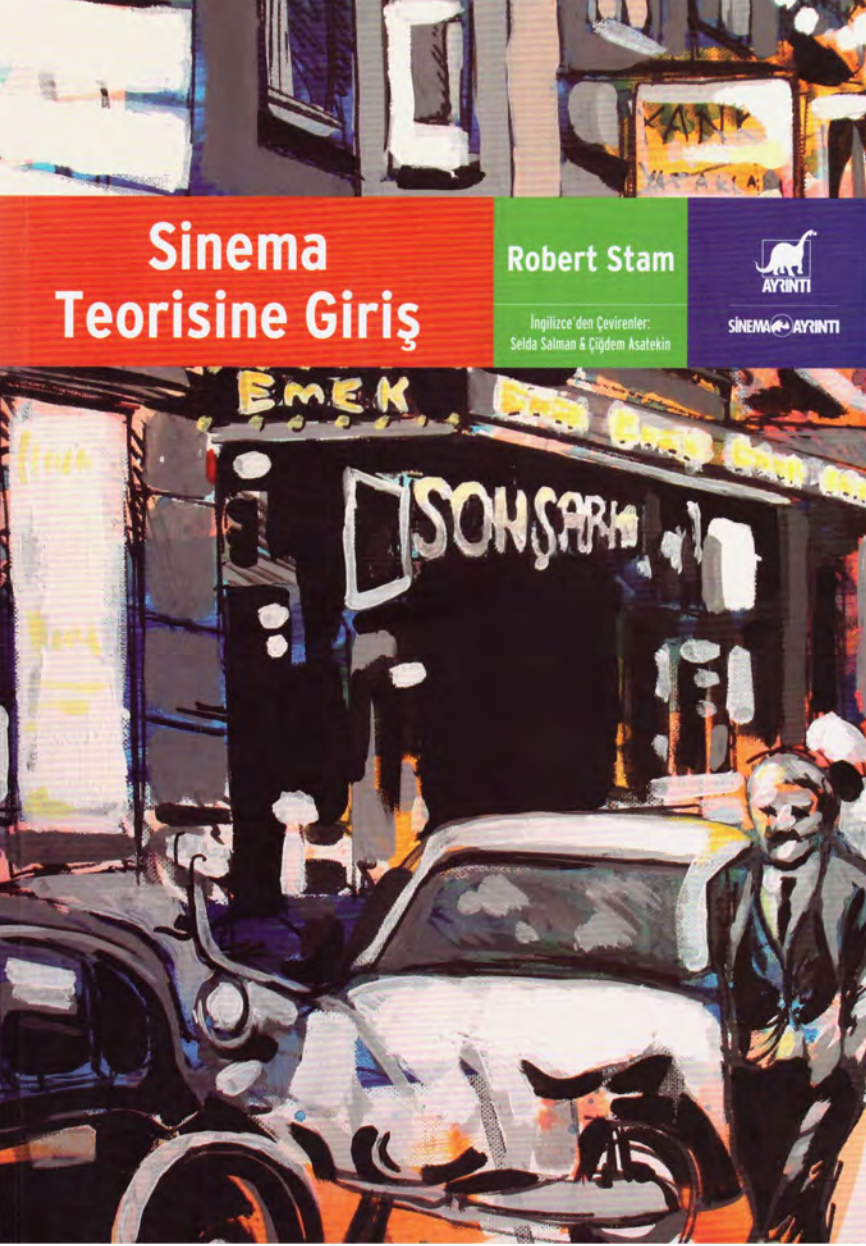
Sinema Teorisine Giriş

Robert Stam

İngilizce'den Çevirenler:
Selda Salman & Çiğdem Asatekin

AYRINTI

SİNEMA AYRINTI



ROBERT STAM

Yazar New York Üniversitesi Sinema Çalışmaları Bölümü'nde öğretim üyesidir. Birçok kitabı arasında *Tropical Multiculturism: A Comparative History of Race in Brasilian Cinema and Culture* (1997), Ella Shohat ile birlikte yazdıkları ve Katherine Singer Kovocs "En İyi Sinema Kitabı Ödülü" kazanan *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994) ve *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* (1992) yer almaktadır. Blackwell Yayınları'ndan basılan *A Companion to Film Theory* (1999) ile *Film and Theory: An Anthology* (1999) kitaplarının da editörlüğünü Toby Miller ile birlikte üstlenmiştir.

Ayrıntı: 769
Sinema Dizisi: 4

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

Dizi Editörü
Enis Rıza

Kitabın Özgün Adı
Film Theory: An Introduction

İngilizce'den Çevirenler
Selda Salman & Çiğdem Asatekin

Son Okuma
Papatya Tıraşın

© 2000, Robert Stam

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Resmi
Çiğdem Asatekin, "Emek" 2014

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No. 8/2 Topkapı-İst.
Tel.: (0212) 612 31 85-576 00 66
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2014, İSTANBUL*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-845-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Sinema Teorisine Giriş

Robert Stam



SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

İçindekiler

Önsöz 7
Giriş 10

Sinema Teorisinin Öncülleri 19
Sinema ve Sinema Teorisi: Başlangıç 28
Erken Dönem Sessiz Sinema Teorisi 32
Sinemanın Özü 43
Sovyet Montaj Teorisyenleri 48
Rus Biçimciliği ve Bakhtin Okulu 57
Tarihi Avangardlar 65
Sesten Sonraki Tartışmalar 69
Frankfurt Okulu 75
Gerçekçiliğin Görüngübilimi 83
Auteur Kültü 94
Auteur Teorisinin Amerikanlaşması 100
Üçüncü Dünya Sineması ve Teorisi 104
Yapısalcılığın Ortaya Çıkışı 114
Film Dili Sorunu 119
Sinematik Özgüllüğün Yeniden Değerlendirilmesi 130
Auteurlük ve Janrların Sorgulanması 134
1968 ve Sola Dönüş 141
Klasik Gerçekçi Metin 151
Brecht'in Varlığı 156
Dönüşlülük Siyaseti 162
Alternatif Estetik Arayışları 165
Dilbilimden Psikanalize 170
Feminist Müdahale 180
Postyapısalcı Dönüşüm 190
Metinsel Analiz 196
Yorum ve Hoşnutsuzlukları 203
Metinden Metinlerarasılığa 211
Sesin Yükselmesi 222
Kültürel Çalışmaların Yükselişi 232
İzleyicinin Doğuşu 238
Bilişsel ve Analitik Teori 244
Semiyotik Yeniden Değerlendiriliyor 256
Tam Zamanında: Deleuze Etkisi 264

Queer Teorinin Ortaya Çıkışı 270
Çokkültürlülük, Irk ve Temsiliyet 276
Üçüncü Sinema Yeniden Değerlendiriliyor 289
Sinema ve Postkolonyal 300
Postmodernizmin Yazınbilimi ve Siyaseti 307
Kitle Kültürünün Sosyal Değerliği 316
Post-Sinema: Dijital Teori ve Yeni Medya 323
Sinema Teorisinin Çoğullaşması 335

Notlar 338
Seçili Kaynakça 347
Dizin 372

Önsöz

Sinema Teorisine Giriş Blackwell kitaplarından Güncel Film Teorisi'ne adanmış bir üçlemenin parçası olarak tasarlandı. Bu üçlemede (her ikisinde de Toby Miller'ın birlikte editörlük yaptığı) 1970'lerden günümüze teorik makalelerin yer aldığı bir derleme olan *Film and Theory* [Sinema ve Teori] ve alanın önemli figürlerinin kendi uzmanlık alanlarının genel hatlarını çizdiği ve geleceğe dair öngörülerinin yer aldığı metinleri içeren *A Companion to Film Theory* [Sinema Teorisi El Kitabı] adlı iki derleme yer alıyor.

Geniş bir sinema teorisi literatürü ve sinema teorisi ve eleştirisi ile ilgili çok sayıda derleme varken (Nichols, 1985; Rosen, 1986) uluslararası bir girişim olarak sinema teorisinin tarihsel incelemelerinin sayısı görece azdır. Guido Aristarco'nun *Storia della Teoriche del Filme* [Sinema Teorisi Tarihi] neredeyse yarım asır önce, 1951'de yayınlandı. Dudley Andrew'un *Major Film Theories* [Temel Sinema Teorileri] ve Andrew Tudor'un *Theories of Film* [Sinema Teorileri] pek çok iyi özelliğine rağmen 1970'lerin ortalarında yazıldı ve bu nedenle benim burada yapmaya çalıştığım gibi güncel gelişmeleri içermiyor. *Sinema Teorisine Giriş* henüz baskıda iken Francesco Casetti'nin İtalya'da 1993'te ve Fransa'da 1999'da yayınlanan muhteşem kitabı *Teorie del Cinema 1945-1990*'nın [1945'ten Günümüze Sinema Teorisi] Fransızca çevirisinin farkına vardım.

Kendimi bir teorisyen olarak görmüyorum. Daha çok teorinin kullanıcısı, eleştirel bir okuyucusu ve teori ile *muhatap* olan biriyim. Teoriyi kendi iyiliği için değil ama belirli metinleri (örn. *Rear Window* [Arka Pencere], *Zelig*) ya da belirli konuları (örn. Filmde dilin rolü, izleyicilikte kültürel narsisizmin rolü) analiz etmek için kullanıyorum.

Teori ile diyaloğum Tunus'ta, Kuzey Afrika'da yaşayıp öğretmenlik yaparken, 1960'ların ortalarında başladı. Film semiyolojisinin başlangıcı ile ilgili sinema teorisini Fransızca okumaya orada başladım. Tunus'un sinema kulüpleri ve sinemateklerinin canlı film kül-

türüne de dahil oldum. 1968'de Sorbonne'da çalışmak üzere Paris'e gittim. Orada sinemateke yaptığım günlük (genellikle üç günde bir) geziler, Eric Rohmer, Henri Langlois ve Jean Mitry'nin verdikleri de dahil katıldığım film dersleriyle Fransız edebiyatı ve teori çalışmalarını birleştirdim. 1969'da Berkeley, California Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü mezunu olarak ABD'ye döndüğümde, Berkeley'de farklı bölümlerde sinema üzerine verilen onlarca ders ve özellikle bizi Paris'te yaşanan son gelişmelerden haberdar eden Profesör Bertrand Augst'un ilham verici çalışması sayesinde teori ile olan bağımı sürdürdüm. Berkeley'de, aynı zamanda Margaret Morse, Sandy Flitterman-Lewis, Janet Bergstrom, Leger Grindon, Rick Prelinger ve Constance Penley gibi isimlerin de yer aldığı, teorik metinleri candan bir dikkatle okuduğumuz film tartışma grubunun da parçası idim. 1973'te o dönem tez danışmanım olan Bertrand Augst'u takip ederek Paris'e *Centre Americain d'Études Cinématographiques*'e gittim. Burada Christian Metz, Raymond Bellour, Micheal Marie, Jacques Aumont ve Marie-Claire Ropars Weulleumier'in verdiği seminerlere katıldım. Marie-Claire Ropars ile Glauber Rocha üzerine yapılan bir seminer birlikte yazılan bir makale ile sonuçlandı, bu makale Rocha'nın *Land in Anguish*'i ile ilgili olarak Portekizce yayınlandı. Paris'teki çalışmalarım, kendi çalışmalarına olduğu kadar benim çalışmalarıma da düzenli olarak yorumlarda bulunan, inanılmaz derecede cömert bir insan olan Christian Metz ile de uzun süren bir bağlantı kurmamı sağladı.

O zamandan bu yana *Theories of Spectatorship* [İzleyici Teorileri], *Film and Language* [Sinema ve Dil], *Semiology of Film and Television* [Sinema ve Televizyonun Semiyolojisi] ve *Bakhtin and the Media* [Bakhtin ve Medya] gibi dersler vererek ve film teorisinin yoğun olarak yer aldığı *Reflexivity in Film and Literature* [Film ve Edebiyatta Dönüşlülük], (Sandy Flitterman-Lewis ve Bob Burgoyne ile birlikte) *New Vocabularies in Film Semiotics* [Film Semiyotiğinde Yeni Kavramlar], *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film* [Yıkıcı Zevkler: Bakhtin, Kültürel Eleştiri ve Film] ve (Ella Shohat ile) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* [Avrosantrizmi Akıldan Çıkarmak: Çokkültürlülük ve Medya] gibi kitaplar yazarak teori ile diyaloğumu devam ettirdim. Zaman zaman burada yer alan başlıkların bazıları bu kitaplarda yer alan çalışmaların yeniden düzenlenmesi ve yapılandırılmasıdır. "Dönüşlülük" üzerine olan bölüm *Reflexivity in Film and Literature*'ın malzemesini yeniden çalışır; "Alternatif Estetik" bölümü *Subversive*

Pleasures'dan malzemenin yeniden değerlendirilmesi ile oluşturulmuştur; "metinlerarasılık" ile ilgili bölüm ve film dili sorununda *New Vocabularies in Film Semiotics*'ten malzemeler içermektedir; ve "Çokkültürlülük, Irk ve Temsiliyet" bölümü de *Unthinking Eurocentrism*'deki bazı konuların özetidir.

Yardımları için bazı insanlara teşekkür etmeliyim. Blackwell Yayınları'ndan Andrew McNeillie tereddütsüz bir destek ve coşku gösterdi. Yazarlarla gerçekten insani ve entelektüel diyalog geliştiren nadir editörlerden biridir. Yine Blackwell Yayınları'ndan harika editörler ve e-posta yazarları olan Alison Dunnett ve Jack Messenger. New York Üniversitesi'nde araştırma asistanları olan, sadece bu kitap için değil, serideki diğer iki kitap için de (*Film and Theory* ve *A Companion to Film Theory*) vazgeçilemez bir yedekleme işi yapan Elizabeth Botha, Michelle Brown ve Jeff de Oca'ya teşekkür etmeliyim. Ayrıca metnin yakın ve titiz bir okuması ile beni kutsayan dört insana daha teşekkür etmek istiyorum: Richard Allen, James Naremore, Ella Shohat ve Ismail Xavier. Bu konuda onlardan daha iyi muhatap bulamazdım. Son olarak, kitabın düzeltmelerini yaptığım yer olan İtalya'da Bellagio Merkezi'nde ikametgâh sağlayan Rockefeller Vakfı'na çok teşekkür ederim. Böylesi bir çalışmayı yapmak için daha sakin bir ortam hayal etmek zor.

Giriş

Bu kitapla yapmaya çalıştığım hem hâlihazırda bu konuya aşina olanlar hem de önceden az bilgi sahibi olanlar için "sinema çağında" film teorisi ile ilgili mantıksal olarak kavranabilir bir çerçeve çizebilmek. Öyleyse okuyacağınız sinema teorisine ilişkin bir çeşit "kullanıcı kılavuzu". Bu çok kişisel bir kılavuz çünkü kaçınılmaz olarak benim kişisel ilgi ve alakalarımla renklendirildi. Ancak aynı zamanda, kendi yapılandırdığım teorilere de kişisel olarak bağlı kalmadım, böylece tartışılan tüm teorilere "ekümenik bir mesafe"de kalmayı sürdürdüğümü umuyorum. Elbette tarafsızmışım gibi davranmıyorum (açıkça bazı teorileri kendime diğerlerinden daha yakın buluyorum) ama kendi pozisyonumu savunma ya da ideolojik karşıtlarımı kötüleme derdinde değilim. Kitap boyunca, utanmaz bir biçimde eklektik, sentetik hatta antropofajik davrandım. Godard'ın da dediği gibi insan sinema teorisi kitabına ne isterse onu koymalıdır. Eğer bir şeyin partizanı isem o da "teorik kübizm"dir, yani birbirinden farklı bakış açıları ve sistemlerin bir araya getirilmesi. Her bir sistemin kendi kör noktaları ve içgörüleri vardır, her birinin diğer sistemlerin "ekleyeceği görüşlere" ihtiyacı vardır. Sinestezik olarak [*synaesthetic* – eşduyum. Renk veya seslerin sayılarla ya da harflerle birlikte algılanması gibi. ç.n.], muazzam renkli metin gövdeleri oluşturan, birden fazla katmanı olan bir araç olarak sinema gerçekten çoklu anlayış çerçevelerine *gereksinim* duyar.

Bakhtin'e sık sık referansta bulunsam da Bakhtinci değilim (tabii böyle bir şey varsa). Daha çok Bakhtin'in teorik kategorilerini diğer sistemlerin potansiyellerini ve sınırlarını ortaya çıkarmak için kullanıyorum. Farklı teorik okulları okudum fakat doğruluğun tekeli hiçbirinde değil. Bu alanda hem Gilles Deleuze'ü hem de Noël Carroll'ı birden keyifle okuyabilen daha doğrusu her ikisini de zevk ve hoşnutsuzlukla okuyabilen tek insan olduğumu sanmıyorum. Genellikle birbirleriyle çelişik değil bütünleyici olduklarını düşündüğüm yaklaşımlar arasında Hobson'un Seçimi'ni reddediyorum.

Sinema teorisi tarihini anlatmanın birden fazla olası yolu vardır. "Harika adamlar ve kadınların" muzaffer geçidi olabilir: Munsterberg, Eisenstein, Arnheim, Dulac, Bazin, Mulvey. Yol gösterici metaforların tarihi olabilir: "sine-göz", "sine-ilaç", "film-büyü", "dünyadaki pencere", "kamera-kalem", "film dili", "film ayna", "film hayal". Felsefenin teori üzerindeki etkisinin hikâyesi olabilir: Kant ve Munsterberg, Mounier ve Bazin, Bergson ve Deleuze. Sinemanın diğer sanatlarla *yakınlaşması*nın (ya da diğer sanatları reddinin) tarihi olabilir: resim olarak film, müzik olarak film, tiyatro olarak (ya da anti-tiyatro) film. Teorik/ yorumsal sistemlerde ve söylemsel tarzlardaki paradigmatik kaymaların bir sıralanışı olabilir: her biri kendi tılsımlı anahtar kelimeleri, örtülü önermeleri ve karakteristik jargonları ile biçimcilik, semiyoloji, psikanaliz, feminizm, bilişsellik, Queer teori, postkolonyal teori.

Sinema Teorisine Giriş, tüm bu yaklaşımlardan ögeleri birleştirir. Her şeyden önce sinema teorisinin evrimi, akımların ve aşamaların çizgisel ilerlemesi olarak anlatılamaz. Teorinin dış hatları ülkeden ülkeye, an be an değişiklikler gösterir, akımlar ve düşünceler art arda gelmekten ya da birbirini dışlamaktan çok aynı anda var olabilir. Bu çeşit bir kitap kronolojilerin ve ilgilerin baş döndürücü dizilişi ile uğraşmalı. Porter ve Edison gibi erken dönem yönetmenlerin karşılaştığı "bu sırada" sorunu, yani birbirinden keskin bir biçimde ayrılmış mekânlarda aynı anda gerçekleşen olayların ilişkilendirilmesi sorunu gibi lojistik sorunlarla yüzleşmeli. Bu kitap "bu sırada Fransa'da" ya da "bu sırada janr teorisinde" ya da "bu sırada Üçüncü Dünya'da" duygusunu taşımak zorunda. Az çok kronolojik olmakla birlikte, kitabın yaklaşımı *kesinlikle* budur diyemeyiz, aksi takdirde belirli bir anın eğilimini ve potansiyelini kaybederiz, bu da bizi örneğin Munsterberg'den Metz'e giden çizginin izini sürmekten alıkoyar.

Kesin bir kronoloji yanıltıcı da olabilir. Risklerin art arda sıralanması yanlış bir nedenselliği ima edebilir: *post hoc ergo proper hoc* [Bundan sonra öyleyse bu nedenle: Bir olayın bir başka olaydan daha önce olmasından dolayı sonraki olayın oluşma nedeni olduğu savı. ç.n.]. Belirli bir tarihsel dönemde çalışmalar gerçekleştiren teorisyenlerin görüşleri çok daha sonra meyvelerini verebilir. Henri Bergson'un felsefi düşüncelerinin bir asır sonra Gilles Deleuze'un çalışmasında yeniden ortaya çıkacağını kim tahmin edebilirdi? Bakhtin Çevresi'nin çalışmaları da benzer biçimde 1920'lerde basıldı ama Bakhtinci görüşler ancak onu "proto-postyapısalcı" [postya-

pısalcılığın ilk örneklerinden ç.n.] olarak tanımlayan geriye dönük bir incelemenin yapıldığı 1960'larda ve 1970'lerde teoriye "giriş" yaptı. Genellikle etkilerin art arda sıralanışı talihsiz çeviriler nedeniyle oluyor: Örneğin Dziga Vertov'un 1920'lerde yazdığı külliyat Fransızca'ya ancak 1960'larda ve 1970'lerde çevrildi. Her halükarda, genellikle sinema teorisini "büyük insan" perspektifine angaje etmiyorum. Kitaptaki bölümlemede bu başlık, bireyler okulların oluşumunda açıkça rol oynasalar da bireylerden çok teorik okulları ve araştırma projelerini işaret ediyor.

Bu kitap aynı zamanda bu türden araştırmaların barındırdığı zorluklarla da baş etmek zorunda. Kronoloji yanıltır ve modeller yanlışlar. Teorik "okullar"la ilgili genellemeler ortaya konan istisnaları ve sıra dışılıkları gözden kaçırır. Var olan teorilerin sentetik yaklaşımları ise (Eisenstein örneğindeki gibi) zaman içinde değişikliklerin teorilere uyarlanması noktasında başarısız olur. Ayrıca teorik bir sürekliliğin akımlar ve okullar olarak muntazam bir bölümlenmesinin yapılması her zaman keyfi bir bölümlemedir. "Feminizm", "psikanaliz", "yapıbozum", "postkolonyallik" ve "metinsel analiz" burada ayrı ayrı ve art arda tartışılıyor; ama örneğin hiçbir şey psikanalitik postkolonyal bir feministin metinsel analizin bir parçası olarak yapıbozumculuğu kullanmasını engellemiyor. Teorik "an"ların çoğu ve hatta -feminizm, psikanaliz, postyapısalcılık, postkolonyal teori- çıldırtıcı biçimde iç içe geçmiş ve eşzamanlıdır. Bunları çizgisel bir üslupla gruplamak var olmayan zamansal bir ardışıklığı ima eder. (Hipermetin ve hipermedya bu zorlukla daha etkin bir biçimde başa çıkıyor olabilir.)

Bu kitap konusunu taraf tutmadan araştırmaya çalışırken, daha önce de belirttiğim gibi aynı zamanda da sinema teorisinin çok kişisel bir değerlendirmesidir. Dolayısıyla da ses sorunu, yani kendi sesimi diğerlerinin sesleri ile birlikte nasıl dokuyacağım sorunu ile karşılaşıyorum. Bir bakıma kitap "dolaylı anlatım" biçimidir; "anlatıcının" toplumsal değerlendirmelerinin ve tonlamalarının anlatıma kaçınılmaz olarak renk kattığı ve gölgelediği bir ifade kipidir. Başka türlü anlatacak olursak, kitap edebi teorisyenlerin "özgür, dolayımsız konuşma" dedikleri -Eisenstein'dan alıntı yapmak gibi- bir konuşmanın doğrudan yazımı ile -Eisenstein'ın düşünüş şeklini benim kurgulamam gibi- daha çok vantrolog bir konuşma arasında, her biri daha kişisel düşünme ile birbirine geçmiş tarzlar arasında gidip gelir. Edebi bir analoji yaparsak, Balzac'ın yazar olarak müdahaleciliği ile bir Flaubert ya da Henry James'in filtrelemelerini

birbirine katarak karıştırıyor gibiyim. Zaman zaman başkalarının fikirlerini sunacağım, zaman zaman da yıllar geçtikçe evrilen düşüncelerimi ortaya koyacağım. Bir pasajın başkalarının çalışmalarının özeti olarak belirtilmediği durumlarda, okur kendi sesimle konuştuğumu varsayabilir; özellikle de teorinin tarihselliği, metinlerarası teori, Avrosantrizm ve çokkültürlülük, alternatif estetikler gibi beni daima ilgilendiren konular söz konusu olduğunda.

Amacım herhangi bir teoriyi ya da teorisyeni teferruatıyla tartışmaktan çok sorulan sorular, dile getirilen kaygılar, ortaya çıkarılan sorunlar ekseninde genel değişimleri ve hareketleri göstermek. Bir anlamda, teoriyi hem zaman hem de mekânsal olarak "bölgesellikten arındırmayı" umuyorum. Zamansallık bağlamında düşünüldüğünde, teorik meseleler öncüllerinin izini sinemanın çok öncesine kadar sürebilir. Örneğin janr meselesi en az Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana var olan bir meseledir. Mekânsal bağlamda, teorinin uluslararası, küresel bir uzamda kapsandığını düşünüyorum. Zaten sinema teorisi ile ilgili meseleler her yerde aynı dizini takip etmiyor. Feminizm, Anglo-Amerikan sinema teorisinde 1970'lerden beri güçlü bir varlık sergilerken, (Fransız feminizmi de dahil) Fransız film eleştirisi söyleminde görece zayıf bir etkiye sahiptir. Brezilya ya da Arjantin gibi ülkelerde sinema teorisyenleri uzun zamandır "ulusal sinema" tezleri ile ilgilenirken, bunlar Avrupa ve Amerika'da yeni ve uç konulardır.

Sinema teorisi uluslararası ve çokkültürlü bir girişim olmasına rağmen genellikle tekdilli, bölgesel ve şovenist kalır. Anglo-Amerikan teori sadece İngilizce'ye çevrilmiş olan Fransızca eserleri alıntılamaya eğilimli iken Fransız teorisyenleri daha yeni yeni İngilizce eserlere referans vermeye başladı. Rusça, İspanyolca, Portekizce, İtalyanca, Lehçe, Macarca ve Almanca eserler –Japonca, Korece, Çince ve Arapça'dan bahsetmiyorum bile– genellikle çevrilmemiş ve dolayısıyla da önemsiz kalır. Hindistan'da ve Nijerya'da üretilen İngilizce eserlerin kaderi de aynıdır. Önemli eserlerin büyükçe bir kısmı da, mesela Glauber Rocha'nın sinema üzerine ciltler tutan yazıları –teori ve eleştiriyi şiirler, romanlar ve senaryolarla birleştiren Passolini'nin yazılı tüm eserleri ile bazı yönlerden benzerlikler gösterirler– İngilizce'ye hiç çevrilmemiştir. Bordwell ve Carroll, 1960'lar sonrası sinema teorisi akımının, Fransa'da bile etkileri çoktan kaybolmuş Parisli gurular önünde diz çöken süfli Fransız kültürü aşkı ile dalga geçerken haklıydı; ancak bunun doğrusu İngilizleri sevmek [*Anglophilia*] ya da "Birleşik Devletlerlilerin" aşırı milli-

yetçiliği değil aksine gerçek bir enternasyonalizmdir. Bu nedenle, istediğim derecede olamasa dahi üzerine konuşulan sinema teorisi ile ilgili mekân ve perspektifleri çoğaltmaya çalışmayı umuyorum. Çünkü burada üzerinde duracağımız noktalar, "Üçüncü Dünya" ve "postkolonyal" teoriye zaman zaman yapılan tüm "ziyaretler"e rağmen, öyle ya da böyle Birleşik Devletler, Fransa, İngiltere, Rusya, Almanya, Avustralya, Arjantin, Brezilya ve İtalya'da yürütülen teorik çalışmalarla sınırlı kalır.

Amerikan turistlerin yurtdışında "Bu gerçek para ile kaç lira?" diyebilmeleri ile az çok aynı şekilde Hollywood'un imgesel [*fiction*] uzun metraj filmi de genellikle "gerçek" sinema olarak kabul edilir. İmgesel ya da değil, gerçekçi ve gerçekçi olmayan, ana akım ya da avangard, "gerçek" sinemanın pek çok farklı formda ortaya çıktığını düşünüyorum. Her biri ilgimize değer.

Sinema teorisi nadiren "saf"tır. Genellikle edebi eleştiri, sosyal yorum ve felsefi düşünce karışımı ile birleşmiştir. Bunlara ek olarak sinema teorisi ile uğraşanların statüleri, kelimenin tam manasıyla film teorisyenlerinden (Balázs, Metz) kendi deneyimlerini yansıtan yönetmenlere (Eisenstein, Pudovkin, Deren, Solanas, Kluge, Tarkovsky), sinema ile ilgili yazılar da yazan bağımsız entelektüellere (James Agee, Parker Tyler), toplu eserleri okur tarafından ortaya çıkarılmayı bekleyen, deyim yerindeyse nüve aşamasında bir teoriyi "gizleyen" sinema eleştirmenlerine (Manny Farber ya da Serge Daney örneğindeki gibi) çok çeşitlidir. Son onyıllar, teorisyenlerin çoğunun bir üniversite çatısı altında olduğu durumlarda sinema teorisinin "akademikleşmesi"ne tanık oldu.

1970'lerin ve 1980'lerin semiyotik film teorisi dönemin hâkim *maîtres à penser*'lerin [düşünce önderleri, guruları] kutsal metinlerine bir tür yarı-dinsel intisap muamelesi yaptılar. Sinema teorisinin çoğu Lacan ve diğer postyapısalcı düşünürlerin ritüelci zikirlerinden (ve basit özetlerinden) oluşagelmiştir. 1970'lerde "teori", "Teori" haline gelmiş; Sanat Dini, Teori Dini'ne dönüşmüştür. Lindsay Waters'a göre teori, kokain kullanmak gibi insanların kafalarının iyi ya da kötü olmasına neden olur. Neyse ki günümüz teorisi epistemolojik olarak daha ılımlı ve daha az otoriterdir. Felsefeyi Hegelci bir sistem oluşturmaktan çok mutlak doğruyla ilgili herhangi bir iddiada bulunmayan sivil bir "diyalog" olarak tanımlayan Richard Rorty gibi felsefecilerle birlikte pek çok teorisyen teoriye daha ılımlı yaklaşımları benimserken, Büyük Kuram [*Grand Theory*] de toparlayıcı hırslarından vazgeçmiştir. Noël Carroll ve David

Bordwell gibi teorisyenler benzer bir biçimde "benzerlikler ya da filmsel fenomenlerin genel açıklamaları aracılığıyla genelleme yapmaya adanmış çalışmalar ya da sinema alanındaki her türlü mekanizmaları, araçları, modelleri ve devamlılıkları hesaba katmaya ve/veya izini sürmeye, izole etmeye adanmış tüm çalışmalar sinema teorisi olarak kabul eden" "kısmi teorileştirme"yi gündeme getirmişlerdir. Dolayısıyla sinema teorisi, bir araç olarak film, film dili, sinemasal aygıtlar, sinemasal metnin doğası ya da sinemasal kabul ile ilgili modeller ve devamlılıklar (ya da belirgin devamsızlıklar) üzerine yapılan herhangi bir genellemeye tekabül edebilir. Bu durumda Büyük Kuram yerine, teoriler ve "teorileştirme edimi" ve genel kavramların, sınıflandırmaların ve açıklamaların ustalıkla üretimi vardır.

Formülümüzü biraz uyarlayacak olursak, sinema teorisi uzmanlar, eleştirmenler ve ilgili izleyicilerden oluşan yorumcu bir topluluk için sinemayı tüm boyutları ile (estetik, sosyal, psikolojik) ele almak üzere tasarlanmış kavramların sürekli gelişen gövdesidir.

Bordwell-Carroll perspektifinin "mütevazılığını" desteklesem de bu mütevazılık sinema hakkında daha geniş felsefi ya da politik soruların üstünün örtülmesi için bir gerekçeye dönüşmemeli. "Kısmi" teoride "konsensüs tarihi" ya da "ideolojinin sonu" söyleminde olduğu gibi bir tehlike vardır. O da tüm büyük soruların, ortaya konduğu gibi cevaplanamaz olduğunu öne sürecek ve bize sadece doğrudan gözlemle doğrulanabilen küçük ölçekli çıkarımları bırakacaktır. Sinemasal araçların ideolojik yabancılaşmaya yol açmadaki rolü gibi bazı önemli soruların uygun olmayan ya da dogmatik bir şekilde cevaplanması bunları sormanın önemli olmadığı anlamına gelmez. Tam tersine cevaplanamaz sorular, bizi götürecekleri yeri ve bu yolda neler keşfedeceğimizi görebilmek için bile sorulmaya değer olabilir. Paradoksal yaklaşacak olursak, film teorisi üretken hatalar ve kötü başarılar üretebilir. Buna ek olarak ılımlı yaklaşım, illa bilişselciler tarafından öngörülemeyen pek çok yöne götürebilir. Örneğin sinema alanında not edilen modeller ve devamlılıklar sadece tahmin edilebilir biçimsel ya da anlatımbilimsel prosedürlerle ilgili değil, aynı zamanda cinsiyet, ırk, cinsellik ve kültürle alakalı temsil ve algıyla da ilgilidir. Örneğin neden "ırk" ya da "üçüncü sinema" ile ilgili malzemeler "teorik olarak" görülmez? Bir düzeyde, bu dışlama hali teorik araştırma alanlarının etrafında örülmüş yapay sınırlarla alakalı olabilir; ancak insan merak ediyor, bu durum Avrupa'yı yansıtan "akıl" ve Avrupalı olmayanı da yansıtıcı olmayan

gövde olarak tanımlayan sömürgeci hiyerarşiyle de mi ilgili? Bir anlamda bu kitap, kültürel çalışmalar, film analizi gibi sinemayla ilgili teorize edilmiş yazını da dahil etmek üzere sinema teorisini genişletir. Bu nedenle çokkültürlü medya teorisi, postkolonyal teori ve Queer teorileri gibi faklı okulları, kısacası filmle alakalı ve geniş bir çeşitlilikte başlıklarda gerçekleştirilen karmaşık, incelikli ve teorik olarak sofistike çalışmaları da kitaba dahil etmeye çalıştım.

Sinema teorisi genellikle tartışmalar ve çatışmaları içerse de dar anlamıyla bu teorileştirmenin yalnızca bir boyutudur. Buna ek olarak, teorisyenler genellikle, özellikle de karşıtlarını yok etme girişimiyle yanıp tutuşurken, çok fenadır. Polemikçilerin, hayali-düşmanlar olan muhaliflerine vehmettikleri aptallık hali, bir çeşit bumerang misali, polemikçilerin kendilerini de içine alarak son bulur. Aslında, teoriyi horoz dövüşü ya da *Çapraz Ateş*li bir maçta yaygara yapma olarak gören yaklaşımda rahatsız edici derecede maskülen ve testosteron-güdülü bir durum vardır. Gerçek bir diyalog, tarafların muhaliflerinin projelerini eleştirmeden önce onu adilce inceleme becerilerine bağlıdır.

Bir Richard Allen ya da bir Gregory Currie veya Noël Carroll tarafından ortaya konulduğu gibi teorik metnin ayrı ayrı önermelerine damıtılması konusundaki analitik metot mantıksal belirsizlikleri, kavramsal karışıklıkları ve uygun olmayan indirgemeleri ayıklama noktasında işlevini açıkça göstermiştir. Ama her şey soyut "argüman"ın kuru iskeletine indirgenemez. Mesela Bertolt Brecht'in karmaşık, tarihsel olarak konumlandırılmış, fazlaca metinlerarası teorileri çürütülebilecek bir "doğruluk önermesine" indirgenemez. Analitik metot bazen edebiyat eleştirmenlerinin "alıntılama sapkınlığı" dedikleri suçu işler ve Walter Benjamin ya da Roland Barthes gibi yazarların oyunbaz, zıt anlamlar barındıran, paradoksal yazınının, herhangi bir kayba uğramadan tüm yaşamsal sıvıların kurutulduğu yavan "önermeler" dizisine, bir tasımsal düzeneğe ayrılamayacağını fark edemez. Bazen gerginlik ve belirsizlik *esas* noktadır. Sinema teorisi tartışılamaz bir şah matla sonuçlanan kavramsal bir satranç değildir. Sanatla ilgili teoriler bilimsel teoriler gibi doğru ya da yanlış olamaz. (Aslında bilimsel teorilerin dahi sadece metaforik kümeler dizisi olduğunu tartışanlar olabilir.) Bazin'in İtalyan yeni-gerçekçi filmlerine ilişkin teorize edilmiş savunusu ile modası geçmiş frenoloji [kafatası şekli ile kişiliğin belirlenmesini araştıran teori ç.n.] ve kraniyoloji [insan ırkları arasında kafatası şekli, boyut ve oranları ile ilgilenen bilim ç.n.] gibi "bilimler" aynı şekilde eleştirilemez.

Doğru ya da yanlış olmaktan çok, bazı durumlarda biri ya da diğeri geçerli olsa da bu farklı sistemler göreceli olarak zengin ya da fakirleştirilmiş, kültürel olarak yoğun ya da sığ, metodolojik olarak açık ya da kapalı, titizce anal ya da antropofajik bir biçimde oral, tarihten haberdar ya da tarihsellik dışı, tek boyutlu ya da çok boyutlu, tekkültürlü ya da çokkültürlü olabilirler. Teoride, fakirleştirilmiş paradigmaların muhteşem ifadelerini ve zengin paradigmaların vasat ifadelerini buluruz. Diğerleri onu disipline etmeye, kapatmaya uğraşırken bazı sinema teorileri anlamı büyütmeye çalışır. Robert Ray, teorinin şahsi olmayan, pozitivist yaklaşımını barok, sürrealist, denemeci olarak adlandırdığı yaklaşımla karşılaştırır. Aslında sinema teorisi tarihi hayal gücüyle yaratım ve analitik eleştiri olmak üzere iki zaruri an arasında bir çeşit diyalog sergiler; kendinden geçmiş coşkunluk (Eisenstein'ınki mesela) ve yaratıcı heyecanı taşıyanların oluşturduğu büyüleyici karmaşayı düzenleyen kuru analitik katılık arasındaki üretken bir titreşim. (Bu eleştirinin kendi coşkusunu ve yaratıcılığı sergileyemeyeceği anlamına gelmez.)

