonusudur" (Young, 2000:202). Young'un, Said'in yapmış olduğu çalışmayı eleştirdiği başka noktalar da vardır. Yazar, Said'in çalışmasında metodoloji sorunu olduğunu hatırlatır ve tutarsız olduğunu düşündüğü yerlere işaret eder: "Said, bir yandan Şarkiyatçılığın sadece '"gerçek" Şark'la alakası olmayan bir temsilden ibaret olduğunu ileri sürer ve Şarkiyatçılıkla Şark arasında herhangi bir mütekabiliyeti reddedip bunun yerine söylemsel bir nesne veya saha olarak Şarkiyatçılığın 'iç tutarlılık'ını ararken (5, 203), diğer yandan, onun bilgisinin sömürgeci fetih, işgal ve idarenin hizmetine sunulduğunu savunur. Bu şu anlama gelir ki temsil olarak Şarkiyatçılık, belirli bir anda, orada varolan şeyin 'fiili' şartlarıyla karşılaşmak zorunda kaldı ve kendisini maddi bir seviyede bir iktidar ve kontrol biçimi olarak etkili gösterdi. Bu durumda Said şayet aynı zamanda 'Şarkiyatçılık'ın fiili sömürgeci fetih için gerekli bilgiyi sağladığını da iddia etmek istiyorsa 'Şark'ın sadece bir temsil olduğunu nasıl savunabilir?" (Young, 2000: 205-206). Young'un Said'in çalışması üzerinden yaptığı değerlendirmenin metin incelenirken göz önünde bulundurulmasında yarar vardır. Young, Şark üzerine üretilen bilgiler sömürgeci fetih için gerekli bilgiyi sağlamaktaysa, Şark'ın sadece bir "temsil" olduğunun iddia edilemeyeceğine değinir. Bunun yanı sıra Young, Said'in Şarkiyatçılığı incelerken aslında yaptığı şeyin neye yol açtığını tartışmaya açmak isteyerek kitabı yorumlar: "Bu yüzden kitap ikiye ayrılır. İlki, Şark'ın Avrupa tarafından icadı ve onun bir temsil olarak tesisiyle alakalıdır. İkincisi, bu temsilin ve

onun etrafında imal edilen akademik bilginin, Şark'ın 'yabancı bir yöreden sömürgeye ait bir yöreye' kaymasıyla sömürgeci iktidarın hizmetinde bir araç olduğu ve akademik bir tavrın şarki tarihe ilk kez olarak katılıp onu şekillendirerek araçsal bir tavır haline geldiği anla alakalıdır" (Young, 2000:206). Kuşkusuz, Young'un tartışmaya açmak istediği noktayı anlayabilmek için "Şarkiyatçılık"daki "çılık" ya da Oryantalizm'deki "izm" ekinin üzerine biraz daha yoğunlaşmak gerekir. Bu ekler, üretilen temsillerin bir sistematik içinde ve düşünsel zemininin de oturmuş bir biçimde uzmanlarca yönlendirildiğini iddia eder ya da tartışmaya açar nitelikte bir anlam oluşturmaktadır.



Edward Said

Bu noktada Said'in, emperyalizm üzerine kendi yorumu gözden geçirilebilir. Çünkü emperyalizm kavramı bu kez karşımıza daha detaylı sorgulanacak biçimde çıkar. Said: "Benim sözünü ettiğim, kesişen deneyim alanları adını verdiğim şeydir. Bütün iş, emperyalizmin yalnızca taraflardan birine değil, her ikisine de ait olması ve bu ikisinin birbiri içinde kapsanmış olmasında. *Karşılıklı* yöntem burada devreye girer. Olaya, üstte bir ezgi ve altında bir sürü gereksiz eşlik ya da susku gözüyle bakmaktansa, gerçekten çoksesli bir iş olarak bakmak... Bunu anlamak için kesişen bölgeler kavramına sahip olmanız gerekir -ben bunlara birbirine bağımlı tarihler adını veriyorum. Bunlar üzerine konuşmanın tek yolu budur; özgürleşmeden, sömürüden kurtulmaktan, ayrımcı bakış yerine bütünleyici bakıştan söz edeceksek tabii. Ayrımcılığa kesinlikle

karşıyım" (Beezer ve Osborne, 1999:110) yorumuyla durduğu yeri tarif eder. Said'in yorumundaki müzik vurgusundan hareketle yazarın yorumunu şekillendiren bir başka zeminden söz edilebilir. Said'e göre emperyalizmin taraflardan her ikisine de ait olması bir bütünlük içinde bu gerçeği görme fırsatı verir. Çoksesli bir biçimde bu gerçeğe yaklaşmak Said'in yeğlediği bakıştır. Christopher Bollas'ın anımsattığı gibi, Said aynı zamanda iyi bir piyanisttir. Müzikle ilgisi profesyonel alanda devam eder ve Said, Amerikan yayın organı *The Nation*'da müzik eleştirmenliği de yapar. Ayrıca, Beethoven'ın *Fidelio*'sunun yeni bir prodüksiyonu için ünlü İsrailli şef Daniel Barenboim ve Chicago Senfoni Orkestrası ile birlikte çalıştığı, eserin diyalog bölümü için İngilizce bir metin yazdığı, Almanya'nın Weimar kentinde Arap ve İsrailli genç müzisyenlere ilişkin Barenboim ve Yo-Yo Ma ile birlikte bir atölye çalışması yaptığı ve müzikle ilgili pek çok yazı yazdığı da bu bilgilere eklenmelidir (Bollas, 2004:16). Bu hatırlatmaların ardından yukarıda ele alınan paragrafta Said'in çokseslilik olarak çevrilen yorumuna benzer bir biçimde sürgünlük için bir müzik kavramı olan "kontrapuan" kavramını kullandığından da söz edilebilir[31]. Yine Bollas'ın aynen aktardığı gibi: "Çoğu insan esasen tek bir kültürün, tek bir ortamın, tek bir yurdun farkındadır; sürgünlerse en az iki... Ve bakış açısındaki bu çoğulluk, eşzamanlı boyutlara dönük bir farkındalığa, müzikten bir deyim ödünç alarak konuşursak, *kontrapuntal* bir farkındalığa yol açar. Bir sürgün için, yeni ortamdaki yaşam, ifade ya da faaliyet alışkanlıkları, kaçınılmaz olarak, bunların bir başka ortamda yaşanmış biçimlerinin anılarıyla ilişki içinde gerçekleşir" (Bollas, 2004:16-17). Kendisiyle yapılan söyleşide yazar bu alıntıdaki hassasiyetlere benzer bir şekilde aidiyet ve kendini nereye ait hissettiği ile ilgili sorulara yanıt verir. Soru şöyledir; "Arap dünyasına gidişinizi bir tür yuvaya dönüş olarak mı görüyorsunuz, yoksa yeni eviniz Amerika'da mı?". Said'in yanıtı; "Hayır, iki yerde de evimde hissediyorum.

31 Bu yorumu Said'in, Glenn Gould üzerine kaleme aldığı bir denemede kullandığı hatırlatılabilir. Glenn Gould, hem başarılı bir piyanist hem de önemli bir entellektüeldir. Bu konuda, ayrıntılı bilgi edinmek için Edward Said'in *Geç Dönem Üslubu* (2008) adlı kitabından yararlanılabilir.

Ama benim durumum biraz farklı. Amerikan bağlamında hem bir Amerikalı hem de bir Filistinli olarak konuşabiliyorum. Ama hiçbir durumda, sahiplik ya da diyelim yöneticilik anlamında, merkezi erk kurumuna ait olduğumu hissetmiyorum. Her iki yerde de muhalefetteyim" (Beezer ve Osborne, 1999:116) biçiminde olur. Bu açıdan bu iki aradalık durumunun Said'in olaylara serinkanlı ve mesafeli bakmasına neden olduğu iddia edilebilir.

Said, Oryantalizm kavramı söz konusu olduğunda bir başka kavramın daha tartışılması gerektiğini öne sürer: "Oryantalizme karşılık olarak, bütün bir İslam dünyası boyunca uzanan bir yazın geleneği söz konusu: 'Occidentosis' -dünyadaki her türlü kötülüğün kaynağı Batı'dır. Bu benim tümüyle yavan, sıkıcı bulduğum, bilinen bir tür. Kendimi bundan, safkancılık (nativism) adını verdiğim şeyden ayrı tutuyorum" (Beezer ve Osborne, 1999:110). Yazarın bir yandan Doğu'nun Şarkiyatçılar tarafından inşasına ve bu konudaki "bilgi"ye değinirken, diğer yandan okuyucusuna indirgemeci bir biçimde Batı'ya düşmanca ve her kötülüğün kaynağı olarak bakmanın sıkıcı ve yavan bir yaklaşım olduğunu hatırlatması anlamlı bir uyarıdır. Kendi deyimiyle, "siyasete bütünüyle dalan" Said'in ürettiği akademik çalışmalar alanında klasikleşmiş, tartışılmaya devam edilen ve önemli bir zemin oluşturan kitaplar olmuşlardır. Bir söyleşide karşılaştırmalı edebiyat alanında çözümleme yapmaya nereden başlamak gerektiği üzerine sorulan bir soruya yanıtı onun entelektüel tavrını ortaya koyduğu için önemlidir. Said, seçiminin kültürde yaygın beğeniyi oluşturan (canon)[32] kitaplardan hareket ederek çözümlemeye başlamak olduğunu belirtir ve Jane Austen'ın *Mansfield Park* adlı romanı üzerinden yorum yaparak konuya bakışını örnekler. Austen kendi yaşadığı toplum ya da çevreden öylesine etkilenmiştir ki, imparatorlukların gerekli olduğuna inanmıştır. Bu açıdan Said'in yorumuyla, feministler Jane Austen'ı ne kadar sahiplenirlerse sahiplensinler; "Fanny Price'ın[33] feminizmi ne köleliğe ne de şekerkamışı

32"Canon", "Kültürdeki yaygın beğeni" olarak çevrilmiştir. "Canonical" ise, "bilme ve biliyi kullanma yetisi hakkındaki önkabullere dair olarak kullanılmıştır (Bkz. Beezer ve Osborne, 1999:101).

33 Fanny Price, Jane Austen'ın *Mansfield Park* adlı romanının kahramanıdır.

ekimine kafa yorar" (Beezer ve Osborne, 1999:102). Said'in, romanın ana karakteri Fanny Price'ı dışarıdaki dünyada olup bitenler hakkında ilgisiz kalması yüzünden eleştirdiği anlaşılmaktadır. Bir yandan bu tartışma zemini bize emperyal imgelerin ve zihniyetin aslında nasıl kültürel ürünler içine sızabildiğini de gösterdiği için önemlidir. Bu kez tartışmanın merkezinde kurgusal bir roman ve roman kahramanı vardır. Okuyucu üzerindeki etkileri düşünüldüğünde kültürel bir üretim alanı olarak romanın gücü ve bir zihniyet oluşturucu etkisinin önemsenmesi gerektiği açıktır. Diğer yandan, belirli kavramlar çerçevesinde eleştirel okumalar yaparak bu kültürel örüntülerin "sökülebileceği" ve kendini göstereceği düşünüldüğünde edebiyatın önemli bir araştırma alanı oluşturduğu daha net ortaya çıkar.

Jane Miller'in yazarın *Oryantalizm* adlı çalışmasında feminizme pek sıcak bakmamış olduğu konusundaki yorumu hatırlatıldığında ise; "Yirmi yıl önce, *Oryantalizm*'i yazdığım sırada, iki şeye dikkat çekmeye çalıştım: Doğu'nun Avrupalı erkek yazarlarca olağanüstü derecede *feminize* edilmiş olmasına ve Batı'daki kadın hareketinin emperyalist hareketle el ele yürümekte olduğuna. Bu bir caydırıcı değildi. Irk ve cinsel kimlik sorunlarının hem tarihsel hem de kuramsal olarak birleşmeleri -tek başına cinsel kimlik sorunuyla kıyaslandığında- dört ya da beş yıl öncesinden geriye gitmez. Bu, *Oryantalizm*'i yazdığım sırada uğraştığım konunun bir parçası olarak görmediğim, hala süren bir tartışma. Bence Miller kesinlikle haklı, ama *Oryantalizm*'e yönelik bu eleştirilerin o zaman yapılmamış olması da çok ilginç!" (Beezer ve Osborne, 1999:106-107) biçiminde objektif bir karşılık verdiği görülür.

Edward Said'in Oryantalizmle İlgili Dayanaklarına Daha Yakından Bakmak

Burada ele alınan kimi hatırlatmalar aracılığıyla yazarın kültürel arka planı konusunda küçük ipuçları elde edildiği düşünülebilir. Bu kez Said'in kendi kitabındaki Oryantalizm üzerine yorumlarını gündeme getirmek parçaları tamamlamaya yardımcı olacaktır. Said, kitabının giriş bölümünde okurlarının dikkatini çekmek için bir kez

daha asıl niyetinin ne olduğunu açıkça belirtir ve savunduğu düşünceyi formüle eder: "Şarkiyatçılık bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılması olanaksızdır" (Said, 2008:13). Bunun ötesinde yazarın bir başka iddiası daha vardır; "Şark, Şarkiyatçılık yüzünden bağımsız bir düşünme ya da eyleme nesnesi olamadı (hala da değil). Bu, Şarkiyatçılığın Şark hakkında söylenebilecekleri tek yönlü olarak belirlediği anlamına gelmiyor; bütün bir çıkar ağının, "Şark" denen özel bütünlüğün söz konusu olduğu her durumda etkili (dolayısıyla bağlayıcı) olduğu anlamına geliyor. Bu kitapta ortaya konmaya çalışılan şey de bunun nasıl gerçekleştiği olacak. Ayrıca Avrupa kültürünün gücünü ve kimliğini, kendini bir tür ikamesi, hatta yeraltı benliği olan Şark karşısında konumlandırarak kazanmış olduğu da gösterilmeye çalışılacak" (Said, 2008:13). Said'in, Şarkiyatçılığın ve Şark'ın inşasının nasıl bir süreç olduğu ve neye yol açtığını ortaya koyması tartışmanın merkezini oluşturur. Avrupa kültürünün gücünü ve kimliğini adeta bir yeraltı benliği olan Şark karşısında konumlandırarak kazanıyor olduğunu iddia ederek Said önemli bir tartışmayı da başlatır.

Yazarın karşılaştırmalı edebiyattan yola çıkarak ortaya koyduğu kimi yorumlar burada örneklenebilir. Said, Şark konusunda on dokuzuncu yüzyıl seyyahlarının ne düşündüğünü açıklamak ister: "Ondokuzuncu yüzyılın tekil seyyahları için neydi Şark? Öncelikle, İngilizce konuşan ile Fransızca konuşan arasındaki farkları ele alalım. İlki için Şark Hindistan'dı elbette, gerçek bir İngiliz mülküydü; bundan ötürü de, Yakınşark'tan geçmek, büyük bir sömürgenin yolu üzerindeki bir yerden geçmek demekti. Dolayısıyla imgelemin oyun alanı, yönetimin, mülki meşruiyetin, yönetici iktidarın gerçekleri tarafından kısıtlanmıştı zaten. Lane ile ondan önce gelen Jones için olduğu gibi, Scott, Kinglake, Disraeli, Warburton, Burton, hatta (Şark'a dair planlar kurulan bir yapıtın, Daniel Deronda'nın yazarı) George Eliot için de Şark, maddi mülkiyetle, adeta maddi

bir imgelemle tanımlanmıştı. İngiltere Napolyon'u yenilgiye uğratıp Fransızları bölgeden çıkarmıştı: Şark'ta İngiliz aklının kolaçan ettiği şey, 1880'lere gelindiğinde Akdeniz'den Hindistan'a değin yekpare bir İngiliz toprağı olup çıkmış bir İmparatorluk alanıydı. Mısır, Suriye ya da Türkiye'ye seyahat etmek kadar buralar hakkında yazı yazmak da, bir siyasal irade, siyasal idare, siyasal tanım alanında gezmek demekti. Mülki buyruklar, Disraeli gibi fazlasıyla serbest bir yazar için bile son derece zorlayıcıydı" (Said, 2008:181). Said'in bu tanımının ardından bu kez Fransız ziyaretçilerin[34] Şark anlayışı ile ilgili bir yorumda bulunduğu görülür. Aynı dönemde Şark'ı ziyaret eden bir Fransız ziyaretçinin ise, Said'in deyimiyle; "keskin bir yitiklik duygusu" duymaktan başka şansı yoktu. Fransa'nın hiçbir hakimiyetinin olmadığı bu yerler bu kez Fransız ziyaretçilerin Şark'ı ise; "anıların, manidar yıkıntıların, unutulmuş sırların, gizli mektupların, neredeyse virtüözce bir var olma biçeminin Şark'ıydı, en yetkin yazınsal biçimleri Nerval ile Flaubert'in yapıtlarında bulunabilecek bir Şark'tı; bu iki yazarın yapıtları, imgesel, (estetik düzlem hariç) gerçekliğe uzanımı olmayan bir boyutta sıkı sıkıya sabitlenmişti" (Said, 2008:181). Görüldüğü gibi, yazar edebiyattan hareketle yazarların yarattığı Şark imgesinin nasıl bir düşünsel sistematikten beslendiğine açıklık getirir. Bir İngiliz ile bir Fransız için Şark'ın algılanışı ve uyandırdığı etki farklıdır. Bu anlamda, Şark konusunda geçerli olan tartışmaları ve niyetleri anlayabilmek için sömürge mantığı ve sömürge tarihi ile ilgili ayrıntılı bilgi sahibi olmalıdır. Şark'la ilgili beklentilerin imgeleme yansıyan etkileri yazarların eserlerinde kendini bulmaktadır. Bu, bir şekilde Şark imgesinin dolaşımındaki kişisel olduğu düşünülemeyecek kolektif bir arzunun da tezahürü gibi kabul edilebilir.

Yazarın çok kısa bir biçimde Flaubert üzerine yaptığı yorum bir anlamda Batı'da Doğu'nun neden ve nasıl kabul gördüğüne bir açıklama getirecek niteliktedir. Flaubert'in yazdıklarında Doğu'nun temsili hakkında Said, Henry Levin'in çalışmasından şunları aktarır:

34"Fransız ziyaretçiler" terimi yerine kitabın çevirisinde "Fransız hacılar" terimi kullanılmıştır.

"Flaubert'in Şarkiyatçılığında ortaya çıkan belli sayıda temel özellik gereğince betimlenebilir. İçtenlikli kişisel yazılar (mektuplar, seyahat notları, günlük kayıtları) ile kurallara uygun sanatsal yazılar (romanlar, hikâyeler) arasında bir fark olacağını kabul edelim, gene de Flaubert'in Şark'a bakış açısının köklerinin, doğuda ve güneyde 'hayali bir alternatif' arayışında yattığını söyleyebiliriz; bu, 'Fransız kır manzaralarının gri tonlamasıyla tezat oluşturan göz kamaştırıcı renkler anlamına geliyordu. Yeknesak, kanıksanmış görüntü yerine heyecanlandırıcı bir seyir, fazlasıyla tanıdıklık yerine sürgit gizem demekti.'" (akt. Said, 2008:197). Buradan söz konusu edilen Doğu, Batı karşıtlığının ve Doğu anlatılarının okuyucuda uyandırdığı gizemin gücüne bağlanabilecek olan karşıtlığın farkına çok daha net varılabilir.

Said'in dikkat çektiği bir başka nokta, Şark karşısındaki tutumların cinselliği de içeren değişmez motiflerle kullanılmasıdır. Said, Flaubert'in Şark seyahati ile ilgili yazdığı deneyimlerden yola çıkarak önemli bir başka vurgu yapacaktır: "İster heyecan, ister düş kırıklığı getirsin, Flaubert'in tüm Şark deneyimlerinin dokusunda, Şark ile cinsellik arasında kurulan neredeyse tekdüze bir bağlantı vardır. Flaubert bu bağlantıyı kurmakla, Batı'nın Şark karşısındaki tutumlarında ortaya çıkan, dikkat çekecek ölçüde kalıcı motifin ne ilk ne de en abartılı örneğini sunmuştu. Flaubert'in dehası bu motife sanatsal yücelik katma konusunda başka herkesi geride bırakmış olsa da, motifin kendisi olağanüstü bir değişmezlik gösterir aslında. Şark'ın neden hala sadece bereketi değil, aynı zamanda cinsel vaadi (ve tehdidi), usanmaz şehveti, sınırsız arzuyu, derin yaratıcı güçleri çağrıştırır gibi göründüğü kurgulamalara açık bir konudur: İkide bir nükseden, ama çözümleme alanıma girmeyen bir konu bu ne yazık ki. Gene de, Şarkiyatçıların karmaşık tepkiler vermelerine, kimileyin de kendilerine ilişkin korkutucu keşifler yapmalarına yol açan bir şey olmasından ötürü, taşıdığı önemi teslim etmek gerek; Flaubert ilginç bir örnekti bu açıdan" (Said, 2008:200). Said'in cinsellik ve Şark ile ilgili kurgusal ve daha çok imgelemde yaratılan kalıplara dikkat çekmesi önemlidir. Ancak daha sonra bu değini-

nin üzerine gitmediği için kimi yazarlar tarafından eleştirilecektir. Özellikle kadının Şark'taki temsilini toplumsal cinsiyet kavramlarıyla bağdaşık bir biçimde sorgulayan yazarlar Said'in bu konuya sadece değinip bırakmasını eleştirirler. Burada, kısaca Lila Abu-Lughod'un 2001 yılında yayınlamış olduğu; *"Oryantalizm ve Orta Doğu Feminist Çalışmaları"* (2007) adlı çalışmadan söz edilebilir. Lughod, Said'in kitabının yayınlanışından yirmi yıl sonra Marilyn Srathern tarafından *Oryantalizm* ve feminist çalışmalar arasındaki ilişkiyi "uygunsuz ilişki" biçiminde tanımlamasını hatırlatarak bu ilişkiyi sorgulayan çalışmasına başlar ve Orta Doğu'da feminist çalışmaların gelişiminde Said'in çalışmasının etkisine yer verir.