Aynı zamanda teorik araştırma programları ya da "film dili" ve "film hayal" gibi metaforlar yeni bilgi üretme kapasitelerini tüketen azalan gelirler kanununa uyabilir. Teorik akımlar heyecan verici biçimde başlayabilir ve sonra aniden sıkıcı ve tahmin edilebilir olabilir ya da sıkıcı başlayabilir ve sonra aniden diğer teorilerle "eşleşirken" ilginçleşebilir. Teoriler, pozitivist terimlerle güvenli bir şekilde doğru olabilir ya da belirsizce ilginç olur ama yanlış yöne gidebilir. Çok derin hataları olan teorisyenler "bu yolda giderken" harika noktalar yaratabilir. Teori metodolojik ve katı olabilir ya da bir metin veya konuya duyarlı olmanın anarşik oyunundan oluşabilir. Teori kullanıcılarının enerjisini özgürleştirebilir ya da onları kısıtlayabilir. Teoriler aynı zamanda göreve özgüdür. "İdeoloji eleştirisi" Hollywood filmlerinin kapitalizm lehtarı manipülasyonlarını ortaya koymak için çok uygundur; ancak Murnau'nun *Sunrise*'ında bir kamera hareketindeki kinestetik [bedensel zekâ ç.n.] keyfi betimlemek için yeterli donanıma sahip değildir. Analitik ya da postanalitik sinema teorisi, analitik felsefe gibi şeyleri parçalarına ayırma konusunda iyidir; bağlantıları ve ilişkileri sezme noktasında ise daha az beceriklidir.

Teoriler çizgisel bir ilerlemede birbirinin yerini tutamaz. Aslında, Darwinci bakış açısına sahip olup teorilerin yarışmada "emekliye ayrılabileceğini", "elenebileceklerini" ima edenler vardır. Bir akımın ya da diğerinin her şeyi yanlış anladığını öne süren uçuk

bir dünya ilkesini benimsemek aptalca olur. Teoriler genellikle kavramsal bir çöplüğe gönderilerek eski otomobiller gibi kullanım dışı kalmaz. Yok olmaz, kendilerini dönüştürür, izler ve hatıralar bırakır. Elbette vurguda değişiklikler vardır; ama ana temaların çoğu –*mimesis* [taklit], yönetmenlik, izleyicilik– tekrarlanır ve en baştan yeniden gözden geçirilir. Zaman zaman teorisyenler aynı soruları sorarlar; ama onları farklı amaçlar doğrultusunda ve farklı teorik bir dille cevaplarlar.

Son olarak bu kitabı film teorisine bir çeşit antre, evin içine bir davet olarak sunuyorum. Okurun ve eğer henüz yapmadılarsa teorisyenlerin bizzat bu evin pek çok odasını ziyaret etmesine dair umudumu dile getirmeye gerek yok.

Sinema Teorisinin Öncülleri

Sinema teorisi tüm yazılar gibi silinerek yeniden yazılan parşömen gibidir; kendinden önce gelen teorilerin izlerini ve komşu söylemlerin etkilerini taşır. Daha uzun vadeli düşünce tarihlerinin hafızası ile doyurulan teori kendisinden önce gelen tartışmaları içinde barındırır. Sinema teorisi uzun süreli geleneğin, genel olarak sanat üzerine yapılanların teorik yansımasının bir parçası olarak görülmelidir. Film teorisyenleri, yirminci yüzyılın başlarından Andre Bazin, Jean-Louis Baudry ve Luce Iragaray'e kadar Platon'un alegorik mağarası ile sinemasal aygıt arasında kurulan tekinsiz benzerliğinin etkisi altında kalmıştır. Hem Platon'un mağarasında hem de sinemada esirlerin/ izleyicilerin arkasından yansıtılan yapay bir ışık vardır. Platon'un mağarasında ışık insanların ve hayvanların suretleriyle oynar, yanıltılan esirlerin ontolojik gerçeklikle onların uydurma simülasyonlarını ayırt edememelerinden oluşur. Sinemaya düşman çağdaş teorisyenler çoğunlukla, bilinçli olarak ya da olmayarak Platon'un aşağı seviyedeki tutkuları teşvik eden ve yanılsamayı besleyen kurgusal sanatları reddetmesi fikrini tekrarlarlar.

Sinema teorisinin devraldığı bazı öncül tartışmalar, estetik, araç özgüllükleri, janr ve gerçeklik, bu kitabın ana temaları olan konular olacak. Örneğin film estetiği tartışması genel olarak estetiğin uzun süreli tarihinden yararlanır. Estetik (Yunanca *aisthesis* algı, duyum demektir) on sekizinci yüzyılda sanatsal güzelliğin ve yüce, grotesk, mizahi ve zevk verici olanla ilgili konuların ayrı bir disiplin olarak çalışılması ile ortaya çıkmıştır. Felsefede estetik, etik ve mantık sırasıyla Güzel, İyi ve Doğru olanla ilgili kuralların oluşturulmasına adanmış olan "normatif" bilimlerin üçlü takımını oluştururlar. Estetik (ve Anti-Estetik) şu gibi soruları yanıtlamaya çalışır: Bir sanat eserinde güzellik nedir? Güzellik "gerçek" ve nesnel olarak doğrulanabilir ya da öznel, zevke bağlı bir şey midir? Estetik araca özgü müdür? Bir film, aracın ayırt edici özelliklerini kullanmalı mıdır? "Sanat" terimi sadece birkaç filme atfedilen onursal bir şey midir

ya da tüm filmler sadece kurumsal olarak tanımlanan sosyal statüleri nedeni ile sanat eserleri midir? Filmlerin gerçeklik, stilize etme ya da sanatsallaştırma konusunda doğal bir "becerisi" mi vardır? Teknik tüm dikkati kendine çekmeli mi ya da bundan kaçınmalı mıdır? İdeal bir biçim var mıdır? Bir hikâyeyi anlatmanın doğru bir yolu var mıdır? Güzellikle ilgili kavramlar genel geçer bir doğruluğa sahip olan ya da değişken sosyal değerler tarafından şekillendirilen şeyler midir? Estetik daha kapsamlı etik ve sosyal konularla hangi düzeyde ilintilidir? Belirli Kantçı bir geleneğin öne sürdüğü gibi güzellik sosyal kullanımından ya da fonksiyonundan ayrılabilir mi? Film tekniği ve sosyal sorumluluk arasındaki ilişki nedir? Bir takip çekimi, Godard'ın da öne sürdüğü gibi ahlaki bir sorun mudur? Leni Riefenstahl ve Busby Berkeley'in filmlerinde görülen ve Susan Sontag'ın öne sürdüğü gibi faşizm benzeri belirli ideolojilerin estetik bağdaşıklıkları var mıdır? *Triumph of the Will* [Azmin Zaferi] ya da *Birth of a Nation* [Bir Ulusun Doğuşu] gibi faşist ya da ırkçı filmler sanatsal anlamda bir "başyapıt" fakat aynı zamanda da etik/ politik anlamda çirkin olabilirler mi? Etik ve estetik kolaylıkla birbirinden ayrılabilir şeyler midir? Adorno'nun öne sürdüğü gibi tüm sanatlar Auschwitz'den sonra geri dönülmez biçimde değişmiş midir? Estetiğe ihtiyacımız dahi var mıdır ya da Clyde Taylor'un (1998) tartıştığı gibi kökleri on sekizinci yüzyıldaki ırkçı söylemle umutsuzca uzlaşmış mıdır? Veyahut kökleri Alman ırkçı düşüncesinde yatan büyük harf "E" ile "Estetik" ve duyusal dünyanın temsillerini biçimsel olarak şekillendiren, tüm kültürlerde ortak bir mesele olan küçük "e" ile "estetik" birbirinden ayırt edilebilir mi?

Kitle iletişim araçlarının kendine özgü nitelikleri bulunduğuna dair tartışmalar da benzer biçimde, kökenlerini uzun bir düşünce geleneğine dayandırır. Araca özgüllük yaklaşımı, Aritoteles'in *Poetika*'sına ve sonra da Alman filozof Lessing (*Laocoön*'de, 1766) tarafından yapılan mekânsal ve zamansal sanatlar ayrıma ve her bir araç için gerekli olan şeyleri belirleme konusundaki ısrarına -ki bu "doğru" olsa gerek- kadar gerilere gider (Esisenstein'den Carroll'a sinema teorisyenleri belirgin bir biçimde "*Laocoön*" makalesine referans verir). Araca özgüllük ile ilgili sorular eleştirmenler (ya da sıradan izleyici) filmlere "fazla teatral" ya da "fazla durağan" veya "fazla edebi" dediklerinde de geri planda saklı durur. İzleyiciler kendine güvenli bir biçimde, sanki algılamaları için hazır bir şekilde sunan endüstriden beslenmiyorlarmış da fikri bulan kendileriymiş gibi "filmin eğlence olduğuna inanırlar", kendileri de bir düşünce

ürünü olmamasına karşın bir araca özgüllük yaklaşımı da sunarlar.

Sinemayla ilgili araca özgüllük yaklaşımı her bir sanat formunun kendine özgü eşsiz kuralları ve ifade yetenekleri olduğunu varsayar. Noël Carroll'un *Theorizing the Moving Image*'ında işaret ettiği gibi bu yaklaşımın iki bileşeni vardır: biri içsel (araç ve ondan türeyen sanat formu arasında varsayılan ilişki) ve biri dışsal (diğer sanat formlarından ve araçlarından ayrılmasına yarayan ilişki). Özcü yaklaşım şunları öne sürer: (1) film belirli şeyleri yapma konusunda iyidir (örn. canlı hareketi tasvir etmekte) ve bazılarında değildir (sabit bir nesneye bakmada) ve (2) film kendi mantığını takip etmeli ve diğer sanatların türevi olmamalı; mesela en iyi yaptığı şey ne ise onu yapmalı, diğer araçların en iyi yaptığı şeyi değil.

Araca özgüllük meselesi kıyaslamalı saygınlık meselelerini de beraberinde getirir. Özellikle edebiyat, genel olarak sinemadan daha saygıdeğer, daha seçkin, özünde daha "soylu" bir araç olarak görülür. Binyıllardır süren edebi üretimin sonuçları, sinemanın ortalama yüzyıllık üretimleri ile karşılaştırılır ve edebiyat daha üstün olarak değerlendirilir. Yazıtın aurasını da beraberinde getiren yazılı kelime, özünde düşünce ve hisleri açıklama konusunda daha ince ve kesin bir araçtır. Ancak sinemanın, tam da ifadenin heterojen nesnesi olması nedeni ile edebiyattan daha incelikli ve *daha karmaşık* şeyleri yapabilme yetisine sahip olması da yine aynı kolaylıkla tartışılabilir. Sinemanın görsel-işitsel doğası ve beş katmanlılığı, sentaktik [sözdizimsel] ve semantik [anlamsal] olasılıkların sonsuz derecede zengin *bileşenlerinin* oluşmasına izin verir. Bunlardan bazıları nadiren kullanılsa da (tıpkı edebiyatın kaynaklarından bazılarının nadiren kullanılması gibi) sinemanın son derece çeşitli kaynakları vardır. Film, birbirinden farklı türlerin, anlatımsal sistemlerin ve yazım formlarının orkestrasyonu için ideal bir yer oluşturur. En çarpıcı olan ise sinemaya elverişli bilginin yoğunluğunun yüksek olmasıdır. Eğer klişe cümledeki gibi "bir görüntü binlerce kelimeye bedeldir" denirse; tipik bir filmin (her biri binlerce olmasa da yüzlerce kareden oluşan) yüzlerce planı, üstelik bunlar fonetik seslerle, gürültülerle, yazılı malzemelerle ve müzikle her an etkileşim içindeyken daha ne kadar değerli olabilir? İlginçtir ki edebiyatın kendisi de sinemaya karşı "kıskançlığını" zaman zaman dile getirir. Robbe-Grillet roman yazarı olarak sinemanın daimi şimdiki zamanının peşine düşerken ya da Nabokov'un *Lolita* romanının kahramanı Humbert Humbert, bir film yönetmeninden farklı olarak, "anlık görüntünün etkisini kelimeler dizinine çevirirken" "ke-

limelerin sayfadaki fiziksel birikimi gerçek ışıltıyı, izlenimin keskin birliğini bozduğu" için acı duyar.

Sinemasal özgüllük sorununa; (a) *teknolojik olarak*, üretiminin ihtiyaç duyduğu araçlar bağlamında; (b) *dilbilimsel olarak*, filmin "anlatımının malzemeleri" anlamında; (c) *tarihsel olarak*, kökenleri dikkate alındığında (örn. *daguerreotypes* [levhalar üzerine çekilen resimler ç.n.], diyoramlar, kinetoskoplarda); (d) *kurumsal olarak*, yapım süreçleri değerlendirildiğinde (bireysel olmaktan çok işbirliği ile oluşturulan, zanaatçı işi olmaktan çok endüstriyel) ve (e) *alımlama süreçleri* bağlamında (bireysel okuyucu karşısında sinema salonunda topluca gerçekleşen algılama) olarak yaklaşılabilir. Şairler ve roman yazarları (genellikle) tek başlarına çalışırlarken, yönetmenlerse (genellikle) görüntü yönetmenleri, sanat yönetmenleri, oyuncular, teknisyenler vb ile işbirliği yaparlar. Romanların karakterleri varken, filmde oldukça farklı bir şey olarak karakterler ve oyuncular vardır. Bu sebeple Pierre Louÿs'nin 1898 tarihli romanı *The Woman and the Puppet* bir varlık (Concita karakteri) belirlerken Buñuel'in bu romanın uyarlaması olan *That Obscure Object of Desire*'ında [Arzunun Şu Karanlık Nesnesi] üç (ya da daha fazla) varlık vardır: karakter, rolü oynayan iki kadın oyuncu ve her iki oyuncuya da dublörlük yapan dublör.

Sinema teorisi aynı zamanda edebi janr [*genre*] üzerine düşüncelerin tarihini de içinde barındırır. Etimolojik olarak Latince *genus* ("tür") kelimesinden türemiştir, "janr" eleştirisi edebi metinlerin birbirinden farklı türlerinin ve edebi biçimlerin evriminin sınıflandırılması olarak başlamıştır[1]. Aristoteles *Poetika*'da "şiire kendi farklı türleri içinde, her birinin temel özelliklerini sıralayarak" yaklaşmayı önermiştir. Aristoteles'in ünlü trajedi tanımı janrın farklı yönlerine dokundu: tasvir edilen olay çeşitleri (belirli bir büyüklüğün hareketi), karakterlerin sosyal konumları (bizden daha iyi olan soylular), karakterlerin ahlaki özellikleri (onların "trajik hataları"), anlatımsal yapı (dramatik geri dönüşler) ve izleyici etkisi (korku ve acımanın "duygusal boşalma" [*catharsis*] ile temizlenmesi. Platon'un *Devlet*'inin üçüncü kitabında, Sokrates edebi biçimlerin sunum tarzlarını temel alarak üçlü bir bölümlenme önerir: (1) diyaloğun katışıksız imitasyonu (trajedi, komedi); (2) doğrudan hikâye anlatımı (ditiramp) [Dionysus için yazılmış ilahi ç.n.] ve (3) ikisinin karşımı (epik'te olduğu gibi). Platon'u rafine edecek olursak, Aristoteles temsilin aracı, temsil edilen nesneler ve temsil tarzı arasında bir ayrım yapar. "Temsil tarzı" bilindik üçlü epik, drama

ve lirik ayrımını üretirken imitasyon "nesneleri" trajedi (soyluların eylemleri) ve komedi (soyluların eylemleri alt tabakalar varsayar) arasında sınıf tabanlı bir ayrım ortaya çıkarır. Kısaca göreceğimiz gibi film dünyası sanat eserlerini türlerine göre düzenleme alışkanlığını miras almıştır. Bazı türleri edebiyattan (komedi, trajedi, melodram) almıştır ve bazıları da daha belirgin biçimde sinemasaldır: manzaralar, gerçekler, tablolar, seyahatle ilgili filmler, canlandırma çizgi romanlar.

Yıllarca süren kuşkuların bir bölümü janr teorisinin başına dert olmuştur. Janrlar gerçekten "orada", dünyada var olan şeyler midir ya da yalnızca analistler tarafından oluşturulan yapılar mıdır? Janrların sınırlı bir sınıflandırması var mıdır ya da bunlar temelde sınırsız mıdır? Janrlar zamansız Platoncu özler midir ya da gelip geçici, zamana bağlı şeyler midir? Janrlar kültüre bağlı ya da kültür arası mıdır? "Melodram" terimi İngiltere'de, Fransa'da, Mısır'da ve Meksika'da aynı anlama mı geliyor? Janr analizi açıklayıcı mı yasaklayıcı mı olmalı? Sinemada janr sınıflandırmalarının aşikâr bir şekilde kesinlikleri yoktur ve heterotopiktir [anormal bir yerde oluşan ç.n.]. -Foucault'nun *Çin Ansiklopedisi*'ndeki özelliklerden bazılarına sahiptir.- Bazı janrlar hikâyenin içeriğine bağlıyken (savaş filmi), bazıları da edebiyattan (komedi ve melodram) ya da diğer araçlardan (müzikal) ödünç alınmıştır. Bazıları oyuncu merkezli (Astaire-Rogers filmleri) ya da bütçe temellidir (gişe filmleri), diğer bazıları da sanatsal konum (sanat filmi), ırksal kimlik (Siyahi sinema), yer (Western) ya da cinsel eğilim (Queer sinema) üzerine kuruludur. Belgesel ve hiciv gibi türleri de "türler arası" olarak görmekte fayda var. Türsel sınıflandırmada konu en zayıf gruplandırma ölçütüdür; çünkü konunun *nasıl* ele alınacağını belirleme noktasında başarısız olur. Örneğin nükleer savaş konusu, türsel olarak hiciv (*Dr. Strangelove*), imgesel-belgesel (*War Game*), porno (*Café Flesh*), melodram (*Testament, The Day After*) ve hicivsel derleme belgesel (*Atomic Cafe* [Atomik Kafe]) olarak yorumlanabilir. Hollywood filmleri melodram (*A Star is Born* [Bir Yıldız Doğuyor]), komedi (*Show People*), müzikal (*Singing in the Rain* [Yağmur Altında]), *vérité* belgesel (*Lion's Love*), parodi (*Silent Movie* [Deli Dolu]) vs olabilir.

Filmsel janr, ondan önce gelen edebi janrda olduğu gibi sosyal ve tarihi gerilimlerle iç içedir. Batı literatürünün tüm seyri, Erich Auerbach'ın (1953) *Mimesis*'te tartıştığı gibi Yunan trajik modelinin doğasında olan (Museviliğin "Tanrı karşısında tüm ruhlar eşittir" ilkesinden hareketle) seçkinci "üslupların ayrımı" ilkesini demok-

ratikleşme güdüsü ile erozyona uğratır. Böylece soylu bir tarzın asaleti git gide hep "daha aşağı"da olan insan sınıflarına uyarlanır. Böylece janrlar, sınıfsal yan anlamlarıyla donanırlar. Edebiyatta kökleri burjuva gerçekliğinin sağduyu dünyasına bağlı roman, kibarlık ve centilmenlik gibi soylu kavramlarla bağlantılı olarak aşk hikâyelerine meydan okur. Sanat kendini daha önce marjinalize edilmiş biçimler ve janrların stratejilerinden faydalanarak, Viktor Shklovsky'nin "daha küçük dalın kanonlaştırılması kanunu" dediği şeye uyarak yeniden canlandırır. Bazı filmler özellikle sınıf ve janrı birleştirirler. Mesela King Vidor'un *Show People*'ı güldürüyü yapmacık olmayan insanların, kostümlü dramı da soylu olarak addedilmiş elit kitlenin türü olarak konumlandırarak, vodvilci güldürüyü Fransızlaştırılmış kostümlü dramın karşısına koyar.

Sinema teorisi aynı zamanda, kendinden önce gelen sanatsal "gerçekçilik" [realizm] sorularını da içinde barındırır. Alışık olmadık şekilde çekişmeli ve esnek bir terim olan "gerçekçilik" film teorisine, felsefe ve edebiyatın öncelediği tartışmaların binyıllık kabuklarının ağır yükü ile birlikte gelir. Klasik felsefe, insan algısından bağımsız var olan, "güzellik" ve "doğruluk" gibi biçimler, özler, soyutlamalar gibi tümellerin mutlak ve nesnel varlığını öne süren Platoncu gerçekçilik ile (madde ötesi bir özler dünyasında var olmasından çok) tümellerin sadece dış dünyadaki nesnelerin içinde var olduğunu öne süren Aristotelesçi gerçekçilik arasında bir ayrım yapar. "Gerçekçilik" terimi kafa karıştırıcıdır çünkü bu erken felsefi kullanımlar ile "sağduyu" gerçekçiliği, gerçekliklerin nesnel düzlemde var oldukları inancı ve bu gerçekleri idealize etmeden görme çabası, taban tabana zıttır.

Kökeni tamamen klasik Yunan kavramı olan *mimesis*te yatan gerçekçilik kavramı, daha on dokuzuncu yüzyılda, figüratif ve anlatımsal sanatlarda çağdaş dünyanın gözlemine ve kusursuz temsiline dayalı bir akıma dönüştüğünde programlı biçimde önem kazanmıştır. Fransız eleştirmenler tarafından uydurulmuş bir yenilikçilik olarak gerçekçilik aslen kurmaca ve resimde ortaya çıkan romantik ve neo-klasik modellere karşı geliştirilmiş bir tavırdır. Balzac, Stendhal, Flaubert, George Eliot ve Eça de Queiroz gibi yazarların gerçekçi romanları, tipik çağdaş sosyal durumlar içine, yoğun biçimde bireyselleştirilmiş, ciddi biçimde düşünülen karakterleri getirir. Gerçekçi itkinin ardında, sanatsal olarak "daha geniş ve sosyal olarak alt tabakadan insan gruplarının sorunlu-varoluşsal temsile konu olmalarından" yana olan örtük bir sosyal demokratizasyon

erekselciliği yatıyordu (Auerbach, 1953, s.491). Edebiyat eleştirmenleri bu derin, demokratikleştiren gerçekçilik ile sığ, indirgemeci ve saplantı derecesinde doğrucu insan temsillerini biyolojik bilimlerle modelleyen ve en çok Emile Zola'nın romanlarında ün kazanan "doğalcılık" [*naturalism*] arasında bir ayrım yaparlar.

Sinemanın başlangıç dönemi, gerçekçi romanda, doğalcı tiyatroda (sahnedeki kasap dükkânına gerçek etlerin asılması) ve takıntılı mimetik sunumlarda ifade edilen, hakikate dayalı projedeki bir çeşit krizle çakışır. Sinema teorisi içinde devam eden estetik bir tartışma sinemanın hikâye anlatan bir tarzda mı yoksa hikâye anlatımına karşı mı, gerçekçi ya da gerçekçilik karşıtı mı olması gerektiği; kısaca sinemanın modernizm ile ilişkisi hakkındaki tartışmalarla uğraşmak zorundadır. Sanatsal modernizm -örneğin on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ortaya çıkan, yirminci yüzyılın başlarında yeşeren ve İkinci Dünya Savaşından sonra "yüksek modernizm" olarak kurumsal hale gelen (Avrupa ve Avrupa dışındaki) sanat akımları- soyutlama, parçalarına ayırma ve saldırganlıkla karakterize edilen temsili olmayan sanatla ilgilendi. Yüzeysel modernitesi ve teknolojik curcunasına rağmen egemen sinema Empresyonizmin resimde vazgeçtiği, sembolistlerle birlikte Alfred Jarry'nin de tiyatroda saldırmış olduğu ve James Joyce ve Virginia Woolf'un romanda altını oyduğu mimetik [taklitçi] esinlenmeyi içinde barındırır. Ama yine de sinemada bu realist/ modernist ikilem kolaylıkla abartılabilir. Hitchcock, *Spellbound*'un [Öldüren Hatıralar] rüya sahnesinde Salvador Dali ile birlikte çalıştığında yine de pre-modernist midir? Hitchcock hiç pre-modernist olmuş mudur? Buñuel Meksika endüstrisine janr filmleri yaptığında, avangard kalır mı?[2]

Gerçekçilik meselesi kültürlerarası diyalog ile de uğraşmak zorundadır. Bakhtin ve Medvedev'in *The Formal Method in Literary Scholarship*'te (1985) öne sürdüğü gibi Avrupa modernizminde, Avrupalı olmayan kültürler Avrupa'da gerici, kültüre bağlı gerçekçiliğin sınıflandırmasında katalizör olmuşlardır. Afrika, Asya, Kuzey ve Güney Amerika kıtaları alternatif transrealist biçimler ve yaklaşımlar için bir rezerv olmuştur. Sinema teorisinde Sergei Eisenstein, yalnızca *mimesis*in ötesine geçen bir film estetiği inşa etme girişiminin bir parçası olarak Avrupalı kültürlerin dışındaki kültürleri (Hint rasa, Japon kabuki) hatırlatır. Gerçekçi ya da -daha iyisi- illüzyonist tarz pek çok olası stratejiden sadece biri olarak ve dahası belli bir taşralılıkla mimlenerek modernist akım tarafından gün yüzüne çıkarılmıştır. Dünyanın geniş kesimi ve sanat tarihinin uzunca

bir dönemi ise gerçekçiliğe çok az bağlılık ve hatta ilgi göstermiştir. Kapila Malik Vatsayan dünyanın büyük bölümünde egemen olan çok farklı bir estetikten bahseder:

> Ortak bir estetik teorisi Güney ve Güney Doğu Asya'da hem performans sanatları hem de plastik sanatlar olmak üzere tüm sanatları etkisi altına alır. Kabaca bahsedersek, ortak eğilimler sanatta gerçekçi taklit prensibinin olumsuzlanması, soyutlama yolu ile önerme prensibinin uygulandığı ve inanç sanatlarındaki manifestasyonun çizgisel olmaktan çok dairesel olduğu durumlarda gerçekliklerin hiyerarşisinin kurulması olarak tanımlanabilir... Sanatların bu geleneği Afganistan'dan ve Hindistan'dan Japonya'ya ve Endonezya'ya kadar tarihte iki bin yıldan fazla bir süredir inandırıcılığını sürdürür. (Armes, 1974, s.135'ten alıntı yapılmıştır.)

Hindistan'da, Hint sinemasını etkilemiş olan iki bin yıllık tiyatro geleneği estetik bir tabanda Hindu kültürünün mitlerini anlatan, tutarlı karakter ve çizgisel sahnelemeye incelikli ruh hali ve hislerin (rasa) değişikliklerinden daha az bağlı olan klasik Sanskrit dramaya kadar geri gider. Aynı damardan beslenen Çin resmi genellikle perspektif ve gerçekçiliği görmezden gelir. Benzer bir biçimde, Modernist resmi yeniden hayata döndüren Afrika sanatı, Robert Farris Thompson'un "orta nokta *mimesis*" dediği şeyi –yani hem yanılsama yaratan gerçekçilik hem de hiper-soyutlamadan kaçınan bir tarz olması durumunu- beslemiştir.

Batıda, elbette, gerçekçi olmayan gelenekler de vardır ve ne olursa olsun batının gerçekçiliğinde özünde "kötü" olan bir şey yoktur. Fakat belirli bir kültürün ve tarihi bir anın ürünü olarak bu mümkün olan pek çok estetikten biridir. Aslında gerçekçilik Avrupa'da bile yerel olarak algılanabilecek bir modeldir. Bakhtin, *Rabelais and His World* adlı kitabında Yunan Dionysus festivalleri ve Roma'daki Saturnalia'dan, ortaçağın grotesk "karnavalvari"liğine, oradan Shakespeare ve Cervantes'e ve son olarak da Jarry ve Gerçeküstücülük'e kadar bir tarihi kapsayan "karnavalvari" olma durumundan hegemonya karşıtı bir gelenek olarak bahseder. Bakhtin'in teorize ettiği biçimiyle karnaval, biçimsel uyumu reddeden anti-klasik bir estetiği ve asimetrik olandan yana duran bütünselliği, heterojenliği, zıtlıkların biraradalığını, farklı türlerin evliliğini kucaklar. Karnavalın "grotesk gerçekçiliği" "kaba" olanın güçlü ve örtük güzelliğinin groteskliğini açığa vurma cesareti gösteren yeni bir tür popüler, sarsıcı, isyankar güzelliği yerleştirmek adına geleneksel estetiği alaşağı eder. Karnavalda, tüm hiyerarşik ayrımlar, tüm bariyerler, tüm ku-

rallar ve yasaklamalar, niteliksel olarak faklı ve "özgür ve tanıdık temas" temelinde bir iletişim kurulana kadar geçici olarak askıya alınmıştır. Karnavalın kozmik neşesinde ve kahkahasında derin felsefi anlamlar vardır; ciddiyet ve gözyaşından daha az derinlikli olmayan ve deneyime dayalı özel bir yaklaşım oluşturur.

Problems of Dostoevsky's Poetics [*Dostoyevski Poetika'sının Sorunları*] kitabında Bakhtin "Menippea" kavramından uzun ömürlü, dünyanın karnavalsı görüşüne bağlı olan ve tezatları bir arada barındıran karakterlerin, farklı stillerin, etiketlerin ve kuralların ihlali ve felsefi bakış açıları ile komik karşılaşmaların işaret ettiği sanatsal bir tür olarak bahseder. Aslen sinemasal analizin bir aracı olarak algılanmasa da Mennippea kategorisi genellikle, sıklıkla da on dokuzuncu yüzyılın gerçeğe benzerlik gelenekleri ile alakalı olan, filmsel eleştiri diskurunu yerellikten kurtarma kapasitesine sahiptir. Bu bakış açısında Buñuel, Godard, Ruiz ve Rocha gibi yönetmenler baskın geleneğin salt inkârı değil daha çok bu *faklı* geleneğin mirasçısı, dönüşken yaşamsallığın karakterize ettiği devamlılığı olan bir biçimin yenilikçileridir.

Sinema ve Sinema Teorisi: Başlangıç

Sinema teorisi, Bakhtin'in söyleyebileceği gibi "tarihsel olarak konumlandırılmış sözce"dir [*utterance*]. Sinema teorisi tarihi, sanat tarihinden ve sanat söyleminden ayrılamayacağına göre Fredric Jameson'un "acıtan şey" diye tanımladığı ama aynı zamanda ilham kaynağı da olan şeyden, *kısaca* tarihten ayrılamaz. Neticede, sinema tarihi ve dolayısıyla sinema teorisi, sinemanın ulusal fantezileri "yansıtan" stratejik bir araç haline geldiği ulusalcılığın gelişmesi ışığında değerlendirilmelidir. Aynı zamanda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarında Avrupalı güçlerin ekonomik, askeri, politik ve kültürel hegemonya sağladıkları sömürgecilik ile bağlantısı da görülmelidir. (Uluslar genellikle birbirine yakın bölgeleri topraklarına katsa da Avrupa sömürgeciliğinde yeni olan şey dünya coğrafyasına ulaşılması ve dünyayı tek bir "evrensel" doğruluk ve güç rejimine doğru götürme girişimi idi.) Bu süreç doruk noktasına yirminci yüzyılın dönümünde, Avrupalı güçler tarafından kontrol edilen dünya coğrafyası 1884'te %67 iken 1914'te %84'e yükseldiğinde ulaştı. Bu durum ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupalı sömürge imparatorluklarının dağılması ile gerilemeye başladı.[1]

Dolayısıyla sinemanın başlangıcı tam olarak emperyalizmin tepe noktasına denk geliyor. (Tüm ünlü "rastlantı" durumları arasında –sinemanın başlangıcının psikanalizin başlangıcı, milliyetçiliğin yükselişi, tüketimin özendirilmesinin ortaya çıkışı ile çakışması– en az çalışılan konu emperyalizmle olan bu rastlantıdır.) 1890'larda Lumiére ve Edison'un yaptığı ilk film gösterimleri, 1870'lerde patlayan "Afrika için mücadele", 1882'de İngiltere'nin Mısır'ı işgali, 1890'da [Kızılderili] Siuların katledildiği Yaralı Diz Katliamı ve daha sayısız emperyal felaketlerden hemen sonra gerçekleşmiştir. Sessiz sinema döneminin en üretken ülkeleri olan İngiltere, Fransa, ABD, Almanya aynı zamanda ne "tesadüftür" ki başı çeken ve çıkarları açıkça sömürge düzenini övmek olan emperyalist ülkeler arasındadır. Sinema, sömürgeci düzenin hikâyesini sömürgecinin

gözünden anlatmak için anlatısal olanla görsel olanı birleştirdi. Böylece egemen sinema, tarihin "kazananları" adına konuştu, filmlerde sömürge düzeni cehaletin, hastalıkların ve tiranlığın sınırlarını geriye itme amacı ile motive olmuş iyiliksever ve medenileştiren bir görev olarak idealize edildi. Programlı bir biçimde, olumsuz betimlemeler sömürge düzenindeki insan zayiatının rasyonalize edilmesine yardımcı oldu.

Egemen Avrupalı/ Amerikan sinema formu, yalnızca miras aldığı ve hegemonyacı sömürge diskurunu yaymadı, aynı zamanda Asya, Afrika ve Amerika kıtalarının büyük kısmında film dağıtımının ve gösteriminin tekelci kontrolü ile kendisi de güçlü bir hegemonya oluşturdu. Avrupa sömürgeciliği sineması böylece tarihi sadece kendi izleyicisi için değil aynı zamanda dünya için de şekillendirdi. Ve bunu öyle bir tarzda yaptı ki bu durum film izleyiciliği teorilerini de derinden etkiledi. Afrikalı seyirciler, Afrikalılara karşı Rhodes, Stanley ve Livingstone gibi oyuncularla özdeşleşmeye özendirildi ve böylece sömürgelerdeki parçalanmış izleyicide ulusal tahayyüller arasında bir çatışmaya neden oldu. Dolayısıyla Avrupalı izleyici için sinema deneyimi, değerli ulusal ve emperyal aidiyet hissini harekete geçirirken, sömürgeleştirilmiş olanlar için sinema derin bir duygu karmaşası üretti ve yoğun bir gücenme hissi ile provoke edilen sinemasal anlatım kimlikleri altüst etti.

Ella Shohat'ın belirttiği gibi sinema aracı, coğrafya, tarih, antropoloji, arkeoloji ve felsefe gibi disiplinleri de içeren söylemsel devamlılığın bir bölümünü oluşturdu. Sinema "haritacı misali dünyanın bir harita çizimini yapabilir, bir arkeolog misali uzak medeniyetlerin geçmişlerini 'kazabilir' ve bir etnograf misali egzotik insanların alışkanlıklarını ve geleneklerini anlatabilir."[2] Özetlersek, görsel-işitsel araçlar, Avrupalı olmayan kültürlerin entelektüel anlamda yerlerinden edilmeleri için kullanılan araçlar olarak hazırda bulunuyordu. Her şeyden önce, bu yerinden etmenin etkileri bir bütün olarak sadece bu sürecin kurbanları tarafından belirlenirken, işaret ettiği kapsam akademisyen ve teorisyenlerin çoğu tarafından Avrosantrik zihinsel alışkanlıklar için bir aksiyom olarak ele alındı. Toni Morrison'ın diyebileceği gibi böylesi şeyleri fark etmemek zor işti.

Sinemanın batının teknolojisine özel olduğu genel kanısı doğru değildir. Bilim ve teknoloji genellikle batıya dair bir şey gibi düşünülür ama tarihsel olarak Avrupa bunların büyük kısmını başkalarından almıştır: Alfabe, cebir, astronomi, matbaa, barut, manyetik

pusula, mekanik saat, sulama, vulkanize etme ve niceliksel haritacılığın hepsi Avrupa dışından gelmiştir. Son yüzyıllarda ileri teknolojik gelişme şüphesiz Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'da merkezileşirken, bu gelişme geçmişte kolonyal sömürü ve bugün de "Üçüncü Dünya'da" yeni-sömürgeci "beyin göçü" ile kolaylaştırılarak (Avrupa'nın payların çoğuna sahip olduğu) "müşterek bir teşebbüs" olagelmiştir. Avrupa'nın zenginliği, Fanon'un *The Wretched of the Earth*'te [Yeryüzünün Lanetlileri] ortaya koyduğu gibi ,"tam anlamıyla Üçüncü Dünya'nın yaratısıdır." Avrupa'nın sanayi devrimleri, sömürgeleştirilmiş topraklardaki kaynakların ve köle işçiliğinin kontrolü tarafından mümkün hale geldiyse -örneğin İngiltere'nin sanayi devrimi Latin Amerika'daki madenlerin ve sömürge alanlarının zenginliğiyle üretilmiş katkıların da kısmen eklenmesiyle finanse edilmişti– hangi bağlamda yalnızca *Batının* teknolojisi, sanayi ve biliminden söz etmek anlamlı oluyor?

Sinema teorisinin nesnesi, filmlerin kendileri, doğalarında oldukça uluslararası niteliktedir. Sinema, Birleşik Devletler, Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde *başlamış* olsa da kapitalist temelli film üretimi neredeyse eş zamanlı olarak pek çok yerde ortaya çıkmış ve bugün Üçüncü Dünya dediğimiz ülkeler de dahil olmak üzere hızla tüm dünyaya yayılmıştı. Mesela Brezilya sinemasının *bela epoca*'sı [altın çağı] 1908 ve 1911 yılları arasında, Birinci Dünya Savaşı'nın arifesinde, Amerikan dağıtım şirketleri ülkeye sızmadan önce gerçekleşti. 1920'lerde Hindistan'da İngiltere'den daha fazla film yapılıyordu, Filipinler gibi ülkelerde ise 1930'larda yılda 50'nin üstünde film çekiliyordu. Geniş bir çerçevede düşünüldüğünde aslında tüm dünyada imgesel filmlerinin *çoğunu* üretmiş olan ve bugün Üçüncü Dünya sineması dediğimiz şey, Birinci Dünya sinemasının marjinal bir uzantısı olmaktan çok uzaktır. TV için yapılan filmler hariç tutulursa, yılda 700 ile 1.000 imgesel film üretilen Hindistan dünyadaki imgesel filmlerin en önde gelen yapımcısıdır. Bir arada düşünüldüğünde Asya ülkeleri dünyada bir yılda üretilen filmlerin yarısını üretir. Burma, Pakistan, Güney Kore, Tayland, Filipinler, Endonezya ve hatta Bangladeş'te yılda 50'den fazla imgesel film çekilir. Egemen konumuna rağmen Hollywood ise dünya çapında yıllık imgesel film üretiminin yalnızca çok küçük bir kısmına katkıda bulunmuştur. "Standart" sinema tarihleri ve standart sinema teorisi ne yazık ki bu sinemasal bolluğun etkileri ile çok az ilgilenir. Hollywood merkezli formülasyon, Hollywood'dan daha fazla film üreten ve Hollywood'un devamlılık kodları ile melez estetik anlayı-

şı ve yapım değerleri ile Hindu mitolojisinin hayalperestlik karşıtı değerlerini Hollywood'un salt taklidi ile bileştiren Hindistan'ın dev film endüstrisini küçültür. Sinema araştırmalarının Hollywood'a eleştirel yaklaşan kolu bile Hollywood'u bir olarak merkeze oturtup diğer bütün tarzları onun birer aksanı olarak değerlendirir. Bu çerçevede, avantgard sinema da Hollywood'un muallak bir alter egosu, bir egemen sinemayı reddiye festivali haline gelir.

Erken Dönem Sessiz Sinema Teorisi

Bir araç olarak sinemaya yansıyan görüntü, esas olarak aracın kendisi ile birlikte başlar. Aslında sinemaya verilen orijinal isimlerin etimolojik anlamları hâlihazırda sinemayı "tasavvur etme"nin farklı yöntemlerini işaret eder ve sonraki teorilerin habercisi olur. "Biyografi" ve "animatograf" hayatın kendisinin kaydedilmesini vurgular (Daha sonra Bazin ve Kracauer'in yazılarında güçlü bir akım). "Vitaskop" ve "Biyoskop" hayata *bakışı* vurgular ve böylece vurguyu hayatı kaydetmekten izleyiciye ve 1970'lerin psikanalitik teorisyenlerinin ilgi alanı olan *scopophilia*'ya (bakma arzusuna) kaydırır. "Kronofotoğraf" zamanın (ve ışığın) yazılmasının altını çizer ve böylece Deleuze'ün (Bergsoncu) "zaman imge" terimini öngörür. "Kinetoskop", yine Deleuze'den önce, hareketin görsel gözlemine vurgu yapar. "Skenarograf" hem dekora hem de o dekorda gerçekleşen hikâyelere dikkati çekerek sahnelerin ya da hikâyelerin kaydedilmesinin altını çizer ve böylece gizliden gizliye hikâye anlatan sinemaya ayrıcalık tanır. "Sinematograf" ve sonrasında "sinema" hareketin kaydedilmesine dikkat çeker.

Tartışma sinema öncesi araçlar için kullanılan kelimelerin etimolojik proto-teorik etkilerine kadar genişletilebilir: "*Camera obscura*" (karanlık oda) fotoğraf sürecini, Marx'ın ideolojiyi *camera obscura* ile karşılaştırması ile feminist film dergisinin adını çağrıştırır. "Büyülü fener" Romantizmin yaratıcı "lambası" ve Aydınlanmanın "feneri" ile birlikte uzun zamandır var olan bir tema olan "sinema büyü"yü anımsatır. "Kozmorama" sinemanın küresel dünya kurma hırsını hatırlatırken,"fantazmagori" ve "fazmotrop" (görüntü-dönüş) düş ve harikulâde olanı çağrıştırır. Marey'in "*fusil cinématographique*" (sinematik tüfek) dediği şey filmin "çekim" sürecine işaret ederken sinemanın bir silah olarak agresif olabilme potansiyeline, 1960'ların devrimci yönetmenlerinin "gerilla sinema"sında yeniden hayat bulan bir metafora dikkat çeker. [İngilizce *shooting* kelimesi hem "çekim yapmak" hem de silahla

"atış yapmak" anlamına gelir. Yazar burada bir dil oyununa işaret etmek için "çekim" kelimesini tırnak içinde kullanmış. ç.n.] "Mutoskop" değişimin seyircisini varsayarken "fenakistiskop" "aldatan görünümler"i anımsatır ve Baudrillard'ın simulakr kavramının habercisi olur. Sinema için kullanılan pek çok isim "*_graf*"ın (Yunanca "yazmak" ya da "yazıya geçirmek") bazı çeşitlemeleridir ve böylece sinemada auteurlük ve *écriture*'ün [yazının] sonraki anlamlarını önceden belirler. Almanca *lichtspiel* (ışık oyunu) ışığa referans veren ender isimlerdendir. Aracın "sessiz" başlangıcı düşünüldüğünde, sinemaya verilen isimlerin -Edison sinemayı fonografın uzantısı olarak görse ve sinema öncesi aletlerine "optik fonograf" ve "kinetofonograf" (hareket ve sesin yazılması) gibi isimler verse de nadiren sese referans vermesi şaşırtıcı değildir. Ses ve görüntüyü senkronize etme girişimleri başlarda "kamerafon" ve "sinefon" gibi yeni sözcüklerin uydurulmasına neden olmuştu. Arapçada sinemaya *sura mutaharika* (hareket eden görüntü ya da şekil) denirken sinema için İbranicede kullanılan kelime *reinoa* (hareketi izleme) kelimesinden *kolnoa*'ya (sesli hareket) evrilmişti. Bunun dışında, isimlerin kendileri sinemanın "temelde" görsel olduğunu ima eden görüş, sinemada önce görüntü ve sonra ses olduğunu öne süren "tarihi" argümanla desteklenir. Aslında, elbette sinemaya genellikle hem dil (ara yazılar, konuşmanın görülebilir ağız hareketleri) hem de müzik (piyanolar, orkestralar) eşlik etmiştir.

Erken dönem sinema yazılarında teori genellikle ve yalnızca gelişmemiş, gizil bir varlık gösterir. Örneğin bazı gazete eleştirilerinde, merak, *mimesis*in katışıksız sihrine ve yaklaşan trenin ya da "yapraklar arasından esen rüzgârın" imgesel temsilini izlemeye duyulan dinsel saygı ifadeleri buluruz. Lumiére filmlerinin Bombay'de 1896'da gerçekleşen gösterimlerini *Times of India* (22 Temmuz 1896) muhabiri "yedi ya da sekiz bin fotoğrafın bir zaman diliminde perdeye fırlatılması gibi bir şeyle... perdede çeşitli bakış açılarının betimlendiği hayat benzeri tarz" olarak yorumluyor.[2] Çin gazetesi *Yo-shi-Bao*'da (Eğlence Gazetesi) yayınlanan 1889 tarihli makale, muhabirin ilk sinema deneyiminden bahseder:

> Geçen akşam... arkadaşlarım beni Chi Bahçeleri'ne bir gösteriyi izlemeye götürdü. Seyirci toplandıktan sonra ışıklar söndürüldü ve gösteri başladı. Perdede, önümüzde bir resim gördük... iki batılı kız kabartılmış sarı saçları ile biraz da salak görünerek dans ediyordu. Sonra başka bir sahne, iki batılı boksörün boks yapması... izleyiciler gerçekten oradalarmış gibi hissettiler ve bu durum heyecan vericiydi. Aniden ışıklar yeni-

den yandı ve tüm görüntüler kayboldu. Gerçekten harika bir gösteri idi. (Leyda'dan alıntı, 1972, s.2)

Aralık 1895'te Mexico City'deki Lumiére gösterisinin akabinde, Luis G. Urbina sadece "bizi eğlendirirken hayatı yeniden üreten" ama "renkten yoksun"[2] olan "yeni aygıt"ın kusurlarından bahsetmez, aynı zamanda popüler izleyicinin kültürel "eksikliklerinden" de bahseder:

> Popüler kitleler, kaba ve çocukça, perdenin önünde otururken büyükannesi bir peri masalı anlatan bir çocuğun büyülenmesi halini deneyimliyor; ancak her gece, medeni olması gereken bir grup insanın [sinemalarda], en alt zihin seviyesine sahip, temel eğitim nosyonlarının çoğundan bihaber bir kitleye yönelik hale getirilmiş aberasyonların, anakronizmin, gerçeğe benzerlik isteğinin, sürekli tekrarlanan sahnelerle kendilerini aptallaştırmalarının nedenini anlamakta güçlük çekiyorum. (Mora, 1988, s.6)

Sinema üzerine yazılan erken dönem yazıların çoğu edebi figürler kullanılarak üretildi. Rus roman yazarı Maxim Gorky 1896'da gerçekleştirilen bir film gösterimine istinaden şöyle der:

> Dün akşam Gölgeler Krallığı'nda idim. Orada olmanın ne kadar garip olduğunu bir bilseniz. Sesin ve rengin olmadığı bir dünya. Her şey orada, toprak, ağaçlar, insanlar, su ve hava monoton bir griye batırılmıştı... bu yaşam değil, gölge... tekerleklerin dönüş sesinin, ayak seslerinin ya da konuşmaların işitilmediği garip bir sessizlik içinde gerçekleşiyor her şey. Her zaman insanların hareketlerinde eşlik eden karmaşık senfoniden en ufak bir eser yok.. (Leyda'dan alıntı, 1972, s.407-9)

Gorky gibi-pek çok erken dönem yorumcu sinema ile ilgili karışık hisler besledi. Baştan itibaren ütopyacı olasılıklarla sinemaya ya fazla şey bahşedilmesini ya da kötülüğün kaynağı bir şeytan icadı olarak algılanmasını sağlayan eğilimler anında belirdi. Böylece bazıları sinemanın düşman ulusları barıştıracağına ve dünyaya barışı getireceğine dair sözler verirken bazıları da sinemanın daha alt sınıflardan insanları bozacağı ya da kirleteceği, onları ahlaksızlığa ya da suça iteceği korkusu ile "ahlaki paniği" dile getirdi. Bu tür tepkilerde üç söylemsel geleneğin uzun gölgelerinin yansımalarını sezeriz: (1) mimetik sanatlara karşı duyulan Platoncu düşmanlık; (2) sanatsal kurguları bağnazca reddediş ve (3) burjuva elitlerin, yıkanmayan kitleleri tarihsel küçümseme alışkanlıkları.

Erken dönem sinema yazılarında sinemanın demokratikleşme yönündeki potansiyeli genel bir tema idi. Bu yıllarca devam eden tema, bilgisayar ve internet de dahil olmak üzere her yeni teknolojiyle yeniden ortaya çıktı. *Moving Picture World* yazarlarından biri 1910'da şöyle der: "Sinema hem kültürlü hem kültürsüz insanlara, fırsatın çocuklarına ve emeğin evlatlarına benzer bir sempati ile yaklaşır. Okuması olmayanlar için edebiyattır... uluslar ve ırklar arasında hiçbir sınır tanımaz." Yazar, Walt Whitman diğer yandan da siber-söyleme işaret eder bir tonda şöyle devam eder:

> [İzleyici] görmeye, hissetmeye ve sempati duymaya gider. Kendi çevresinin sınırlamalarının dışında bir zamana çıkar; Paris sokaklarında yürür; Batı'nın kovboyları ile meydana çıkar; kapkara madencilerle dünyanın derinliklerini kazar ya da balıkçılarla veya denizcilerle okyanusa savrulur. Hüznün ya da fukaralığın bazı çocuklarına karşı insani bir sempati ile bir titreme hisseder... Sinema sanatçısı muazzam insanlığın muazzam müzik aletinde her bir tuşla oynayabilir.[3]

Bir diğer köklü tema da sinemanın yeni "evrensel dil" olarak sevinçle karşılanmasıydı. Bu tema, Miriam Hansen'in belirttiği gibi Fransız Aydınlanmasından, İlerlemeci metafizik ve Protestan Binyılcılığa [*Millennialism*] kadar farklı kaynaklardan beslenir (Hansen, 1991, s.76). Sinema böylece "Babil'in kalıntılarını tamir edebilir" ve ulus, kültür ve sınıfların sınırlarını aşabilir. *American Magazine*'e (Temmuz 1913) katkıda bulunan biri olan Hansen'e göre sinemada:

> yabancı ya da cahil için bir dil engeli yoktur... sadece bir kuruşa [o dönem sinemaya giriş ücreti olan çeyrek dolar ç.n.] harcanmış insanlar... yabancı insanları görerek ona nasıl benzediklerini anlamaya başlar; cesareti, isteği ve ıstırabı görür ve kendisini anlamaya başlar. Pek çok hayalin ışığındaki bir ırkın bir kardeşi olarak hissetmeye başlar kendini. (Hansen'den alıntı, 1991, s.78)

Evrensellik savına rağmen bazı cemaat grupları kendi topluluklarının Hollywood filmlerindeki temsillerine karşı çıktı. 3 Ağustos 1911'de, *Moving Picture World*'ün ekinde, Amerikan yerlilerinden bir delegasyonunun yanlış temsillerini protesto etmek ve hatta Kongrede bir soruşturma düzenlenmesini istemek için Başkan Taft'a gittiği yazar.[4] Yine aynı şekilde, Los Angeles'taki *California Eagle* gibi Afro-Amerikan gazeteleri, Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi gibi filmlerdeki ırkçılığı protesto eder. İleride göreceğimiz gibi

ancak 1920'lerde, avangard *Close Up* dergisinde sinemada ırkçılıkla ilgili derinlemesine bir tartışma bulabiliriz.

Sessiz sinema döneminde Brezilya gibi ülkelerin sinema gazeteciliğinde bazen sömürgeleştirilmiş bir mantık buluruz. Örneğin sinema dergisi *Cinearte* (kuruluş 1926) Hollywood'un *Photoplay*'inin tropikal versiyonuydu. Daha çok Hollywood filmlerinin reklamları ile finanse edilen dergi, başyazısında sinema ile ilgili ve sosyal ideallerini şöyle beyan eder:

> Güçsüzün güçlüye, hizmetlinin patronuna saygı duymamayı öğrettiği, kirli, sakallı, hijyenik olmayan yüzlerin, aşağılık olayların ve aşırı gerçekçiliğin gösterildiği bir sinema, sinema değildir. Tipik bir Kuzey Amerika filmi görmeye gitmiş genç bir çift hayal edin. Temiz yüzlü, tıraşlı, iyi taranmış saçları olan, çevik ve centilmen kahramanlar göreceklerdir. Ve kız güzel bir vücut, modern kesim saçlar ve sevimli, fotojenik bir yüz ile güzel olacaktır... böyle bir film gören çift böylesi görüntüleri daha önce yirmi kez gördükleri yorumunu yapacaklardır. Ama hayal kuran yüreklerine, şiirselliği ve büyüyü silip süpürecek, şoke eden herhangi bir vahşetin kirli bir yüzün gölgesine düşmeyecek. Bugün genç insanlar isyan, hijyen eksikliği, gücü ellerinde bulunduranlara kaşı mücadele ve sonsuz kavgayı kabul edemez.[5]

Burada daha sonra Jean Epstein gibi Fransız sinemacılar ve teorisyenler tarafından "yedinci sanatın" kendine özgü potansiyellerini genişletmek için geliştirilecek olan *fotojenik olma* kavramı güzelliğin dış görünüşe dair bir kuralı haline geldi ve gençlikle, lüksle, yıldızlarla ve en gizli anlamda beyazlıkla ilişkilendirildi. Bu alıntı ırktan bahsetmese de "temiz" ve "hijyenik"in karşısında "kirli" yüzleri koyması ve bembeyaz Hollywood modeline karşı genel yaltakçı tutumu bu mevzu ile ilgili şifreli bir referans akla getiriyor.[6] Zaman zaman ırksal referanslar daha belirgin hale geliyor. Editörlerden biri Brezilya sineması için "ilerleme", "modern mühendislik" ve "güzel, beyaz insanlarımız"ı vurgulayarak "gerçekliğimizi saflaştırma hareketi" diyor. Aynı yazar "istenmeyen ögeler" barındırmaları muhtemel belgesellere karşı uyarıyor:

> Belgesellerden kaçınmalıyız; çünkü gösterilen şey üzerinde tam bir kontrol sağlanamıyor ve böylece istenmeyen ögeler sızabiliyor. Bizim, Hollywood gibi iyi dekore edilmiş ve içinde iyi insanların yaşadığı stüdyo sinemasına ihtiyacımız var.[7]

Böylece ırksal hiyerarşiler janr ve yapım yöntemlerine bile etki eder.

Sessiz sinema dönemi, her ne kadar sezgisel bir tarzda olsa da sinema ile ilgili uzun bir dönemi kapsar hale gelen şu sorularla ilgilendi: Sinema bir sanat mıdır ya da görsel görüngülerin mekanik olarak yalnızca kaydedilmesi midir? Eğer bir sanatsa dikkat çeken özellikleri nelerdir? Resim, müzik ve tiyatro gibi diğer sanatlardan nasıl ayrılır? ve filmin üç boyutlu dünya ile ilişkisine dair diğer sorular. Dünyada, var olduğu hali ile gerçekliği sinemada gösterilen gerçeklikten ayıran nedir? Hâlâ izleyicilik süreçleri ile ilgili başka sorular da gündemdedir. Filmlerin psikolojik belirleyenleri nelerdir? İzleyicilikte hangi zihinsel süreçler işin içindedir? Film bir dil midir bir hayal mi? Sinema sanat mı, ticaret mi, her ikisi de mi? Sinemanın sosyal işlevi nedir? İzleyicinin algısal zekâsını uyaran bir şey mi, güzel bir biçimde işlevsiz mi ya da dünyada adalet davasını destekleyen bir şey midir? Bu sorular dönüşmüş ve güncel sinema teorisi tarafından yeniden formüle edilmiş olsa da asla tam anlamıyla saf dışı bırakılamamıştır. Diğer taraftan öncelikler konusunda açık bir evrim olageldi. Erken dönem teorisyenler daha çok sinemanın sanatsal potansiyelini *kanıtlama* ile ilgilenmişlerdi; ama daha az seçkinci ve daha az savunmacı olan son dönem teorisyenler sinemanın sanat olması konumuna kesin olarak bakıp onlar kadar kanıtlama ihtiyacı duymazlar.

Erken dönem film eleştiri/ teorinin çoğu film aracını ve sinemanın diğer sanatlarla ilişkisini tanımlamakla uğraştı. Lessing, Wagner ve fütüristlerden faydalanarak Riccioto Canudo 1911 tarihli "*The Birth of Sixth Art*" [Altıncı Sanatın Doğuşu] manifestosunda sinemayı üç uzamsal sanatı (mimari, heykel ve resim) ve üç zamansal sanatı (şiir, müzik ve dans) içine çeken, onları "Hareketli Plastik Sanat" adı verilen sentetik bir tiyatro formuna dönüştüren bir şey olarak öngörmüştür (Abel, 1988, Cilt I, s.58-66). Bakhtin'in, sanatsal temsilde gerekli olan zaman ve mekân ilişkisi, "kronotop" kavramını önceleyen Canudo sinemayı, onu önceleyen ve hepsinin ona yönelme eğiliminde olduğu zamansal ve mekânsal sanatların kurtarıcı *telos*'u [amaç] olarak görmüştür. Bazin'in daha sonraki "toplam sinema miti"nden ziyade Canudo "topyekûn sanat formu miti"ni destekler.

Sinemanın ilk birkaç on yılında filmle ilgili teorileştirme şekillenmemiş ve izlenime dayalı idi. Bu amaca özel, güzel bir örnek olarak, sistemli olmayan kuramlaştırma Amerikan şiir eleştirmeni Vachel Lindsay'in çalışmalarında bulunur. *The Art of Moving Picture*'da (1915, 1922'de revize edildi) Lindsay, kişisel anekdotları

film ve edebiyatla ilgili spekülasyonlarla karıştırarak bir dizi konuyu ele almıştır. Edebi açıdan filmin bir araç olarak daha aşağıda görülmesi ile ilgili varsayımsal zemine karşı yazan Lindsay, popüler sinemayı kendi özel hedef kitlesine, yani sanat müzesi yönetmenleri, İngilizce bölümü üyeleri ve "genel olarak eleştiri ve edebiyat dünyasına" karşı savunur (a.g.e., s.45). Lindsay'e göre film demokratik bir sanat, Whitmancı gelenek içinde yeni, Amerikalı bir hiyerogliftir. Lindsay'in bazı spekülasyonları janrla ilgilidir ama yapıya dayandırılmamış, daha muğlak bir biçimde içerik ve tonla tanımlanmıştır. Lindsay üç "janr"dan bahseder: aksiyon, samimiyet ve ihtişam. Lindsay sinemayı tanımlamak için diğer sanatlara başvurur, sinemayı aynı anda "hareket halindeki heykel", "hareket halindeki resim" ve "hareket halindeki mimari", "hareket"i tanımın ortak temelini oluşturan öge olarak görür (Lindsay'in görsel eğilimini Şikago Sanat Enstitüsü'ndeki resim öğreniminden almış olması şaşırtıcı değildir). Lindsay böylece sinemanın özgüllüğüne ayırıcı bir yaklaşım getirerek sinemayı diğer araçların karşısında tanımlar. Mesela bir bölümde filme alınan oyunlar (örn. filmler) ve tiyatro performansları arasındaki ayrımların dökümünü çıkarır. Sahnenin yanda ve arkada giriş ve çıkışları varken, "standart, filme kaydedilen oyunların girişleri ve çıkışları boydan boya zemine yerleştirilen ışıkların olduğu çizgidir" ve sahne oyunculara bağlı iken, sinema "prodüktörün dehası"na bağlıdır (a.g.e., s.187-8). On yıl sonra Gilbert Seldes (1924) *The Seven Lively Arts*'ta kendini Lindsay'in sinemanın popüler bir sanat olarak savunusunu yapma konusunda kısmi varisi olarak gösterdi.

Bu tartışmada ne kadar garip olursa olsun, Lindsay sonraki akımların bir bölümünü önceden görmüştür. Film ve hiyeroglif arasında kurduğu analojiye duyduğu hayranlık Eisenstein ve Metz'in habercisi olmuş ve Thomas Edison'u "yeni Gutenberg" olarak görmesi McLuhan'in yeni medya ve "küresel köy" savlarını öncelemiştir. Seyircinin film sırasında konuşması gerektiği önerisi, bu esnada, Brecht'in "sigara içenler tiyatrosu" ve "kesintili tiyatro" [*theater of interruptions*] kavramlarının öncülü olmuştur. Lindsay, aynı zamanda seyircinin reaksiyonuna etnografik bir dikkatle yaklaşır. Örneğin aksiyon filmleri "her Amerikalının derin ya da yeni başlamış hız manyaklığını tatmin eder" (Lindsay, 1915:, s.41). "En iyi ruh halinde yüzündeki belirli bir görünüş nedeniyle insanlar Mary Pickford'u seviyor" der (a.g.e., s.55). Lindsay, Vertov'un eleştirel yaklaşımı olmadan Vertov'un daha sonra filmle narkotik

uyuşturucular arasında yaptığı karşılaştırmayı ("sinenikotin", "sinevodka") önceleyen, sinema salonunun sosyal zevkleri ile meyhane [*saloon*] arasındaki keyfi karşılaştırır. Lindsay'in, bir şekilde, gelişigüzel düşünme sitemi son derece spekülatif hatta uçarıdır –bir yerde film türleri ile özel renkler arasında bir tarz ilişkisi bağlamında Rimbaud'dan bahseder– onu, daha çok ileri sürdüğü konular ve önünü açtığı olasılıklar için okumak daha anlamlıdır.

Sistematik film teorisi kendiliğinden kendi kaynağını film aracının ilk kapsamlı çalışmasına kadar takip eder: *Photoplay: A Psychological Study* Harvardlı psikolog ve felsefeci Hugo Munsterberg tarafından yazılmıştır. Hem neo-Kantçı felsefenin kategorilerinden hem de algısal psikoloji üzerine yapılan araştırmalardan yararlanan ve o dönem filmlerin görece küçük bir kısmı ile ilgili –yazarlar sinemada görünmekten utanırdı- kendi bilgisine de başvuran Munsternerg'in kitabı filmin "öznellik sanatı" olarak bilincin, görüngüsel dünyayı şekillendirmesinin yöntemlerini taklit ettiğini ileri sürer: "filme çekilen oyunlar dış dünyanın formlarını, yani mekân, zaman ve nedenselliği aşarak ve olayları iç dünyanın formlarına, yani dikkat, hafıza, hayal gücü ve hislere uyarlayarak bize insan hikâyesi anlatır."[8]

Giriş bölümünde Munsterberg sinemanın "içsel" ve "dışsal" gelişmeleri arasında bir ayrım yapar. İlki estetik prensiplere ikincisi ise kinetoskop gibi sinema öncesi araçlardan "gerçek" filmlere evrime tekabül eder. (Bu bağlamda, çağdaş sessiz sinema tarihçileri için yoğun bir ilgi alanı öngörür.) Munsterberg sinemanın teknolojik kökenleri ve gelecekteki potansiyeli ile ilgili tazeleyici biçimde amaçsal olmayan bir pozisyon sergiler:

> Sinemanın nerede başladığı üzerine bir şey söylemek keyfi, nereye gideceğini öngörmek de imkânsızdır... eğer sinemayı bir eğlence kaynağı ve estetik haz olarak düşünürsek bir cam kapağın bir diğerinin önünden geçişine olanak tanıyan camera obscura kökenini görürüz... diğer taraftan eğer sinemanın ana geleceği, farklı bakış açılarının birbiri ile bağlantılı tek bir izlenimde birleşmesi ise sadece bilimsel bir ilgisi olan fenakistiskop günlerine kadar gerilere bakmamız gerekir. (Munsterberg, 1970, s.1)

Ama Munsterberg'i asıl ilgilendiren şey film dilindeki ilerlemelerin "basmakalıp olaylar zincirini" "yeni ve umut vadeden bir sanat"a dönüştürmesi gibi sinemanın "içsel formları"dır (a.g.e., s.8-9). Munsterberg için yönetmenin önemli ve kayda değer olanla ilgili seçimi, duyu izlenimlerinin "kaos"unu sinemanın "kozmos"una dönüştürür.

Munsterberg bu nedenle hem estetik hem de psikoloji ile ilgilenir. Munsterberg için zaman ve mekânın sinemasal olarak konuşlanması yakın planlar, özel efektler ve montaj sayesinde sahnelerin çabucak geçmeleri gibi araçlarla teatral dramaturjiyi aşar. Munsterberg için filmin fiziksel gerçeklik ile olan *mesafesi* tam da filmi zihinsel düzleme taşıyan şeydir. Düşüncenin gerçekliği şekillendirdiği felsefi idealizm geleneğinin dışında çalışan Munsterberg sinemanın üç boyutlu gerçekliği "düşüncenin kanunları" doğrultusunda yapılandırdığını iddia eder. Tiyatrodan farklı olarak sinema maddesel prensibi yenerek, yani elle tutulur dünyayı mekânın, zamanın ve nedenselliğin ağırlığından kurtarıp, onun yerine kendi bilincimizin formlarıyla donatarak hazzı yaratır. Yine de Munsterberg'de estetik bir gerilim vardır. Bir yandan Hollywood illüzyonizmini hatırlatan aşamalar olan "olay örgüsü ile resimsel tezahürün mükemmel bütünlüğü" ve "pratik dünyadan mükemmel bir biçimde izole olma" halini diğer yandan da sanat filmi öznelliğini hatırlatan daha açık uçlu ve tahmin edilemez "zihinsel deneyimlerin serbestliği" durumunu destekler.

Munsterberg, sinema teorisinde bazı akımların ruhani babası olarak görülebilir. Munsterberg'in, sinemanın eksikliğini entelektüel ve duygusal yatırımlarla gideren ve böylece sinema "oyun"una katılan aktif izleyiciye olan vurgusu izleyicilikle ilgili sonraki teorilerin habercisidir. Munsterberg'in nosyonunda seyirci yapay olduğunu bilmesine rağmen filmsel görüntünün sunduğu derinlik izlenimini kabul eder. Daha geç dönem psikanalitik bir kavram olan "bölünmüş inanç", 1970'lerin sinema teorisindeki "*je sais mais quand meme*" kavramında ["biliyorum ama yine de" ya da "öyle olabileceğini biliyorum ama yine de bu durumu gerçekten kabullenemiyorum." Lacan'a gönderme yapar ç.n.] bu durumun kökenlerini bulabiliriz. Benzer bir biçimde, Munsterberg'in filmin zihinsel olaylar oluşturması, yani filmin var olduğu, tam anlamıyla, selüloit üzerinde değil fakat filmi gerçekleştiren zihinde var olduğu kavramı 1980'lerin "alımlama kuramı"nı önceler. Munsterberg'in "phiphenomenon", zihnin statik imgelerden kinetik bir duyum yaratması süreci üzerine yaptığı çalışma, neticede, onu mimetik sürecin film ve "gerçeklik" arasındaki bağı değil de filmle ilgili süreçle zihnin kendi süreçleri arasındaki bağı yansıttığını söyleyen bilişselcilerin büyükbabası yapar. İlgisini sinemaya yönelten eğitimli bir felsefeci olarak Munsterberg Maurice Marleau-Ponty ve Gilles Deleuze gibi kendisinden sonraki figürleri önceler.

Munsterberg sinemanın psikolojik boyutlarını vurgularken, diğer teorisyenler sinemayı kendi grameri, söz dizimi ve kelimeleri olan bir çeşit dil olarak görmüştü. Vachel Lindsay'e (1915) göre film resimler dünyasının ve hiyerogliflerin yeni dilini oluşturur, bir çeşit Esperanto'dur [uluslararası ortak bir dil oluşturmak amacı ile sonradan oluşturulmuş bir dil ç.n]. 1920'lerde Fransa'da Riccioto Canudo ve Louis Delluc'un yazılarında da film dili nosyonuna rastlarız. Her iki yazar da sinemanın, paradoksal olarak, sözsüz olması ve ulusal dil engelini aşan kapasitesi ile bağlantılı, dile benzeyen karakterini görmüştür.[9] Bu esnada, Macar sinema teorisyeni Béla Balázs, 1920'lerden 1940'ların sonuna kadar çalışmalarında *filmin* dile benzeyen doğasını defalarca tekrarlayarak vurgular. Balázs sinema izleyicisinin bu yeni sanatın "gramer"ini, yakın planların ve kurgunun fiil ve isim çekimlerini öğrenmesi gerekliğini öne sürer.[10] (Film diline eklemeler, ileride göreceğimiz gibi Rus Biçimcileri ve daha da titiz bir biçimde 1960'lardaki sinema semiyolojistleri tarafından da geliştirildi).

Teorinin başka bir kolu da yönetmenlerin kendi işleri üzerine yaptıkları açıklamalardan didiklenerek çıkarılabilir. Griffith'in kendi ışık gölge oyunları üzerine kurduğu ışık tekniklerini Rembrandt'tan aldığını öne sürmesi, örneğin sinema ve resim arasındaki ilişki üzerine yarı-teorik bir tutumu işaret eder. Louis Feuillade'in kendi filmlerini "insan ve şeyleri olmayı istedikleri gibi değil de oldukları gibi" simgeleyen "yaşamdan dilimler" olarak açıklaması kuşkusuz sanatsal gerçekçilikle ilgili bir duruşu ifade eder.[11] Brezilyalı yönetmen Humberto Mauro'nun "sinema şelaledir" aforizması benzer bir şekilde sinemanın doğal güzelliğe, şu durumda Brezilya'nın doğal güzelliğine, öncelik vermesi gerektiğini varsayar. Sinemacı olmayanlar da gelişmemiş sinema "teoriler"i sundular. Woodrow Wilson'nın *Bir Ulusun Doğuşu*'na "ışıkla yazılan tarih" olarak düzdüğü övgü, rahatsız edici derecede ırkçı göndermelerine karşın, sinemanın tarih yazımı konusundaki potansiyeli ile ilgili teorik bir tez olarak görülebilir. Lenin'in "bizim için sinema tüm sanatların en önemlisiydi" demesi de aynı biçimde sinemanın politik-ideolojik kullanımları ile ilgili gizli bir teorik tez ileri sürme olarak değerlendirilebilir.

Başlangıç aşamasında olan pek çok "teori" diğer sanatlarla ilgili hazırda var olan gelenekler üzerine kurulmuştur. Yönetmenin "yazar" olması fikri örneğin binyıllarca süren edebi gelenekten miras alınmıştır. Auteurlük ancak 1950'lerde rağbet görmeye başlasa da

temel fikrin kendisi sessiz sinema döneminde, sanatsal olarak meşrulaştırma arayışında sinemanın bir fonksiyonu olarak ortaya çıkmıştır. Daha 1915'te, Vachel Lindsay auteurlüğü *The Art of Moving Picture*'da "şu anda nasıl O. Henry ve Mark Twain'i ayırmaktan hoşlanıyorsak farklı film ustaları arasında bir gün bir ayrım yapacağız" diye öngörerek geleceği sezmiştir (Lindsay, 1915, s.211). 1921'de yönetmen Jean Epstein, "*Le Cinéma et les lettres modernes*"de [sinema ve modern edebiyat] "auteur" terimini yönetmen olarak kullanırken, Louis Delluc Griffitth'in, Chaplin'in ve Ince'in filmlerini Stephen Crofts'un "proto-auteur" tarz dediği bir tarzda analiz eder (Crofts, Hill and Gibson'dan, 1998, s.312). Sinemanın yedinci sanat olarak nitelenmesi, benzer bir biçimde, üstü örtülü olarak sinema sanatçılarına yazarlarla ve ressamlarla aynı statüyü vermiştir.

Sinemanın Özü

Sinemanın bir araç olarak başlangıcından bu yana analistler onun "özü"nü, yegâne ve ayırt edici özelliklerini aramışlardır. Bazı erken dönem sinema teorisyenleri, Jean Epstein'ın "saf sinema" kavramında olduğu gibi diğer sanatlar tarafından bozulmamış bir sinemayı savunmuşlardır. Diğer teorisyenler ve yönetmenler sinemanın diğer sanatlarla olan bağını gururla öne sürmüştürler. Griffith anlatımsal almaşık kurgu tekniğini Dickens'tan ödünç alırken, Eisenstein sinema araçları için saygın edebi öncüller bulmuştur: *Paradise Lost*'taki [Sahne Cennet] odak uzunluğu değişimleri, Madame Bovary'nin ziraat fuarı bölümünün almaşık biçimde kurgulanması. Sinemanın diğer sanatlar üzerinden sıklıkla alıntı yapılan tanımları –"hareket halindeki heykel" (Vachel Lindsay), "ışığın müziği" (Abel Hance), "hareket halindeki resim" (Leopold Survage) ve "hareket halindeki mimari" (Elie Faure)– simültane bir biçimde önceki sanatlarla bağlar kurarken önemli ayrımlara işaret eder: Sinema resimdi ama şimdi hareket ediyor; veya müzikti ama bu kez notalardan çok ışığın müziği. Ortak uzlaşı noktası sinemanın bir sanat olduğu üzerineydi. Aslında Rudolf Arnheim 1933'te sinemanın sanatseverlerce candan bir şekilde karşılanmamasına duyduğu hayreti dile getirir. Sinemanın "mükemmel sanat" olduğunu "zapt edilmeyen bir ayrıcalıkla hem eğlendirmeye hem de dikkat dağıtmaya hizmet ettiğini; sonuçta güzellik geçidinde diğer tüm eski sanatlara galip geldiğini ve muhtemelen arzu edilebilir biçimde ilham kaynağını daha az sakladığını" yazar (Arnheim, 1997, s.75). Sinema ve diğer sanatlar arasındaki ayrım ve benzerlikler konusundaki ısrarı, ayakları üzerinde yeni duran bir aracı meşrulaştırma yöntemi sağlar, bu aynı zamanda sinemanın yalnızca diğer sanatlar kadar iyi olmakla kalmayıp ama aynı zamanda da kendi potansiyeli ve estetiği ile ilişkili olarak kendi koşullarına göre değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelir.

Pek çok önemli sinema dergisi ve önemli figürleri ile (Jean Epstein, Abel Gance, Louis Delluc, Germaine Dulac ve Riccioto Canudo) Fransa hem ticari hem de avangard sinemanın yansıdığı ayrıcalıklı bir yer olmuştur. Kurumların bir arada bulunuşu (Bourdieu'nun terminolojisi ile "kültürel alan") filmlerin gösterilmesini ve tartışılmasını kolaylaştırmıştır. Çeşitli farklılıklarına rağmen bu dönem teorisyenlerin pek çoğu sinemanın sanat olarak temel doğası ve durumu ile meşguldüler. 1916'da çoktan fütürist bir manifesto (*"The Futurist Cinema"*) sinemanın asla "sahneyi kopyalamaması" gereken "otonom bir sanat" olarak kabul edilmesini talep etmişti (Hein'ın alıntısı, Drummond ve diğerleri, 1979, s.19). "Saf sinema" kapsamında, Fernand Leger'in de ortaya koyduğu gibi amaç "bütünüyle sinematografik olmayan ögelerden kaçınma"dır (a.g.e., s.41). Bu bağlamın başka bir tanımı da Delluc'un "sinemanın kanunu" dediği, Epstein'ın *Le Cinématographe vu de l'Etna*'da "sinemanın en saf ifadesi" dediği fotojeni kavramıydı: "Fotojeni nosyonu ile sinemanın sanat olması fikri doğmuştur. Tarif edilemez fotojeniyi tanımlamanın en iyi yolu renk resim için, hacim heykel için ne ise sinemanın özel ögesi olan fotojeni de sinema için aynı şeydir demektir" (Drummond ve diğerleri, 1979, s.38). Başka bir yerde Epstein fotojeniyi "tinsel karakterleri sinema ile arttırılmış olan şeylerin, varlıkların ya da ruhların her bir yönü" olarak tanımlar.[1] Dolayısıyla fotojeni sinemanın büyüsünü diğer sanatlardan ayırt eden, kelimelerle tarif edilemez o özdür. Başka bir açıdan geleneksel algı ve anlayışa karşı bir proje olarak sinemayı sanatsal modernizmle bağlantılandıran yeni bilginin oluşturulmasına yapılan vurgudur.