Delacroix: *Sardanapale'in Ölümü/The Death of Sardanapalus* (1826-1827)

Doğu'nun, Batılı ressamlarca resmedilmesinde sorunlu yanlar olduğu açıktır. Kabbani de benzer bir noktaya dikkat çeker. Örneğin, Eugene Delacroix'nın *Sardanapale'in Ölümü/La Mort de Sardanapale* adlı yapıtı, ressam henüz gerçek Doğu yolculuğunu yapmadan çizilmiştir. Resimde, Doğulu bir buyurgan, egemenliği altındaki dünya mülkünün yok oluşunu seyrederken kırmızı kumaşlı süslü yatağında vurdumduymaz bir şekilde uzanmaktadır. Resmedilen izleyiciye rahatlatıcı bir bakış olanağı vermeyecek denli bir kargaşadır. Kadınların ölümleri, hem Sardanapale hem de izleyiciler tarafından kadın düşmanlığı içinde izlenenen egzotik bir seyirlik gibidir. Tabloda değerli taşların ve kadın bedenlerinin kullanımı dikkat çe-

ker. Kabbani, resmin Byron'ın aynı adlı eserinden uyarlandığını ekler (Kabbani, 1998:133). Resimdeki kaotik ortamın, cinselliğe ve şiddete dair göndermelerin ele alınışı repertuvara ait parçaların burada da yer bulduğunu göstermektedir. Zenginlik, mücevherler, kayıtsızlık, güce dayalı ve erkek egemen acımasız bir dünyanın varlığı ile ilgili olarak anılan tablo düşündürücü bir temsiller dinamiği içermektedir.

Said'in, Batı'da, Şark ve cinsellik ile ilgili kalıp yargılar üzerine yaptığı yorumları unutmamak gerekir. Said, Flaubert'in romanlarından hareket ederek şunları söyler: "Şark'ı, cinsel fantezilere sığınıp yaşamdan kaçmakla bağlantılandırır. Emma Bovary ile Frédéric Moreau, kasvetli (ya da eziyetli) burjuva yaşamlarında sahip olmadıkları şeylerin hasretini çekerler; istediklerini fark ettikleri şeyler, -haremler, prensesler, prensler, köleler, peçeler, dansözler, köçekler, şerbetler, melhemler türünden- Şark klişeleri içinde kolayca gelip doluverir gündüz düşlerine. Repertuvar tanıdıktır burada; repertuvarın bize Flaubert'in Şark yolculuklarını, Şark takıntısını hatırlatmasından çok, gene Şark ile ahlakdışı cinsellik arasında apaçık bir bağlantı kurulmuş olmasından kaynaklanır bu tanıdıklık. Giderek artan burjuvalaşmayla birlikte, ondokuzuncu yüzyıl Avrupasında cinselliğin büyük ölçüde kurumsallaştığını da görebiliriz burada. Hem "özgür" cinsellik diye bir şey yoktu hem de toplum içindeki cinsellik, ayrıntılı ve kuşkusuz zorlayıcı bazı yasal, ahlaki, hatta siyasal ve iktisadi yükümlülüklerden oluşan bir ağla sarılıydı. Nasıl çeşitli sömürgeler -merkez Avrupa'ya dokunan iktisadi yararları bir yanadik başlı oğulların, suçlulardan oluşan gereksiz nüfusun, fakirlerin ve diğer istenmeyenlerin yollandığı yerler olarak faydalı idiyseler, Şark da Avrupa'da edinilemeyen cinsel deneyimlerin aranabileceği bir yer oldu. 1800'den sonraki dönemde Şark hakkında yazan ya da Şark'a giden, kadın olsun erkek olsun neredeyse hiçbir Avrupalı yazar, kendini bu arayışın dışında tutamadı; Flaubert, Nerval, "Dirty (Pis) Dick" Burton ve Lane bunların en ünlüleridir sadece" (Said, 2008:202). Said'in, Batılı yazarların cinsellik konusundaki benzer tutumlarının altını çizerken Doğu'ya ait tekrarlanan kimi imgeleri nitelemek için "repertuvar" kavramını kullanması dikkat çekicidir.

Yeri gelmişken, Rana Kabbani'nin *Avrupa'nın Doğu Söylenceleri* (1998) adlı kitabındaki gezi yazısı ve deneyim aktarımı yoluyla Doğu ile Batı'nın nasıl ilişkiye girdiğine dair eleştirel yorumuna yer verilebilir: "Bilgi toplama ve yazma aracı olarak yolculuk etme düşüncesi yüksek siyasal güç kullanan toplumlarda sık görülür. Yolcu, gezisine bir ulustan aldığı güçle veya bir krallığın (her ne kadar uzakta olsa da) askeri, ekonomik, düşünsel ve genelde olduğu gibi ruhani yardımıyla çıkar. Gözlemlerini belirli bir dinleyici kitlesinin huzurundaymışcasına; genelde arkadaşlarının, meslektaşlarının, patronunun ya da hükümdarının farkında olarak not etmeye zorunlu duyumsar. Bu dinleyicilerin farkında olma durumu, algılamasında ve belirli tür bilgileri seçmesinde etkili olur ve onu, bir ülkenin kendi ülkesinin kültüründe benzer ve farklı sesler taşıyan özelliklerini vurgulamaya iter. Toplumsal konumu da görüşünü renklendirir ve o da (hem pahalı hem de saygın yolculuklara girişmesini sağlayan zamanının çoğu boş olan bir sınıfa dâhil olduğu için) genellikle eğitimini gördüğü değerler ve düşünce sistemlerini temsil eder" (Kabbani, 1998:9-10).

Buradan yola çıkarak, Şark'ın, Batı'ya cazip gelmesinin ardında ondokuzuncu yüzyılda Batı'da sanayileşmenin etkisiyle hızla değişen yaşam karşısında Doğu'da durağan, durgun, gizemli, çokca boş zamanın bulunduğu, şehvetin ve arzunun örtülmediği aksine olabildiğince yaşandığı üzerine oluşturulan ortak "repertuvar"ın cazibesi olduğu iddia edilebilir. Zaman ve mekânın kullanımı ile anlamı konusundaki bu karşıtlık üzerinden hareketle yaratılan tablolar, romanlar ya da diğer anlatılar üretilmeye devam edilecektir. Bu yüzden, Doğu, Doğu kalmalıdır ki, Batı, Batı olabilsin. Yeniden Said'e dönülürse, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına değinerek yaptığı şu yorum önemlidir: "Bunlara değinmemin nedeni, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Şark'ı bir araştırma konusu ve bir toprak parçası olarak kapsamına alan o katmerlenmiş çıkar, resmi bilgi, kurumsal baskı duygusunu zihinde canlı tutmak. En zararsız seyahat kitabı bile kamusal Şark bilincini yoğunlaştırmaya katkıda bulundu (yüzyıl ortasından sonra yüzlerce seyahat kitabı yazılmıştı)..." (Said, 2008:204). Yazar bu yorumuyla Şark ya da Doğu bilincinin nasıl uyarıldığını ve gündelik

yaşamdaki tablolar gibi kimi nesneler yardımıyla nasıl ayakta tutulduğunu hatırlatır. Said'in eklediği; "yazınsal sömürü alanı olarak Şark" (Said, 2008:204) vurgusu akılda tutulması gereken bir tanımlamadır. Şark'ın bir yazınsal sömürü alanı olarak kullanılması karşılaştırmalı edebiyat alanındaki çeşitli çalışmaların önemini gösterdiği gibi, 19. yüzyılın önemli olgularından biri olan romanın da gücünü ve varlığını hatırlatır. Son olarak Said, Şarkiyatçılığın nasıl kurumlaştığını oldukça net bir biçimde eserinde yorumlar: "Dolayısıyla Şarkiyatçılıkta ortaya çıkan Şark, Şark'ı Batı bilgisine, Batı bilincine, sonra da Batı egemenliğine taşıyan bir güçler öbeği bütünü tarafından şekillendirilmiş bir temsil biçimleri dizgesidir. Eğer bu Şarkiyatçılık tanımı her şeyden önce siyasal bir tanım gibi görünüyorsa, bu sadece Şarkiyatçılığın kendisinin de belirli siyasal güçler ile etkinliklerin bir ürünü olduğunu düşünmemden ileri geliyor. Şarkiyatçılık, uygarlıklarıyla, halkları ve yerleşimleriyle birlikte Şark'ı malzeme edinmiş bir yorum okuludur" (Said, 2008:215). Dolayısıyla "repertuvar"ın nelerden oluştuğu, nasıl kullanıldığı ve Doğu'nun nasıl -durmamacasına- üretildiğini anlamak için hem kendini tekrarlayan motifleri üretilen kültürel ürünlerde yakalamak hem de bu "yorum okulu"nun nasıl işlediğinin farkında olmak gerektiği açıktır.

BİR BAŞKA ÖNEMLİ ALAN: ORYANTALİST RESSAMLARIN ESERLERİNDE DOĞU'NUN YARATILMASI


Jean-Léon Gerôme

ORYANTALİST BİR RESSAM OLARAK JEAN-LÉON GÉRÔME

Jean-Léon Gérôme, 1824-1904 tarihleri arasında yaşamış bir Fransız ressam ve heykeltraştır. Tarihsel ve oryantalist stilde resimler yapan Gérôme'un, Oryantalizm akımının en önemli sanatçılarından biri olduğu söylenebilir. Yaşamının son 25 yılında heykelle de uğraşan Gérôme; Odilon, Redon, Thomas

Eakins, Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi birçok ünlü ressamın öğretmenidir (www.wikipedia.org). Ayrıca, Gérôme'un Fransa'da gerçekleşen 1848 devrimiyle birlikte kesilen çalışmalarını Doğu'ya yönelerek sürdürdüğü bilinmektedir. 1854'de Almanya, Macaristan ve Türkiye'ye, 1856'da Mısır'a gitmiş olan ressam, ardından tekrar Fransa'ya dönüp resim yapmaya devam etmiştir. Doğu'ya gezilerini 1874, 1875 ve 1879'da yineleyen ressamın ağırlıkla Kahire ve İstanbul'la ilgilendiği anlaşılmaktadır. Kimi resimlerini Topkapı Sarayı'nın fotoğraflarından yararlanarak ürettiği ve resimleri arasında;*"Köşkte Harem Kadınları"*, *"Sultan ve İki Muhafız"*, *"Saray Taraçası"* ve *"Harem'de Yıkanan Kadınlar"* olduğu bilinmektedir (Germaner ve İnankur, 1985:119-120). Jean-Léon Gérôme'un, Doğu ile ilgili resmettiği tabloları arasında kadınlar ve haremin ağırlıklı varlığı göze çarpar. Gérôme'un resmettiği Doğu'daki kadınlar ve erkeklerin dünyasına yakından bakmak Oryantalizm ve sömürgeci bakışın yaratılması ve yaşatılması ile ilgili birçok ipucuna ulaşılmasını sağlayacaktır. Sömürgeci bakışın "bulaşıcı" etkisi ve resimler yoluyla "taşınabiliyor" oluşu aslında sadece sanat tarihini ilgilendiren bir eğilim sorunu olarak algılanamaz. Üstelik bir başka önemli nokta, Gérôme örneğinde olduğu gibi, eğitmenlik vasfıyla Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa gibi ressamların yetişmesine katkıda bulunduğu düşünülürse ortaya çıkabilecek bir etkilenme sorunudur. Bu bakımdan, Gérôme'un öğrencilerinin de bu bakış ve anlayıştan etkilenip etkilenmedikleri çalışmaları üzerinden değerlendirilebilir. Aslında bu durum, "kendi kendine Oryantalizm" kavramını gündeme getirmek için uygun bir zeminlerden biridir.



Avluda Güvercinleri Besleyen Harem Kadınları (1894)

Hareme dair resim ve anlatılar aslında konu ile ilgili olduğu düşünülmeyen birçok insanın da farkında olmadan bilgisi dâhiline

girmiş ilgi çeken düzenlemelerdir. Örneğin, *Avluda Güvercinleri Besleyen Harem Kadınları* (1884) adlı tablosunda Gérôme'un diğer eserlerinden farklı biçimde kadınları "dışarı"da resmettiği görülür. Kadınlar alışılmış tablolarda olduğu gibi bu kez hamamda ya da odalarında değildir. Ancak haremin varlığının kendisini burada da hissettirdiği söylenebilir. Kadınlar fark edileceği gibi henüz eşiktedir. Bu resim kadının kamusal alan ile ilişkisini göstermesi açısından nasıl yorumlanabilir? Kadınların eşikte resmedilmeleri ve içinde yaşamak zorunda oldukları saraya ait binaya yakın olmaları önemli bir ayrıntıdır. Kuşlar onlara uzatılan yemleri yiyebilmek için resmin boşluklarından içeri dolarken, kadınlar mutlu görünmektedirler. Resimdeki figürlerin yerleştirilmesi ve kadınların resmedilme biçimleri her şeyden çok Doğulu kadının tutsaklığını ve dışarıdaki (ne kadar dışarı ise?) küçük mutluluklarını ele alacak bir tarzda resmedilmiştir. Saray hayatı merak edilen bir alanı oluşturmaktadır. Bu anlaşılır merakın Batılılar için iç gıcıklayıcı yanı da hem saraydaki ihtişam hem de kadınların saraydaki varlığının gizliliğinin yarattığı meraktır. Bu türden harem anlatılarının özelliği gereği fark edilmeden gizli bir yere saklanarak olanı biteni göz(et)leme hissi uyandırdığı da düşünülebilir. Gérôme'un, *Nargile Yakıcısı-The Hookah Lighter* (1898) adlı tablosunda pek çok harem tablosunda karşılaşılan bir nokta dikkat çeker. Hareme dair özellikle hamamı tasvir eden anlatılarda çıplaklığın kullanım biçimi önemlidir. Doğulu kadının bedeni üzerindeki bu temsil tasarrufu konunun önemli bir tarafıyken, bir diğer önemli yanı da bu tür tablolarda "röntgenci" hazzı teşvik edecek biçimde gerçekleştirilen düzenlemelerdir. Kısaca çoğunlukla bedenlerinin tüm incelikleri gözler önüne serilen kadınların kendilerine bakıldıklarından habersiz oldukları/bu şekilde resmedildikleri



Nargile Yakıcısı (1898)

düşünüldüğünde bununla ne kast edildiği daha net anlaşılabilir.

Burada Rana Kabbani'nin Batı'da harem anlatıları ile ilgili yaptığı yoruma başvurulabilir. Yazar, 1598 yılında Kraliçe Elizabeth'in, Thomas Dallam'dan bir org inşa etmesini istediğini aktarır. Dallam, org ile birlikte Osmanlı Sarayı'na gelir. İstanbul'da kalır ve bu süre içinde harem dairesine bir göz atmayı başarır: "Kafesli pencereye yaklaştığımda, duvarın çok kalın olduğunu ve her iki taraftan da sıkıca demirle kafeslendiğini gördüm: ama o kafesten, Büyük Efendi'nin başka bir avluda bir topla oynayan otuz cariyesini gördüm. (...) Onlara o kadar uzun baktım ki, bana bütün inceliklerini gösteren Büyük Efendi sinirlenmeye başladı. Ağzını çarpıttı ve seyretmeyi bırakmam için uyarmak üzere ayağını yere vurdu; o manzara kendimi olağanüstü iyi duyumsamamı sağladığı için isteksizce boyun eğdim" (Kabbani, 1998:37). Yazar, Dallam'ın anılarından yaptığı bu alıntıdan yola çıkarak aslında harem anlatılarının neye yaradığını yorumlar ve Alain Grosrihchard'dan bir alıntı yapar: "Benzeri öyküler, haremi yurttaşlarının eğlenmesi için anlatmaya kendilerini zorunlu duyumsayan gezginlerin başlıca sunusu haline geldi. Betimlemeler tahmin edilebilir bir benzerlik taşıyor ve cinsellik ve despotizm üzerine sağlam bir yapı oluşturmak üzere birbirlerini tamamlıyorlardı. Bu yapı, Avrupalının fantezi gereksinimlerini karşılayan bir topluluk halinde, bütün Doğu'yu içine alan bir metafor oldu. Bu betimlemeler Avrupa'nın beklentilerine bütünüyle uydukları için sürekli yinelenerek ve çoğaltılarak kendi kendilerini sürdüren söylemlerdi" (akt. Kabbani, 1998:38). Söylemlerin sadece anılar ve yazılı belgelerle değil, Oryantalist ressamların tablolarıyla da yayılmaya devam ettiği ve birbirlerini beslediği görülmektedir. Oryantalist bakışla resmedilmiş tablolarda cinsellik ve despotizm, Doğuyla ilgili temel temsili temaların başında gelir. Bu anlatısal öğelerin birbiri ardınca anlatılmaya/aktarılmaya devam edilmesi sonucunda bu içeriğe ait söylemlerin iletilmesi sağlanmış olmaktadır. Haremin özellikle Oryantalist ressamlar açısından vazgeçilmez bir mekân olduğunu anlayabilmek için üretilen resimlerin nasıl tüketildiği ve nasıl bir işlevleri olduğu da düşünülmelidir.

Harem anlatılarına sahip resimleri kimler ısmarlamaktadır? Bu resimler kimlerin hamiliğinde üretilmekte ve nasıl yayılmaktadır? Çeşitlendirilebilecek birçok soru haremin imgelemde dolaşımının ardındaki kültürel bağları anlayabilmek açısından önemlidir. Romanların tüketilme biçimleri aşağı yukarı tahmin edilebilmekle beraber, resmin bu anlamdaki özelliği üzerinde daha ayrıntılı bir biçimde durulması kültürel ürünlerin yaratımı, paylaşımı ve algılanması konusundaki çalışmaları zenginleştirecek bir katkı olacaktır.

Doğu'ya ait harem gerçeğinin ve anlatılarının Batı'da kendisinden çoğu zaman farklı bir biçimde dillendirildiği ve dinleyenleri ya da seyircileri açısından iç gıcıklayıcı olduğu tahmin edilebilir. Doğu'da kadının "pasif" ve "zevk veren" bir nesne olarak kelimenin tam anlamıyla "bütün çıplaklığıyla" resmedilmesi ve erotize edilmesinin bunda etkisi vardır. Bu niyetin ardında yatan "güç" sorgulanarak bu tür tablolar aracılığıyla Batılı gözler için nasıl bir ego tazelemenin yaşandığı ve temsil oyununun işleyişi daha net anlaşılabilir. Doğu'nun kadınları görsel malzemeler olarak -Batı'nın kadınlarından farklı bir itkiyle- soyulur. Batı'da kadının çıplaklığının haz ile doğrudan ilişkisi olduğu düşünülebilir. Ancak Doğulu kadının İslam ve örtünme bağlamındaki "örtük" cazibesi ve oryantalist ressamlar eliyle özenle "soyulması"nın yarattığı başka türden bir temsil sorunsalı olduğu açıktır. Doğulu kadının temsilinin, söylemi açısından ideolojik olarak sorunlu yanlarını birbirine benzeyen kalıp imgeler içermesinde aramak olasıdır. Kadın bedeninin erotize edilmesinin kendi içinde belli kavramlarla çözümlenmesi gereken bir boyutu olduğu kabul edilebilir. Doğulu kadının "soyulması"nda Batılı gözler için sunulan başka türden niyetler ve payelenmeler olduğu da fark edilebilir. Doğu, bu tablolarda bütün "atıl"lığı ve "ataleti" ile sadece zevk âlemlerinin yaşandığı bir "masal" alanı/diyarı gibi resmedilir. Aslında, çok anlaşılır bir biçimde bu haliyle Doğu, modern olmanın sancılarını çeken Batılı gözler için tam anlamıyla ve her şeyiyle bir fantazyadır. Batı'da ağırlıklı olarak varlığı hissedilen sanayileşmenin beraberinde getirdiği ekonomi ve güç ilişkileri bağlamında hayat hızla değişmektedir. Buradan hareketle,

Batı çalışma etiğinin ve ona bağlı olarak "zamanın para olduğu" bir düşünce sisteminin merkezi haline gelmişken, Doğu'nun tüm bu yabancılaşmaya dair zorlayıcı etkilerden uzak "iktidarın" ve "erkek iktidarı"nın görünür olduğu bir yer gibi resmedilmesinde ısrarlı bir tutum olduğu düşünülebilir. Doğu'nun, Doğu kalmasının Batı için sayısız faydası vardır. Yarışacak kadar eşit hissedilmeyen, ama varlığı başka türden bir hayatın varlığının imkanlı olduğunu gösteren Öteki olarak Doğu, Batılı için çözülmesi zor bir bilmecedir. Zamanın bol olduğu ve ağır işlediği, çalışmadan çok sefanın hüküm sürdüğü bu "baharatlı" coğrafyaya dair anlatılar ve resimlerin Batı'daki algılanmasının kıskançlıkla karışık bir ego tazelemesi yaratabileceği tahmin edilebilir. Tablolara bakan bir Batılı için Doğu ancak "hayal edilebilir" bir yerdir. Ancak, hayal edilebilen bu yer bir yandan da daha önce tartışıldığı üzere Said'in öne sürdüğü gibi, "yaratılan" bir yerdir. Genellikle çalışmanın değil, zevkin ve sefanın, özellikle harem ve haremdeki kadınlar üzerinden resmediliyor oluşu toplumsal cinsiyet temsilleri açısından önemsenmelidir. Batılı erkeğin ve Batılı kadının gözünde Doğu'nun böyle resmedilmesinin yarattığı etki ve temsillerin gücü düşünüldüğünde yaşanan bu yanlış, tablolar ve anlatılar yardımıyla gerçekleşen bir "kültürel taşınma"nın farkına varılmasını zorunlu kılar. Bu "kültürel taşınma" sonucunda kayıtsız kalınamayacak gelişmelerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu bazen gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaşmak için Doğu'ya dair fantazilerin bulunduğu anlatıları yaşatmak olduğu kadar, bu anlatılar içeriğince Doğu'nun farklı Öteki olarak varlığından hem hoşlanmayı hem de rahatsız olmayı beraberinde getirebilecek karmaşık bir ilişki biçimidir. Bu noktadan bakıldığında, oryantalist ressamların eliyle "yaratılan" ve uzaklara "taşınan" Doğu'ya ait imgelerin önemli bir kısmını haremin oluşturduğu dikkat çekmektedir. "Oryantalizm" sadece bir kavram olmanın ötesinde Türkiye gibi ülkeleri mecburen ilgilendiren bir çatışmanın tarifidir. Haremin Doğu kültürü ve Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkilendirilen gerçekteki varlığı tartışılmaz. Ancak, bu "kurum"un Batılılar tarafından böylesine ilgi çekmesi ve "Oryantalizm" bağlamında bir söylem yaratacak denli

kuvvetli benzer kalıp imgelerin taşınmasına ve Doğulu olmanın az sayıdaki temel özelliklerinden birinin harem ve tutsak kadınlarla bağlantılandırılıyor oluşuna indirgenmesi düşündürücüdür.