Empresyonistler sinemanın diğer sanatlarla ilişkisiyle de ilgilendiler. *L'Usineaux images*'da (Görüntü Fabrikası, 1926) Canudo sinemanın "altıncı sanat" olarak, zamanla gelişen resim ve heykel, icra edildikleri süre boyunca havayı ritme dönüştürerek kendilerini gerçekleştiren müzik ve şiir" gibi olduğunu iddia eder.[2] Canudo'nun farklı şeyleri içinde barındıran kavramında, "hareket halindeki bu plastik sanat" –Bakhtin'in "karnaval"ına yakın bir nosyon olan– antik tiyatro ve güncel panayır alanlarını hatırlatan Festival'in zengin, ütopyacı vaadini yerine getirir. Louis Delluc, *Cinema et cia*'da (1919) teknolojiyi gerçek yaşamı stilize etmek için kullanması nedeni ile sinemadan tek gerçek modern sanat olarak bahseder. Germaine Dulac müzikal bir analoji olan "görsel senfoni"ye başvurur:

> Müziğin duyma sanatı olması gibi görme sanatı olan sinema bizi hareket ve hayattan oluşturulan görsel fikre doğru, müziğin yaptığı gibi kendi devamlılığı ve erişimi, bizim düşünce ve duygularımız içinde evrilen algısal ilhamlardan yapılan, gözün sanatı kavramına doğru yönlendirmemeli midir? (Sitney'den alıntı, 1978, s.41)

Dulac'a göre hareket ve ritim "sinemasal dışavurumun biricik ve derin özünü" oluşturur (Drummond ve diğerleri, 1979, s.129).

Erken dönem teorisyenlerin çoğu Annette Michelson'un "öforik epistemoloji" (Micheldon, 1990, s.16-39) dediği şeyi sergilemişlerdi. Yönetmen Abel Gance *L'Arcinématographique*'te (1927) "görüntü çağının geldiğini!" iddia eder. Gance'a göre sînema insanlığa yeni sinestetik bir farkındalık bahşeder: seyirci "gözleri ile duyacaktır."[3] Bazin'in epifanik sinema görüşünü önceden gören Delluc sinemanın ve özellikle yakın planların bize "sonsuz fani güzelliğin izlenimi... sanatın ötesinde bir şeyi yani hayatın kendisini" verdiğini öne sürer.[4] Bir çeşit aşkın ikon-seviciliği içinde sinemanın, hissedilen varlığı ve dolayımsızlığı ile hayatın kendisini sunduğu öngörülmüştü. Jean Epstein *Bonjour cinéma*'da (1921) sinemadan "din dışı vahiy", izleyicinin hassasiyetini insan organizmasıyla (eller, yüzler vb) direkt bağlantı aracılığıyla harekete geçiren bir araç olarak bahseder. Epstein'a için sinema "özünde doğaüstüdür. Her şey dönüşmüştür" (Abel'den alıntı, 1988, s.246). Epstein'a göre sinema deneyimi içsel, içerilmiştir. İyi ki sinema var -ki:

> Uzamdaki tepeleri, ağaçları, yüzleri yeni bir hissiyatla deneyimleriz. Hareket ya da hareket görüntüsü verilmiş beden bir bütün olarak, derinliği deneyimler... sine-kamera, araba ya da uçaktan daha çok tüm fizikte yansımasını bulan belirli, kişisel seyirleri mümkün hale getirir. (Williams'dan alıntı, 1980, s.193-4)

Bazin'i başka bir düzlem ve farklı, daha mistik bir kelime haznesi ile önceleyen Epstein sinemanın otomatik, aracısız doğası olarak hayal ettiği şeyi sinemanın tarif edilemez "içtenliğinin" garantisi olarak görür. Epstein'a göre yakın plan çekimler "sinemanın ruhu"dur: "asla Amerikan yakın planlarını ne kadar sevdiğimi anlatmanın bir yolunu bulamayacağım. Dolayımsız. Sahnede ve dramada aniden bir kafa belirir, şimdi yüz yüze, şahsen bana bakıyormuş gibi ve sıra dışı bir içtenlikle büyür. Hipnotize olmuştum."[5] Aynı zamanda Epstein görüntünün manipüle edilmesine karşı değildi. 1928 tarihli bir metinde şöyle der:

> Ağır çekim aslında dramaturjiye yeni bir alan getirmiştir. Dramatik genişlemelerin hislerinin çıplak bir biçimde ortaya konulmasının gücü, ruhun içten hareketlerinin tayinindeki şaşmazlığı öyledir ki günümüzdeki tüm trajik hallere üstün gelir. *La Chute de la maison Usher*'den [Esrarengiz Konak] bir bölüm izlemiş herkes gibi ben de şundan eminim ki suçlu olarak sorgulanan bir insanla ilgili hızlı bir film yapılmış olsaydı, o kişinin sözlerinin ötesine geçerek, doğru ortaya çıkardı, mahkeme emri net, tek ve apaçık olurdu, öyle ki, daha fazla duruşmaya, avukatların konuşmalarına gerek kalmayacağı gibi görüntülerin derinliklerinin sağlayacağından daha fazla kanıta da ihtiyaç olmazdı.[6]

Fotojeni teriminin empresyonist kullanımları konusunda yaptığı araştırmada David Bordwell "Baudelaireci teosofi, Platoncu idealizm ve Bergsoncu hareketçilik ile teorik öz-bilinçte hiç ortaya konulmayan pek çok farklı tezlerin bileşimi içinde birbirine geçtiği" idealizmin "değişkenlerin şaşırtıcı özeti"nden bahseder (Willemen'den alıntılanmıştır, 1994, s.125). *Fotojeni* kavramı izlenimci eleştirmenlerin sinemanın sadece dünyadaki nesnelerin şiirsel hareketine işaret etmekle kalmayıp aynı zamanda hız, anlık olma, birden fazla veri gibi güncel şehir yaşamının oluşturduğu, dönüşmüş olan algıların işlemesinden bahsetmesine de olanak sağlamıştır. Epstein aynı zamanda "insan yaşamında bilinçdışının dilsel olmayan, mantıklı olmayan edimlerinin" sinema tarafından keşfedilebileceğine inanmıştır (Liebman, 1980, s.HQ).

Sessiz sinema döneminin pek çok teorisyeni gerçekçilik eğilimine karşı uyarıda bulundu. "*A New Realism: The Object*" (Jacobs, 1960, s.98) adlı makalesinde deneysel film yönetmeni Fernand Leger filmleri çoğunun, parçanın harikulâde gücünü reddederken fark edilebilir bir dünya yaratmak için enerjilerini boşa harcamasından şikâyet eder. Bir diğer deneysel film yönetmeni Hans Richter "reprodüksiyon için keşfedilmiş olan filmlerin temel estetik problemi paradoksal olarak reprodüksiyonun ötesine geçmesidir" der (a.g.e., s.282). Germaine Dulac hikâye anlatma ya da "gerçek hayatı" gerçekçi bir biçimde yeniden üretme sorumluluğundan kurtulmuş bir sinema öngörür. "Saf" sinema, Epstein'ın dediği gibi hayallerden ya da Abel Gance ve Germaine Dulac'ın Fransa'da, Mario Peixoto'nun Brezilya'da söylediği gibi müzikten ilham alabilir; böyle düşünen herkes filmden temelde bir ritm ya da daha da iyisi "ritmik görüntülerden oluşturulmuş görsel bir senfoni" olarak bahseder.[7] Dolayısıyla saflık sahnelenmenin reddini ima eder. Sartre'ın *La Nausée*'daki [Bulantı] varoluşçu şüpheciliğini önceleyen Jean

Epstein sinemasal hikâyelere "yalanlar" der: "Hikâye yoktur. Hiçbir zaman olmamıştır. Sadece başı sonu olmayan durumlar vardır; giriş, gelişme, sonucu olmayan."[8] Germaine Dulac "suçla ilgili bir hatanın" anlatısını destekleyenleri suçlamıştı.[9] Pek çok farklı sanat tarafından ayrım gözetmeksizin paylaşılan bir şey olan anlatı, sinemanın özel niteliklerini oluşturmak için ortaya konmuş çok kırılgan bir temelin biçimi olarak düşünülmüştü. Ancak genellikle yazılı metinlerle bağdaştırılan anlatı, salt görsel bir sanat biçiminin oluşturulmasında bir temel sağlayamaz.

Sovyet Montaj Teorisyenleri

Sessiz sinema döneminde sinema teorisinde *yaptakçılık* [*bricolage*] stili olarak adlandırılabilecek şey yerini 1920'lerde Sovyet montaj teorisyenleri/ yönetmenlerinin tam bir yansımasına bıraktı. Bu teorisyenler Sovyetler Birliği'nde (çoğu devlet finansmanı ile yapılan) tiyatro, resim, edebiyat ve sinemada kayda değer, farklı avangard eğilimlerin yükseliş zeminlerine karşı çalışmalar yaptı. Pratisyen-entelektüellerin 1920'de Devlet Sinema Okulu'nu kurması gibi bu teorisyenler de sadece büyük düşüncelerle değil auteur yaratıcılığını politik etki ve geniş popülerlikle birleştiren sosyalist bir sinema endüstrisini kurmakla ilgili pratik sorularla da uğraştılar. Şöyle sorular sordular: Ne tür bir sinemayı desteklemeliyiz? İmgesel mi belgesel mi? Ana akım mı avangard mı? Devrimci sinema nedir? Aynı zamanda hepsinin ortak yönü, kendilerini Rusya'yı modernleştirme ve devrimcileştirmeyle uğraşan sosyal yapının bir parçası olan "kültür işçileri" olarak görmeleri idi. Mühendislik, mimarlık gibi pratik alanlarda eğitim görmüş insanlar olarak vurguları teknik, yapı ve deney üzerine idi.

Pudovkin'in pragmatik açıklığından Eisenstein'ın epik-operasal yoğunluğuna; film yapma stilleri farklı olsa da bu teorisyenlerin hepsi sine-poetiğin temeli olarak montaja vurgu yaptılar. Bunu Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov 1928 tarihli ses üzerine manifestolarına da koydular; [montaj] "tüm dünyada sinema kültürünün üzerine kurulduğu tartışma götürmez aksiyom haline gelmiştir" (Eisenstein, 1957, s.257). "Montaj" sadece Rusça'da değil aynı zamanda Latin dillerinde de kurgu için kullanılan sıradan bir kelimedir. Geoffrey Nowell-Smith'in ortaya koyduğu gibi kelimenin kuvvetli pratik ve hatta endüstriyel yan anlamları vardır (mesela Fransızca'da *chaine de montage* "üretim/ montaj hattı" demek). Sovyet teorisyenlerine göre montajın simyası tek bir planın temel, durağan malzemesine hayatı ve ihtişamı getirir. Montaj teorisyenleri aynı zamanda bir çeşit yapısalcı *avant la lettre*'dirler [terimden

önce]; çekilmiş görüntüleri, bir montaj yapısının içine yerleştirilmeden önce, özünde bir anlamı olmayan bir şey olarak görürler. Başka bir deyişle, görüntüler, sadece ilişkisel olarak, daha geniş bir sistemin bir parçası olarak anlam kazanır. Saussure'den alıntı yapacak olursak dilde olduğu gibi sinemada da "sadece farklılıklar vardı."

Dünyanın ilk sinema okulunun kurucusu olan, pratik görüşlü Kuleshov için sinema sanatı, kısmi görüntülerin analitik olarak bölümlenmesiyle izleyicinin bilişsel ve görsel süreçlerini stratejik olarak yönetmeye dayanır. Sinemayı diğer sanatlardan ayıran şey montajın, bir bütünlüğü olmayan bölümlerin anlamlı, ritmik bir dizilim olarak organize edebilmesine olanak tanımasıdır. 1920'lerin başında Kuleshov kurgunun tekil planların içeriklerinin ötesine geçen hislere ve çağrışımlara neden olabileceğini göstermek için bir dizi deney geliştirmişti. Daha sonra "Kuleshov efekt" olarak adlandırılacak bir deneyde, aktör Mosjoukine'in aynı sahnesi farklı duygusal etkileri ifade etmek için (açlık, yas vb) farklı malzemelerle (bir tas çorba, tabutta bir bebek vb) art arda yerleştirildi.

İzleyicinin duygularını oluşturan "gerçeklik"ten çok sinema tekniği idi. Kuleshov oyuncuların, "maddesel yapısını tamamen kontrol etmeyi başarmak" için bedeni eğitebilen "modeller" veya "mankenler" hatta "canavarlar" haline dönüşmesi gerektiğini öne sürdü. Daha sonra Hitchcock'ta da anlam, "hayvan" olarak oyuncuların etkileyici performanslarından çok performansın kurgu aracılığı ile manipülasyonuyla oluşturuldu. (Mark Rappaport *From the Journals of Jean Seberg* filminde Kuleshov efekte harika bir ek yaptı.) Kuleshov'a göre Amerikan filmlerinin başarısı hızlı ve açık hikâye anlatıcılığından, fark edilmeyen kesmelerden ve montaj tekniklerinin dövüşler, atlılar, kovalamaca gibi canlı aksiyon sahneleri ile etkin bir biçimde birleştirilmesinden gelir.

Vertov'un çalışması estetik olarak muğlakken, hem Eisenstein'ın deneyselciliğine hem de ana akımın faydalarına işaret eden Kuleshov'un öğrencisi Pudovkin'in çalışmaları daha konvansiyoneldi. *Film Technique and Film Acting* gibi kitaplarda Pudovkin anlatının ve zaman-uzamsal devamlılığın temel prensiplerini daha çok kendisi de film yapan birinin bakış açısı ile açıklar. (Pudovkin'in kitapları çevrildi ve dünyanın dört bir yanında film okullarında ve hatta stüdyolarda kullanıldı.) Pudovkin'e göre sinemanın anahtarı, kurgu ve sahneleme aracılığı ve kontrast, paralellik ve sembolizm gibi retorik araçlar aracılığı ile bakışı organize eden ve seyircinin al-

gısı ve hislerini yöneten kurallarda yatar (Pudovkin, 1960). Pudovkin için kurgu günlük, sıradan algıya özgü dikkat ve odak noktasındaki kaymalarla hem benzerlikler kurar hem de onları oluşturur. Bir açıdan, Pudovkin'in bu mekanizmalara yaklaşımı daha sonra ortaya çıkan,"klasik sinema" olarak adlandırılacak bilişsel bakış açılarını önceler.

Sovyet montaj teorisyenlerinin en etkili olanı Eisenstein idi; burada filmlerin saygınlığı ile teorinin saygınlığı yan yanadır. Ansiklopedik bilgilerin müthiş düşünürü olan Eisenstein'in teorik söylemi egzantrik bir karışımdır: Bir bölümü felsefi düşünme, bir bölümü edebi makale, bir bölümü politik manifesto ve bir bölümü film yapmanın el kitabı. Aslında Eisenstein'ın yazıları genellikle, kapsayıcı bir teori bulma yolunda oluşan önemli sezilerin buluşması izlenimini verir. Eisenstein'in yaratıcı eklektizmi içinde bir teknikçi, indirgemeci yaklaşım –mühendis ya da Pavlovcu laboratuar teknisyeni olarak yönetmen– ile"pathos" ve "coşku"ya vurgu yapan mistikimsi bir yaklaşım, bir okyanustaymışçasına diğerleri ile ve dünya ile bir olma duygusu bir arada bulunur. Eisenstein'ın teorileri, yirmi yıllık teorik üretim içinde evrimleşse de –Jacques Aumont'un *Montage Eisenstein*'da (1987) öne sürdüğü gibi "birden fazla Eisenstein" vardır ama daima son derece stilize ve zihinsel olarak tutkulu bir sinemadan yana olmuştur. Eisenstein'ın binyılcı yaklaşımında sinema sadece tüm sanatların tarihini değil aynı zamanda bu tarihin başarılarını ve "çağlar boyunca insanlığın tüm deneyimlerini" içinde barındırır ve dönüştürür (Eisenstein, Bordwell'den alıntı, 1993, s.492-3). Sinemayı "saflaştırmak" yerine Eisenstein onu diğer sanatlarla sinestetik çapraz dölleme yolu ile zenginleştirmeyi tercih etti. Bu yüzden sanatçılardan yaptığı alıntılar Vinci, Milton, Diderot, Flaubert, Dickens, Daumier ve Wagner'e kadar çok çeşitlidir. Eisenstein'ın düşüncesi aynı zamanda, bugünlerde "çokkültürlü" dediğimiz şeydi. Afrika heykeline, Japon kabuki sanatına, Çin'in gölge oyunlarına, Hindu *rasa* estetiğine ve Amerikan yerli formlarına, her biri görece ilkelci olmayan bir tarzda, "modern" sinemanın oluşturulması ile alakalı olarak egzotik bir ilgiden fazlasını gösterdi. (Haiti devrimini konu alan *Mack Majesty* adında bir film yapmak da istedi.)

Erken bir döneminde Eisenstein, politikleştirilmiş avangard tiyatro ile olan deneyimi taze iken "çarpıcı kurgu"ya (*montage of attractions*) –görüntü sirkten ve lunaparktan alınmıştı– ve Vertov'un "sine-göz"üne karşılık "sine-yumruk" dediği refleksif şok etkilerine

vurgu yaptı. Eisenstein'ın "çarpıcı kurgu"su belirli temalar etrafında organize edilmiş ve izleyiciye yararlı bir şok uygulamak için tasarlanmış küçük skeçvari bloklar, duygusal dönüşler ve çalınan trampetler, akrobatik hareketler, ani ışık parlamaları gibi agresif anları öne çıkaran karnavalvari bir estetik sunar. Eisenstein resimsel kompozisyonlar ve stilize oyunculuğun gücüne dayanan doğalcılık karşıtı sinemayı yeğler. Ayrıca, sosyal sınıfları anımsatmak üzere tasarlanmış, oyuncuların fizyonomilerinin sosyal tipler olarak kolayca algılanabilmesine dayalı bir oyuncu seçim tekniği olan *tipaj*ın önemine vurgu yapmıştır. Kuleshov'un "bağlantı/ linkaj" dediği yerde Eisenstein "*A Dialectic Approach to Film Form*"da [Sinema Biçimine Diyalektik Bir Yaklaşım] "çelişki"den bahseder: "Sanat dünyasında, her sanat eseri ve sanat biçiminin varoluşunun temel prensibi olarak devinimin diyalektik prensibi çelişkinin içinde yer alır."

Eisenstein doğrusal neden-sonuçtan çok bozulmuş, ayrıştırıcı, parçalı anlatıcılı, konudan ayrılarak bölünen ve *October*'da [Ekim] Başbakan Kerensky'nin kibrini metaforlaştıran mekanik tavus kuşu çekimlerinde olduğu gibi ek anlatıcı malzemelerle kesilmiş sahne yapılandırmaları ile ilgilenmiştir. Eisenstein sinemayı yapılandırmacı teknikler kullanılarak potansiyel olarak düşünce ve ideolojik sorgulamayı uyaran bir şey olarak görmüştür. Eisensteinci sinema görüntülerle hikâye *anlatmak*tan çok görüntüler aracılığı ile izleyicinin zihninde kaide ve kavramın, düşünce ve duygunun, dialektiğinin ürünü olan düşünsel kıvılcımlar yaratmak için planların çelişkisini kullanarak *düşünür.*[1]

Sonraki yorumcular Eisenstein'ın yaklaşımını totaliter ve boğucu bulmuştur. Örneğin Andrei Tarkovsky *Sculpting in Time*'da "Eisenstein düşünceyi despot haline dönüştürür; tüm sanatların belki de en çekici özelliği olan dile getirilmeyen belirsizlikten hiçbir şey, hiç 'hava' bırakmaz" diyerek şikâyette bulunur. Arlindo Machado (1997, s.196) Eisenstein'ın kavramlar ve duyulardan oluşan görsel-işitsel gösteri hayalinin güncel videoya sinemadan daha uygun olduğunu öne sürer. Ayrıca diyalektik temeli olmadan Eisensteinci "çağrışımcı" montaj kolayca, bütünün kendi parçalarının toplamından daha fazla bir şey olduğu reklam sektörünün metalaşmış ideogramı haline dönüştürülebilir: Catherine Deneuve artı Chanel No:5 çekicilik, parıltı ve erotik cazibeyi işaret eder.

Film Sense'te (1942) [Film Duyumu] ve *Film Form*'da (1949) [Film Biçimi] toplanan makaleler ilgi alanlarının olağanüstü çeşitliliğini ortaya koyar. "*Cinematographic Principle and the Ideogram*"da

Eisenstein alternatif film yapma tekniğini ideogramatik (yanlışlıkla "hiyeroglifvari" olarak adlandırılır) yazım yani antik bir resimsel yazının stilize edilmiş kalıntıları üzerine modeller. "Çarpıcılık" ve ideografik yazıma başvurmak konvansiyonel dramatik gerçekçilik etrafında teorik olarak sonuna kadar dolaşmayı kolaylaştırır. Eisenstein'a göre bir plan büyük ölçüde bir montaj serisinde diğer planlarla ilişkisi ile belirlenir. Dolayısıyla montaj hem estetik hem de ideolojik ustalığın anahtarıdır. Eisenstein için sinema, estetik düşünmeden çok izleyiciyi güncel sorunların bilinci konusunda şoke eden, dönüştürücü, ideal olarak tetikleyici bütün sosyal pratiklerin üstündedir. Güncel teknoloji analojisine başvurarak Eisenstein seyircinin ruhunu "işleyen" [*plow*] sinemayı -kelimenin zirai olduğu kadar cinsel anlamları da var- traktör ile karşılaştırır. Eisenstein avangard "hile"yi hor görürken, popüler, kitleler tarafından anlaşılır, deneysel avangard sinemayı destekler.

Eisenstein aynı zamanda, kendisi, Pudovkin ve Alexandrov tarafından imzalanan 1928 tarihli manifestoda geliştirilen bir fikir olan sesin kontrpuan kullanımı ile ilgili bir teorisyen idi. Bu manifestoya her üç yönetmen de senkronize, fonetik ses kullanmanın cazibesine karşı uyarıda bulunarak bunun yerine ses ve görüntünün kontrpuan kullanımını önermişlerdir. Aslında kontrpuan, gerilim ve çatışma nosyonları Eisensteinci estetiğin merkezindedirler. Hem Hegel hem de Marx'tan etkilenmiş olan Eisenstein'a göre zıtların diyalektik mücadelesi sadece sosyal yaşama değil, aynı zamanda sanatsal metinlere de hayat katar. Eisenstein Kübist kolajın özünde mekânsal olan dizilimini olduğu gibi zamansallaştırırken Hegelci/Marksist diyalektiği estetize eder. Ona göre ideal montaj ahenksiz ses-görüntünün birbirine bağlanması ve gerilimlerin çözülmeden kalmasıdır. Eğer tek bir mecaz Eisenstein'ın düşünme biçimini karakterize edecek olsaydı o da oksimoron, zıtların birleştirilmesi, "duyusal düşünme" ya da "zıtların dinamiği" gibi en ünlü tanımlamalarında aşikâr olan bir mecaz olurdu. Aslında, onun düşüncelerinin içerdiği zıt dürtüleri yakalamak için "Pavlovcu mistisizm", "Marksist estetisizm", "Hegelci biçimcilik", "bozucu organisizm", "aşkın materyalizm" gibi oksimoron formülasyonlara ulaşmadan Eisenstein üzerine yazmak zordur.

"*Methods of Montage*"da Eisenstein ilerlemeci biçimde daha karmaşık formlardan oluşan tam-kapsamlı bir montaj tipolojisi geliştirdi: metrik (sadece uzunluk temelli); ritmik (hem uzunluk hem de içeriğe dayalı); tonal (ışığın ve grafik formların manipülasyonu

ile oluşturulmuş baskın ruh haline bağlı); üst tonal (daha gizli anlatımsal yankılamalara dayanan) ve entelektüel (tüm stratejilerin karmaşık kapsanışı). Eisenstein'a göre bu türlerin her biri özel izleyici etkileri yaratır. Bu şema, sinema için tanımlayıcı bir paradigma olarak, biçimsel olasılıkların varsayılan bolluğundan daha az ilgi çekicidir. "*The Filmic Fourth Dimension*"da Eisenstein yönetmenlerin müzikte Debussy'yi anımsatan sinemasal "izlenimciliği" yaratmak için "dominant"lar kadar "üst-ton"larla çalıştığını öne sürer. David Bordwell'in altını çizdiği gibi (1997), Eisenstein sıkça ve üstü örtük bir şekilde müzikle ilgili analojilere başvurur. Ölçü, üst-ton, dominant, ritim, çok seslilik ve kontrpuan gibi müzik kavramlarına sıklıkla başvurmasının nedeni budur. (Eisenstein, müzikal eğilimini pek çok çağdaşı ile paylaşır: 1920'lerin sonunda Dostoyevski üzerine çalışmalarında sanatsal "çok seslilik" ve "zarafet" düşünceleriyle çalışmalar da gerçekleştiren Bakhtin; "çok sesli roman"lardan bahseden yazar Henri-Pierre Roche ve "çok sesli şiir"den bahseden Brezilyalı sanatçı Mario de Andrade.)

Diller, kültürler, sanat ve disiplinler üzerine engin bilgisinden yararlanarak ve her zaman teori ve pratiği etkileştiren bir diyalektikle çalışan Eisenstein, sanatsal süreksizliğe ayrıcalık tanımış, filmin her bir parçasını organik kusursuzluktan çok ardışıklığın ve çatışmanın prensiplerine dayalı güçlü semantik bir yapı olarak görmüştür. Eisenstein'da ses, biçim, ışık ve hızın olağanüstü bir biçimde ortaya çıkışı, düşünceyi şekillendirebilen, duyuları etkileyen ve hatta bilinmeyen ya da soyut akıl yürütme şekillerini barındıran simyasal, ideogramatik yazımın gizli bir formunun etkin ham maddesi haline gelir (Eisenstein hem Marx'ın *Kapital*'ini hem de Joyce'un *Ulysses*'ini uyarlamaya kafa yormasıyla ünlüdür). Eisenstein zengin entelektüel bir miras bıraktı. Eisensteinci ilkelerin yansımalarını Metz'in "*Grande Syntagmatique*"inde [büyük dizilim/sentagmatik], Burch'un *Praxis de Cinéma*'sında, Roland Barthes'ın "üçüncü anlam"ında ve sinemaya dair daha geç dönem diğer pek çok sayısız yansımalarda buluruz. Marie-Claire Ropars'ın kendi kavramı olan montaja dayalı filmsel *yazım*da Eisenstein ana figürdü. 1980'lerde Kübalı yönetmen Tomás Gutierrez Alea, *Dialectica del Espectador*'da [Seyirci Diyalektiği] Eisensteinci *pathos* ile Brechtçi *verfremdung*'u (yabancılaşma) sentezlemeye çalışmıştır.

Bu sırada Dziga Vertov pek çok yönden Eisenstein'dan bile daha radikaldi. (Jean-Luc Godard 1960'ların sonunda Jean-Pierre Gorin'le ortak çalışmasına "Dziga Vertov Grubu" diyerek daha politik ve

biçimsel olarak radikal olan Vertov'u "öngörülü" kabul edilen Eisenstein'a tercih etmiştir.) Kışkırtıcı bir dizi makalede ve manifestoda Vertov "vurguncu" ticari sinemanın "ölüm fermanı"nı ilan etmiştir. Burada Vertov'un "*We: Variant of a Manifesto*"sunda [Biz: Bir Manifestonun Değişkeni]:

> Romantizme dayalı, teatral filmleri ve benzeri eski filmleri cüzamlı ilan ediyoruz.
>
> Onlardan uzak durun!
> Gözünüzü onlardan sakının
> Onlar ölümcül tehlike taşır!
> Bulaşıcıdır!
>
> (Vertov, 1984, s.7)

Okur / izleyicileri "romantizmin tatlı kucağından / psikolojik romanın zehrinden / cinsel içerikli tiyatronun pençelerinden kaçmaya" (a.g.e.) çağıran Vertov, bunun yerine "dünyanın sine-göz ile duyumsal keşfine" davet eder. Whitman-vari izdüşümsel neşe ile Vertov kamerayı antropomorfik bir şey haline getirir:

> Ben sine-gözüm. Mekanik bir gözüm. Ben, bir makine, size dünyayı sadece gördüğüm gibi gösterebilirim.
> Şimdi ve sonsuza dek, kendimi insani hareketsizlikten özgür kılıyorum. Ben sürekli hareket halindeyim. Nesnelerden yakını, sonra uzağı alırım. Altlarında sürünür sonra üstlerine tırmanırım. Dörtnala giden atla burun buruna hareket ederim. Tüm süratle kalabalığın içine dalarım. (a.g.e., s.17)

"*Provisional Instructions to Kino-Eye Groups*"ta [Sine-Göz Gruplarına Geçici Talimatlar] Vertov insan gözünün kameradan daha aşağı olduğunu önē sürer:

> Gözlerimiz çok zayıf ve az görür –ve bundan dolayı ki insanlar görülemeyen görüngüleri görebilmek için mikroskobu tasarlamış; ve bilinmeyen, uzak dünyaları görmek ve keşfetmek için teleskobu icat etmiştir. Kamera, görünür dünyaya daha derinden nüfuz etmek için, görünür dünyayı kaydetmek ve keşfetmek için icat edildi. (Vertov, 1984, s.67)

Vertov için kurgu "Adem'den daha mükemmel" bir insan birleştirebilir. Egemen sosyal yapılar ne yazık ki sinemanın kendi potansiyelini fark etmesinin önüne geçer:

> Ne yazık ki sinema deneyimi talihsizdir. Öyle bir zamanda icat edildi ki sermayenin egemen olmadığı tek bir ülke dahi yoktu. Burjuvazinin ce-

> hennem gibi düşüncesi, bu yeni oyuncağı kitleleri eğlendirmek için ya da daha çok işçilerin dikkatlerini efendilerine karşı mücadele etmek olan amaçlarından uzaklaştırmak için kullanmaktan ibaretti. (a.g.e., s.67)

"*The Essence of Kino-Eye*"da [Sine-Gözün Özü] söylediği gibi Vertov'un temel, program niteliğindeki amacı "bir bütün olarak, her ezilen bireye ve proletere çevrelerindeki yaşam görüngüsünü anlama çabalarında yardım etmek"tir (Vertov 1984, s.49).

Vertov aynı zamanda, komünist gazete *Pravda*'ya göndermede bulunan, "sine-pravda" yani "sinema gerçek"in gerekli olduğunu söylemiştir. Vertov'un yazılarında doğruluk ve gerçekliğin bir aracı olarak sinema vurgusu ile bir "yazma" biçimi olarak sinema vurgusu arasında bir gerilim vardır. Bu gerilim "şiirsel belgesel" olarak kendi filmlerini tanımlamasında yakalanır. Pratik bir açıdan Vertov stüdyolardan uzakta, insanları maskeleri ya da makyajları olmaksızın göstermek için ve sosyal görüngünün yüzeyinin altında gizli biçimde yatan şeyleri açığa çıkarmak için sokaklarda çekilen belgeselleri savunur. İtalyan fütüristlerinden etkilenmiş olan ama bu akımın faşist politikalarından sakınan Vertov sosyalizmin hizmetine sunulmak üzere "makinelerin şiirselliği"ni ve hız ve makinelerin –"elektrik santrallerinin epiği"- cesur yeni dünyasını kutlamak için bir araç olarak mükemmelleştirilebilir "sine-göz"ü (*kino glas*) övmüştür.

Vertov'a göre montaj tüm film üretim sürecinin içine işler; gözlem sırasında, gözlemden sonra, çekimlerde, çekim sonrasında, kurgu sırasında (montaj parçalarının aranması) ve final montaj esnasında gerçekleşir. Vertov müzik-stili montaj "araları"ndan bahseder; örneğin hareket ve kareler arasındaki orantılı ilişki. "*We: Variant of a Manifesto*"da (1922) Vertov, filmik yapının biçimsel bileşenini planlayan "Kinokism" ve "kinogram"dan müzik skalasının sinemadaki karşılığı olarak bahseder:

> *Kinochestvo* [Kinokism] nesnelerin kendilerine özgü hareketlerinin uzamda ritmik, sanatsal bir bütün olarak, maddenin özellikleri ve her nesnenin içsel ritmi ile uyum içinde organize edilmesi sanatıdır.
> Aralar (bir hareketten diğerine geçişler) hareket sanatının ögeleri, malzemesidir ve hiçbir şekilde hareketlerin kendileri değildirler. Hareketi kinetik bir sonuca bağlayan onlardır (aralardır). (Vertov, 1984, s.8)

Vertov'a göre yönetmenin zorunluluğu, gerek ekranda olsun gerek üç boyutlu dünyada, "dünyanın komünist deşifrasyonu"nun

bir parçası olarak gizemleri deşifre etmek ve gizemli hale getirilen şeyleri ortaya çıkarmaktır (a.g.e., s.79). Vertov, ayırıcı bir şekilde kendi sinema türünü "sanatsal drama"nın gizemli hale getirme edimine karşı seyirciyi toksinlerinden ve belirli tutucu kavramların bilinçaltına yaptıkları imalardan arındırmak üzere tasarlanmış bir sinema formu olarak tanımlar. Çarlığa karşı Bolşevik mücadele ve Hollywood'un yıldız sistemine karşı *Kino Glas* [sine-göz] mücadelesinin eşzamanlı yankılarına değinen Vertov "perdenin ölümsüz kral ve kraliçelerinin" devrilmesi ve "günlük görevlerini yerine getirirken yaşamın içinde çekilmesi ile sıradan ölümlülerin" itibarlarının iade edilmesine çağrıda bulunmuştur (a.g.e., s.71).

Kraliyet benzetmesi dışında Vertov'un yanıltıcı sinemayı kınaması üç diğer mecazi grupla olur: (1) sihir ("büyüleyen sinema"); (2) uyuşturucu ("sine-nikotin", "elektrik-afyon") ve (3) din ("sinemanın yüksek rahibi"). (Devrimci Troçki "*Vodka, Church and the Cinema*" [Votka, Kilise ve Sinema] isimli bir makale yazmıştır.) Kantçı "tarafsız" sanat değerlendirmesine karşı Vertov filmlerin "ayakkabı kadar işlevsel" olduğunu öne sürmüştür. Vertov için sinema üretken yaşamı aşan bir şey değildir; daha çok sosyal üretimin bir devamı olarak var olur. Annette Michelson'un da belirttiği gibi Vertov'un *The Man With a Movie Camera* [*Kameralı Adam*] filmi sinemasal faaliyetin neredeyse her yönünü alışılagelen biçimiyle işçilikle sistemli bir şekilde art arda koyarak sinemaya endüstriyel bir üretim muamelesi yapar.[2] Film üretim sürecinin her aşamasında montaja vurgu yapmasına rağmen Vertov'un salt burjuvazinin temsilinin bir formu olarak "peri masalı senaryoları"nı mahkûm etmesi onu tam anlamıyla bir realist yapar (illüzyonist olmamasına rağmen). Vertov'un teorileri uluslararası etki göstermiştir. ABD'de *Workers Film* ve *Photo League* gibi solcu gruplar tarafından hayranlıkla karşılandı ve 1962'de New York gazetesi *Film Capture*, 1970'lerde Fransızca'ya ve 1980'lerde İngilizce'ye çevrilen bütün eserlerinden önce Vertov'un yazılarından bir seçki yayınladı.

Farklı montaj teorisyenleri arasındaki varsayılan tüm ayrımlar resmi Stalinist rejimin gözünde pek bir şey ifade etmiyordu. Çünkü hemen hemen hepsi 1935'ten sonra, "sosyalist gerçekçilik" Sovyet Komünist Partisi'nin resmi estetiği haline geldiğinde, "idealizm", "biçimcilik" ve "elitizm" yaptıkları gerekçesiyle suçlanarak politik sorunlar yaşadılar.

Rus Biçimciliği ve Bakhtin Okulu

Sovyet yönetmenlerin kendi pratiklerini teorize etme çalışmaları sinema teorisi için önemli bir diğer kaynak-akım ile sadece çakışmakla kalmaz net olarak ondan etkilenir de: Rus Biçimcileri -daha sonra onlar da diğerleri gibi "idealist" ilan edilmişlerdir. Eisenstein'ın, Shklovsky ve Eikhenbaum gibi anahtar biçimcilerle olduğu gibi ortak arkadaşları olan fütürist şairlerle de kişisel bağlantıları vardı ve sinema/ dil, bir yapı olarak montaj ve iç ses üzerine heyecanını biçimcilerle paylaştı. Kabaca 1915'ten 1930'a kadar yeşeren biçimci akım iki grup etrafında evrildi: Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Çalışması Topluluğu. Bazıları sinemada senaryo yazarı ve danışman olarak yer alan biçimciler sinema teorisi için tutarlı bir zemin ya da edebiyat için düşündükleri şiirsellikle karşılaştırılabilir bir "şiirsellik" oluşturmayı umdular. (En hırslı koleksiyonlarının adı -*Poetika Kino* [Sinemanın Şiiri, 1927]- sadece Aristoteles'in *Poetika*'sına değil aynı zamanda edebiyat teorisi üzerine daha erken biçimci bir yapıt olan *Poetika*'ya da göndermede bulunur.) *Poetika Kino*'da ve sinema üzerine diğer önemli makalelerde -en önemlileri Shklovsky'nin "*Literature and Cinema*" (1924) [Edebiyat ve Sinema] ve Tynyanov'un "*Cinema-Word-Music*" (yine 1924) [Sinema-Dünya-Müzik]- biçimciler sonra gelen pek çok teorinin zeminini oluşturan geniş bir yelpazede konuları araştırmıştır. O dönemde sinema kendini meşru bir sanat olarak kurma sürecinde idi. Bu durum biçimcilere hâlihazırda edebiyat üzerine kendi çalışmalarında geliştirdikleri "bilimsel" düşünceleri genişletebilecekleri ilgi çekici bir alan tanıdı. Bu alana "sinematoloji" (Kazanski), "sinepoetik" (Piotrovsky) ya da "sine-stilistik" (Eikhenbaum) gibi birbirinden farklı tanımlar getirdiler. Hikâye, fabl, dominant, malzeme ve otomatizm gibi biçimci kavramların intersemiyotik çevirisini test etmek için sinema ideal bir alan sundu.

Biçimciler Eisenstein'la, temel sorunu *techne* -sanatçının/ zanaatkârın "zanaat"i için malzeme ve aletler- olan bir çeşit "tekni-

sizm" [*technicism*] görüşünü paylaşırlar. Önceki edebi çalışmaları baskılandıran, güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat geleneğini reddeden Biçimciler edebiyatın "içkin", kültürün diğer kurallarına bağlı olmayan, özellikleri, yapıları, sistemleri ile ilgili "bilimsel" bir yaklaşımı desteklediler. Bu bağlamda, Biçimciler fazlasıyla öznel görünen bir alan olan estetiğe bilimsel bir zemin aradı. Bu bilimin konusu bir bütün olarak literatür ya da tekil edebi metinler olmaktan çok "edebilik" *(literaturnost)* yani verili bir metni edebi bir eser haline dönüştüren şeydir. Biçimciler için "edebilik" bir metnin stil ve konvansiyonunu yerleştirmenin ve özellikle kendi biçimsel nitelikleri üzerine düşünme kapasitesinin karakteristik yöntemlerini içinde barındırır.

Metinlerin temsili ve anlatımsal boyutlarını önemsizleştiren biçimciler, kendi kendini anlatan, otonom boyutlarına odaklanmışlardır. Shklovky, sanatın algıyı arttırma yöntemini göstermek ve otomatikleşmiş yanıtları kısa devreye uğratmak için *ostrenanie* ("alışkanlığı kırma" ya da "yabancılaştırma") ve *zatrudnenie* ("zorlaştırma") terimlerini uydurmuştur. Shklovsy'ye göre şiirsel sanatın en temel fonksiyonu alışılagelmiş, rutinleşmiş algıyı formları zorlaştırarak yok etmektir. Alışkanlığı kırma, oluşturulmuş kurallardan sapmalar yaratarak bir nedeni olmayan biçimsel araçlarla ulaşılabilir bir şeydir. Mesela Tolstoy mülkiyet kurumunu bir atın şaşırtıcı perspektifinden sorgulayabilmiştir. Edebi evrim, yaygın sanatsal geleneklere uzun yıllar engel olmayı deneyerek ve yenilerini yaratarak şekillenmiştir. Çağdaş "Bakhtin Okulu", baskın olan her ne olursa olsun sürekli ergen bir asilikle ona karşı çıkan bu tür edebi Oedipalizmle dalga geçmiş ve daha uzun ve daha toleranslı bir sanat tarihi bakışını ele almayı tercih etmiştir.

İsimlerinin ima ettiği gibi erken dönem biçimciler kesin olarak estetistlerdir. Onlar için estetik algı ototelik, kendi içinde bir amaçtır. Sanat, genel olarak Shklovsky'nin "taşın taşlığı"nı hissetmek için "nesnenin ustalığı/ sanatsallığı" dediği şeyi deneyimlemenin bir aracı idi. Biçimcilerin sanat eserinin *yapılandırılması* konusundaki tutarlı vurguları onları (özellikle Jakobson ve Tynyanov) doğal görüngülerin kaydedilmesinden çok sanatın bir simgeler ve gelenekler sistemi olması anlayışına yönlendirdi. Biçimciler Eikhenbaum'un "sanatın kaçınılmaz gelenekçiliği" dediği şeye inanmışlardır (Eagle, 1981:, s.57). Aslında sanatın rolü gerçekçi sanatlar dahil tüm sanatların gelenekçiliğine dikkat çekmektir. Eikhenbaum, sinemada natüralizmin "edebiyat ya da tiyatrodaki natüralizmden daha

az konvansiyonel olmadığını" tartışır (Eikhenbaum, 1982, s.18). Shklovsky, Charlie Chaplin filmlerinde serseri figürü, sadece bazıları sahnenin gerekleri için olmak üzere, bir dizi araçla (düşmeler, kovalamacalar ve kavgalar) yapılandırılmış olarak görüp, bu filmlerin yapısını analiz ederek edebilik kavramını sinemaya yayar. Neo-Kantçı bir dille, Tynyanov sanatın "kendi araçlarını soyutlaştırmaya gayret ettiğini" söyler (Eagle, 1981, s.81).

Biçimciler, bir nebze kesinlikle film ve dil arasındaki analojiyi ilk keşfedenlerdi. İsviçreli dilbilimci Saussure'ün sunduğu ipuçlarını takip eden Biçimciler sinemasal görüngünün açık bir biçimde kaotik olan dünyasını sistematize etmenin yolunu aramışlardır. Tynyanov "görünür dünya"nın "sinemada, olduğu gibi değil semantik bir bağlantı ile... semantik bir işaret olarak gösterildiğinden" bahseder. Eikhenbaum, Shklovsky, Tynyanov ve diğerlerinin katkıları ile oluşturulan *Poetica Kino*'da biçimciler filmin "şiirsel" kullanımı ile yazılı metinler için sundukları dilin "edebi" kullanımı arasındaki benzerliğin altını çizerler. Tynyanov'a göre montaj edebiyattaki ölçü tekniği ile karşılaştırılabilir. Şiirde sahnenin ritmin emrinde olması gibi sinemada da sahne stilin emrindedir. Sinema ışık, montaj gibi sinema ile ilgili süreçleri görünür dünyayı semantik işaretler formuna dönüştürmek için kullanır. Eikhenbaum filmin sözdizimini anlatımsal düzyazı ile karşılaştırırken Tynyanov şiiri daha uygun bir model olarak görür.

(Kırk yıl sonra Pasolini "*Cinema of Poetry*" [Şiirin Sineması] makalesinde bu temayı seçer.) Bu esnada "*Problems in Film Stylistics*"te [Film Tarzlarındaki Sorunlar] Eikhenbaum sinemanın "içses" ve "dilsel mecazların görsel çevirisi" ile ilişkili olduğunu öne sürer. Eikhenbaum için iç ses perdedeki görüntülerde gizli olan şeyi tamamlayıp ortaya çıkarır ve böylece izleyicinin anlayışını kolaylaştırır. Dolayısıyla sözel dil, filmsel görüntünün "okunabilir"liğini ima eder. İçsel konuşma aynı zamanda bir yandan Lev Vygotsky'nin "ben merkezli konuşma" dediği şeyle, diğer yandan da "sosyalleşmiş" söylemle yazılı ve sözlü söylem arasında da arabuluculuk yapar ve böylece eliptik, parçalı ve yerinden edilmiş "bilinçaltının retoriği" ile bağlantılı farklı bir ifade türüne kapı açar. Biçimciler, Eikhenbaum'un seyirci olmanın kaçınılmaz yalnızlığı üzerine "*Problems of Cine-Stylistics*"te altını çizdiği, izleyiciliğin görüngübilimi denilebilecek şeye de duyarsız değillerdi:

> Seyircinin durumu yalnızlığa yakındır; özel bir anlama hali –başka birinin hayalini gözlemler. Filmle alakalı olmayan en ufak bir dış gürültü onu tiyatroda aynı şeyin gerçekleşmesinden daha fazla rahatsız eder. Yanındaki seyircilerin konuşmaları (mesela yüksek sesle yazıları okuma) onu filmin hareketine odaklanmaktan alıkoyar; onun ideal durumu diğer seyircilerin varlığını hissetmemek, filmle baş başa olmak, sağır ve dilsiz olmaktır. (Eikhenbaum, 1982, s.10)

Burada Eikhenbaum, Metz'in seyircinin metapsikolojisi, karşılaştırmalı medya çalışmaları, filmin rüya olması metaforu ve bilişsel teori gibi daha sonraki teorik akımların bir kısmını önceler.

Eikhenbaum montajı sahnelemeden bağımsız, biçimsel bir sistem olarak görür. Eikhenbaum'a göre sinema "figüratif dilin özel bir sistemi", sinemasal "söz dizimi"ne planları "tümce" ve "cümlelere" dönüştüren bağlantı olarak bakan bir biçimselliktir. "Sine-süreç" daha karmaşık zaman-uzamsal düzenleme yaparken "sine-tümce" bir dizi planı, yakın plan gibi ana bir görüntü etrafında gruplandırır. Analistler bu tür tümcelerin tipolojilerini belirlemek için plan temelli analizi kullanabilir –Christian Metz'in "*Grande Syntagmatique of the Image Track*"inden kırk yıl sonra ele alınan bir proje. Eikhenbaum tamamen gelişmiş bir tipoloji oluşturmamasına rağmen -zıtlık, karşılaştırma ve örtüşme gibi- bazı sentagmatik/ dizimsel yapı prensipleri Metz tarafından daha sonra geliştirilecek olan embriyonik kavramlardır. Ancak biçimciler, Metz'ten farklı olarak, netice itibarı ile biçimsel ve şiirsellikten daha az dilbilimselliğe odaklanmışlardır. "Gramer-karşıtı" ve normatiflik-karşıtı biçimci estetik, ögelerin seçilmesi ve birleştirilmesinin doğru kurallarını belirlemez ama estetik ve fütürizm gibi avangard akımların sunduğu türden teknik normlardan sapmaları belirler.

Rus biçimciliğinin sonraki döneminde, sözde "Bakhtin Çevresi" ya da "Bakhtin Okulu" denilen çevre biçimci yönteme karşı sinema teorisinde zengin etkileri olan provokatif bir eleştiri geliştirdi. *The Formal Method in Literary Scholarship*'te (1928) Bakhtin ve Medvedev biçimciliğin ilk aşamasının önemli önermelerini parçalara ayırırlar. Diğer taraftan Bakhtin ve Medvedev'in "sosyolojik şiirselliği" biçimci şiirselliğin belirli özelliklerini paylaşır: Sanatın romantik, anlatımsal bakış açısının reddedilmesi, sanatın sorularının sınıf ve ekonomi sorularına indirgenmesinin reddi; sanatın kendine özgü amaçları olma özelliğine gösterilen ısrar. Her ikisi de "edebilik"i, biçimcilerin "alışkanlığı kırma" dedikleri ve Bakhtin ve Medvedev'in "söyleşimcilik"in daha kapsamlı bölümlemesi altında yorumladı-

ğı, metinler arasındaki ayrımsal ilişkiye içsel olarak gördüler. Her iki okul da sanatın gerçekçi algılarını naif bir biçimde reddettiler. Bakhtin ve Medvedev, sanatsal bir yapı gerçekliği değil ancak "diğer ideolojik katmanların yansımaları ve kırılmaları"nı yansıtır, der. Bakhtin ve Medvedev edebi bilginin merkezi sorunlarını formüle etme noktasında biçimciliğin "üretken rolü"nü övmüşlerdir ve bunu böylesi bir keskinlikle yaparak "kaçınılamaz ya da göz ardı edilemez hale gelirler." Ancak biçimcilikle sanatsal "özellik" sorunsalı üzerine eleştirel bir ilişki kurmuşlardır. Bu konuyu meşru bir konu olarak ele alarak dilbilim ötesi ve materyalist bir yaklaşım önerirler. Pek çok durumda Bakhtin ve Medvedev biçimcilerin var olan ikilikleri –pratik/ şiirsel dil; madde/ alet; hikâye/ sahne- basitçe tersine çevirdiğini, diyalektik olmayan bir tarzda ters yüz ettiğini, mesela bir zamanlar dışsal içeriklerin daha üstün olduğu yerde içsel formları yücelttiklerini ileri sürerler. Ama Bakhtin ve Medvedev için her sanatsal görüngü eşzamanlı olarak içten ve dıştan belirlenir; "iç" ve "dış" arasındaki engel yapay bir engeldir; çünkü gerçekte ikisi arasında büyük bir geçirgenlik vardır.

Bakhtin ve Medvedev'e göre biçimcilik, kendi özgüllüğü içinde dahi edebiyatın sosyal doğasını ayırt etme noktasında başarısız olur. Tarihi "sonsuz bir çağdaşlık" içinde eriten biçimciler edebiyatın ideolojik, ekonomik, politik gibi diğer "diziler"le ilişkisi bir yana edebiyatın içsel evrimi için bile uygun olmayan bir model yaratırlar. Biçimciler tarafından sanat eserinin "araçlarının toplamı" olarak fetişleştirilmesi okura kendi boş duygularından başka bir şey bırakmaz, "alışkanlığı kırma"nın hedonist hazzı sanatsal metnin bireysel tüketicisi tarafından deneyimlenir. Biçimcilerin totolojik bir biçimde tartıştığı gibi sanatın amacı, estetik olmakla "ilgilidir", algıyı yenilemekle ilgilidir, okurun/ izleyicinin "taşın taşlığını" hissetmesini sağlaması ile ilgilidir.

Biçimciliğin mekanik olması, tarihsel olmaması ve sıkı sıkıya kapalı bir hayatının olmasının eleştirisi Tynyanov'un "dinamik yapı" kavramında, daha sonra Prag Okulu'ndaki çalışmalarında "dinamik senkron"dan bahseden Jakonson'da ve edebiyat ile tarihi "dizileri" ilişkilendirmeye çalışan diğerlerinde de biçimcilerin kendileri tarafından işaret edilmeye başlandı. Aslında Rus biçimciliğindeki temel yaklaşımların çoğu 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında -her iki akımın ana figürü olarak Roman Jakobson'la- Prag yapısalcılığı tarafından adapte edildi ve değerlendirildi. Prag Okulu, özellikle Roman Jakobson ve Jan Mukarovsky tarafından sinema üzerine ya-

zılan önemli makalelerin temelini oluşturan bir fikir olan "estetik işlevler" konusuyla alakadar oldu. "*Art as a Semiotic Fact*" (1934) adlı makalesinde ve *Aesthetic Function* (1936) adlı kitabında Mukarovsky estetik otonominin semiyotik teorisinin ana hatlarını çizdi. Burada iki farklı işlev, iletişimsellik ve estetik (kabaca biçimcilerin "pratik" ve "poetik" dili ile karşılaştırılabilir) bir metnin içinde aynı anda var olabilir ama diğer taraftan da estetik işlev nesnedeki "öne çıkarma" ve "ilgi odağı"nı izole etmeye hizmet eder. Sesin ortaya çıkış arifesinde yazan Jakobson "*Is the Cinema in Decline?*" [Sinema Düşüşte mi?] adlı bir makalesinde (1) sesin ortaya çıkışının sinemanın "gerçekliği" imgelere dönüştürmesi gerçeğini değiştirmeyeceğini ve (2) sesin kullanımının tarihsel olarak gerçek sesle sadece uzaktan bir bağlantısı olan oldukça geleneksel bir sisteme evrildiğini tartışır (bkz. Eagle, 1981, s.37).

Rus biçimciliği ve aynı kökten olan akımlar sinema teorisine epey bir miras bırakmışlardır. Daha sonra sinema teorisi, özellikle Christian Metz *Langage et Cinema*'da (1971) Saussurecü dilbilimin ve biçimci şiirselliğin içgörülerini sentezlediğinde ve genişlettiğinde, edebi özgüllükle ilgili biçimci formülasyonlardan sinema teorisine dair sonuçlar çıkarmıştır. Bu esnada David Bordwell ve Kristin Thompson "tarihsel şiirsellik" için –şiirsellik [*poetics*] kelimesi yanlızca Aristoteles'e değil aynı zamanda Bakhtin'in "*Chronotope*" [Kronotop] makalesine ve biçimcilerin *Poetica Kino* kavramına da uzanır- bir temel olan kendi "Yeni-Biçimcilik" versiyonlarını oluşturmak için biçimcilerin alışkanlığı kırma teorisinin bazı yönlerinden; ve özellikle Bordwell'in *Narration in the Fiction Film* (1985), Thompson'ın *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis* (1980) ve *Breaking the Glass Armour* (1988) ve ikisinin ortak yazdıkları (ve fazlaca kullanılan) *Film Art* (1996) kitaplarında Prag yapısalcılarının "kurallar" ve "şema" teorisinden yararlanmıştır. Biçimciler başlı başına sinema hakkında yazmamış olsalar da kavramlaştırmaları etkili olagelmiştir. Bertolt Brecht biçimci bir kavram olan "alışkanlığı kırma"yı sonradan politikleştirmiş ve kendi *verfremdungseffekt* ("yabancılaşma etkisi" ya da "uzaklaşma" olarak farklı çevirileri olan) kavramı olarak yeniden yorumlamıştır. Bu kavram vasıtasıyla sanat eserinin kendi yapım süreci toplumunki ile eşzamanlı olarak ortaya çıkar. "Doğal" olarak ele alınan şeyin sosyal olarak kodlanmış yönlerini açığa çıkarma örneğindeki gibi yapısalcı "doğallığını bozma" projesi, biçimcilerin kendileri bile bu tür araçları tamamen formel bir açıdan görseler

de biçimci *ostrenanie* ya da "yabancılaştırma" projesi tarafından öncelenir.

"Hikâye" (*fabula*) ile -kendi "olgusal" sıralamaları ve anlatımları içinde olayların varsayımsal dizisi- "sahne" ya da "söylem" (*sjuzet*) -sanatsal bir yapı içinde anlatılan hikâye- de sinema teorisini ve analizini Greard Genette gibi edebiyat teorisyenleri vasıtasıyla dolaylı olarak ve David Bordwell ve Kristin Thompson'un (genellikle semiyotik olmayan) çalışmaları ile doğrudan bir biçimde etkiler hale gelmiştir. Bu arada "iç ses" sorunu 1970'lerde Paul Willemen, Ronald Levaco ve David Bordwell gibi teorisyenler tarafından "yeniden keşfedilene" kadar sönük kalır. Mesela Willemen, iç sesin Shklovsky'nin önerdiği gibi sadece sessiz sinema ile ilgili olmadığını, netice itibarı ile genel olarak sinemasal sistemin bir çeşit Bilinçaltı yapısını oluşturduğunu öne sürer.

Daha sonra gelen film semiyotiği için de önemli olan, dinamik sistemlerin bir "egemen" ile ilişki içinde yapılandırılması gibi metnin rakip ögeler arasında bir savaş alanı olmasına dayanan biçimci yaklaşım idi. İlk olarak Tynyanov tarafından kavramlaştırılan bu kavram, bir dönüm noktası oluşturan 1927 tarihli makalesinde ("*The Dominant*") ritim veya sahne ya da karakter gibi bir ögenin, sanatsal metin ya da sistemi düzene sokar hale geldiği süreçte olduğu gibi sanatsal eserlerin "dominant" tarafından kontrol edilen, birbirini etkileyen kodlar grubu tarafından oluşturulmuş olduğunu ileri süren Jakobson tarafından daha da geliştirilmiştir. "Bir sanat eserinin ayarlayan bileşeni" olarak dominant geri kalan ögelere hükmetmeyi, onları belirlemeyi ve dönüştürmeyi başarır.[1] Jakobson'un üzerinde durduğu gibi bu kavram sadece tekil şiirsel eserlere uygulanabilir değildir aynı zamanda şiirsel kanonlar ve hatta bir bütün içinde bakıldığında belirli bir dönemin sanatına da uygulanabilir. 1980'lerde Fredric Jameson bu terimi uluslaraşırı kapitalizm çağının "kültürel dominant"ı diyerek postmodernizme adapte etmiştir.

Biçimcilik içindeki başka bir akım da Vladimir Propp'un *Morphology of the Folktale* (1968) adlı çalışmasında hikâye anlatımı üzerine şekillenmiştir. Propp,"evden ayrılmak" gibi "işlevler" olarak adlandırılan, minimal hareket birimlerine dayalı ortak yapıları ayırt etmek için 115 Rus halk masalını incelemiştir. Propp, görece az sayıda, 31 tane bu tür işlev tespit edebilmiş buna karşılık daha yüksek sayılarda (geleneksel "motif"le ilişkili) kişiler, nesneler ve olaylar belirlemiştir. Örneğin Peter Wollen'ın *North by Northwest* [*Gizli Teşkilat*] ve Randal Johnson'un *Macunaima* analizlerinde Propp'un

sinema teorisine bıraktığı miras ortadadır. Son olarak, sinema üzerine biçimci düşünceler 1970'lerde de Moskova ve Tartu'da "kültürün semiyotiği" grupları tarafından geliştirilmiştir. *Semiotics of Cinema*'da (1976) okulun en aktif üyesi olan Juri Lotman sinemanın hem bir dil hem de "ikincil modelleme sistemi" olduğunu söylerken biçimci formülasyonları yeniden gündeme getirmenin yanı sıra yansımalarını da açıkça barındıran yöntemlerle sinema analizini daha geniş kültürel bir teori ile bağdaştırmaya çalışmıştır.

Tarihi Avangardlar

1910'lar ve 1920'ler "tarihi avangardlar" dönemi idi. Bu dönemde sanatlarda deneysellik zirve yaptı: Fransa'da Empresyonizm, Sovyetler Birliği'nde Yapısalcılık, Almanya'da Ekspresyonizm, İtalya'da Fütürizm, İspanya ve Fransa'da Gerçeküstücülük, Meksika'da Muralizm ve Brezilya'da Modernizmo. Perry Anderson'a göre modernizm üç koordinatı olan bir kültürel güç alanı olarak ortaya çıkmıştır: "(1) rejimlerin hâlâ eski aristokrasi ile bağlantılı olan resmi sanatları; (2) ikinci endüstri devriminin yeni teknolojilerinin etkileri ve (3) sosyal devrim umudu" (Anderson, 1984). Bu akımların sinema teorisi sadece manifestolar ve *Close-Up ve Experimental Cinema* gibi dergilerde zaman zaman yayınlanan makaleler aracılığı ile değil aynı zamanda *L'Age d'Or* (1930) ve *Zero de Conduite* (1933) gibi daha sonraki sinema manifestolarında da ifade edildi. Avangardların filmleri yalnızca farklı estetikleri ile tanımlanmadı; genellikle zanaatçı işi olan, bağımsız finanse edilmiş, stüdyolar ya da endüstri ile bağlantılı olmayan üretim tarzları ile de belirlendi. Ancak avangardlar tek, bir bütün değillerdi. İşlevsel bir biçimde Ian Christie üç farklı akımı ayırt eder: (1) empresyonistler (Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein ve erken döneminde Germaine Dulac) bir çeşit ulusal "sanat sineması"na yakındırlar; (2) "saf sinema" partizanları (Fernand Leger, geç döneminde Dulac) ve (3) sürrealistler (Christie, Drummond'da ve diğerlerinde, 1979). Politik terimler bağlamında, ototelik formlarla uğraşan yüksek-modernist avangard ve sanat-sistemine saldıran "alçak", karnavallaştırılmış, kurumsal-karşıtı ve gramatik-karşıtı avangard arasında ayrım yapılabilir (bkz. Burger, 1984; Stam, 1989). Modernizm "yüksek sanat"tan türese de Patrick Brantlinger ve James Naremore'un (1991) altını çizdiği gibi belirli yüksek sanat değerlerinin yapı bozumudur da. Aslında Michael Newman, Kant'tan türeyen ve sanatın mutlak otonomisine vurgu yapan ve Hegel'den türeyen ve sanatın hayat ve praksis olarak çözülmesine vurgu yapan iki sanatsal modernizm ortaya koyar.[1]

Modernizmin daha alakasız avatarlarını görmek de mümkündür; çünkü yenilenen karnavalvari bir gelenek en az ortaçağ dönemine kadar geri götürülebilir.

Sürrealistler, kendi paylarına, Andre Breton'un "kendi saf halinde psişik otomatizm ile düşüncenin asıl işlevinin... ifade edildiği öne sürülebilir" diyerek tanımladığı akım içinde, hareketli görüntüler ve metaforik bir süreç olan *écriture automatique* [otomatik yazım] arasında derin benzerlikler olarak gördükleri şeye vurgu yaptılar. Otomatik yazımla kurulan bu bağlantı mesela Philippe Soupault'u "sinematografik şiirler" yazmaya kışkırttı. Bazı kavramlarının bilgiye dayalı köklerine rağmen sürrealistler aynı zamanda popüler filmlerin de tutkulu hayranları idi. Hatta Ado Kyrou'nun öne sürdüğü gibi en kötü filmler "yüce" olabiliyordu. Sürrealistler, Mack Sennett, Buster Keaton ve Charlie Chaplin gibi sanatçıların filmlerindeki yıkıcı alt akımları ayırt etti. Bu sırada Antonin Artaud Marx Kardeşler'in anarşik enerjilerini övdü. Louis Aragon sıradan sahnelerden yoğun, libidinal anlamları çıkarmak için tasarlanmış bir "sentetik eleştiri" geliştirirken, Robert Desnos Sennett'in senaryolarını kontrol eden "delilik"ten bahseder. Aragon'a göre Amerikan suç filmleri bile "günlük hayattan bahseder ve dikkatinizi üzerine çeken bir banknot, üzerinde silah olan bir masa, yeri geldiğinde bir silah olabilecek bir şişe, suçu ortaya çıkaran bir mendil dramatik seviyeyi yükseltmeyi başarır" (Hammond'da alıntılanmıştır, 1978, s.29).

Sürrealistler için sinemanın geleneksel olarak bastırılan şeyi özgürleştirme, bilineni ve bilinmeyeni, dünyasal olanla ruhani olanı, gündelik olanla olağanüstü olanı katıştırma konusunda aşkın bir kapasitesi vardır. Luis Buñuel ve Robert Desnos hem Hollywood'un hikâye anlatan sinemasına hem de L'Herbier ve Epstein gibi empresyonist avangard yönetmenlere karşı pozisyon almışlardır. Sinema ile ilgili çok hevesli olsalar da yıkıcı potansiyelini kullanamaması ve bunun yerine Buñuel'in "duygusal enfeksiyon" dediği burjuva aşk dramalarını tercih etmesi nedeni ile bu iki tarzla ilgili hayal kırıklıklarını dile getirmişlerdir. Buñuel konvansiyonel sinemanın anlatısal mantığı ve burjuva davranış şekillerini seçerek isyancı, sarsıcı ve geleneklere uygun olmayan, "dünyanın otomatik yazımını" görselleştirecek, bir sanat yaratmadaki potansiyelini boşa harcadığını ileri sürer.[2] Sürrealistler kendilerini hikâye anlatan sinemanın büyüsünden uzaklaştırmak için belirli teknikler kullanmışlardır. Bu ya Man Ray'in ekranı gerilmiş

parmaklar arasından izleme aracıyla ya da sürrealistlerin rahatsız edici seyirci alışkanlığıyla gerçekleşir, buna uygun olarak seyirci izlerken sanatçı yirmi dakika içinde çeşitli filmleri ziyaret eder, gerinir, piknik yapar. Üst üste bindirme, erime ya da yavaş çekim gibi sinema teknikleri ideal bir biçimde sadece rüyaları temsil etmeye değil aynı zamanda figürasyon süreçlerini taklit etmeye de uygundur. Bu arada gerçeküstücülüğün Freud'u neşeli bir biçimde yaratıcı ve ütopyacı bir şekilde yanlış okuması, ehlileştirmekten çok salıveren, anarşik, Bilinçaltının enerjilerini açığa çıkaran bir sinema önermiştir.

Çok iyi bilinir ki gerçeküstücülüğün "Papa"sı Andre Breton kısmen Freud'un *Interpretation of Dreams*'inden [Düşlerin Yorumu] etkilenmiş hatta Breton'un gerçeküstücülük ve Freudculuk arasında çeşitli bağ kurma girişimleri hiçbir yere varmamıştır. Breton sinema ve bilincin diğer halleri arasındaki ilişki ile ilgilenen pek çok sürrealistten biriydi. Robert Desnos'a göre sinema "şiirsel özgürleşme" ve "mest olma"nın tam da yeri, gerçeklik ve hayal arasındaki ayrımın ortadan kalktığı büyülü bir zaman-uzamdı. "Sinemaya duyulan susuzluk ve sinema aşkı"nı meydana getiren şey hayal etme arzusu idi.[2] "Sinema mucizesi"nden bahsederken Breton şöyle yazar: "Koltuğuna oturduğu andan gözlerinin önünde evrilen kurgunun içine kaydığı dakikaya kadar [seyirci] büyüleyici ve algılanamaz olduğu kadar uyuyanla uyanık olanı birleştiren kritik bir noktadan geçer" (Hammond'da alıntılanmıştır, 1978, s.11). Karşılaştırmayı daha geniş biçimde değerlendiren Jacques Brunius şöyle der:

> Ekrandaki görüntülerin zaman içinde düzenlenmesi kesinlikle rüyanın ya da düşüncenin tasarlayabileceği düzenlemeye benzer. Ne zamansal sıralama ne de sürenin göreli değerleri gerçektir. Tiyatroya zıt olarak sinema, rüya gibi bazı jestleri seçer, onları ayırır ya da genişletir, diğerlerini eler, birkaç saniye içinde saatlerce, yüzyıllarca, kilometrelerce seyahat eder, hızlanır, yavaşlar, durur, geriye gider. (a.g.e.)

1927 tarihli metninde Antonin Artaud bunu daha da fazla kategorileştirmiştir. "Rüyaları ya da bilinçli yaşamda rüyaya benzeyen tüm şeyleri tercüme etmek için yapılmadıysa sinema yoktur" der.[4] Daha sonra "rüya hali" denilen bu benzetmeler, sonradan Hugo Mauerhofer, Suzanne Langer ve Christian Metz gibi teorisyenler tarafından ele alınmıştır. Jacques Lacan'ın sürrealistler tarafından dönüştürülen çalışmaları sonradan sinema teorisinde güçlü bir et-

kisi olan "yıkıcı Freud" geleneğini devam ettirmiştir. Daha sonra, avangardcı Maya Deren, Alain Resnais, Stan Brakhage ve Alejandro Jodorovsky gibi sanatçılar da avangardın çağdaş teorisyenlerinden Annette Michelson, P. Adams Sitney ve Peter Vollen gibi gerçeküstücülükle metinlerarası diyaloğu sürdürdüler.

Sesten Sonraki Tartışmalar

Sesli sinemanın ortaya çıkışı, sesli sinemanın sessiz sinemaya karşı göreli meziyetleri konusunda kayda değer tartışmalara yol açtı. Amerika'da Gilbert Seldes sesli sinemanın teatral tarza bir geri dönüş olduğunu ilan etti (Seldes, 1928, s.706). Fransa'da Germaine Dulac, sesin çıkışından bile önce, sinemayı zaruri olarak sessiz bir sanat olarak gördü.[1] Abel Gance, Jacques Feyder ve Marcel Pagnol sesi temkinle kucaklarken, Marcel L'Herbier ve Leon Poirier de sese düşmandılar. Pagnol "konuşan film tiyatroyu kaydetme, saklama ve yayma sanatıdır" der (Pagnol, 1933, s.8). Epstein'a göre sesin *fonojeni*si görüntünün *fotojeni*sini potansiyel olarak tamamlayabilir. Ancak Artaud "*The Premature Old Age of Cinema*"da (1933) [Sinemanın Prematüre Yaşlılığı], sesin eskimiş konvansiyonlara sahip çıkma konusunda sinemayı özendirebileceğine dair uyarıda bulunurken, Rene Clair "sinemanın her ne pahasına olursa olsun görsel kalması gerektiğini" öne sürer.[2] Rusya'da Eisenstein, Alexandrov ve Pudovkin 1928 tarihli manifestolarında sesin senkron olmayan kullanımı için çağrıda bulunurken, diyaloğa yer verilmesinin eskimiş yöntemlerin egemenliğini yeniden kurabileceği ve "görüntülenmiş tiyatrovari bir performans" akışını tetikleyebileceği konusunda uyarıda bulundular (Eisenstein, 1957, s.257-259). Senkron sesin montaj kültürünü ve böylece de sinemanın bir sanat formu olarak otonomisinin temelini yok edeceğinden korkuyorlardı. Almanya'da Rudolf Arnheim sinemanın plastik özgüllüğü adına, yedinci sanatın paradigmatik, tanımlayıcı formu olarak sessiz sinemayı kutsal bir yere koyuyordu. Şu anda düşünülenin aksine bir hareket gibi görünse de Arnheim sesin, görselliğin güzelliğini azalttığını öne sürer. Arnheim "filme çekilmiş keman virtüözünün sesi gerçek ses gibi çıktığında görsel resmin birdenbire üç boyutlu ve somut hale gelmesinin" matemini tutabiliriz der (Arnheim, 1997, s.30). Arnheim'a göre sesli filmin ortaya çıkışı, sinema ile uğraşan insanları suni "doğallığı" "sanatsal olmayan" bir biçimde talep etme eğili-

mine sürükleyerek sinema sanatının ilerlemesinin önüne geçmiştir (a.g.e., s.154). Netice itibarı ile sesli/ sessiz sinema tartışması sinemanın varsayımsal "özü" ve bu özün "gerçekleştirilmesinin" estetik ve anlatımsal yansımaları nosyonları ile uğraşmak zorunda kalmıştır. (Bu durum 1960'ların semiyotik teorisinin "öz" ve "özgüllük"ün birbirine komşu olmadıklarını, tek bir stili ya da estetiği dikte eden bu özellikler olmadan da sinemanın "sadece sinemaya özgü" boyutlarının olduğunu öne sürmelerini neden olmuştur.)

1933'te Arnheim'ın Almanca *Film* kitabı yayınlanmıştır (kitabın revize edilmiş versiyonu 1957'de İngilizce *Film as Art* olarak basıldı). Arnheim'ın Munsterberg ile Kant ve psikolojiye karşı ortak bir eğilimi vardır ancak onu ilgilendiren psikoloji daha çok Gestalt türünde idi. Arnheim'ın çalıştığı Gestaltçılar "görsel alan" ve "hareket algısı" alanlarında deneyler yaptılar. Neo-Kantçı düşünceden etkilenerek dilsiz maddeyi anlamlı bir deneyime, sanatın ön planda olduğu ve gerçekliği abarttığı algısal bir sürece dönüştürme noktasında zihnin aktif rolüne vurgu yaptılar. Arnheim'ın sinema üzerine çalışmaları böylece, görsel sanatların görsel algı çalışmasına bir çeşit kanıtlayıcı temel sunduğu daha geniş bir projenin bir bölümünü oluşturdu (Arnheim'ın 1928 tarihli tezi algı üzerine idi).

Gertrud Koch'un altını çizdiği gibi Estetik modernizm gibi Gestalt teorisi de yapılsalcıdır; sanat ve algılanan dünya arasındaki ilişkiyi taklit olarak değil paylaşılan *yapısal* ilkeler olarak görür.[3] Arnheim'ın *materialthorie*'si, film aracının esas özellikleri ve bu özelliklerin sanatsal amaçlar için kullanılabilmesine yarayan araçlar olarak gördüğü şeylere vurgu yapar. Arnheim'e göre sinema ile ilgili yanlış değerlendirmeler, sinemaya "tiyatro, resim ya da edebiyatla ilgili standartlar uygulandığında" ortaya çıkar (Arnheim, 1997, s.14). Arnheim, aracın, onu günlük algıdan ve gerçeklikten ayırt eden tüm özelliklerinin ana hatlarının belirlemekle başlar; derinliğin indirgenmesi, somut nesnelerin tek bir basit yüzeye yansıtılması, rengin yokluğu, mekân-zaman devamlılığının yoksunluğu, görme dışında diğer tüm duyuların dışarıda bırakılması. Sinemanın yapısal eksikliklerini öne çıkararak Arnheim "sinemanın gerçek hayatın cılız, mekanik yeniden üretiminden başka bir şey olmadığı varsayımını çürütmeye" çalışır (a.g.e., s.37). Arnheim'ın az-çoktur cebirsel ilkesi ve ortaya koyduğu noksanlıklar estetik bir güç oluşturur; örneğin derinliğin eksikliği, sinemaya gerçek-olmama ögesinin davet edilmesini sağlar.

Arnheim'a göre, genel olarak görme, özel olarak da film izleme öncelikle zihinsel bir görüngüdür. Arnheim Kracauer gibi daha sonra gelen gerçekçi teorisyenlerle filmin üretken bir sanat olması, "gerçekliğin kendisini yeniden üretmesi" önermesini paylaştı; ancak bu önermeden sinemanın gerçeklik temsilinin *ötesine* geçmesi gerektiği yönündeki estetik uyarısı ile uzaklaşır. Arnheim'in *via negativa*'sında [negatif yöntem: bir şeyi olumsuzları ile anlatmak ç.n.], tam da sinemanın taklitçi "kusurları" ve aydınlatma efektleri, üst üste bindirme, hızlandırılmış ya da yavaşlatışmış hareketler ve mekanik bir kayıttan daha fazla bir şey haline getiren kurgu ile manipülasyon yapabilme yetisi sinemanın sanatsal anlatım kapasitesini gösterir. Mekanik araçlarla mümkün hale getirilen taklitçi tasviri baypas ederek sinema kendini otonom bir sanat olarak var eder.