Emperyal Özne ve Feminist Söylem: Feçeli Fantaziler

Doğu'da kadınlar ve erkeklere dair temsillerin ilettiği söylemlerin ideolojik anlamda önemsenmesi gerektiği açıktır. Üretilen kuramsal çalışmalar arasında toplumsal cinsiyetle ilgili olan bir başka çalışmadan burada söz etmek yerinde olacaktır. Meyda Yeğenoğlu'nun *Sömürgeci Fantaziler-Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark* (2003) adlı kitabında önemli ve tartışılmaya değer tespitleri vardır. Yeğenoğlu kitabını; *"Sömürgeci Söylem: Alan Taraması"*, *"Peçeli Fantaziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark"*, *"Oryantalist Eksikliğin Tamamlanışı: Haremdeki Avrupalı Leydiler"*, *"Emperyal Özne ve Feminist Söylem"* ve *"Oryantalist ve Milliyetçi Söylem Arasında Kadın ve Peçe Savaşı"* olmak üzere beş bölüm halinde tasarlar. Bu kitabın Türkiye'de basılmadan önce, 1998 yılında *"Colonial Fantasies Towards a Feminist Reading of Orientalism"* adıyla Cambridge Üniversitesi yayınları tarafından basıldığı da bilinmektedir. Kitaba biraz daha yaklaşmak amacıyla Yeğenoğlu'nun Önsöz'de yer alan yorumlarına yer verilebilir. Yazarın kitabı yazmaktaki amacı; "cinsel fark sorusunu, kolonyal -sömürgeci- söylem analizinin bir alt-alanına hapsetmeden cinsel ve kültürel farkın oryantalist söylemdeki özgün eklemlenme biçimini incelemek"tir (Yeğenoğlu, 2003:9). Yazar, "cinsiyet "değişkeninin" oryantalizmin analizine basitçe eklenebileceği varsayımıyla hareket eden yaklaşımları sorunlu kılmayı amaçlıyorum" diyerek niyetini daha net bir biçimde belli ettikten sonra, hareket noktasını şu şekilde açıklar: "Bu çalışmanın temel tezlerinden birisi şu: Eğer oryantalizmi kuran karmaşık anlamlandırma sistemlerini çözebilmek istiyorsak, o zaman ötekiliğin söylemsel kuruluşunun aynı anda nasıl hem cinsel hem de kültürel farklılaştırma biçimleri aracılığıyla gerçekleştiğini anlamamız gerekir. Oryantalizmin cinsellik bağlamında bir okumasını yapmak, cinsel fark sorusunu oryantalizmin bir alt-alanı olarak görmeye devam etmekle mümkün

olamaz; çünkü cinsel fark, sömürgeci özne konumunun kuruluşunda temel bir öneme sahiptir" (Yeğenoğlu, 2003:9-10). Yeğenoğlu'nun yaptığı itiraz anlamlıdır ve ileri sürdüğü tezleri kanıtlayabilmek için yazar, Doğulu ve Batılı "özne" kavramından başlayarak kavramların oluşumunu sorgular ve ortaya çıkan literatürü eleştirel bir biçimde cinsel fark bağlamında okur. Yeğenoğlu, Said'in *Oryantalizm* çalışmasındaki pek çok noktaya eleştirel biçimde yaklaşıp yazarın savlarını sorgular. Said incelemesinin sınırlarını kendisi de zaten belirtmiştir[35]. Bu anlamda Yeğenoğlu'nun eleştirisi şöyle şekillenir: "Said'in oryantalizmi psikanalitik kategorilerle incelemek konusunda gösterdiği isteksizlik onun bu öncü çalışmasına belli bir sınırlılık getirir. Örneğin, öteki kültürleri anlama, bilme süreçleri ile bu süreçlerdeki bilinçdışı ve cinsellik boyutları arasındaki grift bağlantıyı görmesini engeller. Oryantalist söylemde Doğulu kadın ve cinsellik imgelerinin kullanılması yalnızca doğulu kadının ve cinselliğin temsil edilmesiyle sınırlı olan bir mecazmış gibi değerlendirilir. Başka bir deyişle, ne kadın imgeleri ne de cinsellik imgeleri oryantalist söylemin bizzat yapılanma biçiminin önemli bir parçası olarak ele alınmaz. Tersine, bunlar oryantalist söylemin alt bir alanına aitmiş gibi değerlendirildiğinden, sunulan analizin kendisi oryantalizmin ikiye ayırıcı, disipliner ve uzmanlık yönelimli yapısını yeniden üretme riskini taşır. Sonuç olarak, bir yanda Doğu'nun ve doğulu kültürlerin temsilleriyle, diğer yanda da doğulu kadınların ve cinselliğin temsilleriyle baş başa bırakılırız. Bu iki düzey arasındaki eklemlenme incelenmeden bırakıldığında, *örtük* oryantalizm veya oryantalizmin bilinçdışı, akademik bir çalışma olarak, oryantalizmden net bir şekilde ayrımlaştırılabilecek ayrı bir alan olarak kalır" (Yeğenoğlu, 2003:34-35). Burada söz konusu edilen itirazın temelle-

35 Bu konuda bir hatırlatma bağlamında Said'in yorumu burada yeniden kullanılabilir; "... Şark'ın neden yalnızca bereketi değil aynı zamanda cinsel bir vaadi (ve tehdidi), usanmaz şehveti, sınırsız arzuyu, derin yaratıcı güçleri çağrıştırır gibi göründüğü kurgulamalara açık bir konudur: İkide bir nükseden, ama çözümleme alanıma girmeyen bir konu bu ne yazık ki. Gene de, Şarkiyatçıların karmaşık tepkiler vermelerine, kimileyin de kendilerine ilişkin korkutucu keşifler yapmalarına yol açan bir şey olmasından ötürü, taşıdığı önemi teslim etmek gerek; Flaubert ilginç bir örnekti bu açıdan" (Bkz. Said, Şarkiyatçılık, 2008:200).

rinin ayrıntılı biçimde anlaşılmasını sağlamak için Yeğenoğlu, cinsellik ve Doğu imgelerinin yorumlanması üzerinde durur: "Doğu'nun temsillerinin cinsel imgelerle, bilinçdışı fantazilerle, arzularla, korkularla ve rüyalarla örüldüğüne gönderme yapıyorum. Başka bir deyişle, cinsellik sorusu belli bir alanla sınırlıymış gibi değerlendirilemez; öznenin öteki ile her türlü ilişkisini yönetir ve yapılandırır. Oryantalist söylemdeki bu çifte eklemlenmeyi anlamak tarihsel olanın fantazi ile, kültürel olanın cinsellik ile ve arzunun iktidarla ilişkisini incelemeyi gerektirir" (Yeğenoğlu, 2003:35). Yazarın vurgusu önemlidir, çünkü kavramların bir arada düşünülmesi ile birlikte bu konunun anlaşılması daha olanaklı görünmektedir. Yazar, bu bağlamda Said'in boşluğunu, kolonyal söylem çözümlemesinde cinsel fark sorusunun peşinden gittiği için Homi Bhabha'nın dolduracağını belirtir. Yeğenoğlu'na göre Bhabha, cinsel fark sorusunu kolonyal söylem bağlamına yerleştirdiği için bir yenilik getirmiştir. Bhabha, *fetişizm* kavramını kolonyal söylemin nasıl çalıştığını anlatmakta kullanır (Yeğenoğlu, 2003:36). Yeğenoğlu'nun Bhabha'nın analizine ilişkin de eleştirileri vardır. Yeğenoğlu'nun Young'dan yararlanarak aktardığına göre, Bhabha, cinsellik sorusunu incelemeden bırakır (akt.Yeğenoğlu, 2003:39). Oryantalizm söz konusu olduğunda kadının konumlandırılışı ve temsili açısından karşımıza çifte sorunlu bir alan çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyete dair temsillerin Oryantalizm bağlamında yeniden ele alınışında disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmesi boşlukları dolduracaktır. Eleştirel analizlerin iktidarın "konuşlandığı" yerin ortaya konup söylemi oluşturan bileşenlerin kültürel dayanaklarıyla birlikte ayrıştırılıp yorumlanmasıyla elde edilebileceği açıktır. Yaratılan kültürel ürün her ne olursa olsun sadece sanatsal esinlenme ile üretilmemiştir. Sanatçının iktidar ve söylem ilişkisi bağlamında bilinçli ya da bilinçsiz olarak durduğu yeri ve yarattığı işi birlikte değerlendirmek anlamlı olabilir.

Doğu'da Erkekler Ne Yapar?

Oryantalizmin etkileri üzerinde yaşanan kültürel süreçler ve etkilenmeler düşünülerek yola çıkılması doğru olur. Bu açıdan ba-





Jean Leon Gérôme- *Esir Pazarı* (1866) *Köpeğinin Burnuna Duman Üfleyen Arnavut* (1882)

kıldığında, Doğu'da kadınlar kadar erkeklerin ele alınış biçimine de dikkat edilmelidir. Uygulanan bilinçli bir tercihtir ve Doğulu erkeklerin çağdaşı Batılı erkeklerden farklı şekilde ele alınışlarının nasıl bir etki yarattığı mutlaka eleştirel biçimde sorgulanmalıdır. Örneğin, Gérôme'un tabloları üzerinden giderek Doğu'daki kadınların ardından, bu kez de Doğu'da erkekler ne yapar sorusunun gündeme getirilmesi, temsil ve Öteki anlayışı ile ilgili ipuçlarını elde edebilmek için anlamlı olacaktır.

Buraya kadar ele alınan hamam ve harem tabloları ve anlatılarından farklı olarak bu kez kadınlar ve erkeklerin birlikte ele alındığı oryantalist içerikli tablolara göz atılabilir. Jean Leon Gérôme'un *Esir Pazarı (La Marché d'Esclaves)* tablosuna Kabbani de dikkat çeker. Kızın esir tüccarları tarafından satılmasının sahnelendiği resimde köle kızın çıplaklığına inat onu satın almak isteyen adam yeşiller içinde göze batıcı bir biçimde giyiniktir. Sağlığını kontrol etmek için kızın yüzü büyüklüğündeki elini dişlerinde gezdirir. Kız yanındaki adam tarafından soyulmuştur ve ölü gibidir. Arka planda örtüleri içinde dört kurban daha incelenmeyi beklemektedir. Pazarlık yapan erkekler resimdeki renkli bölümü oluştururlar. Geride kalanlar sıkıntılı ve karanlık resmedilmiştir. Yine Kabbani'nin vurgusuna göre, Batılılar köle ticaretinden dehşet duyduklarını öne sürseler bile, köle anlatımları saygıdeğer burjuva toplumu tarafından merakla izlenmiştir. Tutsak edilmiş bir güzel, ataerkil egemenliğin ağırlıkta olduğu daha geniş anlamıyla emperyalizme ait dürtülere çekici gelen bir motiftir

(Kabbani, 1998:138-139). Bu tablodaki görüntüler eşliğinde, Doğu'da erkekler ve iktidar üzerinde tekrar düşünülebilir. Oryantalist içerikli tablolar birer kültürel ürün olarak önemsenmesi gereken "imge taşıyıcıları"dır. Görsel malzemelerin dolaşımı ve yolculuğa çıkıp yeni yerler görmek konusundaki zorlukların günümüz dünyasından çok daha güç koşullar altında gerçekleştiği hesaba katılırsa, tabloların birer düzenleme olarak ne denli önemli oldukları anlaşılabilir. Aynı zamanda ısmarlandığı düşünülen bu tablolar, sömürgeci söylemin yayılmasının meşrulaştırıcı yardımcısı olarak üzerlerine düşeni fazlasıyla yapmışlardır. Doğu'nun imgesel olarak Batı'ya taşınmasında ya da kültürel aldanımcı "sevk"inin yarattığı "zevk"in ardında çok yoğun düşünsel belirlenimler ve sömürgeci tuzaklar olduğu açıktır. Bu açıdan, bir "sözde bilgi" ileticisi olarak Oryantalist ressamların tablolarının etkileri ve içerikleri açısından titizlikle ele alınması zorunludur.



Gérôme: *Kahire'de Namaz Kılanlar* (1865)

Doğu'yu tasvir eden tablolar arasından rastgele seçilen örneklerde görüldüğü gibi Doğu'nun erkekleri ile ilgili olarak oryantalist ressamların, yani Batılı gözün beklentilerinin "doğru" işle(til)diği görülür. Oryantalist ressamların aslında "niyetli" bir biçimde "görevli" olan ve imge aktarımında önemli bir filtre görevi gören yanlış "eşik bekçileri" olarak değerlendirilmeleri gerekmez mi? Oryantalist ressamın resmederkenki motivasyonunun arka planındaki kültürel biçimlenişi ve görselleştirme tercihleri üzerinde iktidar ve söylem kavramları çerçevesinde durulmalıdır. Yine yukarıda yer alan tablolara göz atılırsa, Doğu'nun erkeklerinin zamanla ilişkili bir sıkıntıları yok gibi görünmektedir. Erkekler ya ibadet ederken -ki bu da resmedilmesi açısından sorunlu alanlardan biridir- ya da boş zamanlarında resmedilmişlerdir. Resimlerde çalışmaya dair ipuçlarına nadiren rastlanması önemli bir başka

noktadır. Bu açıdan, Doğu'da sanki iş yaşamına dair hiçbir tasarruf yokmuş gibi resmetmekte bir ısrar olduğu iddia edilebilir. Daha önce tartışıldığı gibi, bu durumun Batılı erkekler nezdinde bir başka türden fantazya değeri olabileceği varsayılabilir. Yine tablolarda Doğu'da ibadet edilirken bile bir "dağınıklık" ve "sistemsizlik" olduğu vurgusunun ağır bastığı söylenebilir. Yukarıdaki resimdeki namaz kılan erkekler gözden geçirildiğinde masalsı bir anlatıma sahip olan bu camide birlikte namaz kılmak üzere toplanan erkekler kendi ritimlerine göre ibadet ederler. Gérôme'un bir başka tablosu olan *Yılan Terbiyecisi* (1880) resminde olduğu gibi, zevk ile ibadet mekânlarının birbirine karışıyormuş gibi ele alınması göze çarpar. Tabloların ağırlıklı olarak gerçek Doğu'yu değil, gerçek Doğu'dan Batılıların ne anladığını gösterdikleri düşünülebilir. Hayal edilen bir mekân olarak Doğu, oryantalist tablolarda benzer kalıp motiflerle ve anlatılarla şekillendirilmiştir.



Jean Leon Gérôme- *Yılan Terbiyecisi* (1880)

Gérôme'un *Yılan Terbiyecisi* tablosu, bakan/bakılan ilişkisi açısından incelendiğinde ilgi çekici sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Resme bakanların alacakları "görsel haz"zın bu tabloda da ihmal edilmediği anlaşılmaktadır. Röntgenci bir fantaziye meydan verecek bir resimsel düzenlemenin ağır bastığı tablonun seyircisini yerleştirdiği

konum açısından ele alınması Oryantalizm'le ilgili örüntülerin ya da Said'in deyimiyle "repertuvar"ların nasıl yerleştirildiği ve oluşturulduğu ile ilgili bir kanıt olarak değerlendirilebilir. Görsel olanın gücü ve etkisinin tartışılmaz olduğu düşünülürse, bu tür tabloların Doğu'ya ait "sözde bilgi"lerin ve temsillerin iletilmesinde edebiyat ve gezi yazılarına göre daha etkili olduğu varsayılabilir. İmgelerin kolaylıkla (tüketene) iletildiği bir alan olarak resim sanatının Oryantalizm kavramı çerçevesinde incelendiğinde ideolojik bir alan olarak kullanılabildiği görülür.

SİNEMA VE ORYANTALİZM İLİŞKİSİ

Oryantalizmin tartışmalı temsiller barındıran oryantalist yaklaşımlı filmler aracılığıyla yayılmaya devam ettiği açıktır. Benzer bir zihniyetin fotoğraftan sonra sinema yoluyla da yaşamayı başarması, Oryantalist içerikli temsiller bütünü ve bu anlayışa dair ısrarın görsel kültürde yer almaya devam etmesi sorunu bizim için canlı kılmaktadır. Sinema söz konusu olduğunda Oryantalizmin nasıl işle(til)diğini görmek için bilinen, hatta kanıksanan bir dolu örnekte yer almış Doğulu tiplemelerine ve Doğu'nun nasıl bir uzam olarak temsil edildiğine biraz dikkatle bakmak yeterlidir. Başka bir deyişle Doğu, sinema yoluyla da "yaratılmaya" devam etmektedir. Temsillerin söylem ve ideoloji bağlamında gözden geçirilmesiyle bu "yaratılma"nın nasıl bir süreç olduğu ve aslında neye yaradığı daha net tartışılabilir.

SİNEMA VE ORYANTALİST TEMSİLLERİN SORGULANMASI

Oryantalizmin sinemada nasıl işlediği ile ilgili soruların yanıtı aranırken öncelikle böyle geniş ölçekli bir konuyu nasıl ele almak gerektiği üzerine düşünülebilir. Oryantalizmin kanıksanan ve temsiller düzeneğinde çok rastlanan bir olgu olduğunun belirtilmesiyle söze başlanmasında yarar vardır. Oryantalist

temsillerin filmlerde kendini ağırlıklı olarak yan karakterler ve kullanılan ana mekânlar bağlamında göstererek ortaya koyulduğu ya da böyle bir düzenlemeyle sergilendiği ve fark edilebildiği ileri sürülebilir. Bu açıdan, bir filmdeki temsiller üzerinde düşünüldüğünde ya da Oryantalist temsiller arandığında yapılacak ilk şey, filmdeki hikâyenin ve karakterlerin düzenlenişi ve mekânların kullanılışı anlamında dikkatli bir bakışla incelenecek kültürel malzemeye yönelmek olacaktır. Filmlere belli kavramlar çerçevesinde yaklaşmanın yapılacak yorumları zenginleştireceği gibi sınırlayacağı da düşünülebilir. Ancak bu sınırlamanın çalışmanın özüne zarar vermeyecek bir odaklanma olduğu bilinmelidir. Bu düzenlemeler karşısında Batılı olanın Doğulu olan ile ilişkisinin ilgilenilecek diğer konulara paralel değerlendirilmesiyle filmin Oryantalist düzenlemesini anlayabilmek açısından bazı ipuçlarına ulaşılacaktır. Bu bağlamda karakterlerin, ana ve yan karakterler olmak üzere düzenlenme biçimleri ve öyküye ne türden bir değerlendirme içinde yerleştirildikleri önemsenmelidir. Bu durum, popüler filmlerde kendini çoğunlukla "iyi" ve "kötü" ayrımında göstermektedir ve filmlerde iyi ve kötünün düzenlenme biçimi filmin evreninin dayanakları konusunda özenle ele alınması gereken bir veri olarak değerlendirilebilir.