Bu sırada Macar sinema teorisyeni Béla Balázs 1920'lerin başında *Der Sichtbare Mensch* (*The Visible Man*, 1924) ile başlayan *Der Geist des Films* (*The Spririt of Film*, 1930) ile devam eden kitaplarla sinema üzerine yazmaya başlar ve sonrasında da devam eder. Çalışmaları İngilizce'de toplanır ve *Theory of Film*'de (Balázs, 1972) revize edilir. Balázs yüksek-sanat ön yargısına karşı popüler sinemayı savunur. Sinema "tam anlamıyla çağımızın popüler sanatıdır" der (a.g.e., s.17). Arnheim gibi Balázs sinemanın sanat olarak özgün doğası ile ilgilenir: "sinematografi ne zaman ve nasıl tiyatronunkinden tamamen ayrı metotlar uygulayan ve tümüyle ayrı formda bir dil kullanan özel, bağımsız bir sanat haline dönüştü?" der. (Balázs, 1933:, s.30). *Theory of the Film*'de Balázs, kendi sorusunun cevabını montaj olarak verir; yani sinemanın sahnelenmiş aksiyona göre uzaklık ve açıyı değiştirme kapasitesi sinemayı tiyatrodan ayırır. Sinema, izleyici ve sahne arasındaki uzaklığı değiştirmek, sahnenin planlara bölünmesi ve açı, perspektif ve aynı sahne içinde netliği değiştirmek, mekân bütünlüğü, sabitlenmiş izleyici pozisyonu ve sabitlenmiş görüş açısı gibi tiyatro sahnesinin temel biçimsel prensiplerini bertaraf eder. Sinemasal özgüllüğü, aracın içsel kısıtlamaları ile tanımlayan Arnheim'dan farklı olarak Balázs parçaların sentezinin organik bir bütün oluşturması olarak montajın sanatsal müdahalesine vurgu yapar. Arnheim gibi Balázs da sinemasal görüntünün yapay doğallığının altını oymak istedi; ancak Munsterberg'den farklı olarak sinemayı "zihinsel bir görüngü" olarak değil daha çok gerçek dünyanın yeni bir anlayışını oluşturan bir araç olarak gördü. Sinema bakma eylemini demokratikleştirebilir.

"Öforik" teorisyenler gibi Balázs da sinemanın dünyayı algılamamızı yabancılaştırmasını övdü: "Sadece alışılmamış ve çarpıcı düzenlemelerle oluşturulmuş beklenmedik metotlar aracılığı ile eski, bilindik ve dolayısıyla görünmez şeyler yeni izlenimlerle gözünüze çarpar hale gelir" (Balázs, 1972, s.93).

Balázs sinemadaki doğal detaylar olmaktan çok "gizli şeylerin anlaşılmasında şefkatli insani tutum, hassas bir ihtimam, minyatür hayatın özel anlarına nazik bir eğilim, sıcak bir duyarlılık" yayan yakın planların saray şairi idi (a.g.e., s.56). Yakın plan "hayatınız boyunca birlikte yaşadığınız ama pek az bildiğiniz duvardaki gölgenizi size gösterir" (a.g.e., s. 55). Yakın plan "yüz hatlarının polifonik oyunu"nu, değişen duyguların yüzdeki etkisini ortaya çıkarır:

> Bir yakın planda gliserinden gözyaşlarını kullanamayız. Derin bir etki yaratan, büyük, dolgun bir gözyaşının yanaklardan dökülmesi değildir. Etkileyici olan bakışın giderek puslanması ve gözün kenarında gözyaşı bile denilemeyecek nemin toplanmasıdır. Etkileyici olan budur çünkü bunun sahtesi yapılamaz. (Balázs, 1972:, s.72)

Yakın planın "mikrofizyonomi"si ruha bir pencere açar; sinemanın ruhani aygıtı yansıtan aygıtı.[4]

Balázs kendinden sonra gelen teorileri "özdeşleşme"nin sinemanın "mutlak sanatsal yeniliği"nin anahtarı olduğunu söyleyerek önceler:

> Romeo'nun gözlerinden Juliet'in balkonuna bakarız ve Juliet'in gözlerinden Romeo'ya. Gözümüz ve gözümüz sayesinde bilincimizle filmdeki karakterlerle özdeşleşir, kendi bakışımız olmadan dünyaya onların gözlerinden bakarız, (Balázs, 1972, s.48)

Sonraki "bakış" ve aygıt teorisini önceledigi gibi kendinden sonraki özdeşleşme ve bağ kurma teorilerini de önceleyen Balázs bu tür bir özdeşleşmenin sadece filme özgü olduğunu ileri sürer. "Fizyonomi"nin açığa çıkarmadaki rolünden de bahseder. Yüzyıllar süren kelime temelli kültürden sonra, sinemanın "görsel insanın" yeni bir kültür oluşturmasına yol açtığını öne sürer. Sinema, daha toleranslı, uluslararası bir insanlık için de yolu açabilir ve böylece "pek çok ırk ve ulus arasındaki ayrımı" azaltmaya katkıda bulunabilir "dolayısıyla evrensel, uluslararası insanlık kavramının gelişmesinde en yararlı öncülerden biri haline gelir" (Xavier'den alıntılanmıştır, 1983, s.83).

Film de yapan biri olarak, Balázs sinemanın somut süreçleri konusunda ve dolayısıyla da "set değişimi", "optik numaralar, kompozitler, çizgi film" ve "senaryo" gibi bölüm başlıkları konusunda duyarlı idi. Başlarda, sesli sinema ile sinema oyunculuğunun anlatısal etkinliğinin altının oyulduğu konusunda şikâyette bulunsa da sonradan sinemada sesin kullanımı konusunda zeki bir analist haline geldi ve sesin dramaturjisi, sessizliğin yarattığı dramatik olanaklar ve gündelik hayatın alışılagelmiş gürültüsünde genellikle farkına varmadığımız sesi algılamamıza neden olan "sesin hususiliği/ özel olması" konularında anlamlı yorumlarda bulunmuştur (Balázs, 1972, s.210). Aynı zamanda, ses karşıtı eleştirilerin sinemada başlı başına sese hiçbir zaman karşı çıkmadıklarına -örneğin Chaplin'in ses esprileri- sadece gerçek bir düşman olarak diyaloğa karşı çıktıklarına dikkat çeker (a.g.e., s.221).

Siegfried Kracauer de bu dönemde yazmaya başlamıştır. *Frankfurter Zeitung*'a yazan bir köşe yazarı olarak "*Cult of Distraction*" ve "*The Little Shopgirls Go To the Movies*" [*Küçük Tezgahtarlar Sinemaya Gidiyor*] gibi başlıklarda yazılar yazdı. Kracauer hem kitle medyasının özgürleştirilmesi hem de yabancılaşmanın potansiyeli ile ilgilendi. Ona göre sinemanın görevi sosyal sıkıntılara gözünü kırpmadan bakmak, bir çeşit aktivist pesimizmi desteklemek, olası dünyaların en iyisinde yaşamadığımızı göstermek ve böylece hüküm süren Panglossian [bu dünyanın olası en iyi dünya olduğunu ileri süren optimist görüş ç.n.] ideoloji ile ilgili şüpheleri provoke etmektir. "[Sinema] şeyleri bugün oldukları gibi anlatmalıdır" der Kracauer 1931'de, "Sinemaya gidenler tedirgin olmalı ve şu anki sosyal yapımızın meşruluğu hakkında şüphelere sahip olmalıdır (Kracauer, 1995, s.24). 1920'lerin hemen başında Kracauer sinemanın modern hayatın mekanikleşmiş yüzeylerini yakalama kapasitesini yüceltmiştir. Onu ilgilendiren şey yüzeysel olanın derinliği, mikrofelaketler ve insan deneyiminin oluşturan günlük görünüşler denilebilecek şeydi. Bu anlamda sinema, çağdaş hayatın görüngüsel yüzeylerini "okuma"sında seyirciye yardımcı olur. Filmler "toplumun hayalleri"nin anlatılmasını, gizli mekanizmalarının ve bastırılmış isteklerinin açığa çıkmasını sağlar. 1928 tarihli "*Küçük Tezgahtarlar Sinemaya Gidiyor*" makalesinde Kracauer burada özellikle kadın seyircilere vurgu yaparak filmlerin ideolojik işlevlerinden Adorno ve Horkheimer'ı önceleyen yöntemle bahseder; ama onlardan farklı olarak popüler görüntülerin "dikkat dağıtma"sını bazı yönlerden olumlu bir güç, Taylorizasyon ve tekdüzelikten istekli bir kaçış olarak görmüştür. (Kracauer'e daha sonra döneceğiz.)

Son olarak, 1927'den 1933'e kadar sinema teorisi ile ilgili geniş bir yelpazede konuları tartışan film dergisi *Close Up*'ın yaptığı işten bahsetmek de önemlidir. Anne Friedberg'in de belirttiği gibi bu dergide H.D., Dorothy Richardson, Gertrude Stein, Marianne Moore gibi kadın edebiyat modernistleri sinema üzerine yazılar yazmaya başladı (bakınız Donald ve diğerleri, 1998, s.7). Yine bunun kadar önemli olan bir başka konu da derginin siyahi ve beyaz eleştirmenlerin katkıları ve NAACP [*National Association for the Advancement of Colored People*] müsteşarı Walter White'in bir mektubunun da yer aldığı, Ağustos 1929'da "*The Negro and Cinema*" [Zenci ve Sinema] isimli özel bir sayıda toplanan ırk ve ırkçılık sorunu üzerine ciddi tartışmalar başlatmış olmasıdır. [İngilizce *negro* kelimesi "zenci", *black* kelimesi ise "siyahi ya da siyah" olarak çevrildi. ç.n.] Daha sonra gelen "olumlu görüntü" eleştirilerini önceleyen Kenneth Macpherson "beyaz adam ne kadar iyiliksever olursa olsun zenciyi kendi görmek istediği gibi portre edecektir. Aslında iyilikseverlik tehlikedir" diyerek uyarıda bulunmuştur (Donald ve diğerleri, 1998, s.33). Beyazların yansıtılmaları konusunda kendi uyarısını göstermek istercesine Macpherson'un kendisi Stepin Fetchit'in "vahşi hayat, çevik uzunluk"unun ilkel tonlarından konuşur. Aynı zamanda, Macpherson "konfedere zenci sosyalist sinema"sı için çağrıda bulunurken Robert Herring siyahlar "tarafından yapılmış ve onlarla ilgili" filmler için çağrıda bulundu. "*The Aframerican Cinema*"da Harry Potamkin (Bert Williams, Farina) sinemada siyahların rolü üzerine, grafik sanatlarda, tiyatroda ve sinemada siyahi temsiliyetin karşılaştırmalı çalışılması kapsamında bir araştırma yaptı. Sonunda, "Tanınmış Amerikalı Zenci Yazar" olarak tanımlanan Geraldyn Dismond tarafından yazılan bir makale "zenciler olmaksızın Amerikan hayatının gerçek bir resminin çekilemeyeceği", siyahi ve beyaz temsiliyetlerin ortak etkileri üzerine vurgu yaptı (a.g.e., s.73). Dismond, siyahlar sinemaya "hizmetçi kapısından" girseler de "zenciler Amerikan perde ve sahnesinde en iyi rollerden bazılarına [dönüşmüştür]" der (a.g.e., s.74). Makale, geniş bir kapsamla, "ilkelcilik", siyahlara komik hizmetkârlar gibi stereotip roller verilmesi ve kendi kendini temsil konularını 1980'ların ve 1990'ların çokkültürlü sinema çalışmalarını önceleyen bir zamanın yöntemleri ile ele almıştır.

Frankfurt Okulu

Sürrealistler sinemaya karşı hem umutlarını hem de hayal kırıklıklarını ifade ettilerse, hem sol hem de sağdan başkaları da farklı sebeplerden sinemayı hem övmüş hem de eleştirmişlerdir. Eleştiriler genellikle anti-Amerikancılığın derin ve anti-demokratik biçimi ile çakışır. Herbert Jhering 1926'da Amerikan filmlerinin Prusya militarizminden daha tehlikeli olduğu konusunda uyarıda bulundu: Milyonlarca insan "Amerikan zevkleri tarafından asimile edilir; eşit ve tekdüze hale getirilirler."[1] Göze çarpan ana tema sinemanın seyircisini hantallaştırdığı ve pasifleştirdiği fikri idi. Tutucu Fransız Georges Duhamel için sinema kültür mezbahası ve sinema salonları, uzun kuyruklar oluşturarak "koyunların mezbahaya gitmesi gibi" gidenleri hipnotize eden "devasa ağıllar"dı. Sinema adaptasyonları ile edebiyatın tecavüze uğradığını düşünerek tepki gösteren Duhamel şöyle yazar:

> Ve kimse cinayet diye bağırmadı!... gençliğimizde dudaklarımızdan çok kalbimizle kekelediğimiz tüm o işler, tutkulu coşkunluk yaşlarında günlük ekmeğimiz olan tüm o görkemli şarkılar, çalışmalarımız ve şanımız... bölünmüş, parçalarına ayrılmış, sakatlanmıştı. (Duhamel, 1931, s.30)

Kitle kültürü savunucuları "sinemanın ahlakın, estetiğin ve politik konformizmin en güçlü aletine dönüşmesine izin vermekten" sorumluydular" (a.g.e., s.64). Arnheim gibi sinema teorisyenleri sinemanın tam olarak ne çeşit bir sanat olduğuna karar vermekle uğraşırken, Duhamel sinemanın herhangi bir biçimde sanat olması fikrini reddetti: "Sinema dikkatimi bazen başka yönlere çekmiş bazen de beni etkilemiştir; asla kendimi daha üstün bir düzeye taşımamı gerektirmemiştir. Bir sanat değildir. Sinema sanat değildir" (a.g.e., s.37). Duhamel, seçkinci olduğunun farkında olan bir perspektiften sinemayı "Köleler için bir meşgale, iş ve kaygı ile uyuşturulmuş zavallı yaratıklar, cahiller için bir eğlence... herhangi bir

fikir dizisi göstermeyen, hiçbir çaba gerektirmeyen bir gösteri... saçma sapan, bir gün Los Angeles'ta bir 'yıldız' olma isteği dışında hiçbir umut uyandırmayan şey" diyerek alaya alır (a.g.e., s.34).

Kültür eleştirmeni Walter Benjamin tam tersi bir yerde durur. (İlk kez 1936'da Fransa'da yayınlanan) "*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*" [Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı] makalesinin sonunda Benjamin Duhamel'e karşı bu yeni aracın ilerlemeci epistemolojik bir etkisi olduğunu tartışır. Benjamin'e göre kapitalizm, kapitalizmin kendini ortadan kaldırmasını sağlayacak koşulları üreterek kendi mahvına yol açacak tohumları dikmektedir. Fotoğraf ve sinema gibi kitlesel araç biçimleri eski standartlara göre değerlendirilemeyecek olan yeni tarihsel güçleri yansıtan yeni sanatsal paradigmalar üretir. Andy Warhol'un "15 dakikalığına ünlü" olma fikrinden önce Benjamin mekanik reprodüksiyon çağında filme çekilmenin her insanın devredilemez hakkı olduğunu savunur. Daha da önemlisi, sinema insan algısının alanını zenginleştirmiş ve gerçekliğin eleştirel farkındalığını derinleştirmiştir. Benjamin için sinemanın yegâneliği paradoksal olarak onun yegâne olmamasından gelir; üretimi çeşitli mevcut zaman ve mekân bariyerlerini aşar, kolay ulaşılabilirlikle sinemayı en sosyal ve kolektif sanat haline dönüştürür. Filmin mekanik yeniden üretimi tüm dünyanın tarihsel estetiğinde çatlamaları tetikler: Biricik, uzak ve erişilemez sanat objesi olduğu varsayılan, parıltılı kült-değer ya da varlık olan "aura"yı yok eder. Sinemanın modernitesi yanıltıcı nostalji ya da sömürücü otoritenin ürünü olan sanatsal aurayı ortaya serer. Böylece eleştirel ilgi sanatın kutsal sayılan nesnesinden eser ve izleyici arasındaki diyaloğa kayar. Tıpkı Dada'nın saygıdeğer sanatı skandal nesnesi haline dönüştürmesi ve böylece sanatsal güzelliğin pasif algılanma halini sarsması gibi sinema izleyiciyi şoke edip kayıtsızlığını bozar, onun aktif ve eleştirel katılımını zorlar.

Benjamin film izlemenin çok kötülenen "dikkati dağıtma" halini bilişsel bir avantaja çevirir. Dikkat dağıtma pasifliği gerektirmez; aksine ortak aklın özgürleştirici bir dışavurumu, izleyicinin "karanlıkta büyülenmediği"ni gösteren bir işarettir. Montaj sayesinde sinema şok-etkilerini uygulamış, burjuvaların sanatı tüketmelerinin bilişsel koşullarının kırılmasını sağlamıştır. Mekanik yeniden üretme sayesinde, sinema oyunculuğu da tiyatroyu karakterize eden oyuncunun edebi varlığını yitirir ve böylece bireyin aurasının önemini azaltır. (Metz daha sonra, aktörün gerçek varlığının eksik-

liğinin paradoksal olarak izleyicilerin "hayali gösterge"lerini kendi izdüşümleri haline getirmelerine ve böylece görüntüyü daha da karizmatik kılmalarına teşvik ettiğini söyler.) Benjamin'e göre, sinema sosyal ve teknolojik evrimin yeni çağına uygun, dönüşmüş bir çeşit algıyı örnekler ve şekillendirir. Benjamin için Duhamel'in sinema eleştirisi yalnızca "kitleler dikkat dağıtmanın ardında iken sanatın izleyicinin konsantrasyonunu gerektirdiğini söyleyen aynı antik yas durumudur"(Benjamin, 1968, s.241). Bir roman okumakla kışkırtılan yalnız başına özümsemeye karşın sinema seyircisi olmak doğal olarak topluluk halinde ve potansiyel olarak interaktif ve eleştireldir.[1] Dolayısıyla sinema kitleleri devrimsel değişimler yapmak amacıyla dönüştürebilir ve harekete geçirebilir. Sosyal farkındalığı olan ve biçimsel olarak deneysel filmlerin politize edilmiş estetiği, "politikanın estetikleştirilmesi" olarak faşizme karşı olası bir yanıt sağlar.

Bir düzeyde Benjamin'in düşüncesi uzun yıllardır var olan bir eğilimi yansıtır. Bu eğilim daha sonra McLuhan'ın "küresel köy" ile ilgili ütopyacı tezlerinde olduğu kadar çağdaş siber-teorisyenlerin yeni medya ve teknolojilerin politik ve estetik olanaklarına gereğinden fazla yatırım yapma yönündeki daha uçarı beyanlarında da kanıtlanır. Aslında "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*"nın yayınlanması sinemanın ve kitlesel medyanın sosyal rolü ile ilgili canlı söz dalaşını tetikler. Benjamin'in makalesine verilen, mektuplaşarak yürütülen bir dizi cevapta, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisyeni Theodor Adorno, tekniği fetişleştirirken gerçekte bu tekniğin yabancılaştırıcı sosyal işlevlerini görmezden gelen teknolojik ütopyacılık yaptığı için Benjamin'e saldırır. Adorno, Benjamin'in yeni medya ve kültürel formların özgürleştirici olanakları konusundaki tezleri ile ilgili şüphelerini dile getirir. Benjamin'in sinemayı devrimci bilincin aracı olarak övmesi Adorno'ya göre naif bir biçimde işçi sınıfını ve onların varsayılan devrimci eğilimlerini idealize eder. Adorno muazzam yabancılaşma ve metalaştırma potansiyelini açığa çıkaran ve Frankfurt Okulu teorisyenlerinin "kültür endüstrisi" dedikleri şeyin etkileri konusunda endişeli idi. İronik olarak solcu bir insan olmasına rağmen Adorno, Duhamel gibi aşırı sağcıların gösterdiği aynı küçümsemeyi pasif, popüler izleyici için de dile getirmiş ancak bu kez Marksist bir söylemle yeniden formüle etmiştir. *Minima Moralia*'da "gittiğim her film, bütün uyanıklığıma karşın, biraz daha aptallaştırıyor beni, biraz daha kötüleştiriyor" derken Adorno neredeyse Duhamel'in yansıması gibi görünür (Adorno, 1978, s.75). Frankfurt Okulu'nun

daha karamsar kanadını temsil eden Adorno, inancını sirk-benzeri popüler dikkat dağıtma olarak ele aldığı şeyden yana değil; ama daha sonra Arnold Schoenberg ya da James Joyce'unki gibi zor, "yüksek modernist" sanattan, modern hayatın uyumsuzluğunu sahneleyen sanattan yana kullanır. Aynı zamanda Adorno, "daha yüksek" sanatta daha da yüceltilmiş patronaj, müze sergileri, devlet yardımları ve bağımsız servet olmasına rağmen, bilgili modernistlerin yüksek sanatının bile kapitalist süreçlere kapıldığını biliyordu. Yüksek sanat özellikle de kendisini açık pazarda doğrudan satmak zorunda olmadığı için "zor" olabilir. Yine de yüksek sanat, sosyal yabancılaşma gerçekliğini biçimle dramatize etme kapasitesine sahiptir. Adorno'nun gözden kaçırdığı şey cazda olduğu gibi popüler sanatın da zor, süreklilik göstermeyen, karmaşık ve zorlu olabileceği gerçeği idi.

Sanatsal modernizm 1920'lerde zirvesine ulaştı. Ancak 1920'ler teorik deneyselliğin partisini yapmışsa 1930'lar da partiden sonraki baş ağrısıdır -Nazizm, faşizm ve Stalinizm (ve farklı bir şekilde Hollywood stüdyo sistemi) çeşitli asi estetikleri ve sanat akımlarını kapatmaya başlamıştı. Böylece 1930'lar kitlesel medyanın sosyal etkileri konusunda güçlü kaygıların dönemi haline gelmiştir. Hem Benjamin hem de Adorno, 1923'te kurulan, Hitler iktidara geçtikten sonra 1930'larda New York'a taşınan ve 1950'lerin başlarında Almanya'da yeniden kurulan *Frankfurt Institute of Social Research*'e [Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü] bağlıydılar. Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Erich Fromm, Herbert Marcuse ve (Okul çevresinde) Siegfried Kracauer'u bünyesinde barındıran Frankfurt Okulu, kitle iletişimi üzerine eleştirel çalışmalar başlatarak kurumsal refleksin temel merkezi haline gelmişti. Frankfurt Okulu, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Avrupa'da solcu işçi sınıfı hareketlerinin yenilgiye uğraması, Rus devriminin Stalinizme evrilerek dejenerasyonu ve Nazizmin yükselişi gibi büyük tarihi olaylarla şekillendirilmişti. Okulun temel dertlerinden biri de Marx'ın öngördüğü devrimin neden gerçekleşmediğini açıklamaktı. Benjamin'in *via positiva*'sından ayrılan Frankfurt Okulu bunun karşısına eleştirel olumsuzlamanın gücüne inandıkları *via negativa*'yı koymuşlardır. Frankfurt Okulu sinemayı kapsayıcı, politik ekonomi, estetik ve alımlama konularına sürekli dikkat eden çok yüzlü ve diyalektik yaklaşımı uygulayan kapitalist kitle kültürünün sembol bütünlüğünün bir parçası olarak ele almıştır. Metalaştırma, maddeleştirme ve yabancılaşma gibi Marksist kavramları kullanan Frankfurt Oku-

lu, popüler kültürü üretip ve ona aracılık ettiği kadar bu kültürün altında yatan pazar koşullarını da belirleyen endüstriyel aygıtı tanımlamak için "kültür endüstrisi" terimini kullandı. Bu kültürün kendiliğinden kitlelerin içinden çıktığı izleniminden kaçınmak için "kitle kültürü" yerine "endüstri" terimini seçti (bkz. Miller ve Stam'da Kellner, 1999).

Dialectic of Enligthenment'ın [Aydınlanmanın Diyalektiği] bir parçası olarak 1944'te yayınlanan "*Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*"da [Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma] Adorno ve Horkheimer kitle kültürü eleştirilerinin ana hatlarını çizdiler. Bu eleştiri daha geniş çerçevede özgürleşmenin eşitlikçi vaatlerinin asla yerine getirilmediği Aydınlanma'nın eleştirisinin bir parçasını oluşturdu. Eğer bilimsel rasyonellik bir taraftan otoritenin geleneksel biçimlerinden dünyayı kurtardıysa diğer taraftan da yeni, Nazilerin mühendisliğini yaptığı yüksek teknoloji uygulanan soykırımla örneklenen, baskıcı egemenlik biçimlerini kolaylaştırdı. Ancak Adorno ve Horkheimer, sinemanın izleyicileri tüketici olarak yetiştirdiği liberal kapitalist toplumlar konusunda da aynı derecede eleştirellerdi. Kitlesel medyayı "topluma ne istiyorlarsa onu veren" bir şey olarak görenlerin aksine Adorno ve Horkheimer kitlesel tüketimi toplumsal isteği kanalize ve dikte eden endüstrinin bir sonucu olarak gördüler. "Roman ve fotoğrafın *mésalliance*'ı [yanlış evliliği]" olarak sinema Wagnerci *Gesamtkunstwerk*'i [bileşik sanat eseri] hatırlatan uydurma bir homojenlik yaratır. Ticari filmler, sadece üretim bandı teknikleriyle tasarlanmış seri üretim metaları, kendi pasif, otomatikleştirilmiş izleyicisine şekil veren ürünlerdir. Adorno ve Horkheimer'ın baskın kaygıları ideolojik meşrulaştırma sorunu idi: Sistem nasıl oluyor da bireyleri kendi program ve değerlerine entegre ediyor ve bu süreçte medyanın rolü nedir? Kendilerinin belirttiği gibi "Aldatılan kitleler bugün başarılı olanlardan bile daha çok başarı miti ile esir alınmıştır. Sabit bir biçimde kendilerini köleleştiren ideolojide ısrar ediyorlar." Metalaştırma ve değişim değeri dünyası içinde hapsolmuş kültür endüstrisi semptomatik bir biçimde kendi "hedef" izleyicisi olarak tanımladığı kitleyi uyuşturur, uyutur, zombileştirir ve nesneleştirir. Tersine, zor, modernist bir sanat özellikle Adorno için seyircisinde gerçek demokratik bir toplum için gerekli olan eleştirel kapasitelerin gelişmesini teşvik eder. İlginç bir şekilde Adorno ve Horkheimer Brecht'le "şaşırtan" sanat eleştirisini paylaştılar; ancak Brecht'ten farklı olarak ve Chaplin için bir istisna yapmaları-

na rağmen boks, vodvil, sirk ve kaba komedi gibi popüler formları onaylamadılar. Bununla birlikte, kınamaları incelikten yoksun değildi. Adorno ve Horkheimer disipline olmamış, anarşik, Taylorizm öncesi, "ana akım" haline gelmemiş sessiz sinemaya biraz sempati duydular. (Başlı başına sinema teorisine Adorno'nun doğrudan ana katkısı 1945'te Harms Eisler'le birlikte yazdığı, *Gesamtkunstwerk* geleneğine karşı gelen, ses-görüntü aykırılığı gibi tekniklerin ilerlemeci olasılıklarını ayırt eden *Composing for the Films* kitabı idi.)

Adorno ve Horkheimer'a göre, kültür endüstrisinin ortaya çıkışı yıpratıcı olumsuzluğun mekânı olarak sanatın öldüğüne işaret etti. Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisini ve dolaylı olarak izleyicisini kınamaları, sonrasında basit olmakla, izleyiciyi "kültürel budala" ve "patates kafa" yerine koymakla eleştirildi. Övdükleri modernist "zor" sanat da bu arada, seçkinci olarak eleştirildi. Noël Carroll, "tarafsız sanat" fikrinin köklerini Kant'ın yanlış okumasında, *Critique of Judgement*'da [Yargı Yetisinin Eleştirisi] "*The Analytic of the Beautiful*"un [Güzelin Analizi] yanlış anlaşılmasına bağlı ikinci el "amaçlı amaçsızlık" estetiğinde bulduğunu öne sürer (Carroll, 1998, s.89-109). Hâlâ sinema teorisi ve kültürel teoriler bu tartışmaların fazlaca etkisi altındadır. Adorno-Benjamin tartışmaları ve bu tartışmalara katılan kitlesel medyanın sosyal rolüne yönelik melankolik ve öforik yaklaşımlar arasındaki dalgalanma 1960'ların sonunda, 1970'lerde ve 1980'lerde yeniden güç kazandı. Adorno-Horkheimer'ın "gerçek hayat" "filmlerden ayırt edilemez" hale gelmiştir tezi açıkça Debord'un "*Society of the Spectacle*"ını [Gösteri Toplumu], Boorstin'in "sahte olaylar" nosyonunu ve Baudrillard'ın "simulakr" üzerine beyanlarını önceler. 1970'lerin "karşı-sinema" ve tüketim değil üretim sineması önermelerinin de Adorno'nun "zor" sanat vurgusundan ilham aldığı söylenebilir. Geniş anlamda "Kritik Teori"nin etkili olmuş başka bir boyutu ise Marksizm ve psikanalizin sentezini oluşturmak isteyen Wilhelm Reich, Erich Fromm ve Herbert Marcuse gibi figürlerin girişimleri idi. Hitler öncesi Almanya yine de psikanalizin en güçlü olduğu ülke ve Frankfurt da *Frankfurter Psychoanalytisches Institut*'un merkeziydi. Burada hem Marksizm hem de Freudculuk özgürleştirici düşüncenin iki devrimci biçimi olarak görülüyordu; biri özneyi diğeri kolektif bir mücadele ile toplumu dönüştürmeyi amaçlıyordu. Bu proje Althusserciler, 1960'ların ve 1970'lerin teorik feministleri ve 1990'larda Slavoj Žižek'in yaptığı gibi farklı bir biçimde ve Saussurecü-Lacancı terimlerle ele alınabilir.

Daha sonra teoride Bertolt Brecht (ve Walter Benjamin) ve Marksist teorisyen Georg Lukács'ı karşı karşıya getiren, 1930'ların "gerçekçilik" tartışmaları devam etti. Lukács'a göre gerçekçi edebiyat "tipik" karakterlerin kullanımı ile sosyal bütünlüğü resmeder. Lukács diyalektik gerçekçilik için kendi modeli olarak Balzac ve Stendhal'ın romanlarını ele alırken, Brecht niyeti gerçekçi olan – toplumun "gündelik ağını" ortaya koymayı amaçlayan– ama formları açısından modernist-dönüşlü olan bir tiyatroyu destekledi. On dokuzuncu yüzyılın kemikleşmiş gerçekçi roman formlarına yapışıp kalmak Brecht için farklı tarihi durumları hesaba katmayan biçimsel bir nostalji oluşturur. Brecht'e göre bu sanatsal formül politik potansiyelini kaybetmiştir; değişen zamanlar temsilin modellerinin değişmesini gerektirir. Nazilerin parlak, duygusal hisleri sömüren çok büyük gösterilere düşkünlüğüne takılan Brecht sosyal ilişkilerin sırlarını sistemli bir biçimde çözerek kritik mesafeyi besleyen, parçalı ve araya mesafe koyan "kesintili tiyatro"yu gündeme getirmiştir. Walter Benjamin (1968) formların ve araçların sanatsal üretim için nasıl sosyalist bir yönde dönüştürülebileceğini göstermek adına Brecht'in epik tiyatrosunu model aldı. Ona göre epik tiyatro "tiyatro olması gerçeğinden hareketle üretici ve canlı bir bilinç ortaya çıkarır" (Benjamin, 1973, s.4). Kesintiler, alıntılar, tablo etkileri aracılığı ile epik tiyatro eski, yanıltıcı, teknik-karşıtı, aurasal sanatın yerini alır. Benjamin epik tiyatroyu, kısmen yanıltıcı bir biçimde, sinema ile karşılaştırır:

> Epik tiyatro, bir film şeridi üzerindeki görüntülerle karşılaştırılabilir şekilde krizler ve başlangıçlarla ilerler. Temel formu, oyunun içindeki ayrı, tamamen uzak durumların birbiri üzerindeki güçlü etkisidir. Şarkılar, başlıklar, jestlerin yapılagelişleri sahneleri birbirinden ayırır. Sonuç olarak yanılgıyı yok eden aralar ortaya çıkabilir. Bu aralar seyircinin empati becerisini felç eder. (a.g.e., s.21)

Benjamin'in benzetmesi sorgulanabilirken (çünkü film şeridinin üzerindeki görüntüler, epik tiyatronun skeçlerinden farklı olarak, *belli* bir devamlılıkla ilerler) ve kendi içinde empatinin *illa* tepkisel olması sorgulanabilir bir şey iken, bu düşünceler takip eden onyıllar boyunca sinema teorisi ve pratiği üzerinde inanılmaz bir etkiye sahip oldu.

Frankfurt Okulu kendinden sonra gelen kültür endüstrisi, alımlama teorileri ve yüksek modernizm ve avangard ile ilgili teoriler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Walter Benjamin sadece "meka-

nik yeniden üretim çağı" makalesi ile etkili olmadı aynı zamanda "yapımcı olarak auteur" ve sosyal olduğu kadar sanatsal yıkıcılık -devrimci sanat her şeyin ötesinde resmen devrimci olmalıdır, *sanat olarak*- düşünceleri ile de etkili olmuştur. Benjamin'in kitlesel araçlarla oluşturulan yeni biçimleri kucaklamaya hazır olması bugün "kültürel çalışmalar" olarak adlandırılan disipline zemin sağlamıştır. Parça ve yıkıntıların estetiğinden yana olan klasik güzellik ülkülerini reddetmesi, postmodern "anti-estetik"e giden yolu hazırladı. Aynı zamanda, Benjamin'in alegori ve *trauerspiel* [trajedi] üzerine fikirleri, Fredric Jameson ve Ismail Xavier gibi ulusal alegori teorisyenlerini etkiledi. Daha genel olarak okulun teorileri üzerinde yeniden çalışan Hans Magnus Enzensberger, Alexander Kluge, John Berger, Miriam Hansen, Douglas Kellner, Rosewitta Muehler, Roberto Schwarz, Fredric Jameson, Anton Kaes, Gertrud Koch, Thomas Levin, Patrice Petro, Thomas Elsaesser ve diğer pek çok düşünür aracılığıyla Frankfurt Okulu'nun uzun süren etkisi oldu.

Gerçekçiliğin Görüngübilimi

Marksizm içindeki tartışmaların (Brecht ve Lukács arasındaki "gerçekçilik" tartışmaları ile Benjamin ve Adorno arasındaki kitlesel medyanın ilerlemeci potansiyeli hakkındaki tartışmalar) dışında sesli sinemanın ortaya çıkışını takip eden onyıllar "sinemanın özü" tartışmalarının, özellikle de sinemanın sanatsal özgüllüğünün onun gerçeklikle radikal bir biçimde ayrımında yattığını düşünen "biçimlendirici" [*formative*] teorisyenlerle sinemanın sanatsal özgüllüğünün (ve onun sosyal varoluş nedeninin [*raison d'être*] günlük hayatın gerçekçi temsiline dayandığını düşünen "gerçekçiler" arasındaki gerilimin baskın olduğu yıllardı. Daha önce de tartıştığımız gibi sinema teorisinin bir kanadı sinemanın sadece "gerçeklik"ten değil aynı zamanda karşısında duran roman ve tiyatro gibi diğer sanatlardan da farklı olduğu konusunda ısrar eden Rudolf Arnheim (*Film as Art*) ve Béla Bálázs (*Theory of the Film*) gibi "biçimlendirici" teorisyenlerce baskılandırıldı. Arnheim ve Bálázs gibi bazı teorisyenler sinemanın "gerçek"ten farklarını sergileyen müdahil sinemadan yana idiyseler, kısmen yeni-gerçekçiliğin etkisi altında olan sonraki teorisyenler de taklitçi [mimetic], ortaya seren ve gerçekçi bir sinemadan yana oldular. Gerçekçi estetik elbette sinemadan önceye dayanır ve kökleri İncil'in ahlaki hikâyelerine, yüzeysel detaylarla büyülenen Yunan'a, Hamlet'in "doğaya ayna tutma"sına, oradan gerçekçi romana ve Stendhal'in "*un miroir que se promene lelong la rue*" tabirine [sokak arasında gezinen bir ayna ç.n] kadar uzanır.

Ancak 1940'larda gerçekçilik yeni bir öncelikle karşılaştı. Bir açıdan, savaş sonrası gerçekçi sinema, Avrupa şehirlerinin kalıntı ve dumanlarının içinden çıktı; İkinci Dünya Savaşı'nın badireleri mimetik dirilişin aniden tetiklenmesine neden oldu. Sinema teorisi üzerine yapılan araştırmalarda da -genellikle gerçekçi sinema tartışmalarında sinemacı-teorisyenler de dahil olmak üzere İtalyan teorisyenlerin önemli katkısı unutuldu. Savaş sonrası dönemde İtalya

sadece film yapımında değil aynı zamanda *Bianco e Nero, Cinema, La Revista del Cinema Italiano, Cinema Nouvo ve Filmcritica* gibi sinema dergileri aracılığıyla ve "*Biblioteca Cinematografica*" gibi önemli yayın serileri sayesinde sinema teorisi üretiminde de ana sahne haline geldi. *Histoires du cinéma* [Sinema Tarihi] filminde Godard sinemanın bu Rönesansında tarihsel bir mantık olduğunu öne sürer. Daha önce Mihver Devletler'in bir parçası olan ama aynı zamanda Mihver'den zarar görmüş bir ülke olarak İtalya, ulusal kimliğini kaybetmiş ve bu nedenle de bunu sinema ile yeniden kurması gerekmişti. *Rome Open City* [Roma Açık Şehir] ile İtalya kendisine aynada bakma hakkını ve böylece İtalyan sinemasının sıra dışı ürünlerini yeniden kazandı. Sinemacı-teorisyen Cesare Zavattini savaş ve özgürleşmenin sinemacılara gerçeğin değerini keşfetmeyi öğrettiğini öne sürer. Sanatı kaçınılmaz bir biçimde konvansiyonel ve kendiliğinden yaşamdan farklı gören biçimciler gibi düşünürlere karşı Zavattini sanat ve yaşam arasındaki uzaklığı ortadan kaldırmayı önermiştir. Altını çizdiği nokta gerçekliğe benzeyen hikâyeler bulmak değil daha çok gerçekliği hikâyeye dönüştürmekti. Amaç, ortada gerçeklerin biçimi belirlediği ve olayların kendilerini anlattığı, belli bir dolayım olmadan sinemaya ulaşmaktı. (Benveniste'nin kategorilerini temel alan Metz, bu biçimi "söylem"e karşı ["*discours*" (*discourse*)] "tarih" [hikâye] ["*histoire*"(*story*)] anlatmak olarak adlandırır). Zavattini de hem sinemadaki insan özneler hem de ne tür olayların bahsedilmeye *değer* olduğu ile ilgili olarak sinemanın demokratikleşmesinden bahseder. Zavattini'ye göre hiçbir konu sinema için fazla banal değildi. Aslında sinema sıradan insanın röntgenci bir anlayışla değil dayanışma adına birbirlerinin hayatını bilmesini mümkün hale getiriyordu.