Şangay Ekspresi (1932)

Mathew Bernstein'ın derlediği *Visions of the East-Orientalism in Film* (1997) adlı kitapta yer alan makaleler Oryantalizm olgusunun filmlerde nasıl işlediğini ayrıntılı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu çok yazarlı derlemenin içinde bulunan çalışmalar arasında; *"Sinema Mısırmanya'ya Nasıl Tutuldu? Ya da Firavunun Laneti"*, *"Jack Cole'un Hollywood Müzikallerinde Oryantal Dans ve Camp"*[36], *"Oryantalizmin Aile Romansı: Madam Butterfly'dan Indochine'ye"*, *"Yeni*

36 Burada kullanılan "camp" kavramı kitch ve abartılı anlamına da gelmektedir. "Camp" terimini; "Genel olarak aşırı, kaba veya banal olduğu düşünülen davranış ve zevklerin sevilmesi ve takdiri" olarak tanımlamak olasıdır (Bkz. Behlil, 2001:203)

(Disney) Dünya Düzeni: Alaaddin, Atomik Güç ve Müslüman Orta Doğu", *"1930'ların Fransa'sında "Kolonyal Sineması": Uzamsal Pratik Olarak Film Anlatımı"* ve *"Zamansız Tarihler: Cleopatra'nın İngiliz Rüyası"* biçiminde Türkçeleştirilebilecek ana başlıklara sahip yazılar bulunmaktadır. Oryantalizmin sinemadaki görünümlerini çeşitli konu başlıklarıyla ele alan bu derlemede konunun ulusal sinemalar başlığı da unutulmadan mercek altına alındığı görülmektedir. Matthew Bernstein'ın önsözünde Michel Rogin'den aktardığına göre, Amerikan film tarihinin her biçim değiştirdiği dönemde Afrikan-Amerikan karakterlere yer verilmektedir. Bu argümanın önemli filmler üzerinden örnekleniyor oluşu ilgi çekicidir. Örneğin; *Bir Ulusun Doğuşu-The Birth of a Nation* (1915), *Jaz Şarkıcısı-Jazz Singer* (1927) ve *Rüzgâr Gibi Geçti-Gone with the Wind* (1939) gibi filmlerde bulunan Afro-Amerikan karakterlerin varlığı bu anlamda önemsenmektedir. Rogin'in belirttiği bir başka nokta, bu yer verişin karakterlerin kendilerinden başka bir şeymiş gibi kullanılma biçiminde gerçekleştirilmesidir. Bernstein, bu iddialı noktaya bir ekleme yapar ve Amerikan sinemasına ait pek çok popüler ya da ideolojik olarak ses getiren filmde de Kuzey Afrika ve Asya kültürlerine ait temsillerin benzer biçimde kullanıldığını belirtir. Bernstein'ın hatırlattığı filmler arasında; *Şeyh-The Sheik* (1921), *Şangay Ekspresi-Shangai Express* (1932), *Casablanca* (1942), *Kleopatra-Cleopatra* (1963) ve *Kutsal Hazine Avcıları-Raiders of the Lost Ark* (1981) bulunmaktadır (Bernstein, 1997:1). Bu girişten anlaşılacağı gibi, Hollywood yoluyla üretilmiş olan ve hem Amerika'da hem de tüm dünyada kendisine seyirci bulan popüler filmlerin çoğunda dikkatle incelenmesi gereken benzer türde Oryantalist temsiller söz konusudur. Hollywood'da Doğu'nun nasıl temsil edildiği düşünüldüğünde, 1910 ve 1920 arasında film dağıtımcılarının her yıl dört ya da altı tane Kuzey Afrika'da geçen romantik ve aksiyon melodramaları dağıtıyor oluşu hatırlanabilir. I. Dünya Savaşı sırasında *Arabistan'da Lawrance İle - With Lawrance in Arabia* belge filminin çok beğenilerek izlendiği ve haftalarca sinemalarda gösterildiği de burada hatırlatılmaktadır. 1917 ve 1918'de ise Fox şirketinin yazar/yönetmen takımı *Alaaddin ve Sihirli Lambası-Alaaddin and His Lamp* ve *Ali Baba ve Kırk*

Haramiler-Ali Baba and the Forty Thieves'i beyazperde için hazırlar. 1920'ye gelindiğinde ise, *Kısmet-Kismet*'in ilk sinema uyarlaması yapılır (Bernstein, 1997:3-4). Kuşkusuz, Hollywood filmlerinde Doğu'nun temsili bu sayılan örneklerle kalmaz. Bunlar sadece yirmili yıllara gelene kadar Oryantalist düzenlemeler ile ilgili tarihsel bir hatırlatma yapma olanağı verir. Hollywood filmleri gözden geçirildiğinde pek çok başka örneğe rastlanacağı açıktır. Ancak, burada asıl amaç, bu filmler ile ilgili tarihsel bir döküm yapmak değildir. Bernstein, Oryantalizmi daha iyi anlamak için, ırk, milliyet ve Ötekilik'in temsili bağlamında düşünülmesi gerektiğini hatırlattıktan sonra, Edward Said'in bu konudaki çalışmasının önemine ve başlıca tanım ve vurgularına değinir (Bernstein, 1997:2). Görüldüğü gibi, Said'in kuramsal çalışması konunun sinema boyutu ile ilgilenen pek çok araştırmacıyı etkilemiştir.

Daha önce resim alanında çeşitli oryantalist tabloların taşıdığı imgeler ve kültürel etkileri üzerinde durulmuştu. Bu kez sinemada toplumsal cinsiyet ve sömürgeci zihniyetin nasıl yeraldığına yakından bakılabilir. Ella Shohat'ın *"Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Etnography of the Cinema"* (1997) adlı çalışması, toplumsal cinsiyet ve sinemanın feminist etnografisini ortaya koymak açısından yol gösterici olacaktır. Bu çalışmanın ilk olarak 1991 yılında yayınlandığı bilinmektedir. Shohat makalesinde, Batı sinemasının coğrafik ve tarihsel inşalarının genel olarak kolonyalist imgelemin belirtisi niteliğinde olduğunu vurgulamak ister. Aynı zamanda yazar ayrıntılı bir biçimde farklılığa ait erkek egemen ve kolonyal eklemlemeler üzerinde durur ve Batılı cinsiyetlendirilmiş bakış üretimi ile ilgilenir. Shohat'ın çalışması üzerinden devam edilirse yazarın *"Harem İmgelemi"* başlığı altında Batı sineması ile ilgili eleştirel bakışını bu kez "harem" kavramı çerçevesinde sürdürdüğü görülür. Shohat'a göre, Batı sineması, cinsellikle ilgili anakronistiktir ve halen Viktoryen takıntılarını sinemasal aygıt yardımıyla yaymaya devam etmektedir. Batı tarzı erkek kahraman arzusunun *Harum Scarum* (1965) filminde açıkça görüldüğü çalışmada vurgulananlar arasındadır. Harem tarzı gece klüplerini Nevada'da, Las Vegas'ta sunan filmde Elvis Presley

başroldedir. Müzikal tarzdaki bu filmde Presley'nin şarkısının sözleri şöyledir: "Çöl güneşinin olduğu Doğu'ya gideceğim, Eğlencenin olduğu yere gideceğim, Harem kızlarının dansının olduğu yere gideceğim; aşk ve romansın olduğu yere gideceğim..." (Shohat, 1997: 48). Yazarın aktarmayı seçtiği şarkı sözleri Oryantalist algı ve arzunun belirli kalıplar halinde ilerlediğinin de bir kanıtı gibidir. Çöl, çöl güneşi, harem ve dans eden kızlar bu algının hem nasıl dar bir çerçevede kaldığının, hem de sinema yoluyla nasıl yaygınlaşabileceğinin göstergesidir. Anlaşılacağı üzere, kullanılan medya ne olursa olsun, Doğu denince akla gelen şeyler çok da farklı değildir. Elvis Presley'nin oynadığı film, Batılı erkeğin kadın üzerinden şekillendirdiği pasif Doğu algısının bir başka kanıtı olarak okunabilir.



Harum Scarum (1965) Elvis Presley

Bu yüzden Shohat'ın, Batı'nın harem algısı üzerinde durması anlamlıdır. Harem imgelerinin cazip ve vaad edip yerine getirmeyen yasak bir dünyaya, bir bilinmeze doğru bir "açıl susam açıl" sunduğunu belirten yazar, filmlerin tüm erkeklerde bulunduğu varsayılabilecek olan ilkel içgüdüsel bir arzuyu yerleştirdiğini de ekler. Örneğin, *Kısmet-Kismet* (1955) filminde haremin sahibi panoptikon (panopticon)[37] benzeri bir araçla onun varlığından habersiz kadınlarını izleyerek kendini eğlendirmektedir. Bu durum, girilmesine izin verilmeyen özel bir alana röntgenci (voyeuristic) bir girişe de olanak verir (Shohat, 1997:48-49). Yazarın yorumunda haklılık payı vardır. Film, Doğu'ya ait o güne kadar yaratılandan farklı bir dünya yaratmamıştır. Shohat, film dünyasından sıyrılıp bu kez çağdaş popüler kültürdeki harem

37 İngiliz düşünür ve sosyal reformcu Jeremy Bentham'ın 1791'de yayınladığı Panoptikon (Panopticon) hapishane planında "göz önündeki yer" biçiminde tarif edilen kavram üzerine Michel Foucault'nun yaptığı çalışmalar ve bu çalışmalar etrafındaki tartışmalarla günümüzdeki kullanımı yaygınlık kazanmıştır (Bkz. David Lyon, Elektronik Göz, (Çev. Dilek Hattatoğlu), Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1997, sayfa 92-93).

algısını şekillendiren daha eski kaynaklara değinerek bu algının kökenini sorgular. Yazara göre, harem rüyası cinsel iktidarsızlıkla ilgili eril bir ütopyayı da yansıtır. Çağdaş popüler kültürde harem mekânının (topos) daha eskilerdeki Oryantalist fantezilerle ilgisi vardır. Batılı seyyahlar kuşkusuz hareme, -ki aslında "yasak" anlamına gelir- girememişlerdir. Ancak harem, Batı metinlerinde ve Avrupalı Oryantalist stüdyo ressamlarının resimlerinde yer almıştır. Örneğin, ressam Ingres'nin, *Türk Hamamı-Turkish Bath* (1862) adlı tablosunu Doğu'yu ziyaret etmeden resmettiği (Shohat, 1997:48-49) bilinmektedir. Bunun yanı sıra Shohat, Batı'daki harem algısı ile ilgili ilgi çekici bir başka yorumda daha bulunur. Yazar, Batılı söylemde haremin erkek-egemen bir uzam olarak tanımlandığına dikkat çeker (Shohat, 1997:50). Anlaşılacağı üzere, harem söyleminin ve harem ile ilgili anlatıların yaygınlaşmasının kaynaklarının ve kökeninin irdelenmesi bugün rastlanan anlatısal motiflerin ve kalıpların değişip değişmediğini ortaya koyabilmek için önemlidir. Bu türden karşılaştırmalar kültürel ürünlerdeki temsillerin nasıl bir değişim geçirdiğini ya da geçirmediğini anlayabilmek için ipuçları sağlar. Shohat'ın harem anlatılarının resim sanatıyla ilgili yorumlarına Kabbani'nin yorumlarını da eklemek olasıdır. Ingres'nin bilinen tablosunun ressamın Paris'teki atölyesinde 1862 yılında yapıldığını hatırlatan Kabbani, resimde olağanüstü Türk hamamını sergilemek için yirmi altı tane çıplak kadının kullanıldığını belirtir. Tabloyu bakış trafiği ile ilgili olarak da yorumlayan Kabbani, hiçbir kadının dışarıdaki izleyiciye bakmadığının altını çizer. Tablonun yuvarlaklığı göğüslerin, kalçaların ve göbeklerin yuvarlaklığını belirtecek denli kadın izleğini işlemeye devam ediyor gibidir. Ayrıca tablonun yuvarlak oluşu bir anahtar deliğinden bakılıyormuş hissi yaratmaktadır. İzleyici bu resmedilme sayesinde yasak Doğu'ya bakabilmekte, cinsel baş eğmenin yer aldığı bir evrene girerek onları görülmeden gözetlemektedir. Kabbani'nin bu yorumu önemlidir. Yazar kadınların aynı modelden türemiş gibi birbirlerine benzediklerine de dikkat çeker. Tabloda banyo konu edilmesine rağmen kimse yıkanmamaktadır. Banyo, burada sanki "soyunmak" için bir fırsat gibidir (Kabbani,

1998:146). Kabbani'nin tablodan yola çıkarak yaptığı asıl yorum daha dikkat çekicidir: "Doğu'yu anlatmaya çalışan benzer portreler aslında Batı'yı daha doğru anlatmıştır. Bunlar, Batı'nın toplumsal düzeninin ne kadar baskıcı olduğunu göstermiş ve ağır burjuva ahlak anlayışını çizmişlerdir. Doğu'ya bir bakış, kendisini yaratan Batı'ya sanki içbükey bir aynanın yansıması gibi bir bakış haline gelmiştir" (Kabbani, 1998:147). Kabbani'nin bu yorumu kültürel ürünlerin karşılaştırmalı bir analizle yan yana getirilerek yorumlandığında daha anlamlı sonuçlara varılacağını ortaya koymaktadır.



Ingres'nin *Türk Hamamı* tablosu

Kabbani'nin hamam tabloları ile ilgili hatırlatmalarından sonra sinemaya dönülebilir. Shohat'ın sözü edilen kitabında yer verdiği bir başka başlık, çöl ve Araplar üzerine üretilen temsillerle ilgilidir. Yazar, *Arabistanlı Lawrence*, *Bağdat Hırsızı*, *Şeyh*, *Şeyhin Oğlu* ve *Isthar* gibi filmleri örnek vererek bu tür egzotize eden filmlerdeki Doğu fantazyasının, ulusal ve zaman zaman da toplumsal cinsiyet kimlikleri ile ilgili bir karnavalesk oyun için olanak sunduğunu tartışmaya açar. Örneğin, Isabelle Adjani, *Isthar*'da bir Arap erkek isyancı kılığına girerken Brooke Shields *Sahara* filminde Sahra çöllerinde Amerikalı bir araba yarışçısı erkek olur. Rudolph Valentino (*Şeyh, Şeyhin Oğlu*), Douglas Fairbanks (*Bağdat Hırsızı*), Elvis Presley (*Harum Scarum*), Peter O'Toole (*Arabistanlı Lawrance*), Warren Beatty ve Dustin Hoffman (*Isthar*) da Arap kılığına giren diğer oyuncular arasında sayılabilir. Yazara göre kılık değiştirme, belirlenmiş ulusal ve toplumsal cinsiyet kimliklerini aşmak konusundaki örtük arzuyu belli eder (Shohat, 1997:52). Shohat'ın altını çizdiği bu noktadan devam ederek kimi yorumlara varmak olasıdır. Gerçekten de, ulusal ve toplumsal cinsiyet kimlikleriyle ilgili kurgular bağlamında bu türden filmlerin anlatı kalıplarında kıyafet değişimiyle birlikte hem ulusal, hem de toplumsal cinsiyete bağlı kimliklerin geçici olarak değişime uğraması söz konusu

olabilmektedir. Bu açıdan, filmlerde belli süreler için kılık değiştirerek başkası olma oyununun kullanılmasının dikkat çeken eleştirel bir yanı da vardır. Oryantalist beğeni söz konusu olduğunda toplumsal cinsiyet de, ulusal kimlik de önemli alanlar olarak karşı karşıya gelmekte ve harem anlatılarında ve filmlerinde olduğu gibi toplumsal cinsiyet temelli kimi ön kabuller geçerli olabilmektedir. Doğu söz konusuysa kadın(lık)ların ve erkek(lik)lerin inşası ile ilgili kalıpların sadece ön yargı oldukları iddia edilemez. Bu kalıplar, popüler kültür ürünleri ile yaşamaya devam eden ve profesyonellerce üretilen anlatıların vazgeçilmez öğeleridir. Popüler kültürde yaşamaya devam ettikçe de yıkılmaları ve değişmeleri kolay değildir. Bu anlamda bir iç içe geçmişlik ve durmadan birbirini yaratarak yaşamaya devam etmek popüler kültür ürünlerinin temel özelliği iken, bu konu başlığı altında Oryantalizm ve temsil boyutuyla da bizi ilgilendirmektedir. Benzer bir biçimde kılık değiştirmeye, daha erkeksi olmak ya da daha kadınsı olmaya "izin veren" yapısı ile bir macera ve masal diyarı olarak Doğu'nun resmedilmesinin seyirciye de cazip gelmesi anlaşılırdır. Toplumsal cinsiyetle ilgili "küçük" oyunların sinema yoluyla telafi ediliyor oluşu da seyirci ile birlikte düşünüldüğünde bu tür filmlerin vazgeçilmezliklerinin bir başka nedeni olarak kabul edilebilir.





Isthar filminde Isabel Adjani ve Warren Beatty

Toplumsal cinsiyet ve Doğu algısı sinemasal anlatılar üzerinden yorumlanmaya devam edildiğinde ilgi çekici başka örneklere rastlandığı görülür. Shohat, filmlerdeki Arap imgelerinin Batılı eril (masculinist) süperego açısından ne ifade ettiğini de tartışmaya

açar. Yazar, *Şeyh* ve *Şeyhin Oğlu* filmlerinden örnekler vererek filmlerin bazılarında Batılı erkeklerin Arap giysileri içinde "kadınsı-(feminine)" bir biçimde yer aldıklarına dikkat çeker. David Lean'in Lawrance'ı[38] kahramansı yiğitliğiyle ilgili tüm normlarla bağlantılı olmasına rağmen, aynı zamanda homoerotik (homoerotic) bir ışık da sızdırır. Lawrance, bir Arap aşireti tarafından kabul edildiğinde baştan ayağa beyazlar içindedir ve atına binerken sanki zorla gelin olmuş gibi görünür. Shohat, bu konudaki ilgi çekici yorumlarına *Arabistanlı Lawrance* filmindeki ırklararası homoerotik (interracial homoerotic) alt metinden söz ederek devam ederken, bu türden bir alt metnin kolonyal anlatılardan *Robinson Crusoe* ve *Huckleberry Finn* gibi romanlara kadar uzun bir geleneğin parçası olduğunu vurgular. Açıklandığı üzere Shohat'a göre, sözü edilen türden homoerotisizm (homoeroticism) aynı zamanda homofobik kolonyal metinler içine de sızabilmektedir. Shohat, yorumunun ardından karışık görünen bu konuya bir açıklık getirir ve Rudolph Valentino'nun oynadığı *Şeyh* filminden örnek verir. *Şeyh*'te, Valentino, seyirci tarafından sadece Arap olarak bilindiği süre içinde "id" olarak hareket eder. Ne zaman ki Avrupalıların oğlu olduğu açığa çıkar, bir "süperego" figürüne döner ve "gerçek" Arap tecavüzcülerden bir İngiliz kadını kurtarmak için soylu bir şekilde kendini tehlikeye atar. Filmde, İngiliz kadının kendi cinsel bastırılmışlığını sadece çölde yendiği ve şeyh tarafından cinsel anlamda defalarca kışkırtıldığı görülür. Çöl, anlatısal, cinsel ve ahlaki açıdan ayrıksı düşsel bir bölge olarak izole eden bir öğe işlevi görür. Shohat'ın Oryantalist filmlerle ilgili bir başka yorumunun daha dikkate alınması gerekir. Yazar, Oryantalist filmlerin kentte -Avrupa uygarlığı Doğu'yu zaten yeni ehlileştirmiştir- başlama eğiliminde olduğunu, ancak gerçek dramatik çatışmanın kadınların korunmasız olduğu çölde meydana geldiğini ve beyaz kadının kolaycacık romantik şeyh ya da kötü Arap'ın tutsağı oluverdiğini hatırlatır. Böylece, şehvetli erkek tarafından tecavüzedilebilir (rapeable) beyaz kadının izole edilmiş çöl yerinde konumlandırılması, Batılı kadın üzerinde eril bir tümden kontrol fantazisinin ifade

38 Burada, *Arabistanlı Lawrance* filmindeki ana karakter kastedilmektedir.

edilmesine neden olur (Shohat, 1997:53-54). Shohat'ın, Oryantalist filmlerdeki kadınlık ve erkeklik durumlarının anlatısal olarak nasıl motiflerle ele alındığını eleştirel bir biçimde dikkatle çözümlemesi bu özellikteki filmler hakkında bize birçok hazır ipucu sağlar.



Arabistanlı Lawrance

Shohat, toplumsal cinsiyetin kolonyal inşalarını tartışırken, İmparatorluk kültürü açısından cinsel farklılığın kilit bir rol oynadığını analiz eder. Bu açıdan Batı popüler kültürünün bu anlamda felsefe gibi, Mısıroloji gibi, antropoloji gibi ve coğrafya gibi aynı Avrupamerkezci tutarsız süreklilik üzerinden işlediği ileri sürülür. Shohat, *Şeyh*'ten *Arabistanlı Lawrance*'a, *Mumya* (1932)'dan *Kutsal Hazine Avcıları*'na kadar filmlerin üretildikleri dönemin özelliklerine bağlı olarak kimi değişikliklere uğrasalar bile hegemonik Batılı temsile ve güce dair Avrupamerkezci bir dizi eklemlemelere kilitlenmiş olduklarını vurgular. Yine yazara göre, sömürge(sonrası)[39] anlatılar, görüldüğü kadarıyla "Batı"yı tecavüz metaforları, kurtarılma fantazileri ve erotize edilmiş coğrafyalar aracılığıyla tanımlamaya hizmet etmektedirler (Shohat, 1997:57). Shoat'ın uyarılarını dikkate alarak Doğu ve Batı'nın karşılaştığı anlatılarda hangi imgelerin tekrarlandığını gözden geçirmek filmlerdeki Oryantalist eğilimi net bir şekilde ortaya koyabilmeye yardımcı olacaktır.

39 Bu yazım biçimi "(post)colonial" yazarın tercih ettiği yazım biçimidir.

Oryantalizmin görünür olduğu başka bir popüler alan ise animasyon filmlerdir. Animasyon çalışmaların ilk bakışta "masum" göründükleri üzerinden hareketle, Disney dünyasına ait Oryantalist temalar üzerinde durmak kaçınılmazlaşır. Çocuklar kadar büyüklerin de izlediği Disney animasyonlarında Oryantalist temsiller ve bu bağlamda filmlerde kurulan dünyaların niteliği eleştirel bir boyutta irdelendiğinde ortaya yine çok şaşırtıcı olmayan sonuçlar çıkmaktadır. Bu anlamda, Alan Nadel'in yapmış olduğu; *"A Whole New (Disney) World Order: Alaaddin, Atomic Power, and the Muslim Middle East"* (1997) adlı çalışmaya başvurulabilir. Nadel, bu çalışmasında Disney animasyonu olan *Alaaddin* (1992) filmine odaklanarak Amerika'nın yönlendirdiği uluslararası politikayla bağlantılı izleri bu filmde arar. Yazar çalışmasına, *Alaaddin* filminin ağırlıklı olarak son yıllardaki İran ve Irak'la ilgili Amerikan temsillerine dayanmasına ve filmin Amerikan Devlet Departmanları tarafından filtre edilmiş olmasına dikkat çekerek başlamayı seçer (Nadel, 1997:184-185). Nadel'in çalışmasını şekillendirirken öncelikle İran ve Irak'la ilgili değişen Amerikan dış politikalarına değinmesi filmin anlatısal çözümlenmesindeki ideolojik yanı göstermesi açısından anlamlıdır. Yazar, İran ve Irak'ın özellikle II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde Amerikan anlatılarında önemli yeri olduğunu belirtir. Örneğin, 1950'lerde ağırlıklı olarak CIA tarafından desteklendiği ileri sürülen Şah rejimi sırasında İran "iyi" bir Müslüman ülke iken, "kötü" İranlıların Şah'ı devirmesinden sonra Amerika'nın gözünde "kötü" olur. Bu aşamada Irak, İran'la savaşı nedeniyle "iyi" olmaya başlar. 1980'lerde Amerikan gizli servisi İran'da "iyi" birşeyler bulmaya başlar. Ardından da Irak'ın Amerikan gizli servislerinin gözüne daha iyi göründüğü anlar olur. Ta ki Irak, Kuveyt'i işgal edene kadar "iyi"dir, daha sonra "kötü" olmaya devam eder (Nadel, 1997:185-186). Nadel'in bu kısa özeti Amerikan yapımı kurmaca anlatılarda Müslüman ülkelerin ve özellikle de İran ve Irak'ın nasıl değerlendirildiğini uluslararası politika ve çıkar ilişkileri bağlamında genel hatlarıyla göstermesi açısından önemlidir. Nadel, Amerika'nın izlediği uluslararası politikayı hatırlattığı kısa bölümün ardından "Yeni Dünya Düzeni"ne değinecektir. Yazarın yorumuna göre, "Yeni

Dünya Düzeni", retoriksel olarak Amerika'nın nükleer tekel olduğu ve politikalarının atom gücünü kullanmak üzere şekillendirdiği Soğuk Savaş dönemine bir geri dönüştür (Nadel, 1997:186). Yazar, bu bilgilerin ardından Körfez Savaşı'nın bitim tarihi olan Mart 1991 sonrasına denk gelen *Alaaddin*'in yapım özelliğine değinir. Soğuk Savaş'ta olduğu gibi "Yeni Dünya Düzeni"nde de "kötü"nün disipline edilmesi tamamlanmamıştır (Nadel, 1997:187). Özellikle popüler kurmaca filmlerde "iyi" ve "kötü"nün düzenlenmesi filmin yarattığı dünya hakkında bize önemli ipuçları veren öğelerdir. Bu noktadan hareketle filmin üzerinde durduğu ideolojik zemini ve söylemini anlayabilmek olanaklıdır.



Alaaddin (1992)

Yine Nadel'e dönersek yazarın haklı olarak bir başka noktaya daha dikkat çektiğini görürüz. Disney yapımı *Alaaddin*, olaylarını ve imgelerini Alaaddin'in orjinal öyküsünden çok *Bağdat Hırsızı (The Thief of Bagdad)* filminden alır. Merkezde bulunan her iki *Bağdat Hırsızı* da farklı tarihsel anlara ait prodüksiyonlar olmalarına rağmen, Doğu egzotik bir yer olarak kullanılır. Douglas Fairbanks'lı 1924 versiyonu "mutluluk kazanılmalıdır" temasını işlerken, 1940 yılı versiyonu olan *The Thief* ise, toplumu faşist bir yöneticiden kurtarmak isteyen zeki bir sokak çocuğunu anlatır (Nadel, 1997:188). Animasyon filme gelince, *Alaaddin*, kendi zamanına gelene kadar üretilen önceki versiyonlarından birçok ayrıntı ödünç alırken bu öğeler birbirleriyle çok farklı ilişkiler içinde düzenlenirler. Örneğin, 1924'deki hırsız, prens olmak isteyen bir hırsızdır, 1940'daki filmde ise hırsız ve prens rolleri ayrılır. *Alaaddin*'de ise iki tane hırsız vardır; Abu-bir maymun olarak, Alaaddin liyakatli bir köylü olarak yorumlanır. Yani, 1924'deki versiyonun aksine, Alaaddin hep liyakatlidir ve 1940'daki versiyondaki romantik kahramanın aksine hep bir köylüdür. *Alaaddin*'nin en göze çarpıcı farkı ise, iyi ve kötü karakterlerinin ikili halleridir, yani bünyelerinde hem iyiyi hem kötüyü barındırabilirler. Karakterlerin birçoğu ya kılık

değiştirirler ya da çoklu personaya sahiptirler (Nadel, 1997:189). Nadel, filmdeki karakterleri karşılaştırmalı olarak yorumladıktan sonra, filmin konusunu oluşturan olay örgülerini değerlendirir. Yazara göre, filmin konusunu daha çok aldatma, kılık değiştirme ve karakteri değiştiren etkiler çerçevesinde komplocu olay örgülerinin bir karışımı oluşturur. Bu olay örgüsü içinde olay örgüsü biçiminde düzenlenen konu, bir anlatıcıyla başlar. Anlatıcı, çölde bir gecede karanlık bir adamın, karanlık amaçları için beklediğini aktarır. Bu adam Cafer'dir. Prenses Yasemin ve Alaaddin'in karşılaşmaları ve başlarından geçenler de bu şekilde özetlenir (Nagel, 1997:189). Yazar, olay örgülerini açıkladıktan sonra filmdeki güç ve otorite ilişkilerini yorumlar. Nadel'e göre, filmdeki Arabistan içinde, açık ve örtük güç, tanınma, yanlış tanınma, arkadaşları ve düşmanları aldatma gibi tüm fonksiyonlar birbirinin içine geçecek bir biçimde düzenlenir. Nadel, atom enerjisinin ilk üretildiği dönemlerde "şişedeki cin" olarak tanımlanmasına özellikle dikkat çeker. Ayrıca, *Dostumuz ATOM-Our Friend the ATOM* (1956) adlı Disney prodüksiyonu olan eğitici filmde de benzer bir biçimde düşman ve tehdit eden cin imgesinin kullanıldığı ve cinin, dost canlısı ve yararlı bir şey haline döndürülüp ele alındığı hatırlatılır (Nadel, 1997:191-192). Belirtilen animasyon yapımda "dostumuz atom" vurgusundan da anlaşılacağı üzere uzmanlarca yaratılan kurmaca dünyalarda iyiler ve kötüler savunulmak istenen düşünceler uyarınca meşrulaştırılmak istenen öğelere göre hemen yer değiştirebilir ve 'doğru' kamuoyu oluşturabilmek için kullanılan birer kültürel malzeme haline dönüştürülebilirler.



Disney yapımı bir "eğitici" film: *Dostumuz ATOM*

Alaaddin filminden yola çıkarak Hollywood ve Amerika üzerine Nadel'in vardığı sonuç tartışılmaya değerdir. Yazar, yabancı yerin kendisinin, Amerikan kültürel anlatılarında; uluslararası politika, giyinme biçimleri ve sosyal kodlar olarak dünyaya haber iletip yaydıkları bir araç haline geldiğine değinir. Bu yolla da, Amerikan kültürel anlatıları bir narsisistik olumlama/doğrulama biçimine döndürmek için imgesel Öteki'ni kullanırlar (Nadel, 1997:200). Nadel'in çalışması, uluslararası politikanın yansımalarını film anlatılarında arayarak politika ve sinema arasındaki ilişkiyi ve filmlerin ideoloji ile ilgisini ortaya koyar.

Lina Khatib'in yazmış olduğu *Filming the Modern Middle East-Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World* (2006) adlı kitap da alandaki önemli çalışmalar arasındadır. Khatib, *"Oryantalizm ve Sinemasal Ortadoğu"* başlıklı giriş yazısının ardından, *"Politize Edilmiş Manzara"*, *"Milliyetçiliğin Cinsiyetlendirilmiş Araçları"*, *"İçerideki ve Dışarıdaki Çatışmalar: Arap-İsrail Çatışması (ve Körfez Savaşı)"*, *"Başka Bir Dışarıdan, Başka Bir İçeriye: İslamcı Köktendincilik"* ve *"Farklılık, Dayanışma, Milliyetçilik Üzerine"* adlı bölümlemelerle konuyu irdeler. Yazarın sinemasal Ortadoğu ile ilgili olarak bizi uyardığı noktalardan biri sinemanın modern Ortadoğu ile ilgili temsillerinin tam kalbinde duran güçlü bir kültürel üretim aracı olmasıdır. Ayrıca sadece Hollywood ya da Batılı sinema endüstrileri değil Arap dünyası da bu türden sinemasal imgelerin yaratımı ile meşguldür. Aynı temanın etrafında dönen filmlerin üretilmesi konusunda Hollywood da, Arap dünyası da 25 yıldır üretken bir çaba içindedirler (Khatib, 2006:1). Khatib'in kitabında ele aldığı filmler, 1980 ile 2005 yılları arasındaki 25 yıllık dönemi kapsar. Bu tarih aynı zamanda 1979'daki İran İslam Devrimi, 1982'deki İsrail'in Lübnan'ı işgali, 1987'deki Filistin'deki İntifada Hareketi, 1989'daki Körfez Savaşı ve 2001'deki 11 Eylül olayları gibi modern Ortadoğu'nun politik tarihindeki önemli çalkantılı süreçleri içerir (Khatib, 2006:3). Khatib, aynı türden olayların farklı sinemalarda nasıl ele alındığına dikkat çeker ve filmlerin tarihle ilgilerinin öznel olduğunu belirtir. Yani aynı tarihsel olay farklı, sıklıkla birbirine çok zıt biçimde su-

nulabilmektedir. Örneğin, Arap ve Hollywood sinemalarında Arap-İsrail çatışması, Filistin'in direnişi çok farklı biçimde ele alınmaktadır. Hollywood bunu katıksız terörizm olarak ele alırken, Arap sinemalarında bu durum sempati duyulan bir biçimde ele alınmaktadır. Khatib, bu bağlamda modern Ortadoğu'ya ait alışkın olunan söylemin sıklıkla Oryantalizm çerçevesi içindeki temsil biçiminde yer aldığını belirtir. Yazara göre Batı'nın Doğu'yu nasıl temsil ettiği üzerine çalışmak da önemlidir ama Doğu'nun kendi kendisini nasıl temsil ettiği üzerinde çalışmak daha gereklidir (Khatib, 2006:5). Yazar, toplam olarak 70 tane Amerikan ve Arap filminde Orta Doğu'ya ait politikaların nasıl sunulduğu üzerine çalışmıştır. Bu amaçla 1980'den 2005 yılına kadar konuyla ilgili 23 Hollywood filmi ile bu konuda üretken Mısır sinemasına ait 24 film, Filistin sinemasına ait 12 film, Suriye ve Tunus'a ait üçer ve Cezayir ve Lübnan'dan ikişer film ile Fas'tan bir filmi ele alıp inceler. Bu filmler arasında politik ajandaları/gündemleri açısından nasıl bir benzerlik ve ayrılık olduğu üzerinden Ortadoğu politikalarının temsili ile ilgilenen Khatib, ulus kimliği, uzam, kimlik, toplumsal cinsiyet gibi meseleleri de incelemeyi ihmal etmez (Khatib, 2006:11-12). Kitabına kaynaklık eden araştırmanın çatısını oluşturan filmlerin ele alınma mantığını anladıktan sonra, Khatib'in araştırmasının sonucunda varmış olduğu sonuçları da burada kısaca aktarmakta yarar vardır. Hollywood filmleri ile Arap dünyasına ait filmler arasındaki kayda değer farklardan birini uzamın cinsiyetlendirilmesi konusundaki eğilim oluşturur. Yazara göre, Hollywood filmleri eril, açık uzamda yer alırlar ve daha çok aksiyon filmleridirler. Arap filmlerinde ise uzam dişil olarak ele alınır. Mısır filmleri kendini kapalı uzamla, dişil olanla sınırlarlar. Mısır filmleri melodramlardır. Filistin filmleri, açık uzamı anavatan ile ilgili olarak yapılandırır. Hollywood filmlerinde aksiyon genellikle Öteki'ne, diğer biçimiyle Arap ülkelerine ait uzam içinde gerçekleşir. Bu ülkeler doğal ya da kentli olarak değil vahşilikleriyle karakterize edilirler. Amerikan askerleri, nüfüz ederek bu yerleri, yani Öteki uzamı nesneleştirir/dişileştirir. Amerikan askerlerinin rolü, Öteki uzamı keşfetme ya da kuşatma ile tarif edi-

lir. Bu Öteki'ne ait yer Amerikan kültür ve biliminin karşısında doğası gereği dişileştirilmiştir. Bu Öteki uzam Amerikalıların gözünde haritalandırma ve gözetim gibi uygulamalarla nesneleştirilir. Uzam üzerinde hâkim olmayı anlatan bu durum daha çok havadan çekimler ve geniş planlar kullanılarak ortaya koyulur. Arap filmleri ise tersine bunu daha çok orta planlar, yakın çekimlerle ve uzama ait bakış açısı çekimleriyle ele alırlar. Khatib bu noktada yorumunu dayandırdığı Keiller'in (1982) argümanını hatırlatır. Keiller'in argümanından yararlanarak uzama ait dış görünüşler (external views of space), geniş planlar (wide shots) ve uzama ait bireysel perspektifler (karakterlerin bakış açısı) arasındaki karşıtlık Hollywood filmlerinde uzamı tarif etmek için kullanılırken, Arap filmlerinde uzama ait deneyimi tarif etmek için kullanıldığı yorumunu yapar (Khatib, 2006:60). Khatib, toplumsal cinsiyetle ulus kurgusunu bağlantılı olarak karşılaştırır. Hollywood filmlerinde, Orta Doğu'ya ait politikalar bağlamında görüldüğü kadarıyla toplumsal cinsiyet Arap Öteki'ni, Amerikan ulusal kimliğinden çıkarmak ve kötülemek için kullanılmıştır. Bu bağlamda, politik durumları ne olursa olsun toplumsal cinsiyet, Amerika Birleşik Devletleri'nin eylemlerini haklı göstermek ve de Arapları kötü göstermek için kullanılmıştır. Diğer yandan kadınlar Arap uluslarına ait kültürel yapı içinde ve Kendi ile Öteki arasındaki sınır bölgeye ait bir öğe olarak yer almışlardır (Khatib, 2006:102). Khatib'in dikkat çekmek istediği bir başka nokta ise, Arap-İsrail çatışması ve Körfez Savaşı çerçevesinde merkezlenir. Çünkü temsiller açısından kilit noktalardan birini bu konu oluşturmaktadır. Yazara göre, Arap-İsrail çatışması ve Körfez Savaşı filmlerde farklılık söylemine dayandırılarak temsil edilirler. Farklılık bu bağlamda dört ayrı biçimde kavramlaştırılabilir. Birincisi, deneyim olarak farklılıktır. İkincisi, farklılığı sosyal ilişki bağlamında ele alır. Üçüncüsü, farklılığı öznellik boyutuyla ele alır. Son olarak farklılık kimlik yapılanması ile ilgili bir kurucu olarak ele alınır. Hollywood filmleri İsrailliilerle Yahudilerin kimliklerini bir tarafta homojenleştirirken, Araplar ve Filistinlileri bir başka tarafta homojenleştirirler. Arap filmleri Filistin milliyetçiliğinin ifadesi ile

ilgili bir çatışmayı ortaya koyarlar (Khatib, 2006:157-158). Khatib, Hollywood filmlerinin, Amerikalıların İsrail'e karşı sempatilerine rağmen, Birleşik Devletler'in barış sağlayıcı hizmetleri ile Amerika Birleşik Devletleri (USA)'ni dünya polisi olarak kurma rolü üzerine odaklandığını vurgular. Mısır ve Suriye filmleri, kendilerini Filistin destekçileri ve göze çarpan Arap milliyetçi liderler olarak kurmayı tasvir ederler. Buradan anlaşılacağı üzere, sinemalar sadece ulusalcı politik gündemi takip etmezler. Aynı zamanda da küresel (USA) ve ulusal (Arap) politik gündemi ortaya koyarlar. Ki, bu politik gündemler her birinin daha geniş bir politik bağlam içindeki rolünün devamı için vazgeçilmezdirler (Khatib, 2006:159). Khatib'in, Hollywood filmlerinin sömürgeciliğin bir parçası olduğunu vurgulaması önemlidir. Fanon'un sömürgeciliğin kendisini sadece baskı altındaki/ezilen insanların bugünü ve geleceği üzerinde empoze etmeyeceğini, onların geçmişlerini de tahrip ettiğini ve bunu yaparak sömürgeciliğin bir insanın ulusal gerçekliğini inkâr ettiğini vurgulamasını da hatırlatması boşuna değildir (Khatib, 2006:162).

Sinema söz konusu olduğunda Oryantalizmin işlerlik kazandığı ve temsiller düzeneği açısından değişmeden yoluna devam ettiği görülmektedir. Nihan Gider Işıkman, *"Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili"* (2009) adlı makalesinin merkezine Hollywood filmlerinde Arapların temsillerini alarak nasıl bir stereotipleştirme yapıldığını inceler. Yazar, tarihsel gelişim açısından Amerikan sinemasında Arap temsillerinin karşılık bulduğunun altını çizer ve bu açıdan Thomas Edison'un 1893'te kurduğu Amerika'nın ilk film stüdyosunun ürettiği ilk filmlerden birinin *Yedi Peçelinin Dansı-The Dance of the Seven Veils* olduğunu hatırlatır. Bu çalışma, para atılarak izlenen film kutularında izleyicisiyle buluşmuştur (Gider Işıkman, 2009:179). Sinemanın popülerleşme süreci içinde Doğu'nun ve Arapların temsili üzerinde durulması gereken önemli ipuçlarını sergilemektedir. Seyircinin bu konudaki ilgisinin ideolojik bağlamda dikkat çeken temsil politikalarıyla rastlantısal olmayan bir biçimde ilerlediği iddia edilebilir. Doğu imgesinin sinemadaki aktarımında tıpkı gezi yazıları, romanlar ve tablolarda

olduğu gibi bir içerikle sunulmaya devam edildiği anlaşılır. Gider Işıkman'ın çalışması, Amerikan sinemasında Arap temsillerini; *"Şeyh"*, *"Yabancı Askeri Birlik"*, *"Hayal ve Büyü"*, *"Mumya"*, *"Egzotik Bir Dekor"*, *"Maskara ve Zengin"*, *"Arap-İsrail Çatışması"* ve *"Terörist"* biçiminde alt başlıklarla ayrımlandırır. Bu başlıkları biraz açmak gerekirse, *"Şeyh"* başlığı altında bilinen Rudolph Valentino filmleri kast edilmektedir. *"Yabancı Askeri Birlik"* başlığı altında ise, İngiliz ve Fransız birliklerinin Araplarla savaşmaları konu edilmektedir. Örneğin, 1926 yapımı *Beau Geste* bu tür bir filmdir. Avrupalılar bu tür filmlerde kazanan taraftırlar. Avrupalıların işgalci konumda oldukları bu tür filmlerde göz ardı edilmekte ve Araplar ölüme mahkûm edilmektedirler. *"Hayal ve Büyü"* başlığı altında; harem, yılan oynatıcılar, olağanüstü yaratıklar, büyük zenginlikler vs. gibi motiflerin görüldüğü daha önce de değinilen *Bağdat Hırsızı-The Thief of Baghdat* (1924), *Kısmet-Kismet* (1920, 1930, 1944, 1955)[40] gibi filmler kast edilmektedir. *"Mumya"* başlığı altında incelenen filmlerde, Avrupalı ve Mısırlı erkekler arasındaki çatışma merkezdedir. Mumya ve Avrupalı arkeolog birbirinin zıttıdır ve mumya Doğu despotizmini, değişmezliğini, yıpranmışlığı, ölümü simgelerken Batılı arkeolog, bireyselliği, demokrasiyi, gelişmeyi, gençliği, gücü, hayatı ve bilimi temsil edecek biçimde düzenlenir. *"Egzotik Bir Dekor"* başlığı altında *Casablanca* (1942) gibi filmlerde Arap dünyasının Batılılar için oyun bahçesi olarak kullanılması kastedilmektedir. *"Maskara ve Zengin"* bölümünde ise, 1900'lerden itibaren Arapların komedilerde ve ciddi filmlerde zengin, güçlü ama bir yandan da beceriksiz rollerde kullanılmalarına dikkat çekilir. Bu tür anlatılarda haremlerine katacakları yeni beyaz kadınların peşindeki Araplar göze çarpar. Bu filmlere *Ali Baba Şehre Gidiyor- Ali Baba Goes to Town* (1937) örnek gösterilebilir. Benzer bir şekilde, 1984 yılında çekilen *Protokol-Protocol* filminde de Washington'da çalışan bir kokteyl garsonu olan genç kadının (Goldie Hawn) şehvet düşkünü bir emire, cariye olarak gönderilme-

40 Burada önemsenecek bir nokta da örneğin *Kısmet-Kismet* filminde olduğu gibi aynı filmin yıllar içinde tekrar tekrar çekiliyor oluşudur. Dikkat edilecek olursa, film 1920'den başlayarak 1955 yılına kadar dört kez çekilmiştir.

siyle başlayan macerası konu edilmektedir. *"Arap-İsrail Çatışması"* başlığı altında, bu kez bu çatışmanın Hollywood versiyonlarında nasıl temsil edildiğine dikkat çekilir. Örneğin, *Göç-Exodus* (1960) filminde Paul Newman bir gemi dolusu Yahudi'yi Filistin topraklarından kaçıran siyonist bir lideri canlandırmaktadır. Bu türe giren filmlerde konu iyi-kötü çatışması içinde ele alınmaktadır. *"Terörist"* başlığı altında ise, terörist olarak betimlenen Arap temsilleri incelenir. *Kara Pazar-Black Sunday* (1977) filminde ilk örneği görülen ve daha sonra çokca tekrarlanan Arap teröristler motifi, *Delta Gücü-The Delta Force* (1986), *Geleceğe Dönüş-Back to the Future* (1985) ve *Gerçek Yalanlar-True Lies* (1994) vb. gibi filmlerde kullanılagelmektedir (Gider Işıkman, 2009:180-182). Arapların Hollywood filmlerinde temsilleri bu başlıklar altında değerlendirildiğinde, stereotiplerin yaygınlığı daha net anlaşılmaktadır.