Bu sırada Guido Aristarco, "*Storia Teoriche del Film*"de olduğu gibi eleştirel makalelerinde de Zavattini'ye karşı, gerçekçiliğin günlük hayatı kaydetmek anlamında asla basit ve problemsiz olmadığını öne sürer. Hem Macar Marksist Georg Lukács hem de İtalyan Marksist Antonio Gramsci'nin çalışmalarından ilham alan Aristarco sosyal değişimin dinamik nedenlerini örnek durumlar ve figürlerle ortaya çıkaran "eleştirel gerçekçiliği" gündeme getirdi. (Yeni-gerçekçi teorinin mükemmel bir incelemesi için Casetti'ye bakınız, 1999.) Kısmen İtalyan yeni-gerçekçiliğinin anti-faşist başarılarından etkilenmiş olan Andre Bazin ve Siegfried Kracauer gibi teorisyenler, kameranın farz edilen içsel gerçekçiliğini demokratik ve eşitlikçi estetiğin köşe taşı yaptılar. Bu teorisyenler için fotoğra-

fik yeniden üretimin mekanik aracı, sinemanın temel nesnelliğini temin eder. Burada Arnheim'dan ters bir *jiu-jitsu* ["jujitsu" Japon dövüş sanatı ç.n.] hareketi gelir. Arnheim'a göre sinemanın kusurları (örneğin üçüncü boyutun yokluğu) sanatsal mükemmeliyet için bir sıçrama tahtasıdır. Ancak Arnheim'ın aşkın bir şey olarak gördüğü –sinemanın görüngüsel görünüşleri mekanik olarak yeniden üretimi– Bazin ve Kracauer için sinemanın gücünün anahtarı idi. Bazin'in "*The Ontology of the Photographic Image*"de (1945) [Fotograf İmgesinin Ontolojisi] ortaya koyduğu gibi "fotoğrafın nesnel doğası tüm diğer resim yapma biçimlerinde olmayan bir güvenirlik niteliği sunar" (Bazin, 1967, s.13-14). İlk kez "insanın yaratıcı müdahalesi olmadan dünyanın bir görüntüsü otomatik olarak çerçevelenmiştir" der Bazin (a.g.e., s.13). Ona göre ressam ya da şairden farklı olarak fotoğrafçı, sinematografik temsiliyet ve temsil ettiği şey arasında ontolojik bir bağı garanti eden bir modelin olmaması durumunda da çalışabilir. Fotokimyasal süreç fotoğrafik analog ve onu imleyen şey arasında somut bir bağ gerektirdiği için fotoğrafın karizmatik dizinliliği "şeylerin oldukları gibi" görünmelerinin kesin tanıklığının mümkün olduğunu varsayar. Bazin'e göre, bu aynı "kişidışılık" [*impersonality*] sinemayı, tahnit etme [ilaçlarla bedeni çürümeden muhafaza etme işlemi ç.n.] ve "mumyalama" süreçleri ile karşılaştırılabilir hale getiren şeydir. Sinema, dünyayı kendi kopyası/ eşi ile değiştirme konusunda duyulan derin arzuyu örnekler. Sinema durağan fotoğrafik *mimesis*i Zamanın yeniden üretimi ile birleştirir: "şeylerin görüntüleri, benzeri bir biçimde, onların oldukları gibi değiştirilen ve mumyalaştırılan sürelerinin de görüntüsüdür" (a.g.e., s.15). Sonradan sinema semiolojistleri tarafından eleştirilen fazlaca gerçekçi bir formülasyonda Bazin, "fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir, zaman ve mekânsal koşulların kontrolünden sıyrılmış nesnedir" diyecek kadar ileri gitmiştir (a.g.e., s.14).

Biçimlendirici/ gerçekçi karşıtlığı –Lumière Méliès'ye karşı, *mimemis* söyleme karşı– genellikle fazlaca abartılmış, her iki akım arasındaki ortak noktalar karartılmıştır.[1] Her ikisi de sinemanın özcü yaklaşımına sırtlarını dayamıştır –bazı noktalarda kendiliğinden iyi olan ve diğer bazılarında ise olmayan– ve her ikisi de kuralcı ve dışlayıcı olmuş, sinemanın belirli bir yol izlemesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Biçimci ve gerçekçi akımların her ikisi de tekniğin "ilerlemeci" erekselliği konusunda kendi görüşlerini öne çıkarmışlardır. Arnheim'a göre sesin ortaya çıkışı bilinçli olarak yapay

bir sinemaya giden, normal, trenvari bir süreci raydan çıkarırken Bazin'e göre ise sessizliğin "Eski Ahit"i, dinsel-tanrıdan gelen yapıyı kendi düşüncesine yayan etkili bir formülle, sesin "Yeni Ahit"inde tamamlanmasının yolunu açmıştır. Bazin, *Citizen Kane*'de [Yurttaş Kane], üslupsal karşı-sürüm, çatışan stillerin "anlatısal diyalektiği" dediği şeyi ya da Bakhtin üslupların "karşılıklı görelileştirme"si dediği şeyi övmesine rağmen bu yaklaşım genellikle geçerli bir seçenek olarak görülmemiştir.

Bazin için gerçekçiliğin değerlendirilmesinin ontolojik, aygıtsal, tarihsel ve estetik boyutları vardır. Aygıtsal anlamda gerçekçilik, Bazin'in (1967) "toplam sinema miti" dediği şeyin araçsal olarak gerçekleşmesidir. Bu mit aracın kaşiflerine hayat vermiştir: "İmgelemlerinde sinemayı gerçekliğin bütün ve tamamlanmış temsili olarak görürler; bir anda dış dünyanın ses, renk ve yüzey olarak yeniden yapılandırılmasının mükemmel yanılgısını görürler"(a.g.e., s.20). Böylece sessiz, siyah-beyaz sinema, daha da fazla ikna edici olan bir gerçekçiliğe doğru, engellenemez teknolojik ilerlemenin bir parçası olan sesli, renkli sinemaya yerini bırakmıştır. (Bazin'de hayatın tam bir simulakrının arzulanmasının taklitçi megalomanisi ile sakin ve üslupsal tercihlerinde kendini gizleyen tevazu arasında enteresan bir gerilim ayırt edilebilir.) 1963'te Charles Barr, Bazin'in mitini geniş ekran sinemanın gelişimini içermek üzere genişletmiş ve açıkça "toplam sinema" tanımlaması sonradan 3-D, IMAX, Dolby Sound ve Virtual Reality gibi yeniliklerde yankısını bulmuştur. (Tersine bir kronolojide, Jean-Louis Baudry'nin 1970'lerde sinemayı Platon'un mağara alegorisine bağlaması noktasında söylemsel zemin olarak kesinlikle Bazin'in "toplam sinema"sı vardır.)

Bazin sinema ve estetik tarihinin yeni açıklamalarını da oluşturmuştur. "*The Evolution of Film Language*" [Sinema Dilinin Evrimi] makalesinde, Auerbach'ın mihenk taşı gibi görülen Batı edebiyatının *Mimesis*'i yaklaşımının teleskopik versiyonundan farklı olmayan bir yaklaşımla sinemada gerçekçiliğin muzaffer ilerleyişini ortaya koyar. Bazin inançlarını "görüntü"den yana kullanan ve inançlarını "gerçeklik"ten yana kullanan yönetmenler arasında bir ayrım yapar. "Görüntü" yönetmenleri, özellikle de Alman dışavurumcuları ve Sovyet montaj sinemacıları, dünyayı zaman-uzam devamlılığının bütünlüğünü parçalarına ayırarak dikkatle inceledi. Tersine "gerçeklik" yönetmenleri, uzun sahnelerin sürelerini, rölyefvari çok katmanlı gerçeklik hissini oluşturmak adına derinlemesine sahnelemelerle bir arada kullanmıştır. Bazin'in gerçekçi geleneği Lumière

ile başlar, Flaherty ve Murnau ile devam eder, Welles ve Wyler tarafından güçlendirilir ve İtalyan yeni-gerçekçiliği ile sözde-teleolojik doygunluğuna ulaşır. Bazin özellikle ayakları yere basan, görece olaysız sahnelere, dengesiz karakter motivasyonlarına ve erken dönem yeni-gerçekçi filmlerin görece yavaş ve ağır günlük ritimleri yansıtan karakteristiğine değer verdi. Bazin, yapay bir gerçeğe benzerlik arayan Zola benzeri sığ bir doğalcılık ve gerçeği derinlemesine araştıran derin bir gerçekçilik arasında ayrım yapar. Ona göre gerçekçilik, sinemasal temsil ve "dışarıdaki dünya"nın edebi mimetik eşitlemesiyle mizansenin açık dürüstlüğünden daha az ilgilenmiştir. Deleuze, 1980'lerdeki çalışmalarında Bazin'in tarihsel teleolojinin bazı yaklaşımlarını, özellikle bir kırılma noktası olarak yeni-gerçekçiliği ele alır.

Bazin'e göre, kurgu ve mizansen konusundaki yeni yaklaşımlar, özellikle uzun sahnelerin sinematografisi ve alan derinliği, yönetmenin film-öncesi dünyanın zaman-uzamsal bütünlüğüne saygı duymasına olanak sağlar. Bu ilerlemeler daha kusursuz bir mimetik temsili kolaylaştırır –Bazin'in düşüncesine göre bunlardan biri ruhani "vahiy" kavramı, ilahi olanın tüm şeyler içinde var olduğunu ima eden teolojik bir kuram ile ilintilidir. Aslında Bazin'in eleştirel dili, gerçek varoluş, vahiy, görüntüye iman gibi genellikle dinsellikle yankı bulur. Sinema bir ayin, bir çeşit dönüşümün [*transsubstantiation*: Roma katolik teolojisinde duyular onları oldukları gibi algılamalarına rağmen ekmek ve şarabın İsa'nın eti ve kanına dönüşmesi. ç.n.] yer aldığı bir sunak haline gelir. Aynı zamanda bu derinlemesine kavramlaştırma Bazin'e göre seyircinin görüntünün çok-düzlemli alanını onun anlamı için tarama özgürlüğünü tattığı politik bir kavram olan sinemasal algının demokratikleşmesi ile ilintilidir. Bazin tiyatro ve sinemanın karışımı gibi "saf olmayan sinema"nın lehine konuşsa da genellikle Bazinci üsluplar tarzların bilinçli bir şekilde karıştırılmasına çok az alan tanımış ve aslında Bazin de Orson Welles gibi bazı çok sevdiği yönetmenlerin çalışmalarını karakterize eden uzun sahneler ve montajın, dışavurumculuk ve gerçekçiliğin karıştırılmasını önemsememiştir. Peter Wollen'in belirttiği gibi Bazin, kendisi tarafından desteklenen amaçlara taban taban zıt amaçlar için de kullanılabilecek tek çekim sekansı gibi teknikleri desteklemiştir: Örneğin derealizasyon [Kişinin her şeyi olduğundan farklı algılaması, gerçekdışı ya da iki boyutlu görmesi; insanların rüya görmesi gibi ç.n.] ve dönüşlülük[2]. Aynı zamanda Bazin asla kendisinin de genellikle karikatürize ettiği "naif gerçekçi"

değildi; gerçekçi bir görüntü oluşturmak için gerekli hilelerin oldukça farkında idi. Sinema aygıtının otomatizasyonu gerekli ancak gerçekçilik için yeterli koşul değildir. Aslında Bazin bir düzeyde biçimcidir, herhangi özel bir "içerik"le bir mizansen türünden daha az ilgilenmiştir. Bazin yalnızca gerçekçiliğin bir teorisyeni olmaya da indirgenemez; janr, auteurlük ve "klasik sinema" üzerine düşüncelerinin de derin etkisi olmuştur.

Bazin gibi Siegfried Kracauer de gerçekçiliğin sorunları ile ilgilenmiştir ve o da "naif bir gerçekçi" olmaya indirgenemez. Thomas Levin'in belirttiği gibi Kracauer genellikle bir çeşit Benjamin karşıtı olarak tanımlanır, oysa gerçekte Benjamin ile pek çok ortak yönü vardır. Aslında 1970'lerin sinema teorisyenlerinin gerçeklik karşıtı öfkelerinde, görüşlerinin çoğu onlarınki ile uyumlu olsa da Kracauer'i şamar oğlanı olarak kullanmaları ironiktir. Kracauer'in *The Mass Ornament* isimli yapıtı olduğu gibi sokak haritaları, otel lobileri ve sıkıntı gibi geçici şeylerin konu olarak analizlerine adanmıştır -açık bir biçimde Barthes'ın *Mythologies* kitabını önceler. Kracauer'in 1920'lerdeki ve 1930'lardaki çalışmaları -özellikle de daha sonra *The Mass Ornament*'te toplanan makalelerin- yazıldıkları tarihten onyıllar sonra ulaşılabilir olması olgusu (Almanya'da 1977, İngilizce'de 1995) bazı karışıklıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kracauer'in analizinin geri planında kitlesel medyanın demokratik ve anti-demokratik potansiyellerine duyulan ilgi vardır. 1919 ve 1933 yılları arasında Alman sinemasını ele alan *From Caligari to Hitler*'de (1947) [Caligari'den Hitler'e], Kracauer fazlaca yapay Weimer sinemasının "gerçekten" "derin psikolojik eğilimleri" ve Alman yaşamının kurumsallaşmış deliliğini nasıl yansıttığını gösterdi. Filmler ulûsal ruhu yansıtabilir; çünkü (1) bireysel değil kolektif yapımlardır ve (2) kitlesel bir izleyiciyi belirgin temalar ya da söylemler vasıtasıyla değil gizli, bilinçaltı, saklı ve söylenmeyen arzular aracılığı ile işaret eder ve harekete geçirir. Kracauer'in biçimsel yaklaşımı içinde, Weimar sineması Nazizmin Kaligari-vari deliliğinin belirtisidir. Kracauer *The Cabinet of Dr* Caligari (1921) [Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi] ve *M* (1931) gibi dışavurumcu başyapıtlarda hastalıklı bir ereksellik, filmlerin kendilerindeki otoriter eğilimlerde kanıtlanan, Nazizme götüren bir hareket fark eder. Bu anlamda Kracauer, sosyal durumlara biçim veren bir şey olarak tarihselliğin formunun farkında olmak için başka türlü bir sosyal *mimesis* araştırır. Estetik terimlerle bu sinema "süsün insan üzerin-

de tam zaferini" temsil eder, "(m)utlak otorite hoşa giden tasarımlarla insanları kendi hâkimiyeti altında düzenleyerek kendini öne çıkarır" (Kracauer, 1947, s.93; Kracauer'in analizi Susan Sontag'ın "*Fascinating Fascism*"de Riefenstahl'in *Azmin Zaferi*'ndeki estetiğini Busby Berkeley müzikalleri ile karşılaştırmasına dolaylı olarak olanak tanır). Tam olarak ikna edici olmasa ve *post hoc ergo propter hoc* anlamında etkisi bozulmuş olsa da Kracauer'in genel argümanı ilginç bir şekilde gerçekçilik sorununu, filmlerin alegorik bir tarzla, edebi tarihi değil daha çok derin, bulandırıcı, ulusal arzu ve paranoyanın bilinçaltı saplantısını temsil eden şeyler olarak görülmesi vasıtasıyla başka bir düzeye çıkarır.

Gerçekçiliğin ayetullahı olan Kracauer'in görüşlerinin çoğu "materyalist estetik" olarak tanımladığı şeyin temellerini atan büyük eseri *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) [Film Kuramı: Fiziksel Gerçekliğin Kurtarılması] kitabına dayanır. Kracauer film aracının "ham olarak doğanın önceliğini ilan etmesinden" ve onun "gerçekçilik adına doğal kabiliyeti"nden bahseder. Kracauer'e göre sinema "maddi gerçeklik", "görülebilir gerçeklik", "fiziksel doğa" ya da sadece "doğa" olarak farklı tanımlamalar getirdiği şeyi kaydetmek için benzersiz bir donanıma sahiptir. Zaman zaman Kracauer "bir çeşit gerçek"ten kaçarak zirve noktasında "doğal gerçek" ile "gerçekten gerçek"e ulaşan, gerçekliklerin Platonik hiyerarşisini öne sürer gibi görünür. Var olan her şey varsayımsal olarak filme çekilebilir olsa da bazı nesneler *kendiliğinden* sinematografiktir. Bir tür romantik ekolojizm içinde Kracauer doğayı "bakir" ve "el değmemiş" olarak saklamak ister gibidir. Ancak septik biri neden sahnelenen bir performansın filminin ya da bilgisayar ekranının çekilmesinin bir orman çekiminden daha az "gerçek" olduğunu sorabilir. Genellikle olduğu gibi "gerçek" kelimesi ile ilgili içsel ontolojik varsayımlar çıkmaz yollara ve çözülemeyen çelişkilere götürür. İkinci Dünya Savaşı'nın ve soykırımın hemen öncesinde de yazılar yazmış olan Kracauer, kitlesel medyanın Hitlerci, distopyacı potansiyelinin oldukça farkında idi. Ama yine de barbarlık ve yıkımla kuşatılmasına rağmen henüz teslim alınmamış, demokratikleştiren bir modernitenin sanatsal dışavurumu olarak sinemaya olan inancını devam ettirdi. Kracauer'in sinema değerlendirmesinin merkezinde sonu gelmez bir oluşum içindeki dünya, günlük, umulmadık ve rastgele şeyleri kaydetme kapasitesi vardır. Miriam Hansen'in belirttiği gibi:

> Kracauer'in sinemanın fotoğrafik temeline olan yatırımı fotoğrafik imin ikonluğunda, en azından dar anlamıyla edebi benzerlik ya da kendisine benzeyen nesne ile analojisinde yatmaz. Veyahut bu konuda herhangi bir pozitivist yöntemle temsilin analojik "gerçekliği"ni sadece sabitleyen şey olarak dizinle ilgili, görüntü ve imlemini bağlayan fotokimyasal bağı düşündüğünden değildir. Daha çok aynı dizinsellik fotoğrafik filmin dünyayı şekillendirmesine ve kaydetmesine olanak verir, aynı zamanda görüntüyü zamansallığın ve beklenmeyen olayların anlarıyla kaydeder.[3]

Kracauer zaman zaman estetiği ontoloji ile karıştırır gibi görünse de sonuçta yeni-gerçekçilik gibi tek bir türün partizanı değildi. Kracauer'e göre Mark Sennett'in anarşik güldürüsü ciddi bir şekilde enstrümantal aklın düzenli istismarını öne çıkarabilir. (Burada Kracauer, kendinden sonra gelen radikal Fransız yapıbozumcuların Jerry Lewis filmlerini benimsemelerini önceler.)

Kracauer'e göre sinema öngörülemeyenle, tahmin edilemezle ve günlük deneyimlerin açık uçlu akışı ile bir randevu sahneye koyar. Kracauer'in modern romanların "insanların üzerine kavga edip ve umutsuzluğa düşebileceği; günlük hayat gibi onlardan etkilenmeden geçen durağan olmayan ve tartışmalı düzenlerden bağımsız rastgele anları" kaydetmesinden bahseden, demokratik gerçekçiliğin diğer büyük teorisyeni Erich Auerbach'tan alıntı yapması tesadüf değildir.[4] Belki de faşist estetiğin otoriter kesinlik ve anıtsal hiyerarşiden içsel geri çekilişinde Kracauer de Auerbach gibi "sıradan yaşama işi"ni vurgular. Bu bağlamda sinemacının işi, günlük varoluşun tutkulu bilgisi ve eleştirel sevgisini seyirciye göstermektir. Genel olarak konuşursak Kracauer'in çalışmaları sonradan Metz'in sinema ve hayal arasındaki analojiye yaptığı vurguyu, Jameson'un ulusal alegori ve "politik bilinçaltı" üzerine çalışmalarını ve kültürel çalışmaların "söylemsel süreklilik" olarak kültür kavramını önceler.

Bu dönemin teorisyenleri uzun süredir devam eden sinematik özgüllük ve bu özgüllüğün teknik mi, türsel mi ya da tematik bir doğası mı olduğu veyahut üçünün bir birleşimi mi olduğu meselesi ile de ilgiliydi. Bazin bu soruyu *What is Cinema?*'da [Sinema Nedir] sordu ve sinemanın özünü, film öncesi göndergelere olan varoluşsal bağlantısıyla fotoğrafın karizmatik dizinselliğine bağlayarak yanıtladı. Kracauer, benzer bir biçimde sinemayı fotoğrafta kök salmış bir şey ve onun belirlenmiş olmayan, yaşamın rastgele akışının kaydetmesi olarak ele aldı. 1950'lerdeki ve 1960'lardaki sinema teorisi, yine uzun süredir devam eden, sinemanın diğer sanatlarla olan ilişkisi sorununu da yeniden gündeme getirdi. Daha net olarak

teorisyenler tam olarak *hangi* sanatın ya da medyanın bu durumu güçlend rdiği ya da hangilerinin öncül olduğu konusunda atıştılar. Sinema tiyatrodan kaçmalı mıdır yoksa onu kucaklamalı mı, kendisini resim yapmaya benzer bir şey olarak mı görmelidir yoksa her türlü ilişkilendirmeyi reddetmeli midir? Sinema teorisi özellikle saygın atası olan edebiyattan kendini kurtaramamıştır. Bazin'in yazdığı, çok bilinen bir makale "*For an Impure Cinema: In Defense of Adaptation*" [Saf Olmayan bir Sinema için: Adaptasyonun Savunusu] olarak adlandırılmıştı. Diğerleri adaptasyonla Alexandre Astruc'un "sinema kalem" metaforunun ima ettiği bir düşünce olan sinemacıların roman yazarları *gibi* ilerlemeleri gerektiği olgusundan daha az ilgilenmişlerdi. Maurice Scherer (müstakbel Eric Rohmer) şöyle yazmıştı: "Sinema resim ya da müziğe değil ama sürekli mesafe koymaya çalıştığı diğer sanatlar" olan edebiyat ve tiyatroya "sınırlı bağımlılığının farkına varmalıdır." (Clerc, 1993, s.48) Sözün kısası, sinema diğer sanatlardan ilham alma ya da onlardan yararlanma hakkından vazgeçmek zorunda değildir.

Savaş sonrası Fransa'da sinema teorisi, o dönemin baskın akımı olan felsefi görüngübilimdeki gelişmelerle el ele yürüdü. Husserl'i takip ederek felsefeseciler "kendinde şeyler"e ve onların içkin, sezgisel bilinçle ilişkilerine dönüş yaptılar. Önde gelen görüngübilimci Merleau-Ponty hem sinema aracı ve savaş sonrası kuşak hem de sinema ve felsefe arasında bir çeşit "uyum" ortaya koyar. "Filmler zihin ve ruhun, zihin ve dünyanın birleşimini göstermek için özel olarak uygundur ve birinin diğerinde ifade edilişini... felsefeci ve sinemacı bir var olma biçimini, bir nesle ait olan bir dünya görüşünü paylaşır"[5] der. Deleuze'den önce Merleau-Ponty sinema ve felsefeyi zihinsel çalışmanın aynı kökten olan formları olarak ele aldı. 1945 tarihli ders notlarına dayanan "*The Film and the New Psychology*"de Merleau-Ponty sinemanın görüngübilimsel parametrelerini elle tutulur gerçekçiliğinin gerçek dünyanın kendisinden bile daha kesin olan "geçici bir gestalt" olarak ortaya koydu. Merleau-Ponty bir filmin düşünce olmadığını, "onun [filmin] algılandığını" işaret eder. Merleau-Ponty, gestalt psikolojisi ve varoluşsal görüngübilimin bir alaşımının sinemaya uygulanmasının dünyada-var-olma deneyimine aracı olması bağlamında sinemasal deneyimin temel yapılarına psikolojik bir temel sağlayabileceğini öne sürer. Daha sonra gelen bir kısım teorisyen Merleau-Ponty-stili görüngübilimi ile ilgilendiler: Örneğin Henri Agel *Le cinéma et le sacré* (1961), Amadee Ayfre *Conversion aux images* (1964), Albert Laffay *Logique du cinéma*

(1964), Jean-Pierre Meunier *Les Structures de l'expérience filmique* (1969) eserlerinde, Jean Mitry iki ciltlik *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-65) kitabında ve çok daha sonra Dudley Andrew "*The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*" ve *The Major Film Theories* (1976) ve Alan Casebier *Film and Psychology* (1991) eserlerinde. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) kitabında Vivian Sobchack, Meleau-Ponty'nin görüngübilimsel yorum yöntemini "sinema deneyimi, doğrudan ve yansıtıcı algısal deneyimin modları ve yapıları *aracılığı ile* yönetmenin öncelikli, direkt algısal deneyimini sadece temsil etmek ve yansıtmakla kalmaz aynı zamanda sinema olarak algısal ve anlatımsal bir varoluşun doğrudan ve yansıtıcı deneyimini *sunduğunu*" öne sürmek için kullanır (Sobchack, 1992, s.9).

Merleau-Ponty'nin çalışması ile eş zamanlı Filmoloji olarak adlandırılan akademik tabanlı Fransız akım, bir araştırma enstitüsünün *(Association pour la Recherche Filmologique)*, uluslararası bir derginin (*La Revue internationale le filmologie)* ve ortak bir metnin (*"L'Univers filmique"*) ve akımı başlatan kitap olan Gilbert Cohen-Seat'in *Essai sur les principles d'une philosophie du cinéma*'nın (*Essay on the Principles of a Philosophy of the Cinema*, 1946) ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kısmen görüngübilimden etkilenmiş olan "filmolojistler" pek çok akademik disiplini –sosyoloji, psikoloji, estetik, dilbilim, psikofizyoloji– kapsamlı ve bilimsel bir sinema teorisi etrafında organize etmeyi denemişlerdir. Birinci Uluslararası Kongrelerinde filmolojistler beş ilgi alanı tanımladılar: (1) Psikolojik ve Deneysel Araştırma; (2) Sinemada Ampirizmin Gelişmesi Araştırmaları; (3) Estetik, Sosyolojik ve Genel Psikolojik Araştırma; (4) Dışavurumun bir Aracı Olarak Sinemanın Karşılaştırmalı Araştırması ve (5) Normatif Araştırma –sinema ile ilgili olgulara dair çalışmaların eğitim, tıbbi psikoloji vb sorunlarına uygulanması (Lowry, 1985, s.50). Takip eden yıllarda Henri Agel "*Cinematic Equivalences of Literary Composition and Language*" üzerine, Anne Souriau "*Filmic Foundations of Costumes and Decor*" ve Edgar Morin ve Georges Friedman "*Sociology of the Cinema*" üzerine yazılar yazdılar. "*Filmologie et estetique comparée*" isimli çalışmasında Souriau, sorunsal bir şekilde, romanın dört yapısal özelliğinin –zaman, tempo, mekân ve yaklaşım açısı– onu sinemaya "çevirmeyi" zorlaştırdığını söyler.

Filmoloji grubu, "sinematik durum"dan (tiyatro, ekran ve izleyici) sinemayı saran sosyal ritüellere, izleyici olmanın görüngü-

bilimi ve hatta fizyolojisine kadar sinemanın tüm yönlerini sistematik olarak ele aldı. Filmolojistler bir dizi kavramı değerlendirdi: "sinematik durum" (Cohen-Seat), "anlatı" [Bir anlatıcı tarafından ç.n.] (Étienne Souriau), "bilişsel mekanizmalar" (Rene ve Bianka Zazzo) -sonradan Metzçi semiyotikler tarafından uygulanan (ve yeniden çalışılan)- ve daha sonra bilişsel teori. Souriau'nun önerisinde (*La correspondance des arts*, 1947) farklı sanatların özelliklerinin karşılaştırmalı bir çalışmasını yapmak için, örneğin Metz'in "özgüllük"leri bağlamında medyayı sınıflandırma ve ayırma yönündeki çabalarının kısmi bir kaynağını görürüz, tıpkı Romano'nun sinemanın kışkırttığı "gerçekliğin karakteri" üzerine çalışmasının Metz'in "gerçeklik izlenimi"ni öncelemesi gibi. Filmolojinin hareket algısı, derinlik izlenimi, direkt ve sonradan ortaya çıkan hafızanın rolü, motor tepkiler, empatik yansıtma ve izleyicinin fizyolojisi gibi konuları araştırması, aynı nedenden dolayı 1980'lerdeki bilişsel teorinin ilgi alanlarının çoğunu önceden belirlemiştir.

Auteur Kültü

1950'lerin sonu ve 1960'ların başlangıcında, auteurizm diye adlandırılan bir akım sinema eleştirisi ve teorisinde baskın hale geldi. Auteurizm bazı açılardan görüngübilimden etkilenmiş varoluşçu hümanizmin bir ifadesi idi. Sartre'ın kısa ve öz varoluşçuluk –"varoluş özden önce gelir"- özetinin yansımalarını taşıyan Bazin sinemanın "varoluşunun onun özünden önce geldiğini" öne sürer. Buna ek olarak James Naremore'un da belirttiği gibi Bazin'in kelime haznesi Sartrecı idi; "özgürlük", "kader" ve "otantiklik" gibi kelimelere düşkündü (Naremore, 1998, s.25). Bazin'in "*Onthology of the Photographic Image*" ve "*Myth of Total Cinema*" makaleleri Sartre'ın "*Existentialism and Humanism*" [Varoluşçuluk ve Hümanizm] başlıklı makalesi ile kabaca aynı zamana denk gelir. Sartre ve Bazin temel bir ilkeyi paylaşırlar: "felsefi öznenin faaliyetinin merkeziliği, tüm görüngübilimlerin öncülü" (Rosen, 1990, s.8). Auteurizm aynı zamanda sinema dergileri, sine-kulüpler, Fransız sinemateki ve film festivallerini içeren kültürel formasyonun bir ürünü idi ve Özgürleşme dönemi boyunca yeni yapılan Amerikan filmlerinin gösterimlerinden güç alıyordu.

Roman yazarı ve sinemacı Alexandre Astruc sinemanın resim ya da roman benzeri bir anlatımın yeni aracı haline geldiğini öne sürdüğü 1948 tarihli makalesi "*Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen*" ile auteurizme giden yolu hazırladı. Astruc'a göre yönetmen, roman yazarı ya da şair gibi "ben" diyebilmelidir.[1] "Kamera-kalem" formülü film yapımı *eylemi*ne değer vermiştir: Yönetmen artık sadece önceden hazır olan metnin (roman, senaryo) hizmetlisi değil, kendi adına yaratıcı bir sanatçıdır. François Truffaut da var olan Fransız sinemasına karşı saldırısında kullandığı strateji ile önemli bir rol oynamıştır. 1954'de *Cahiers du Cinema*'da yayınlanan ünlü manifesto-makalesi "*Une certaine tendance du cinéma français*"de Truffaut klasik Fransız edebiyatını öngörülebilir biçimde iyi-donatılmış, iyi konuşulan ve stilistik olarak formüle edilmiş

filmlere dönüştüren "nitelik geleneğini" yerden yere vurur. Truffaut bu arkaik sinemayı, daha çok oedipal bir tarzda, "*cinéma de papa*" (aynı zamanda Yeni Alman sinemasını savunanlar da 1962'de Oberhausen'da "Babacığın Sineması"ndan bahsederler) olarak dillendirir. Truffaut nitelik geleneğini eski kafalı, akademik, senaryo yazarlarının sineması olarak yererken daha canlı, geleneğe uymayan Nicolas Ray, Robert Aldrich ve Orson Welles'in Amerikan popüler sinemasını över. Truffaut için nitelik geleneği film yapımını önceden var olan senaryonun birebir çevirisine indirgemektir, oysa film yapmak yaratıcı mizansende açık uçlu bir macera olarak görülmelidir. Fransız sineması "burjuva karşıtı" olmakla övünse de Trauffaut tamamen "burjuvalar tarafından burjuvalar için" yapılmasını, sinemayı küçümseyen ve hafife alan *edebiyatçıların* çalışması olmasını eleştirir. Özellikle de Sartrecı "sorumluluk" kavramı ve solun Fransız kültüründe baskın olduğu bir dönemde, Fransız entelektüellerine göre ABD McCarthyciliğe ve soğuk savaşa neden oluyorken ve "Hollywood" Erich von Stroheim ve Murnau gibi büyük yetenekleri yok etmiş olan güçlü hayal fabrikasını ortaya çıkarırken Trauffaut'nun müdahalesinin kışkırtıcı doğasının abartılı olduğunu söylemek zordur.

Trauffaut için yeni film, otobiyografik içerik anlamında değil ama yönetmenin kişiliğini filme aşılayan tarz aracılığı ile onu yapan insana benzemelidir. Auteur teori, Hollywood stüdyolarında çalıştıklarında bile, özünde güçlü yönetmenlerin yıllar boyunca fark edilebilir bir tarz ve tematik kişilik göstereceğini öne sürer. Kısaca gerçek yetenek, koşullar ne olursa olsun "orada" olacaktır. *Cahiers* dergisi, Lang'ın yaptığı Amerikan filmlerini, çalışmalarının Hollywood'da düşüşe geçtiği ön yargısına karşı savundu. Hitchcock örneğinde, *Cahiers* sadece onun Amerikan filmlerini desteklemedi, derginin iki üyesi Eric Rohmer ve Claude Chabrol bir kitap kalınlığındaki çalışmalarında Hitchcock'un teknik bir deha ve çalışmaları gizli Katolik bir tema olan İsa-vari "suçun devri" etrafında dönen çok derin bir metafizikçi olduğunu ileri sürdü. "Hollywood'da bile bir kez yönetmenle ilgili devamlılık prensibi kabul edildiğinde filmler bir daha asla aynı gözle görülemez" der Andrew Sarris (Sarris, 1973, s.37).

1951'daki ilk sayısı ile *Cahiers du cinéma* auteurizmin ilerlemesinin temel organı oldu. *Cahier* eleştirmenleri yönetmeni, son kertede, filmin estetiğinden ve mizansenden sorumlu insan olarak gördüler. *Cahiers* ünlü yönetmenlerle röportaj yapmak için yeni bir

politika başlattı: 1954 ve 1957 yılları arasında Renoir, Luis Buñuel, Rosselini, Hitchcock, Hawks, Ophuls, Minnelli, Welles, (Nicholas) Ray ve Visconti hepsi *Cahier*'in röportaj makinesinden geçtiler. "*La politique des auteurs*" başlıklı 1957 tarihli bir makalede Bazin auteurizmi "sanatsal yaratımda kişisel faktörü referans ölçütü olarak seçmek ve hatta bir eserden diğerine ilerleyişini ve kalıcılığını varsaymak" olarak özetledi. Auteur eleştirmenler, baskın geleneklere ve verilen metne sadık kalan *metteurs-en-scene* [sahneye koyan kimse ç.n.] ve mizanseni kendini ifade etmenin bir parçası olarak kullanan auteurleri birbirinden ayırdı.

Auteurizm 1950'lerde moda olsa da fikrin kendisi pek çok açıdan gelenekseldi. Sinemanın uzun yıllardır "yedinci sanat" olarak karakterize edilmesi üstü kapalı olarak sinema sanatçılarının yazarlar ve ressamlarla aynı statüde olduklarını varsaymıştır. 1921'de, sinemacı Jean Epstein "*Le Cinema et les lettres modernes*"de "auteur" terimini sinemacılar ve Griffith ve Eisenstein gibi yönetmenler için kullanmış ve onların kendi sinema tekniklerini Flaubert ve Dickens gibi yazarların edebi araçları ile karşılaştırmıştır. 1930'larda Rudolf Arnheim, hâlihazırda, yönetmenin "yüceliğinin" yasını tutuyordu (Arnheim, 1997, s.65). Ne var ki savaş sonrası Fransa'da auteurcü metafor film eleştirisinde ve teoride temel, yapılandırıcı bir kavram haline geldi. Sartrecı terimlerle sinemanın auteurü stüdyo sistemine duyulan kısırlaştırıcı "saygınlık" karşısında "otantiklik" için uğraşır.