Arapların şehvet düşkünü, terörist, zenginliği ama bir yandan da çürümüşlüğü ve geri kalmışlığı çağrıştıran temsillerinin Hollywood filmlerinde yer aldığını görmek, temsil politikası açısından Hollywood'un Doğu-Batı ayrımı çerçevesinde kendinden bekleneni yaptığını kanıtlar. Gider Işıkman, Arap temsilleri açısından olumlu temsillerin yer aldığı az sayıdaki filmi de çalışmasına ekler. Örneğin, *Robin Hood Hırsızlar Prensi-Robin Hood:Prince of Thieves* (1991), *LA'den Kaçış-Escape from LA* (1996) ve *Kusursuz Cinayet-A Perpect Murder* (1998) gibi filmlerde yan karakter olarak olumlu Arap temsillerine rastlanmaktadır. Ancak, az sayıdaki olumlu temsillerin yanında 1990'lar Amerikan sinemasında anti-Arap temsillerinin ağırlıkta olması dikkat çeker. 1999 yılına gelindiğinde ise, Arapları olumlu temsil eden *13. Savaşçı- Thirteenth Warrior* ve *Üç Kral- Three Kings* gibi filmlere rastlanır (Gider Işıkman, 2009:182-183). Yazar, genel hatlarıyla tabloyu ortaya koyduktan sonra, *Vur Emri-Rules of Engagement* filmini derinlemesine irdeler. 2000 yılında gerçekleştirilen *Vur Emri*, Yemen'deki Amerikan karşıtı bir ayaklanmayı konu eder. Filmin kadın-çocuk tüm Arapları vahşi katiller ve teröristler olarak sunuyor oluşu dikkat çeker. 83 kişilik bir Yemenli grubun üzerine ateş emrini veren Amerikan deniz koman-

dosu bu emrinden dolayı yargılanır, ancak suçlu bulunmaz. Çünkü bu grubun azılı teröristler olduğu anlaşılır. Filmde Amerikalı asker bir kahraman olarak sergilenirken Yemenlilerin ya yalancı ya da radikal dinci olarak resmedilmeleri (Gider Işıkman, 2009:183-184) rastlantısal olmayan bir tercihtir. Yazarın, Glidden'den aktardığına göre film, Ayrımcılığa Karşı Amerikalı-Arap Komitesi (Anti-Discrimination Comittee) tarafından tüm zamanların en kötü Arap temsili sunan filmi olarak değerlendirilmiştir. Ancak film bu içeriği ile Nisan 2000'de Amerika'da en büyük hâsılatı yapan film olarak ticari başarı sağlar (akt. Gider Işıkman, 2009:184). Gider Işıkman çalışmasında, Sally Potter'ın yönettiği *Evet-Yes* (2004) filmindeki olumlu Arap karakterini de 11 Eylül 2001 sonrası dünyada Araplara karşı yönelen ön yargılara karşı farklı bir film olarak örneklendirir (Gider Işıkman, 2009:185). Buradan yola çıkarak, Sally Potter'ın filminde olumlu Arap karakterinin filmin iki ana karakterinden biri olarak kullanılmasının önemli olduğu söylenebilir. Film, barındırdığı temsiller açısından düşünüldüğünde, benzerleri arasından sıyrılan farklı bir çalışmadır. Batılıların Araplara karşı ön yargılarını gündeme getiren bir aşk öyküsü biçiminde tasarlanan filmde, Arap karakter karizmatik, becerikli, kibar, eğitimli ve alışılmadık biçimde olumlu olarak çizilir. Ağırlıkla rastlanan Arap erkeğine dair stereotiplere karşın, karakterimiz bir doktor/cerrahtır ve İngilizceyi kafiyeli konuşabilecek denli iyi bilir. Filmde kültürler arasındaki çatışma duygusal ilişki boyutuyla gündeme getirilir. Diğer yandan Arap erkeğinin ateşli ve sadık bir âşık olması yine de benzer bir şekilde Doğu/Batı ayrımında Avrupalılar ve Doğulular ile ilgili ön yargıların bir kısmının artık sabitleştiğini kanıtlar. Duygularıyla hareket eden, ateşli ve düşünceli bir âşık olarak Arap erkeği ve karşısında mantığı ile hareket eden bir Avrupalı kadın. Filmin mutlu sonu bu çatışmaya ve kalıp yargılara bir nefes aldıracak denli özenli ve kültürlerarası diyaloğa açık bir sondur. Ama bu sonun "şartlı" bir son olduğu da gözden kaçmamalıdır. İki karakter, Küba'da yani her ikisinin kültürüne de ait olmayan bir üçüncü ülkede birbirlerine kavuşurlar.



Evet (2004)

Sınırlı istisnalar dışında filmlerdeki Arap temsillerinin olumsuz olarak yaygınlaşmaya devam etmesinin önemsenmesi gereken sonuçları vardır. Bu bakımdan Gider Işıkman, olumsuz temsillerin engellenmesi için neler yapılması gerektiği üzerine bir çözüm önerisinde bulunur. Yazarın önerdiği şey, Ulusal Amerikalı Araplar Birliği (Association of Arab-American), Amerikalı Arap Üniversite Mezunları Birliği (The American-Arab University Graduates) gibi çeşitli kuruluşların oluşmaya devam etmesi ve tepkilerini dile getirmek açısından daha aktif hale gelmesidir. Olumlu temsilleri güçlendirmek açısından farkındalık yaratabilecek bu çabanın yanı sıra, olumlu temsillerin farklı iletişim kanalları aracılığıyla sergilenmeye çalışılması ile de bu anlamda bir sonuç alabilme şansı doğabilir (Gider Işıkman, 2009:190). Gider Işıkman'ın önerileri uzun vadede farkındalık yaratmak açısından sonuç verebilecek önlemlerdir. Burada Nurçay Türkoğlu'nun medya iletişim çalışmalarının üzerine düşenin ne olduğunu sıraladığı *"Medya ve İletişim Çalışmalarının İçerisi-Dışarısı"* (2009) adlı çalışmasında, disiplinlerarası bir özellikte gündelik yaşamla beraber yaşanan toplumsal iletişimle de ilgilenilmesi gerektiğini önerdiği hatırlanabilir. Türkoğlu, medya iletişim çalışmalarının diğer akademik çalışmalardan daha fazla "kendi kendini sorunsallaştırdığı"nı belirtir. Medyada görünenler kadar görünmeyenleri de incelemeye almak gerektiği açıktır. Toplumsal dönüşümlerle birlikte teknolojik gelişmeler izlenmelidir. Yazar ayrıca, mikro-anlatıların ancak makro sosyo-kültürel yapı ile birlikte ele alındığında anlamlı olacağını hatırlatır. Son olarak da, eleştirel söylem analizlerinin ideolojik temsilleri tanımlayıcı erke sahip olanların eleştirel analizini yapabilmeleri gerektiğini hatırlatarak önerisini bitirir (Türkoğlu, 2009:294). Buradaki aktiflik çağrısı dikkate alınarak üzerine yeni bir şeyler eklenebilir. Sinema konusunda ya-

pılan akademik çalışmaların sadece olanı tespit etmekle kalmaması, alana müdahale edebilecek farkındalık yaratan projeler ile aktif bir tutumu benimseyen bir konumda durması gerekir. Sinemanın uluslararası boyutu, uluslararası politika uygulamalarında özellikle Hollywood merkezli üretilen filmlerin rastlantısal temsiller ve olay örgüleri içermediği kabul edilerek ideolojik yanı Medya Okuryazarlığı bağlamında projelendirilmelidir. Filmlerde görülenlerin aslında gerçekten bağımsız "düzenlenen görüntüler" olduğu düşüncesinin yaygınlaştırılması önemli bir basamak olacaktır.

Oryantalizm ve sinema arasındaki ilişki üzerine Türkçede yayınlanan özgün eserler arasında bulunan Murat Mıhçıoğlu'nun *"Oryantalizmi Aşmak"* (2001) adlı çalışmasında geniş bir çerçevede Oryantalizm olgusu üzerinde durulduktan sonra, Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1997) ve *Harem Suare* (1999) filmlerinde bu kavram tartışılır. Yazının niyetini Mıhçıoğlu; "Bu yazı, günümüz Türk Sineması'nda Oryantalizm'in salt ticari kaygılarıyla ve bu kez "içeriden" uyandırılmakta olduğuna işaret etmeyi amaçlamaktadır" (Mıhçıoğlu, 2001:131) biçiminde açıklar. Söz konusu Ferzan Özpetek olduğunda yönetmenin İtalya'da uzun yıllar yaşamasından kaynaklanan uluslararası kimliğinin etkisi hesaba katılmalıdır. Benzer bir biçimde Ferzan Özpetek'in sayılan filmlerinin Türk sinemasında Oryantalizmin tartışılması için yeniden bir zemin oluşturduğu açıktır. Buradan hareketle, Bülent Diken, Carsten B. Laustsen ve Türkay Nefes'in kaleme aldıkları *"Hamam"* (2005) adlı makale hatırlanabilir. Makalede benzer biçimde Ferzan Özpetek'in *Hamam* filmine odaklanılmaktır. Bu çok yazarlı makale, filmin karakterleri ve anlatısı açısından ayrıntılı bir inceleme sunmaktadır. Makalede yazarlar *Hamam* filminin Montesquieu'nun *İran Mektupları*'nın post uygulaması olduğunu tartışmaya açar. Biraz daha ayrıntılandırmak gerekirse, *İran Mektupları*'nda olduğu gibi, filmin Doğu-Batı karşıtlığını manevi olarak ele aldığı üzerinde durulur. Çalışmada İtalyan Madam Anita'nın mektupları ile Montesquieu'nun mektupları yanyana getirilir. Bunun yanı sıra makalede Oryantalizmin psikanalitik bir okumasının yapılacağı da belirtilir (Diken vd. 2005:64).

Amerikan sinemasında Oryantalizm'in nasıl işlediğine dair bir başka çalışma, Berke Göl'ün kaleme aldığı; *"Amerikan Sinemasında Yeni Oryantalizm"* (2008)'dir. Çalışmada 11 Eylül 2001 sonrasında değişen dinamiklerin Hollywood'a yansıması üzerinde durulur. Göl, 2001 yılındaki saldırı sonrasında yapılan Hollywood filmlerini konularına göre sınıflandırır. Ortadoğu'ya, Arap toplumuna veya İslam dünyasına değinen filmler arasında; doğrudan 11 Eylül saldırılarını konu alan; *Uçuş 93* (*United 93*, 2006) ve *Dünya Ticaret Merkezi* (*World Trade Center*, 2006) filmlerinin yanı sıra Irak'ın işgalinin Amerikalı askerler üzerindeki etkilerini konu eden; *Örtülü Gerçek* (*Redacted*, 2007) ve *Tanrının Vadisinde* (*In the Valley of Elah*, 2007) sayılabilir. Ayrıca, Ortadoğu'daki Amerikan varlığı ile ilgili olduğu belirtilen *Krallık* (*Kingdom*, 2007); 11 Eylül sonrasının Pakistan'ını konu eden *Güçlü Bir Yürek* (*A Mighty Heart*, 2006), Amerikan politikalarını küresel bir çerçeveye oturtmaya çalışan *Syriana* (2005), politik bir gerilim filmi olan *Yargısız İnfaz* (*Rendition*, 2007), 1980'li yıllardaki Amerikan politikalarını terör açısından ele alan siyasal hiciv örneği *Charlie Wilson'ın Savaşı* (*Charlie Wilson's War*, 2007) da sayılabilir (Göl, 2008:18). Göl'ün iddiası, 2000'li yıllarda özellikle de 11 Eylül 2001 sonrasında "Yeni Oryantalizm" başlığı altında değerlendirilebilecek türde filmler üretildiğidir. Sayılan filmlerde Doğu'nun, Batı'dan farklı "tekinsiz" bir yer olarak temsil edilmesi dikkat çekicidir. Bu filmlerde yaratılan Doğu, batıdan kesinlikle farklı, ilkel ve tuhaf bir yer olarak resmedilmektedir. Bu anlamda mekânların kuruluşunda ortaya çıkan oryantalist bakış açısından söz edilebilmektedir. Göl'ün tespitine göre, Doğu her zaman terörist saldırıların olduğu (*Krallık*, *Yargısız İnfaz*), insanların kaçırılıp korkunç yöntemlerle öldürüldüğü (*Örtülü Gerçek*, *Güçlü Bir Yürek*) tehlikeli bir yer olarak tarif edilmektedir. Yazar, bu *gerçeklerin* neden seçilip anlatıldığını sorgular ve Yeni Oryantalist filmlerde tüm Doğu'nun tehlikeli, tekinsiz bir yer olarak temsil edilmesiyle birlikte "iyi" Doğulu karakterlerin ya oradan kurtulmak isteyen, ya da oradaki yakınlarını kurtarmak isteyen kişilerden oluştuğuna vurgu yapar. Göl'ün, Berardinelli'den aktardığına göre, "politik olmayan" filmler bile (hatta belki en çok onlar) kaçınıl-

maz olarak son derece politik bir çehre kazanmaktadırlar ve bu bakımdan "politik olmayan" filmler de oryantalist söylemin yeniden ve yeniden üretilmesinde en az "politik" filmler kadar etkilidir (Göl, 2008:19-21). Bu çalışmadan hareketle, 11 Eylül 2001 tarihinden sonra filmlerdeki Oryantalist temsillerin farklılaşarak üretilmesine devam edildiği anlaşılabilir.

Hollywood filmlerinde Oryantalizmin nasıl işletildiği üzerine son yıllarda üretilen çalışmalardan Hilal Erkan'ın kaleme aldığı *Hollywood Sinemasında Oryantalizm* (2009) adlı kitap bu konudaki ayrıntılı film incelemeleriyle özgün çalışmalardan biridir. Yazar kitabında Oryantalizmi kavram olarak inceledikten sonra, Hollywood yapımı olan *Mumya-Mummy, Mumya Dönüyor-Mummy Returns* ve *Kutsal Hazine Avcıları-Indiana Jones-Raiders of the Lost of Ark* gibi filmlerde söz konusu olan Oryantalist temsilleri ayrıntılı biçimde inceler. Oryantalizm üzerine bir başka farklı alandaki çalışma olarak Nihan Gider Işıkman'ın *"Ötekini Belgelemek: Belgesel Sinemada Kültürel Temsiller"* (2009) adlı doktora tezine de değinilebilir. Gider Işıkman, üç bölüm halinde tasarladığı tezinin ilk bölümünde belgesel ve gerçek ilişkisini gündeme getirirken, ikinci bölümünü belgeselde inanılırlık ve seyirci ilişkisine ayırır. Tezin üçüncü bölümünde ise, sinemanın ideolojik yapısı ve belgeselde kültürel temsiller üzerine odaklanılır. Bu bölümde Gider Işıkman, Doğu ve Batı'nın karşılaştığı bir alan olarak belgeseli tartışmaya açar. Oryantalizm kavramı çerçevesinde belgeselde kültürel kimliklerin sunumu ile ilgilendiği bu ayrıntılı bölümün sonunda dördüncü bölüm olan uluslararası belgesellerde Türkiye'nin temsilinde ise, oldukça kapsamlı bir içerik ve söylem analizi yapılır. Bu bölümde, 2004, 2005, 2006 ve 2007 yıllarında Türkiye ile ilgili yabancı yönetmenlerin yapmış olduğu 70 belgesel film üzerinden belgesel ve temsil ilişkisi sorgulanır. İncelenen belgesellerin ağırlıklı olarak Almanya (14 adet) ve İngiltere (12 adet) tarafından gerçekleştirildiği ve yine ağırlıklı olarak İstanbul'u (25) konu ettiği saptanır (Gider Işıkman, 2009:144-147). Belgesellerde Türkiye'nin beklendiği gibi geleneksel-modern ve Doğu-Batı ikiliği içinde değerlendirildiği ve Türkiye'nin ekonomik ve sosyal boyutuyla geleneksel

olarak yorumlandığı anlaşılmaktadır. Bu anlamıyla incelenen belgesellerde Türkiye'nin temsilinin Oryantalist beklentiye uygun biçimde ele alındığı ortaya çıkar (Gider Işıkman, 2009:179). Yazarın çalışmasında vardığı sonucun şaşırtıcı olmadığı görülür. Belgeselin gerçeği aktardığını iddia eden bir anlatı olmasından kaynaklanan boyutu ile inanılırlığının yüksek oluşu Oryantalizm tartışmaları içinde önemli bir yeri olması gerektiğini hatırlatır.



Team America

Oryantalizm ve sinema ilişkisini, bu kez Hollywood'dan ancak bu tutumu eleştiren bir gözle gerçekleştiren komik ve düşündürücü bir örnekle bitirmek anlamlı olacaktır. Yönetmenliğini Trey Parker'ın yaptığı *Team America World Police* (2004) adlı kukla-animasyon filmi, anlatısal özellikleri açısından Hollywood filmlerine ve bu filmlerde gömülü olan Amerika yanlısı kalıplara acımasızca saldıran ironi dolu ve zekice kotarılmış bir animasyondur. Filmin uzun bir özetini yapmak yerine kısaca Hollywood filmlerinde Arap temsilleri ile ilgili olarak dikkatimizi çektiği noktaya değinilebilir. Aslen bu animasyon film Paris'te bir bombalı saldırı düzenlemek isteyen Arap teröristleri engelleyebilmek için görev başında olan bir Amerikalı "birliği" ve bu stereotiplerle dolu birlik içindeki kadınlı erkekli görevlilerin (küresel) vatan aşkını, görev aşkını ve birbirlerine olan aşkını anlatır! Filmin ilk sahnesi Paris'i bombalamak üzere bir meydana gelen saçı sakalı birbirine karışmış, uğursuz görünümlü ve konuşmak yerine ağızlarında bir şeyler geveleyen Arap teröristlerin görüntüsüyle açılır. Paris, gündelik yaşamına hiçbir şey yokmuş gibi devam ederken teröristlerin ortaya çıkışı bu rutini

bozacaktır. Paris'teki Eyfel Kulesi ve Luvr Müzesi dâhil bilinen tüm simgeler teker teker yerle bir edilir. Ancak, sanıldığı gibi asıl zararı verenler Araplar değildir! Team America bu tehlikeyi bertaraf etmek isterken kentin tüm kültürel sembollerini de ortadan kaldırmak zorunda kalmıştır! Ancak dünyanın güvenliğini sağlamak her şeyin ötesinde bir önem taşımaktadır; bedeli ne olursa olsun!





Puccini-*Madam Butterfly* operası ve sinema uyarlaması

Sinema ve Oryantalizm ilişkisi tartışılırken yalnızca Arap temsillerinin kast edildiğinin anlaşılmaması gerektiği açıktır. Bu kavram üzerinden yapılacak tartışmalarda genel anlamıyla Batı'nın Doğu algısı ve Doğu'nun görünümlerinin ele alınması daha anlamlıdır. Şimdiye kadar bu konuda gündeme getirilen eleştirel yaklaşımların temelde Arapların filmlerdeki temsili üzerinden Doğu'nun ele alınışına odaklandığı doğrudur. Doğu dendiğinde daha geniş bir anlamın ve coğrafyanın anlaşılması gerektiğinden hareketle, kısaca Oryantalizm konusunda yapılan diğer çalışmalara değinilebilir. Marina Heung'un kaleme aldığı; *"The Family Romance of Orientalism: From Madame Butterfly to Indochine"* (1997)[41] adlı çalışmaya değinerek Oryantalizmin sinemada Doğu tasviri konusunda nasıl bir fonksiyon üstlendiği üzerinde bu kez başka bir coğrafyaya

41 Bu çalışmanın bir önceki versiyonunun 1995 yılında New York Üniversitesi tarafından yayınlanan, Carol Siegel ve Ann Kibbey'nin editörlüğünü üstlendiği *Forming and Reforming Identities* (Genders 21)'de yer aldığı belirtilmelidir.

odaklanılarak durulabilir. Heung, Doğu-Batı karşılaşmasının gerçekleştiği *Miss Saigon* müzikali ve ona esin kaynağı olan Puccini'nin *Madame Butterfly* operasına değinerek çalışmasına başlar. Schönberg ve Boublil, *Miss Saigon*'u, 1975'te Amerikalıların Saygon'u komünist işgali öncesi tahliye ettikleri Vietnam'ı fona alarak gerçekleştirirler (Heung, 1997:160). Oryantalizmin ana metinlerinden birinin *Madame Butterfly* olduğunu Heung'un yeniden hatırlatması dikkate değerdir. *Madame Butterfly*, Asyalı kadının Batılı bir erkek için -ölümü bu türden bir ilişkiyi kısıtlasa bile- ebedi olarak (cinsel açıdan) uygunluğunu onaylayan bir eser olduğu için önemlidir. Sonunda Cio-Cio San'ın intiharı, Asyalının kaçınılmaz ölümü, egemen kültür ve tarih içindeki marjinalliğini doğrulayacak biçimde özetler niteliktedir (akt. Heung, 1997:160). Heung, Vietnam Savaşı'nın kitle iletişim araçlarındaki imgelerinin pek çok çalışmada eleştirildiğini belirtir. Örneğin, Micheal Klein, "tarihsel amnezi-(historical amnesia)" ve "ideolojik yoğunlaştırma-(ideological condensation)" kavramlarını kullanarak bu etkiyi ortaya koyanlar arasındadır. Vietnam Savaşı ile ilgili temsillerin ahlaki belirsizlikleri ve ideolojik tekzipleri, tarihi mitolojikleştirerek pürüzsüzleştirir (akt. Heung, 1997:160-161). Heung'un altını çizdiği bir başka noktaya daha dikkat edilmelidir. Vietnam-Sonrası (Post-Vietnam) anlatılarında, proleter/aristokrat ayrımı Doğu ve Batı arasındaki kutupluluğa yerleştirilir (Heung, 1997:163). *Madam Butterfly* için yapılan yorumlar arasında Madam Butterfly'ın "eş/metres" ve "Avrupalı olmayan" olması açısından çifte Öteki olduğunun vurgulanması dikkate değerdir. Onun Anglo-Amerikan bir kadınla rekabeti ancak aile ve kültüre karşı marjinalliğinin altını çizmeye yarar (Heung, 1997:165).

Heung aynı çalışmasında *Indochine* filmini de inceler. Filmde bireysel tarihler ve politik ilişkiler bir aile romansı halinde biraraya getirilir. Doğu ve Batı arasındaki gerilimler Avrupalı beyaz bir anne ile evlatlık edinilen Asyalı kızı arasındaki çalkantılar ile ele alınır. Bu noktada *Indochine* (1992) hatırlama ve kaybetme ambiyansının içine süzülür. Ki, aslında bu tam da sömürge-sonrası (postcolonial) nostaljinin bir alamet-i farikasıdır (Heung, 1997:168). Heung, filmin dün-



Indochine (1992)

yasındaki temel motifleri yorumladığında ortaya ilgi çekici bir başka manzara daha çıkacaktır. Yazara göre, film, kadınlar arasında karşılıklı kültürel değer değişimini ileri sürerken, bu farklılıklar hiyerarşik bir biçimde değerlendirilmiştir. Yani Avrupalı ana kahraman anlatısal otorite (narrative authority) konumuna yerleştirilir. Hâlbuki "Öteki" kadın görsel olarak tabi (subordinated) ve sessiz tarafta kalır. Böylece, filmdeki, *Madam Butterfly*'ın yeniden rollerinin değiştirilerek canlandırılmış (recasting) bir anne/kız melodramı olması, özgün rolü başkasının işine karışmak olan Avrupalı kadına anlatısal olarak merkezde olma şansını verir. Ayrıca, *Indochine*, Asyalı kadın yerine beyaz Avrupalı kadını fetişleştirir. Böylece, Eliane (Catherine Deneuve) cinselleştirilmiş (sexualized), egzotize edilmiş ve göze hitap edecek hale gelir. Kuşkusuz, bu Catherine Deneuve'ün göz alıcı bir ikon olarak "star" konumundan da kaynaklanmaktadır (Heung, 1997:173). Heung'un yaptığı çalışma Oryantalizm bağlamında Doğu ve Batı'nın sinemadaki karşılaşmalarını yorumlamak konusunda önemli bir örnektir. Görünen temsillerin ardındaki örüntüleri anlayabilmek için üretim ilişkileri de filmin evreni kadar titiz bir biçimde analiz edilmek zorundadır. Filmlerdeki karakterleştirmelerde stereotiplerden yola çıkılması yüzünden kimi hazır kalıpların her seferinde şaşırtıcı olmayan bir biçimde işletiliyor oluşu düşündürücüdür. Batılıların Doğulularla karşılaştığı evrenlerde izlenecek anlatı stratejisi ve öykünün yarattığı dünyanın eleştirel bir biçimde değerlendirilmesinin önemli olduğu açıktır. Bunun yanı sıra, öykünün ilerle(til)mesindeki karakterin konumu ve temsil ettiği değerlerin de eleştirel biçimde ölçülmesi gerekir.

Sinema ve Temsille İlgili Bir Tartışma Zemini Oluşturmak

Oryantalizm ve sinema ilişkisi irdelenirken çok boyutlu bir bakışa gereksinim olduğu anlaşılmaktadır. Üzerinde durulması gere-

ken sadece Batılı bir ekibin gerçekleştirdiği bir "iş"te Doğulunun araştırılması değildir. Film üretiminde geçerli üretim dinamiklerinin ideolojik ve politik yansımalarının ve etkilemelerinin gözden geçirilmesi de son derece gereklidir. Ayrıca filmlerdeki temsillere bakarak Oryantalizm ile ilgili baskın noktaları anlayabilmek bir yolken, film üretim zinciri içindeki egemenlik-bağımlılık ilişkilerine ve bağımlı değişkenlerin niteliğine dikkat edilmesi de şarttır. Bu bağlamda, festivaller ve film üretimi açısından egemen-bağımlı ilişkisinin yeniden değerlendirilmesinde yarar vardır. Tam bu noktada Spivak'ın sorusuna serbest bir gönderme yaparak "Madun Film Yapabilir mi?" şeklinde bir soru sormak anlamlı olabilir. Bu sorunun ardından ulusal sinema, uluslar ve sinema ve ulusal temsiller ve sinema açısından yeni sorular ve yanıtların geleceği tahmin edilebilir. Söz konusu başlık ve bakış açısı çerçevesinde "madunluk"un tanımı ve sorgulanması ile egemenliğin tanımı ve sorgulanması konusundaki bakış da değişecektir. Şimdiye kadar yapılan tartışmalar ve örnek olarak verilen filmlerle ilgili çalışmalar Doğu ve Batı kavramları çerçevesinde karşıtlıkların aranması konusundaki eğilimi kanıtlar. "Kendi kendine Oryantalizm" denilebilecek bir başka kavramın burada işletilmesi anlamlı olacaktır. Bu bağlamda, uluslararası festivaller ve film üretim zincirinde yer alan dinamiklerin tekrar gözden geçirilmesi önerilebilir. Ulusal sinema ile ilgili ulus, ulusallık, ulusal temsil, ulus kimliği gibi kavramlar çerçevesinde şekillenen tartışmaların sonucunda her biri kendi içinde önemli argümanlar ortaya konmuştur. Burada uluslararası festivallerin konumlandırılmaları ve politik, ideolojik açıdan tartışılmaları gerektiğinin altı çizilerek konunun Oryantalizmle bağlantılandırılabilecek olan kısmına değinilebilir. Festivallerin kendi bünyelerinde oluşturdukları fonların/yardımların film içeriklerine müdahale etme/edebilme güçleri açısından irdelenmesi gereken bir yapılanmaları olduğu ile ilgili uyarının yeri de tam burasıdır.

Oryantalizmin filmlerdeki görünümü açısından karşımıza çıkan tablonun ulusal sinemalar ile ilgili kısmı üzerine küçük birkaç hatırlatma yapılabilir. Bu yorumlara kendisi yapımcı, yönetmen ve senaryo yazarı olarak film üreten bir isim olan Derviş Zaim'in; "*Your Focus*

is Your Truth: Turkish Cinema, "Alluvionic" Filmmakers and International Acceptance" (2008a) çalışmasından yola çıkarak eklemeler yapılabilir. Derviş Zaim'in, "Alüvyonik Sinema" kavramı ile içinde yaşadığı ve film ürettiği dönemdeki sinemasal eğilimleri tanımlama ve kavramlaştırma çabası dikkat çeker. Zaim, dünya üzerinde hiçbir ulusal sinemanın sadece kendi teknik, kültürel ve finansal kaynaklarından beslenmediğini belirterek "Alüvyonik Sinema" kavramını coğrafi bir terimden esinlenerek önerdiğini ekler. Bu kavramı yeni, genç ya da bağımsız Türk Sineması tanımlarıyla tarif edilen üretim biçimini aynı yöne akan ve birbirleriyle bağları olan ama değişik biçimler alan türde bir üretimi tarif etmek için kullandığını açıklar (Zaim, 2008: 86, 90-91). Zaim, sözü edilen ve önce İngilizce olarak sunulan bildirisinin makale haline getirilmiş biçimini yurtdışında yayınladıktan sonra, "*Odaklandığım Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul*" (Zaim, Kasım 2008b ve Aralık 2008c) başlığı altında iki bölüm halinde *Altyazı Dergisi*'nde yayınlar. Zaim'in, tartışmalı bir kavram olan "bağımsız sinema" kavramı yerine önerdiği kavram "Alüvyonik Sinema"dır: "Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirlerinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar. Bazen farklı bazen benzer tarzlara, üretim, finansman, dağıtım vs. biçimlerine sahip bu grubu, dinamikliği ve farklılıklarıyla yetkinlikle tanımlayacağını düşündüğüm 'alüvyon' kavramı bu yeteneği nedeniyle seçilmiştir" (Zaim, 2008b:50).

Oryantalizm ve sinema ilişkisinin sorgulanması bağlamında İran filmlerinin festivallerle olan ilişkisini yaratıcılık ve anlatısal belirlenim açısından irdelemek yol açıcı olabilir. Bu kez karşımıza "kendi kendine Oryantalizm" kavramı çıkar. Kavramın, ulusal sinema kavramı ve İran filmlerinin üretimini tartışmaya açan bu çalışmalarda anlatının oluşumundaki değişkenler, çeşitli dinamikler, festivaller ve festival destekleri açısından irdelenmeye çalışılmasıyla[42] sinema

42 Konu ile ilgili olarak; "*Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması*" (Kırel, 2006) adlı yazı gözden geçirilebilir.

alanındaki birçok kültürel üretim faaliyetinin eleştirel yorumlanması mümkün olacaktır. İran filmleri, uluslararası festivallerde uzun yıllardan beri önemli başarılar kazanan, kendine ait diliyle beğeni toplayarak "İran sineması"na prestij kazandırmış işler olarak dikkat çekmektedir. İran filmlerinin birçok açıdan analiz edebileceği açıktır. Ancak, burada söz konusu başlık Oryantalizm olduğuna ve İran filmlerinin sunulduğu alanlar da uluslararası festivaller olduğuna göre, Doğu ve Batı'nın karşılaşma mekânı olarak Batılı festivallerin film üretimindeki etkisini İran filmleri bağlamında tartışmak anlamlı olabilir. Örneğin, *"İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme"* (2007) adlı çalışmada İran filmlerinin üretilmesinde uluslararası festivallerin ve uluslararası beklentinin etkisinin ne olduğu üzerinde durulmaktadır. Bu çalışmada İran ve sinema kavramlarının kesiştiği yerde üretilen ve kendi ülkelerinde de gösterime girme şansı olmayan kimi filmlerden hareketle küresel seyirci ve festivallerin fonlar ve ödüller açısından anlatının biçimlenmesinde nasıl bir ağırlığı olduğu sorusu merkezdedir. Makalenin asıl amacı sinemanın İran'daki konumu ve (küresel) durumunu anlayabilmek olduğu için, bu sorular içinde Oryantalizm ve "kendi kendine Oryantalizm" meselesi tartışmaya açılarak "batılı, büyük/egemen Hollywood anlatısının karşısında direnmeye çalışan ve kendisine yaşam alanı arayan minimal, Doğulu ve alternatif bir sinemanın varoluş koşullarına ve karşıtlığına" odaklanılır (Kırel, 2007:355).

Sözü edilen çalışmanın ilerlemesini sağlayan sorular şöyle sıralanabilir: "İran Sineması uluslararası başarısını ve tutarlılığını neye borçludur? Uluslararası festivallerin bu başarıdaki katkısı nedir? Alternatif İran filmleri denilebilecek filmlerin ortak biçimsel ve içerik özellikleri nasıl ortaya konulabilir? Hakkında çok az şey bilinen İran ve sineması ile ilgili bütünleyici bir yoruma "dışarıdan" bakılarak sağlıklı bir şekilde varmak ne kadar olanaklıdır? Batı kaynaklı uluslararası festivallerde başarılı olan İran filmlerini üreten İranlı sanatçıları hangi kaygılar yönlendirmektedir? Doğu ve Batı kavramları ekseninde düşünüldüğünde "oryantalist beklenti"nin bu üretimde

etkisi/katkısı var mıdır?" (Kırel, 2007:357-358). Burada söz konusu edilen "oryantalist beklenti" aslında bu soru ve karşılığında üretilecek argümanların kilit kavramı olarak bir kenarda bekletilmelidir. Oryantalizm ve İran filmleri ile ilgili; "Havada filmler yoluyla Doğulu, Batılı herkese "bulaşan" bir "oryantalizm" rüzgârı mı uçuşmaktadır? Film üretim dinamikleri arasında ortak yapımların ve festivallerin önemli bir konumda olması sanatçıların yaratıcılıkları açısından bir bağımlılık duygusu ve yaratıcı süreçte sınırlılık meydana getirebilir mi?" (Kırel, 2007:397-398) gibi başkaca soruların da sorulması resmin tamamını yorumlayabilmek için anlamlıdır. Yazının bu kısmında bir başka provokatif kavram daha ortaya çıkmaktadır; "röntgenci"[43] bir zevkle Doğu'yu seyretme olgusunun sorunsallaştırılması: "Üretim sürecinde festivallerin payı, Batılı seyirciye sesleniyor olmanın getirdiği kimi önceliklerin ve tercihlerin varlığı ve ağırlığı birçok açıdan önemsenmelidir. Batının Doğuyu "öteki" olarak ele alıp neredeyse "röntgenci" bir zevkle ve ön yargılarla hazırlanmış imgelerle değerlendirmesinde İran filmlerinin payı var mıdır? Bu üretim durumu yaratıcılarını farkında olmadan kendi kendini başkasının gözüyle görme gibi bir yaklaşıma itebilir mi? Batının Doğu'ya bakışından ve değerlendirme beklentisinden doğan bulaşıcı bir "kendi kendine Oryantalizm"[44] eğiliminin harekete geçtiğinden söz edilebilir mi?" (Kırel, 2007:398). Bu noktada, "kendi kendine Oryantalizm" kavramıyla gündeme getirilmek istenenin; "Bir Doğu ülkesine ait bir filmde Batı tarafından kabul gören öğelerin bir "değer" olarak, hem de "turistik" ve "geri dönüşümü olan" bir değer olarak fark edilmesi ve bu amaçla kullanılması" (Kırel, 2007:400) olduğu da açıklanabilir.

Batılı festivallerde hazır bulunan kalıp yargıların varlığı açıktır;

43"Burada "röntgenci"likten Doğu'yu izleme zevki, Doğu'yu izlerken alınan haz vurgulanmaktadır. Film izlerken bakışın cinsiyet kavramlarıyla yorumlanıyor olduğunu bu kez seyircinin Doğulu ve Batılı olma durumunu göz önüne alarak filmlerden alınan zevkin tartışılması önerilebilir. Bu ayrımda hem yönetmenin konuya yaklaşımı hem de seyircinin filmi algılamasında harekete geçen bakışın özelliği tartışılmak istenmektedir" (Bkz. Kırel, 2007:415).

44"Bu anlamda Doğu-Batı ekseninde değerlendirilebilecek seyircilik konumlandırmalarında olduğu kadar film üretim aşamasında da "kendi kendine oryantalizm" kavramının tartışılması gerekmektedir" (Bkz. Kırel, 2007:415).

"Batılıların Doğululara karşı yönelttikleri ilgide belli imgeler ve kalıplarla hareket ettikleri ve bu anlamda belli beklentileri olduğu bu çalışma için de yol gösterici bir başlangıç olarak kabul edilebilir. Festivallerde dolaşımda olan İran filmlerinin genel olarak bu bakış sistematiğine ve bu türden otomatik bir algıya sahip Batılı seyirciye seslendiği varsayılabilir. Ayrıca bu üretim sürecinde festivallere ve oradan sağlanacak desteğe gereksinim duyulması sanatçıların yaratıcılıkları açısından bir sorun oluşturabilecektir. Diğer tarafta Doğulular için de durum bir başka noktada şekillenmektedir. Doğuluların kendilerine bakışı içine bir şekilde "kendi kendine Oryantalizm" refleksinin sızabildiği ya da film üretirken "bulaşan" bir oryantalist bakışın etkisinde kalınabileceği tehlikesi bu durumda tartışılabilir. Bu yüzden de sinema yaparken ve film izlerken birçok anlamda sanıldığı kadar "saf" olmayan bir bakışın harekete geçtiği ileri sürülebilir" (Kırel, 2007:399-400). Yine, İran filmleri bağlamından yola çıkarak bir başka kavram daha gündeme getirilebilir; bir sığınma alanı olarak festival olgusu. Bu bakışla iddia edilebilecek nokta; "Festivallerin çoğu popüler sinema ve Hollywood sineması arasında sıkışmış kalmış, bağımsız olmaya çalışan sinemanın bir sığınma alanı olma işlevini kazanmışlardır. Bu sığınma alanı olma durumu beraberinde yeni bir film yapım mantığını da getirmektedir. Yaşanan sığınmacılık durumu ve festivaller yoluyla elde edilen destek, aslında popüler filmler dışında film üreten sinema sanatçılarının küresel seyirciye ulaşma gereksiniminin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Çünkü çok anlaşılır nedenler yüzünden özellikle alternatif, bağımsız, popüler olandan uzak biçimde film üretmek isteyen yönetmenlerin bu kez var olabilmek için uluslararası seyirciyle yola devam etmekten başka bir çıkar yolları kalmamaktadır" (Kırel, 2007:401). İran filmlerinin (Batılı) profesyoneller ve seyirci tarafından uluslararası festivallerde karşılanışı üzerinde durulmalıdır; "Dışa kapalı Müslüman bir ülke olan İran, özellikle devrimden sonra katı bir şeriat rejimi ile yönetildiğinden ülke içinde sinema için uygulanan katı sansürün üretimde etkin olduğu bilinmektedir. Film üretimindeki zorluklar yüzünden Batı'daki pek çok üretim pratiğine göre İranlı sinemacıları film yaparken çok

zorlu koşullar beklemektedir. Filmin üretilme aşamasında karşılaşılan zorluklarla nasıl başa çıkıldığı, bir açıdan filmlere karşı bu anlamda bir sempati duygusu doğurabilecek nitelik kazanabilmektedir. Bu yüzden, İran filmlerinin Batılılar tarafından hem merakla beklendiği, hem de sempati ile karşılandığı ileri sürülebilir. Bu beklentide filmin üretim aşamasındaki 'yan hikayeleri'nin (filmin ne kadar zorlukla kotarıldığı) rolü vardır" (Kırel, 2007:407-408). Burada söz konusu edilen "sempati"nin aslında olumsuz anlamda değerlendirilmesi gerektiği açıktır. Çünkü hayranlıkla karışık bir biçimde aslında "hami"lik etme ve "acıma" duygusunun da içten içe birbiriyle yer değiştirerek etkin olduğu varsayılabilir. Egemen ve bağımlı ilişkisinin içinde barındırdığı bu ikircikli durumun ulusal sinemalar açısından yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir.

Oryantalizm bağlamında yapılan değerlendirmeye devam edilebilir: "İran filmlerinin Batı tarafından büyük bir beğeniyle ve sempatiyle karşılanıyor olmasının ardında, Batı'da eski bir hastalık olan gizli bir Doğu'ya "sömürgeci fantezi" alışkanlığı denebilecek bir "üstten bakış"ı harekete geçirerek bakma alışkanlığının etkisi olduğu söylenebilir. Yani, yaygın "beklenti"ye göre Doğu, Doğu kalmalıdır. İran filmleri de aslında Doğu'nun Doğu kaldığının birer kanıtıdırlar! Örtülü kadınlar, kadının toplumsal konumu, örtük cinselliği, erkek egemen bir kültürün her anlamda öykülerde ortaya konuluşu, İslam dininden kaynaklanan ve daha çok kadının toplumsal varlığında ve temsilinde odaklanan kamusal alandaki sıkışmışlık olgusu olarak kısaca sayabileceğimiz özellikler bu filmlerde temsil edilen Doğu'nun alışıldık görünümleridirler. Bakışın sömürgeleştirilmesi olarak ele alınabilecek bu durumda, Doğu, anlattığı öykülerle de, öykü anlatma biçimiyle de yine aynı Doğu'dur" (Kırel, 2007:408-409). Burada gündeme getirilen argümanların tartışılmasında yarar vardır. Üretenlerin başlangıçtaki niyetleri tüm bu kaygılardan bağımsız sadece "film yapmak" olabilir ancak, filmlerin üretilme biçimleri, destekleniş şekilleri ve koşulları kadar gösterildiklerinde seyirci tarafından nasıl algılandıkları da önemsenmelidir. Bu bağlamda, fonlanmaların yaratıcılık aşamasında nasıl bir etkide bulun-

duğu ayrıntılı bir biçimde sorgulanmalıdır. Bu bakış açısıyla birlikte İran filmleri arasından seçilen en son örneklerden biri olan *İki Bacaklı At –Two Legged Horse* (2008) filmine odaklanılarak yorumların zenginleşeceği açıktır[45]. Bu film anlatısal birçok özelliği ile dikkat çeker. Filme ve yönetmenine biraz önce tartışılan kavramlar eşliğinde yaklaşıldığında acaba nasıl bir yorum elde edilebilir?



Samira Makmalbaf- *İki Bacaklı At* (2008)

Samira Makmalbaf'ın ürettiği *İki Bacaklı At-Two-Legged Horse* (2008), uluslararası alanda başarı elde etmiş bir çalışmadır. Filmin seyir açısından katlanılması kolay olmayan bir dünyayı anlatıyor oluşu ve neredeyse seyircinin bu anlamdaki sabrını sonuna kadar zorlayan göstermeci bir sinemasal anlatım dili seçmesi dikkat çekicidir. Yönetmenin anlatmak istediği öyküde egemen-bağımlı ilişkisini irdelediği, iktidarı sorguladığı ve bu sorgulamayı çocukların dünyası üzerinden gerçekleştirmeye çabaladığı anlaşılmaktadır. İran sinemasında çocuk karakterlerin kullanımı önemli bir öğe olarak karşımızdadır. Uluslararası başarı kazanan birçok İran filminde çocuk karakterlerin ön planda olduğu öyküler anlatılmıştır. Sansür nedeniyle yaşanan gerçekleri bir yanıyla "izinli" olunan bir alan olduğu için çocuklar ve çocuk deneyimi üzerinden gündeme getirmek aynı zamanda sorgulanması gereken bir temsil sorununu da beraberinde getirmektedir. Çocuk, sinemada bu bağlamda değerlendirilirse hem oyuncu, hem de canlandırılan karakter olarak varlığı sömürülen bir başka kültürel alan haline dönüşmüştür. Festivaller ve film üretim sürecine etkileri kadar bu sürecin basında yer alışı da sorunlu yanlar barındırabilmektedir. Ayrıca, filmin üretilme sürecine dair yan

45 Söz konusu yönetmenin diğer filmlerinin de sinema tarihi açısından önemli örnekler olduğunu kabul etmekle birlikte, burada sadece uluslararası varlığı ve kabullenilişini Oryantalizm ve Batı'nın Doğu'dan beklentileri bağlamında örnekleyebilmek için kullanmak istediğimi belirtmek isterim.

hikâyelerle birlikte filmin bitiminin ardından magazinel bir biçimde her seferinde konu edilen 'başarı hikâyeleri' ile birlikte değerlendirildiğinde Doğu-Batı ilişkisine dair çarpıcı ipuçları görülebilir.

Filmlerin öyküsel evreninde Doğulu ve Batılı karşılaşması dikkatle ele alınması gereken bir noktayken, festivaller aracılığıyla üretilen filmlerin paylaşımı ile ilintili olarak bir Doğu-Batı karşılaşması üzerinde de durulabilir. Batılılarca ya da Batılı film profesyonelleri tarafından kabul görmenin ve alkışlanmanın hoş bir duygu olabileceği düşünülebilir. Ancak bu tür başarılar ve sempatik karşılamaların ardında yatan kalıpların ve ön yargıların ihmal edilmemesi gerekir. *İki Bacaklı At* filmindeki oyuncu performansları ve olası çekim koşulları göz önüne alındığında -ki, seyirciyi rahatsız edenin ağırlıklı olarak çekimlerin oyuncular için nasıl gerçekleştirildiği sorusu olabilir- etik ve film üretme mantığı arasındaki ilişkinin de sorgulanması gerektiği açıktır. Bu filmde söz konusu edilen yokluk ve yoksunluğun aynı zamanda Doğu'nun bir kez daha Doğu olduğunun gösterilmesi açısından önemli bir etkisi olduğu akıldan çıkarılmamalıdır. Bu yokluk karşısında Batılının alacağı tavır ve konum farklı olacaktır. Ayrıca gelişmemişlik veya az gelişmişlik üst başlığı altında değerlendirilen ülkeler ile ilgili beklentinin bu yönde olduğu düşünülürse, bu türden yokluk ve yoksunluğu "pornografik" denecek şekilde aktaran filmlerde ele alınışının çifte sorunlu bir alan olduğu konusunda küçük bir uyarı yapmakta fayda vardır. Az gelişmişlik kıstaslarının örneğin Rotterdam Film Festivali'nde yer alan Hubert Bals Fonu[46] gibi fonlarda başvuran ülkeyi tanımlamak açısından halen kullanılıyor olduğunu görmek bu anlamda düşündürücüdür. Doğu ile Batı'nın her karşılaşmasında halen yerine getirilmesi gereken kimi koşullar olduğu görülmektedir. Kısaca söylemek gerekirse; Doğu, Doğu kalmalıdır ve yine Spivak'tan ödünç alınan bir kavram olan "yerli muhbir"[47] kavramı kullanarak yorumlanırsa, Batılı

46 Fonlar ve festivallerin yaratıcılığa ve anlatısal üretime etkileri konusunda Lalehan Öcal'ın üzerinde çalıştığı doktora tezinin yeni tartışmalar ve argümanlar ortaya koyacak bir perspektif sunacağı eklenebilir.

47 Bu kavramla, Z. Tül Akbal Süalp'in "*Tarihin Uzun Bekleyenine*" (2009) adlı çalışmasına gönderme yapılmak istenmiştir.

sinema konusunda gelişmiş olduğu varsayılan ülkeler karşısında Öteki olan Doğuludan ya da gelişmesi engellenmiş ülkelerden gelen filmlerden halen benimsenen ve beklenen şey; filmlerde yokluk, gelişmemişlik, yoksunluk ve güçsüzlükle ilgili konuların gündeme getirilmesi olabilir. Fonlar ve Fonlanmanın kavram olarak ideolojik ve politik bağlamda irdelenmesi gerektiği de açıktır. Sonuç olarak, Oryantalizm, Öteki ve Temsil konusunda bu kitabın sınırlarını aşacak nitelikte yoğun ve önemli çalışmaların üretilmiş ve üretilmeye devam etmekte olduğunu bilerek bu bölümün kavramlar ve kuramlar eşliğinde sinemaya yaklaşmak için yalnızca bir davet niyeti taşıdığı tekrar edilmelidir. Bitirirken, Spivak'tan esinlenerek "Madun Film Yapabilir mi?" şeklinde formüle edilen ana sorunun yanıtının hemen "Evet" ya da "Hayır" biçiminde verilmesinin çok olanaklı olmadığı belirtilebilir. Eşitsiz konumlar ve konumlandırmalarla bunu korumaya yardım eden festival yönetmelikleri göz önüne alınarak film yapmak için açık ve örtük koşul ve koşullanmaların olduğu hatırlatılmalıdır. Uluslararası kabulün koşulları gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasında pek çok alanda olduğu gibi film yapabilme konusunda da bir eşitsizlik içermektedir. Oryantalist ön kabuller, temsiller ve algılama açısından niyetten bağımsız bir biçimde Doğu ile Batı'nın ister film üreten, ister film izleyen tarafları için her fırsatta harekete geçmekte ve canlılığını kaybetmemektedir.

4. BÖLÜMDE YARARLANILAN KAYNAKLAR

Lila Abu-Lughod (2007). "Oryantalizm ve Orta Doğu Feminist Çalışmaları". **Oryantalizm-Tartışma Metinleri**. (Editör: Aytaç Yıldız). İstanbul: DoğuBatı. (449-463).

Tül Akbal Süalp (2004a). **ZamanMekân-Kuram ve Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tül Akbal Süalp (2006). "Bir Deneyimin Tarihi: Tarih Deneyimleri ve Deneyim Tarihi". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar). İstanbul: Bağlam Yayınları. (41-47).

Tül Akbal Süalp (2009). "Tarihin Uzun Bekleyenine". (Editörler: Dilek Hattatoğlu&Gökçen Ertuğrul). **Methodos-Kuram ve Yöntem Kenarından**. İstanbul: Anahtar Kitaplar. (33-52).

Anne Beezer ve Peter Osborne (1999). "Oryantalizm ve Sonrası-Edward Said". **Eleştirel Bakış-Entelektüellerle Söyleşiler**. (der. Peter Osborne). Ankara: Dost Yayınları. (97-121).

Melis Behlil (2001). "Bir Türk 'Camp' Klasiği: Bu İkiliye Dikkat". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Derman). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Matthew Bernstein, Gayln Studlar (ed. by) (1997). **Visions of the East-Orientalism in Film**. USA: I. B. Tauris.

Christopher Bollas (2004). "Edward Said'i Sunuş". **Freud ve Avrupalı Olmayan-Edward Said**. Türkçesi:Erol Mutlu. İstanbul: Aram Yayıncılık.

Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, Tani e. Barlow (2007). **Gayatri Chakravorty Spivak-Köklerim Havada- Her Yerde Yurdumdayım Ben!**. (Türkçesi: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Swapan Chakravorty (2007). "Yurt: "Her Yerde Yurdumdayım Ben, Köklerim Havada!". **Gayatri Chakravorty Spivak-Köklerim Havada-Her Yerde Yurdumdayım Ben!**. (Türkçesi: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (1-43).

Sara Danius ve Stefan Jonsson (1993). "An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak". **Boundary** 2. 20:2. (24-50).

Bülent Diken, Carsten B. Laustsen, Türkay Nefes (2005)."Hamam". **Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı**. Sayı:18. Ocak. (63-75).

Hilal Erkan (2009). **Hollywood Sinemasında Oryantalizm**. İstanbul: Kırmızıkedi Yayınları.

Semra Germaner, Zeynep İnankur (1985). **Oryantalizm ve Türkiye**. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.

Nihan Gider Işıkman (2009). "Amerikan Sinemasının İdeolojik Yapısı Bağlamında Arap Temsili". **Marmara İletişim Dergisi**. Sayı:14. Ocak. (175-191).

Berke Göl (2008). "Amerikan Sinemasında Yeni Oryantalizm". **Altyazı Sinema Dergisi**. Sayı:72. Nisan. (18-21).

Stuart Hall (1994). "Kültür, Medya ve 'İdeolojik Etki'". (Der. ve Çev. Mehmet Küçük). **Medya, İktidar, İdeoloji**. Ankara: Ark Yayınevi.

Stuart Hall (2002). "Representation, Meaning and Language". **Representation-Cultural Representations and Signifying Practices**. (ed. by Stuart Hall). USA: Sage Publications. 5. Edition.

Stuart Hall (2002). "The Spectacle of the 'Other'". **Representation-Cultural Representations and Signifying Practices**. (ed. by Stuart Hall). USA: Sage Publications. 5. Edition.

Stuart Hall (2003). "Kodlama ve Kodaçım". (Çev. Barış Çoban, Zeynep Özarslan, Nurcan Ateş). **Söylem ve İdeoloji-Mitoloji-Din-İdeoloji**. (Hazırlayanlar: Barış Çoban, Zeynep Özarslan). İstanbul: Su Yayınları. (309-327).

Stuart Hall (2008). "Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası". (Der. Sevilay Çelenk). **İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar**. (Çev. Sevilay Çelenk ve Alp Erhan Arslan). Ankara: Deki Yayınları. (85-114).

Zeliha Hepkon (2007). "Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema". **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**. (Der. Esra Biryıldız ve Zeynep Çetin Erus). İstanbul: Es Yayınları. (171-199).

Marina Heung (1997). "The Family Romance of Orientalism: From Madame Butterfly to Indochine". (ed. by) Matthew Bernstein, Gayln Studlar. **Visions of the East- Orientalism in Film**. USA: I. B. Tauris. (158-183).

Nazım Hikmet (2009). **Bütün Şiirler**. 5. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rana Kabbani (1998). **Avrupa'nın Doğu Söylenceleri**. (Çev. Pınar Kaya-Gökhan Doğramacı). İstanbul: Yayınevi Yayıncılık.

E. Ann Kaplan (1997). **Looking for the Other-Feminism, Film, and the Imperial Gaze**. New York: Routledge.

Serpil Kırel (2006). "Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması". **İletişim (Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi)**: 4. (51-69).

Serpil Kırel (2007). "İran'da Sinema: İran Sineması ve Üretim Dinamikleri ve Anlatıya Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme". **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**. (Der. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus). İstanbul: Es Yayınları. (355-417).

Serpil Kırel (2008). "Televizyonda Yayınlanan Reklam Filmlerinde Bilimin ve Bilim Yapanların Sunumunun Tartışılması Bağlamında Örnek Bir İnceleme: DYO NANO Reklamı". **İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi/ Journal of Istanbul Kültür University**. 73-105).

Lina Khatib (2006). **Filming the Modern Middle East-Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World**. New York: I. B. Tauris Publishing.

Bernard Lewis (2007). "Oryantalizm Sorunu". **Oryantalizm-Tartışma Metinleri**. (Editör: Aytaç Yıldız). İstanbul: DoğuBatı. (217-245).

Ania Loomba (2000). **Kolonyalizm, Postkolonyalizm**. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

David Lyon (1997). **Elektronik Göz**. (Çev. Dilek Hattatoğlu). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Murat Mıhçıoğlu (2001). "Oryantalizmi Aşmak". **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1**. (Yayına Hazırlayan: Deniz Derman). İstanbul: Bağlam Yayınları. (131-138).

Suzana Milevska (2007). "Olduğu Gibi Anlaşılamayan Direniş". **Gayatri Chakravorty Spivak-Köklerim Havada- Her Yerde Yurdumdayım Ben!**. (Türkçesi: Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (44-65).

Alan Nadel (1997). "A Whole New (Disney) World Order: Alaaddin, Atomic Power, and the Muslim Middle East". (ed. by) Matthew Bernstein, Gayln Studlar. **Visions of the East- Orientalism in Film**. USA: I. B. Tauris. (184-203).

Peter Osborne (1999). "İşe Koyulmak (Ulusötesi Kültürel Çalışmalar-Gayatri Chakravorty Spivak)". **Eleştirel Bakış-Entellektüellerle Söyleşiler**. (Der. Peter Osborne). Ankara: Dost Yayınları. (200-216).

Karlis Racevskis (2007). "Edward Said ve Michel Foucault: Benzerlikler ve Uyumsuzluklar". **Oryantalizm-Tartışma Metinleri**. (Editör: Aytaç Yıldız). İstanbul: DoğuBatı. (177-198).

Andrew N. Rubin (2007). "Edward W. Said (1935-2003)". **Oryantalizm-Tartışma Metinleri**. (Editör: Aytaç Yıldız). İstanbul: DoğuBatı. (17-38).

Micheal Ryan ve Douglas Kellner (1997). **Politik Kamera-Çağdaş**

Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası. (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Edward Said (2008). **Şarkiyatçılık-Batı'nın Şark Anlayışları**. (Çev. Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları. 4. Basım. (İlk Basım:Mart 1999).

Edward Said (2003). **Yersiz Yurtsuz**. (Çev. Aylin Üçer). İstanbul: İletişim Yayınları.

Jenny Sharpe (2002). "A Conversation with Gayatri Chakravorty Spivak: Politics and the Imagination". **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. Vol. 28. no.2. (609-624).

Philip Smith (2005). **Kültürel Kuram**. (Çev. Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları.

Ella Shohat (1997). "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Etnography of the Cinema". (ed. by) Matthew Bernstein, Gayln Studlar. **Visions of the East- Orientalism in Film**. USA: I. B. Tauris. (17-66).

Ella Shohat, Robert Stam (2002). "The Imperial Imaginary". **The Film Cultures Reader**. (ed. by Graeme Turner). London: Routledge. (366-378).

Gayatri Chakravorty Spivak (1981). "French Feminism in an International Frame" . **Yale**

French Studies. No.62. Feminist Readings: French Texts/American Contexts. (154-184).

Gayatri Chakravorty Spivak (1985). "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". **Critical Inquiry**. Vol. 12. No.1. "Race" Writing, and Difference. (Autumn). (243-261).

Gayatri Chakravorty Spivak (2000). "Megacity". **Grey Room**. No.1. (Autumn). MIT Press. (8-25).

Gayatri Chakravorty Spivak (2009). "Madun Konuşabilir mi?". (Editörler: Dilek Hattatoğlu&Gökçen Ertuğrul). **Methodos-Kuram ve Yöntem Kenarından**. İstanbul: Anahtar Kitaplar. (53-114).

Oya Şakı Aydın (2005). "Afrika'da Sinema Serüveni ve Cinéma Beur Akımı". **İletişim-Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi**. Sayı:2. Haziran. (89-102).

Taner Timur (2007). "Osmanlı Hayranı Bir Oryantalist-Bir Zamanlar Pierre Loti". **Toplumsal Tarih Dergisi**. Sayı:158. (Şubat). (18-27).

Nurçay Türkoğlu (2003). **Kitle İletişimi ve Kültür.** İstanbul: Naos Yayınları.

Nurçay Türkoğlu (2009). "Medya ve İletişim Çalışmalarının İçerisi-

Dışarısı". **Methodos: Kuram ve Yöntem Kenarından**. (Editörler: Dilek Hattatoğlu ve Gökçen Ertuğrul). İstanbul: Anahtar Kitaplar. (281-294).

Robin Wood (2002). "The American Nightmare-Horror in the 70's". **Horror, The Film Reader.** (Ed. by Mark Jancovich). London: Routledge.

Robert Young (2000). **Beyaz Mitolojiler-Tarih Yazımı ve Batı**. (Çev. Can Yıldız). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Meyda Yeğenoğlu (2003). **Sömürgeci Fantaziler-Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark**. İstanbul: Metis Yayınları.

Derviş Zaim (2008). "Your Focus is Your Truth: Turkish Cinema, "Alluvionic" Filmmakers and International Acceptance". **Shifting Landscapes: Film and Media in European Context.** (Ed. by. Miyase Christensen and Nezih Erdoğan). UK: Cambdridge Scholars Publishing. (86-108).

Derviş Zaim (2008a). "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul-I. Bölüm". **Altyazı Dergisi**. Sayı:78. Kasım. (48-55).

Derviş Zaim (2008b). "Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul-II. Bölüm". **Altyazı Dergisi**. Sayı:79. Aralık. (40-47).

İNTERNET KAYNAKLARI

http://www.wikipedia.org/jean Leon Gérôme/16 Ekim 2009

http://disney.go.com/disneypictures/princessandthefrog/index.full.html (26 Ocak 2010).

http://imdb.com/slumdogmillionaire/ (26 Ocak 2010).

http://www.whitehouse.gov/about/presidents/woodrowwilson (20 Nisan 2010).

DİĞER KAYNAKLAR

Pierre Loti-Loti'yi tanıtan ve Piyer Loti tepesindeki Şark kahvesinde ücretsiz dağıtılan tanıtım kataloğu (2009).

AYRICA

Toplumbilim Dergisi PostKolonyal Düşünce Özel Sayısı. Sayı: 25. Ekim 2010.

SİNEMA

KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR VE SİNEMA



Sinemanın gündelik yaşamdaki yerine, seyircinin filmlerle ilişkisine, filmlerdeki sinematografik düzenlemelerin sırlarına, sinema gibi uzmanlar tarafından üretilen bir endüstrinin -kültür endüstrisinin- bir dalı olan film üretiminin ardında yatan temel oluşumlara ve filmlerin ilettikleri temsiller aracılığıyla aslında nasıl birer ideolojik düzenleme olduklarına dair kuramsal yaklaşımların bir araya getirildiği bu çalışma, sinemayı seyirci, bakış, kültür endüstrisi, temsil ve oryantalizm kavramları bağlamında irdeleyen bir kitaptır.

"Seyirci filmlerle baş başa kalınca neler yaşar?", "Bakmak, masum bir eylem olabilir mi?", "Sinema, öteki ile ilişkimizi nasıl düzenler?", "Doğu ve Batı birbirine nasıl bakar?", "Kültür Endüstrisi üretimleri karşısında seyircinin konumu nedir?" gibi önemli sorular Hansen, Foucault, Mulvey, Hall, Spivak, Said, Adorno ve Benjamin gibi pek çok kuramcının çalışmaları üzerinden değerlendirilmektedir.

D74231
AAS

KIRMIZIKEDİ

www.kirmizikedikitap.com

ISBN 978-9944-756-28-0

₺ 30