Bu esnada Atlantik'in diğer kıyısında, 1940'ların sonlarındaki Amerikan sinema dergileri, sinema yapım ekibinde işbirliği yapan birbirinden farklı tarafların olmasının göreli önemini irdeleyerek auteurcü tartışmaları başlattılar. Lester Cole senaryo yazarını, Joseph Mankiewicz senarist-yönetmeni savunurken Stanley Shofield işbirliği ile yapılan film sanatını birlikte inşa edilen bir katedral ile karşılaştırdı. Tüm bu argümanlar, sinemanın sanatsal kökenlerine sahip çıkmak içindi ve sinemanın zanaatkâr, endüstriyel yapım formunu aşabileceğini ve tekil, imza taşıyan bir bakış içerdiğini gösterme arzusuyla hayat bulmuştu. Maya Deren ve Stan Brakhage gibi Amerikalı avangardların yazılarında da romantik auteurist bir dürtü gözlemlenebilir. Deren, 1960 tarihli bir makalede sinemanın "sıra dışı anlatım çeşitliliği"nden, sadece dans, tiyatro ve müzikle olan değil aynı zamanda "görüntüleri sıralayabilmesi" açısından şiirle ve "ses kuşağı ile sadece dilde olabilen soyutlamayı kapsadığı" için genel olarak edebiyatla da olan akrabalıklarından bahseder. Brakhage, 1963 tarihli bir makalede, sanatçıyı auteur olmaktan

ziyade öngörülü biri, "sonsuz bir hareket çeşitliliği ve sayısız renk tonu ile parıldayan" kelimesiz bir dünyanın yaratıcısı olarak yansıtır. Brakhage için sinema yönetmenin kabul görmeyen teknikleri -sürekspoze, doğaçlama kullanılan doğal filtreler, lense tükürme- perspektifi aşan bir dünya vizyonunu tahrik etmek için uygulayabildiği bir algı macerasıdır.

Savaş sonrası dönemde, sinema söylemi, edebiyat söylemi gibi *écriture*, yazım ve metinsellik gibi kavramlar topluluğu etrafında odaklanmıştı. Bu yazıbilimsel mecaz, Astruc'un "*camera-stylo*"sundan (kamera-kalem) Metz'in daha sonra *Language and Cinema*'da (1971) "sinema ve *écriture*" tartışmasına kadar döneme egemen olmuştur. Fransız Yeni Dalga yönetmenleri yazı ile ilgili metaforlara özellikle eğilimli idiler -hiç şaşırtıcı değildir ki pek çoğu makaleleri ve filmleri anlatımın iki şekli olarak ele alan sinema yazarları olarak başlamıştır. Godard, bir anlamda melodramatik olarak, "biz her daim yalnızız" der; "ister stüdyoda olsun ister boş bir sayfanın önünde" (1958). Agnes Varda, *La Pointe Courte*'u yapmak üzereyken "tam olarak birinin kitap yazması gibi bir film yapacağını" ilan eder (Philippe'te alıntılanmıştır, 1983, s.17). Yeni Dalga yönetmenlerinin filmleri bu yazarane teoriyi "içermiş"tir. Truffaut'nun ilk filmi *Les Quatre Cents Coups*'nun [Dört Yüz Darbe] yazıma göndermelerle dolu olması, açılış sahnesinde çocukların yazı yazıyor olması, Antoine'nin el yazısını taklit etmesi, bir daktilo çalması, intihal suçlamalarını aydınlatan Balzac potpurisi kaza eseri değildir -her biri bu kuvvetli mezacın altını çizer ve Truffaut'nun film yapımı konusundaki vizyonuna karşılık gelir. Aynı zamanda Yeni Dalga'da hem özenilen bir model hem de edebi metinler ve konvansiyonel adaptasyonlar formunda vazgeçilmesi gereken bir düşman olan edebiyat konusunda derin bir ikilem vardı.

Sinefillik (*celluphagie*) ve varoluşçuluğun romantik zorlamasının birleşiminin bir ürünü olarak auteurizm kısmen (a) bazı edebiyat entelektüelleri tarafından sinemanın seçkinci baskılanması; (b) "görsel bir araç" olarak sinemaya karşı ikonofobik ön yargı; (c) sinemayı politik yabancılaşmanın bir temsilcisi olarak yansıtan kitle-kültürü tartışması ve (d) Fransız edebiyat seçkinlerinin geleneksel anti-Amerikancılıkları olarak görülmelidir. Auteurizm bu anlamda sanatçının romantik anlatımsal nosyonlarını, üslupsal devamsızlık ve parçalılığın modernist-biçimci nosyonları ve "daha alçak" sanatlar ve türlere duyulan "proto-postmodern" eğilimi birleştiren etkilerin yeniden yazılmasıdır. Auteur teorisinin asıl skandalı çok

da yönetmeni edebiyat yazarının saygınlığına eş değer bir biçimde övmekte yatmaz, daha çok bu saygınlığı tam olarak *kimin* verdiği ile ilgilidir. Eisenstein, Renoir ve Welles gibi yönetmenler her zaman auteur olarak kabul edilmişlerdir çünkü kendi yapımları üzerinde sanatsal kontrolden hoşlanan insanlar olarak tanınırlar. Auteur teorinin yeniliği Hawks ve Minneli gibi stüdyo yönetmenlerinin de auteur olduklarını öne sürmesidir. Fransız sinema teorisinin klasik, ayırıcı "öteki"si olan Amerikan sineması -ki Fransız sineması kendisini ona karşı olarak tanımlar; uzun süre Amerikan kültürünün varsayımsal "bayağılığı"nın Fransız ulusal kimliğinin karşısında bir ayrım sağlaması gibi- şaşırtıcı biçimde yeni bir Fransız sineması için bir model haline gelmiştir.

Vahşi polemiklerin döndüğü bir ortamda ortaya çıkan "*La Politique des Auteurs*", "teori" yerine tam anlamıyla "auteur politikası" olarak çeviri yapar. Fransa'da auteurizm yeni bir tür film yapımını kolaylaştıran bir stratejinin bir parçasını oluşturur. Auteurizm böylece, film yapmak isteyen yönetmenlerin bir film yönetebilmek için bir ömür beklemek zorunda kaldıkları tutucu, hiyerarşik Fransız sinema çevresi içinde kendilerine yer açmak için bir dinamit olarak kullanan Yeni Dalga yönetmenleri için hem stratejik bir enstrüman hem de ilham kaynağıydı. Truffault ve Godard gibi eleştirmen-yönetmenler kurulu sisteme, katı yapım hiyerarşileri, stüdyo çekimlerinin tercih edilmesi ve konvansiyonel anlatım süreçleri ile saldırıyorlardı. Aynı zamanda yapımcılık da yapan yönetmenin haklarını savunuyorlardı. Godard'ın *Nefret*'te kaba, neredeyse hiç tahsili olmayan Hollywood yapımcısı Prokosch'a karşı insancıl, kültürlü ve çokdilli auteur Frizt Lang'ı koyması auteurizmin "yönetmenlerin özgürlük hareketi" yönünü sinemasal olarak özetler. Paradoksal olarak, ideolojik kökleri modernizm öncesi romantik Dışavurumculuk'ta olan bir teori, estetik ve gaye bakımından şüphe götürmez bir biçimde modernist olan *Hiroshima Mon Amour* [Hiroşima Sevgilim] ve *À bout de souffle* [Nefes Nefese] gibi çığır açan filmlerle örneklenen bir sinemanın desteklenmesine yardım eder.

Daha uç formlarında auteurizm sinema "aşkı"nın antropomorfik bir biçimi olarak görülebilir. Hayranların daha önce yıldızlara ya da biçimcilerin sanatsal araçlara duyduğu aynı aşkı, şimdi auteurcüler kendilerinin sinema fikrini yeniden vücuda büründüren insanlara [İngilizce *men* kelimesi kullanılmış. Bu kelime hem insan hem erkek manasına gelir. Burada yönetmenlere gönderme yapmaktadır. ç.n.] -bunlar genel olarak erkek *idiler*- duyuyordu. Sinema seküler

bir din olarak diriltildi; auteur kültü sayesinde "aura" tekrar güçlendi. Aynı zamanda Bazin genç Türklerin huysuz aşırılıkları ile arasına mesafe koydu. Her zamanki öngörüsü ile 1957'de sevilen yönetmenlerin hata yapmaz ustalar olarak yüceltebilecek, her türlü estetik "kişilik kültü"ne karşı uyarıda bulundu. Bazin auteurizmin teknolojik, tarihi, sosyolojik diğer yaklaşımlarla tamamlanması gerekliliğine de işaret etti. Muhteşem filmlerin, yetenek ve tarihi anların tesadüfî çakışmasından ortaya çıktığını öne sürdü. Ara sıra ortalama bir yönetmen –Bazin Curtiz ve *Casablanca*'dan bahseder– özgün bir auteur olarak nitelenmeden etkili bir biçimde tarihi bir anı yakalayabilir. Kalite kontrolü, iyi yağlanmış Hollywood ensdüstri makineleri tarafından sağlanıyor ve dahası fiilen belirli yetiler ve hatta zarafet temin ediliyor. Bazin, auteurcülerin kesinlikle en çok hayran olunacak "sistemin dehası, hep güçlü olan geleneği ve yeni ögelerle temas haline geçtiğindeki üretkenliği"ne hayran olma konusunda sınıfta kalırken "yapım üzerine kısıtlamaların başka her yerden daha ağır olduğu" Amerikan sinemasına hayranlık duymaları paradoksuna işaret etti (Hillier, 1985, s.257-8).

Auteur Teorisinin Amerikanlaşması

Auteurizm, Andrew Sarris tarafından "*Notes on the Auteur Theory in 1962*" adlı çalışmasında Amerika'ya tanıtıldığında farklı bir dönemece girdi. Paris gibi New York da sine-kulüpler, repertuvar tiyatroları ve *Film Culture* gibi sinema dergileriyle güçlü bir geleneğine sahipti. Sarris, Fransız eleştirmenlerin yaratıcı bir anlatım olarak tarz vurgusunu ele aldı: "Bir filmin görünme ve hareket şeklinin yönetmenin düşünme ve hissetme şekli ile bazı ilişkileri olmalıdır." Sarris anlamlı bir tarzın "ne" ve "nasıl"ı birleştirerek yönetmenin riskler aldığı ve standartlaştırmaya karşı mücadele ettiği "kişisel bir yargı"ya dönüştürdüğünü ileri sürer (a.g.e., s.66). Dolayısıyla eleştirmen yönetmenin kişiliği ile yönetmenin çalıştığı malzeme arasındaki gerilim konusunda uyanık olmalıdır. Sarris'le auteur teori Amerikan sinemasının üstünlüğünü ileri süren, alttan alta ulusalcı bir araca da dönüşmüştü. Sarris, Amerikan sinemasının kibirli ve etnosantrik bir biçimde "dünyanın geri kalanı" dediği şeyden "tutarlı bir şekilde daha üstün" olduğu kavramı ile kendi "eleştirel itibarını feda etmeye" hazır olduğunu ilan etti. Sarris, "sanat"ı Avrupa edebiyat klasiklerinin tutucu adaptasyonları olarak gören Avrupasever ön yargılara karşı geldi ama bir Hitchcock ya da John Ford filmlerinde sadece "eğlence"yi gördü. En iyi ihtimalle Sarris'in çalışmaları Hollywood sinemasının özgün başarılarını aktarmak için geniş sinema bilgisini kullanarak sinemayı film tertibatı ve ustalıktan bir sanat formuna dönüştürdü.

Sarris auteurü ayırt etmek adına üç ölçüt önermiştir: (1) teknik yeterlilik; (2) fark edilebilir bir kişilik ve (3) kişilik ve araç arasında gerçekleşen gerilimden ortaya çıkan içsel anlam. *The American Cinema*'da Sarris ayrıcalıklı yönetmenleri "panteon"a davet eden -daha aşağıdaki kademeleri Dante'nin cehennemini hatırlatan çember içinde değerlendiren- dokuz bölümlük bir şema yapılandırır.

Pauline Kael "*Circles and Squares*" (1963) isimli yanıt niteliğindeki makalesinde Sarris'in üç ölçütünü çürütür. Teknik yeterliliğin

geçerli bir ölçüt olmadığını çünkü Antonioni gibi bazı yönetmenlerin yalnız teknik yeterliliğin ötesine geçtiğini öne sürer. "Fark edilebilir kişilik" anlamsızdı çünkü tam da hiç yeni bir şey denememiş oldukları için tarzları fark edilebilir olan, kendini tekrar eden yönetmenleri över. Kokarcaların ayırt edilebilir kokularının, bu kokuyu hoş ya da gül kokusundan daha üstün yapmayacağı analojisini kurar. Son olarak Kael, olağan dışı bir biçimde belirsiz ve "sahnelerin çatlaklarına tarzı tıkıştıran niteliksiz yazarları" destekleyen "içsel anlam"ı devre dışı bırakır. (Kael'in Orson Welles'i *Yurttaş Kane*'deki meşru auteurlüğünden mahrum bırakma ve bunu Herman Mankiewicz'e atfetme girişimi de Sarris ve auteurizmi hedef alır.) Ancak ateşli Sarris-Kael tartışması anahtar bir öncülü, sinema teorisi/ eleştirisinin *değerlendirici* olması, filmlerin ve yönetmenlerin karşılaştırmalı tasnifi ile ilgilenmesi gerektiği fikrini paylaştıkları gerçeğini gölgeledi. En kaba haliyle bu yaklaşım, keyfi tercihler sözümona katı hiyerarşiler içinde yüceltilirken, göreli yetenekler konusunda steril tartışmalara, eleştirel itibarlar üzerine bir tür umursamaz kumara neden oldu. Sarris'te savaş ve kumar metaforları ve rest çeken iddialar bu anlamda semptomatiktir, rekabetçi gazeteciliğin kıran kırana cephelerinin atmosferini hatırlatır.

Auteurizm daha pratik temellerde de eleştirildi. Eleştirmenler auteurizmin yapım koşullarının auteurlük üzerindeki etkilerini hafife aldığına işaret ederler. Yönetmen sınırlandırılmamış bir sanatçı değildir; öngörülemeyen malzeme içine gömülmüş, en sıradan film çekiminde "olay"ın kamera ve ışıkları, teknisyenlerin Babildeymişçesine gelen vızıltıları ile kuşatılmıştır. Şair hapishanede bir peçete üzerine şiirler yazabilirken sinemacıların paraya, kameraya, filme ihtiyaçları vardır. Bahsedildiği gibi auteurizm film yapımının doğasında işbirliği ile yapılması halini önemsememiştir. Düşük bütçeli bir film bile uzun bir süre çalışan bir grup insandan daha fazlasını gerektirebilir. Müzikal gibi bir tür bestecilerin, müzisyenlerin, koreografların ve set tasarımcılarının güçlü yaratıcı katılımlarını gerektirir. Hiçbir yazar *The Wizard of Oz* [Oz Büyücüsü] filminin biricik ve gerçek yazarı olduğunu ileri süremez der Salman Rushdie:

> Tek bir yazar bu onura sahip olduğunu iddia edemez, hatta asıl kitabın yazarı bile. Yapımcılar Mervyn LeRoy ve Arthur Freed, her ikisinin de şampiyonları vardır. En azından dört yönetmen filmde çalıştı, en dikkat çekici olan Victor Fleming. ... gerçek şu ki filmdeki tüm tartışmaların, yağmaların ve beceriksizliklerin saf, çabasız ve bir şekilde kaçınılmaz bir refah içinde üretiliyormuş gibi görünen bu harika film modern eleştirel

> teorinin -yazarsız metin- kahrolası boş umutlarına olduğu kadar yakındır. (Rushdie, 1992)

Bu tür işbirliği ilkesinden hareketle bazıları Selznick gibi yapımcıların, Brando gibi oyuncuların ya da Raymond Chandler gibi yazarların da auteur olarak görülebileceğini öne sürdü. Tutarlı her auteur teorisi sinemasal auteurlükte maddi durumlar ve çalışanlar anlamında bu birbirinden farklı girift durumları dikkate almalıdır. Auteurlük aynı zamanda telif hakları, "adil kullanım" , "önemli benzerlik" ile ilgili karmaşık yasal hak konularının da sınır komşusudur. Art Buchwald, Eddie Murphy'yi *Coming to America*'nın konusu ile ilgili dava ettiğinde, *The Three Musketeers*'in [Üç Silahşörler] Fransız yapımcıları Alexander Dumas'nın "devredilemez eser sahibi" olarak "telif haklarını" kabul etmeyi reddettiğinde romantik auteurlük kavramı tarafından ortaya atılan lekesiz ilham ve engelsiz deha diyarlarından uzaklaşmış oluruz.

Auteurizmin televizyona uyarlanmak için de değiştirilmesi gerekir. Bazıları, televizyonda gerçek auteurlerin Norman Lear ve Stephen Bocco gibi prodüktörler olduğunu ileri sürer. Peki, TV reklamı yönetmeni (Ridley Scott, Alan Parker) sinemaya yöneldiğinde ya da kendini adamış yönetmenler (David Lynch, Spike Lee, Jean-Luc Godard) reklama kaydığında veya Michelangelo Antonioni Renault için psikedelik bir konunun koreografisini yaptığında auteur olarak bu kişilerin statüsü ne olur? Her zaman ve her durumda auteur müdürler ya da auteurlük durumları araç, bağlam ve formata mı bağlıdır? Bu esnada Thomas Schatz gibi endüstri-merkezli eleştirmenler auteurün dehasından değil ama daha çok iyi finanse edilmiş ve yeteneklerle dolu endüstri makinesinin yüksek kaliteli filmlere dönüştürme kapasîtesi örneğindeki gibi Bazin'in "sistemin dehası" dediği şeyden bahseder. Auteurcüler kişisel tarz ve mizansenden bahsederken, Bordwell, Staiger ve Thompson "klasik Hollywood sineması" üzerine yaptıkları çalışmada *kişisel olmayan* ve ana özellikleri anlatımsal bütünlük, gerçekçilik ve görülmez anlatı olan homojen bir grubun standardize edilmiş "grup tarzı"na vurgu yaptılar.

Netice itibarı ile auteurizm bir teoriden çok metodolojik bir odaklanma idi. Her durumda kendini önceleyen metodolojilerde özellikle empresyonizmde (filmlere karşı, sinir bezlerinin gösterdiği reaksiyon gibi eleştirmenlerin sadece duyarlılık ve zevklerinin temel alınması) ve sosyolojizmde (karakterlerin ya da hikâyenin konusunun fark edilebilir ilerlemeci ya da tepkisel politik itkisinin

indirgemeci görüşünü temel alarak değer biçen yaklaşım) açık bir gelişme sergiledi. Auteurizm ihmal edilen filmler ve türler için paha biçilmez bir kurtarma operasyonu olarak da kullanıldı. Auteursel kişiliği enteresan yerlerde aradı –özellikle Amerikan B sınıfı filmler yapan Samuel Fuller ve Nicholas Ray gibi kişilerde. Gerilim, kovboy filmi, korku filmi gibi türlerin tamamını edebi yüksek-sanat ön yargısından kurtarmıştır. Auteurizm, ilgiyi yönetmenin tarzını gösteren imzalar olan filmlerin kendilerine ve mizansene çekerek sinema teorisi ve metodolojisine önemli bir katkıda bulundu. Auteurizm, tarzın kendisinin kişisel, ideolojik ve hatta metafizik yansımaları olduğunu göstererek ilgiyi "ne"den (hikâye, tema) "nasıl"a (tarz, teknik) kaydırdı. Sinemanın edebiyat bölümlerine girmesini kolaylaştırdı ve sinema çalışmalarının akademik olarak meşrulaşmasında büyük rol oynadı. Ancak daha sonra göreceğimiz gibi sonrasında semiyotiğin ortaya çıkması ile auteurizm, auteursel dehaya verdiği romantik, apolitik değer nedeni ile saldırıya maruz kaldı, gittikçe "auteur-yapısalcılık" denen bir meleze dönüştü. Auteur-yapısalcılığı daha sonraki bir bölümde inceleyeceğiz.

Üçüncü Dünya Sineması ve Teorisi

Auteurizmin ve sinema görüngübiliminin gelişmesi ile eş zamanlı olarak, daha sonra Avrupa'da "üçüncü sinema" teorisi olarak adlandırılacak şeyin kıpırtıları başladı ve burada da auteurizm ve gerçekçilik tartışma konularının içindeydi. Latin Amerika, Afrika ve Asya'da sinema ile ilgili yazımların –kitaplar, sinema dergileri ve gazetelerdeki sinema köşeleri- farklı biçimleri her zaman var olmasına rağmen bu tür yazılar 1950'lerde ulusal kaygılarla oluşturulan bir teoriye dahil olmuştur. Asıl isim babası Fransız gazeteci Alfred Sauvy olan ve 1950'lerde Fransa'nın birinci sınıfına (soylular) ve ikinci sınıfına (ruhban sınıfı) karşı, halkı/ burjuvaları işaret eden devrimci "üçüncü sınıf" ile bir analoji yoluyla oluşturulan "Üçüncü Dünya" terimi üç coğrafi alanı işaret ediyordu: Avrupa, Amerika, Avusturalya ve Japonya'nın kapitalist Birinci Dünya'sı (soylular); sosyalist blokun İkinci Dünya'sı (ruhban sınıfı) ve zati Üçüncü Dünya (halk/ burjuvalar). "Üçüncü Dünya" terimi sömürge, yeni-sömürge ya da bağımsızlık kazanmış sömürge olan uluslara ve ekonomik ve politik yapıları sömürgecilik sürecinde bozulmuş ya da şekillendirilmiş olan dünyanın "azınlıkları"na atıfta bulunuyordu. Terimin kendisi bu ulusları "geri kalmış" ve "az gelişmiş" olarak konumlandıran, statik olduğu varsayılan "gelenek"e batmış sömürgeciliğin kelime haznesine karşı geliyordu. Politik bir koalisyon olarak Üçüncü Dünya geniş bir biçimde Vietnam ve Cezayir'deki sömürge karşıtı mücadelelerin yarattığı ve özellikle de müttefik olmayan Afrika ve Asya uluslarının 1955'te gerçekleştirdiği Bandung Konferansı'nda ortaya çıkan coşku etrafında bileşmişti. Üçüncü Dünya'nın temel tanımı basit insani kategorilerden ("fakir"), gelişimsel kategorilerden ("endüstrileşmemiş"), (ikincil) ırksal kategorilerden ("beyaz olmayanlar"), kültürel kategorilerden ("geri kalmış") ya da coğrafi kategorilerden ("Doğu") çok yapısal-ekonomik hâkimiyet ile ilgiliydi. Üçüncü Dünya'nın bu tür kavramları kesinlikten yoksun olarak görülüyordu çünkü Üçüncü Dünya kaynaklar

açısından fakir olmak (Meksika, Venezuela, Nijerya, Endonezya ve Irak petrol zengini ülkelerdir) ya da kültürel olarak geri kalmış olmak (Üçüncü Dünya sineması, edebiyatı ve müziğinin parlaklığında tanık olunduğu gibi) veya endüstrileşmemiş olmak (Brezilya ve Singapur yüksek derecede endüstrileşmiştir) ya da beyaz olmamak (Belki de ilk İngiliz sömürgesi olan İrlanda ağırlıklı olarak beyazdır, Arjantin'de olduğu gibi) zorunda değildi.

Sinemada üçüncü-dünyacılığa giden yol, en azından Latin Amerika'da, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin popülerliği ile hazırlanmıştı. Bunda İtalyan göçmen nüfusun ve İtalya'daki sosyal durumlarla Latin Amerika'dakiler arasındaki belirli benzerliklerin kısmen kolaylaştırıcı etkileri olmuştu. İtalya'nın sosyal coğrafyası zengin Kuzey ve fakir Güney olarak bölünmüş, en genelinde dünya tekinsiz bir biçimde homojenize edilmişti. Aslında İtalyan yeni-gerçekçiliği ve Latin Amerika'daki (ve başka yerlerdeki; örneğin Hindistan'da Satyajit Ray ve Mısır'da Youssef Chahine durumu) sinema teorisi ve pratiği arasında oldukça fazla çapraz-döllenme vardı. Bazı yeni-gerçekçi yönetmenler Latin Amerika'yı ziyaret ettiler –Cesare Zavattini 1953'te yeni-gerçekçiliğin Latin Amerika versiyonlarının olasılıkları ile ilgili konuşma yapmak için Küba'ya ve Meksika'ya gitti– pek çok Latin Amerikalı sinemacı da (Fernando Birri, Julio Garcia Espinosa, Tringuerinho Neto, Tomás Gutierrez Alea) Roma'daki Centro Sperimentale'de okumuştu. (Oradayken, Espinosa "Yeni-Gerçekçilik ve Küba Sineması" üzerine ders verdi.) İtalyan etkisi, Arjantin'de *Tiempo de Cine* ve Brezilya'da *A Revista de Cinema* ve 1960'ların ortalarında Buenos Aires'te yayınlanan İtalyan dergisi *Cinema Nuovo*'nun Latin Amerika baskısı gibi sinema dergileri tarafından da yayıldı.

İtalyan yeni-gerçekçi filmler, yeni film yapma olanakları konusunda iyimserliği arttırdı. 1947'de Brezilyalı film eleştirmeni Benedito Duarte *Estado de Sao Paulo*'da İtalyan sinemacıların teknik olarak kötü ama hayal gücü anlamında zengin bir sinema için belgesel teknikler ve hafif ekipmanlar kullanarak "yoksulluğun estetiği"ni yaratma yöntemlerine duyduğu hayranlığı yazdı. 1955'te Küba dergisi *Cine-Guia*'da yazan Walfredo Pinera şunu sorar: "Dünyanın en ünlü filmleri sokakta yapılırken neden devasa stüdyolar istemeliyiz?" Hem Gramsci hem de İtalyan yeni-gerçekçiliğinden etkilenen Alex Viany ve Nelson Pereira dos Santos gibi Brezilyalı eleştirmen-sinemacılar 1950'lerin başında "ulusal" ve "popüler" bir sinemayı savunan makaleler yayınladılar. Teori ve pratik genellikle sıkı sıkıya

bağlıydılar. Fernando Birri'nin filmi *Tire Die* 1958'de gösterildiğinde ona "ulusal, gerçekçi ve eleştirel bir sinema"ya çağrıda bulunan bir manifesto eşlik ediyordu.

Üçüncü Dünya sinemacıları ve teorisyenleri sadece Hollywood'un dağıtım ağları üzerindeki egemenliğine değil aynı zamanda kendi kültür ve tarihlerini karikatürize etmesine de kızgındılar. Sinema eleştirmeni Mirta Aguirre 1951'de "hiçbir Kübalı":

> adanın başkentini kerhane ve barların olduğu ve paçavralar içinde insanların yaşadığı sağlıksız bir liman olarak yansıtan, 1947'de Havana'da gösterilen bir United Artists filmi olan Violence'ı asla unutmayacaktır. Meksika için de durum aynı, önemsizinden... en ciddisine kadar sürekli saldırılardan muzdarip. James Mason'ın kahraman ve iyiliksever yanki kabadayısını oynadığı Warner Brothers'ın *One Way Street*'indeki gibi gururlu yerli kalabalıklar tek taraflı bir resimle, sefalet, şarlatanlık, cehalet ve haydutluk içinde gösterilerek haddi hududu olmayan bir biçimde aşağılanırken, herhangi bir beyaz tenli, silahlı adam mesihe dönüşür -Kuzey Amerikalı ve uluslararası kitlenin [Amerika Kıtası'nın] Teksas'ın güneyinin düzeltilemez ve vahşi bir bölge olduğu inancını teşvik etmek için tasarlanmıştır. (Chanan'dan alıntı, 1983, s.3)

Bu tür karikatürlere bir yanıt olarak Latin Amerika eleştirmen-teorisyenleri Latin Amerika deneyim ve perspektifine daha eşit bir biçimde yer verebilecek olan ve Latin Amerikalılar tarafından, onlar için yapılış bir sinemayı desteklediler.

1954'te Fransızlara karşı Vietnamlıların zaferi, 1959'daki Küba devrimi ve 1962'de Cezayir'in bağımsızlığından hemen sonra üçüncü-dünyacı sinema ideolojisi kristalleşti, 1960'ların sonunda militan film manifesto-makale dalgası -Glauber Rocha'nın "*Aesthetics of Hunger*" (1969) [Açlığın Estetiği], Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun "*Towards a Third Cine*ma" (1969) ve Julio Garcia Espinosa'nın "*For an Imperfect Cinema*" (1969'da yazılmıştı.)- Üçüncü Dünya film festivallerinden gelen deklarasyonlar ve manifestolar (1967'de Kahire, 1973'te başkent Cezayir'de) üç kıtayı kapsayan, politikada bir devrim ve estetik ve sinema formunda anlatımsal bir devrime çağrı yapıyordu. Yoğun ulusalcı mücadelelerin olduğu bir dönemde yazılmış olan manifestoların her biri belirli bir kültürden ve sinemasal bağlamdan ortaya çıktı ancak ortak kaygılara sahiptiler. Glauber Rocha bir ülkenin yalnızca *ekonomik* olarak az gelişmiş olmasının onun sanatsal olarak da geri kalmış olduğu anlamına gelmeyeceğini ileri sürdü. Bu anlamda hem İtalyan yenigerçekçiliği hem de Sovyet tarzı sosyalist gerçekçilik bazen yetersiz

modeller olarak eleştirildi. İspanyolca "güney" [*sur*] ile kelime oyunu yapan Rocha "neo-*sur*-realizm"i [yeni-gerçek-*üstücülük*] gündeme getirdi. Kübada Julio Garcia Espinosa gibi yönetmen-teorisyenler sosyalist gerçekçiliğin basit ve tutucu görülen "donmuş biçimler"i ile dalga geçti. 1965 tarihli kışkırtıcı makalesi "*Açlığın Estetiği*"nde (alternatif olarak "*Aesthetics of Violence*" [Şiddetin Estetiği] olarak adlandırıldı) Rocha "mutsuz, çirkin filmlerin" "aç" sinemasından, açlığı sadece bir tema olarak işlemeyen aynı zamanda yoksul yapım araçları anlamında da "aç" olan bir sinemadan bahsetti. *Mimesis*in farklı bir formunda, tarzın maddi fakirliği gerçek dünyanın fakirliğine işaret ediyordu. Rocha'ya göre Latin Amerika'nın özgünlüğü açlığı idi ve açlığın en asil kültürel göstergesi de şiddetti. Slogandaki gibi ihtiyaç duyulan her şey "elde bir kamera ve akılda bir fikir" idi.

1963 tarihli kitabı *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*'da Rocha "hikâyelerin, reflektörlerin ve binlerce kişilik oyuncu kadrosunun olmadığı, özgür, devrimci ve cüretkâr sinema'ya çağrıda bulunur (Rocha, 1963, s.13). Bir taraftan "absürdün estetik" ya da diğer taraftan "romantik ulusalcı" olmaktan ziyade yönetmenin görevi temel olarak "devrimci" olmaktı (Rocha, 1981, s.36). Brecht'ten etkilenmiş olan Rocha, Brehtçi estetiğin rasyonalizmini "aşan" bir tür karmaşık, melez-Afro bir kültür tarafından filtrelenmiş ve dönüştürülmüş Brechtçilik denilebilecek, "trans-Brechtçilik" olarak adlandırılabilecek kavramı önerdi. Sinema sadece diyalektik olmamalıdır, aynı zamanda "antropofajik" [yamyamca ç.n.] olmalı –1920'ler Brezilya modernizminin yamyamlığa dair temasına bir gönderme– ve Hollywood'un ticari-popüler estetiği, sosyalist blokun popülist-demagojik estetiği ve Avrupalı sanat sinemasının burjuva-sanatsal estetiği tarafından sömürgeleştirilmiş izleyici zevkinin yabancılaşmasını önlemek zorundadır. Rocha'ya göre yeni sinema "teknik olarak kusurlu, dramatik olarak uyumsuz, şiirsel olarak asi ve sosyolojik olarak kesinlikten yoksun" olmalıdır (age.). Rocha, endüstri "sistem"in ta kendisi ise auteur de "devrim"in ta kendisi olduğu için genç yönetmenleri destekleyen auteurcü bir yaklaşımı da gündeme getirdi. Ancak Avrupalı auteurcüler yüce birey olan özneyi ifade ederken Üçüncü Dünya auteurizmi bireysel göreliliği değil bir bütün olarak ulusu ifade etmiş görünen auteurü "ulusallaştırmış"tı.

Temel ve çokça çevirisi yapılmış, altbaşlığı "*Notes and Experiments toward the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*" olan makaleleri "*Towards a Third Cinema*"da (1969) [Üçüncü bir Sinemaya Doğru] Fernando Solanas ve Octavio Gen-

tino Latin Amerika'nın bağımlılığını normalleştiren kültürel sömürgeciliği ortaya koydular. Yeni-sömürgeci ideolojinin sinema dili düzeyinde de işlediğini ve bunun egemen sinema estetiğindeki ideolojik formların benimsenmesine götürdüğünü ileri sürdüler. Yazarlar, "birinci sinema" (Hollywood ve dünyanın farklı yerlerindeki benzerleri), "ikinci sinema" (Fransa'da Truffaut ya da Arjantin'de Torre Nilsson'ın sanat filmleri) ve "üçüncü sinema", öncelikle militan, gerilla belgesellerden oluşan devrimci bir sinema (Arjantin'deki *Cine-Liberacion*, aynı zamanda ABD'deki *Third World Newsreel*, Fransa'da Chris Marker ve dünyanın her yerinden öğrenci hareketi filmleri) olmak üzere üç ayaklı bir şema oluşturdu. Fanon'u takip eden, Solanas ve Getino "estetiğin toplum hayatının içine yayılması"nı gündeme getirdiler. Sinema izleyiciliğini, izleyicilerin auteurün duyarlılığının yansıması olmaktan çok kendi kaderlerinin aktif yön vericileri, kendi tarihlerinin/ hikâyelerinin ana kahramanı haline geldikleri "tarihi bir karşılaşma" olarak yeniden formüle ettiler.

Bu esnada, Kübalı Espinosa, 1969 tarihli "*For an Imperfect Cinema*" isimli makalesinde sanatçı ve toplum arasındaki çizginin silinmesi için karnavalvari üslubu gündeme getirdi. Küba sinemasının yüksek yapım değerleri ile iyi yapılmış filmler üretme kapasitesine ulaşmaya başladığı bir noktada Espinosa mükemmeliyetçiliğin şehvetine kapılma tehlikesine karşı uyarıda bulundu. Teknik ve sanatsal olarak mükemmel sinemanın neredeyse her zaman reaksiyoner bir sinema olduğunu ileri sürdü. Bu nedenle Avrupalı estetik ideallere minnettar olmayan, popüler kültürün "aşağı" formlarından güç alan ve Amerikan sineması ile yaratıcı bir diyalog halinde olan "mükemmel olmayan" bir sinemaya çağrıda bulundu. Amerikan sineması "eğlendirmek için doğdu" ve Avrupa sineması da "sanat yapmak için doğdu" ise Espinosa'ya göre Latin Amerika sineması da "politik aktivizm için doğdu". Gerçek popüler sanatın, onu gerçekten kitleler yarattığı zaman yükseleceği öngörüsünde bulundu. Tanrıya benzeyen auteurden ziyade izleyici auteur. *A priori*, kendi kendine yeten, düşünsel sinema yerine mükemmel-olmayan-sinema ile sanatın sonsuz eleştirel bir süreç olması gerektiğini önerdi. Sanatın, hiçlikte yok olmayacağı ama "her şeyin içinde eriyeceği" sonucuna vardı. (Chanan, 1983, s.33)

Frantz Fanon'un çalışmaları bu teoriler ve bu teorilerden etkilenen filmler üzerinde yaygın bir etkiye sahipti. Fanon hiçbir zaman "oryantalist söylem" terimini kullanmamasına karşın sömürgeci

görüntüleri eleştirisi 1980'lerde ve 1990'larda popülerleşmiş ana akım sinemaya karşı önceden anti-oryantalist eleştirilerin örneklerini sağlamış oldu. Kuzey Afrika ile ilgili yüzlerce oryantalist filmi – *Pipe le Moko* gibi Fransız ve *Sahara* gibi Amerikan filmleri – tanımlamış olabilecek kelimelerle Fanon *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde Avrosantrik tarih yazıcılığında "yerleşimci tarih yazar; onun yaşamı bir çığır, bir Odesa'dır" ancak ona karşı "duyguların heba ettiği, atalarının geleneklerini saplantı haline getirmiş tembel insanlar, sömürgeci ticaret anlayışının yenilikçi dinamizmine neredeyse organik olmayan bir altyapı sağlar" demektedir. Fanon imparatorluk karşıtı politikaların ve (Lacancı) psikanalitik teorinin kesiştiği bir dönemde çalışmalarını yürüttü ve "özdeşleşme" kavramınında her ikisi arasında bir bağlantı buldu. 1970'lerin sinema teorisinden çok daha önce Fanon, Lacan'ın "ayna evresi" kavramını sömürgeci psikiyatrinin eleştirisinin bir parçası olarak kullandı. Fanon'a göre özdeşleşme aynı anda psikolojik, kültürel, tarihsel ve politik bir meseleydi. Örneğin sömürgeci nevrozun belirtilerinden biri de sömürgecilerin sömürgeciliğin kurbanları ile özdeşlik kurma konusundaki yetersizliği idi. Fanon'un belirttiği gibi medya objektifliği her zaman yerli olana karşı işliyordu. Özdeşlik meselesinin, sinemanın öznesini oluşturan temel mekanizmalar olarak özdeşlik ve yansıtma, narsisizm ve gerileme, "izleyicisel konumlandırma" ve "sütür" ve bakış açısından da bahseden, kendinden sonra gelen sinema teorisi ile sıkı bağlantı içinde olan sinemasal bir boyutu da vardı.

İlginç bir şekilde Fanon'un kendisi de sinemadaki izleyicilik meselesini derinlemesine inceledi. 1970'lerin psikanalitik eleştirilerinden çok önce Fanon Lacancı psikanalizi sinema teorisi dahil olmak üzere kültürel teoriye uyguladı. Fanon, mesela ırkçı filmleri "kolektif saldırganlıkların ortaya çıkışı" olarak gördü. Fanon *Black Skin, White Masks*'ta (1952) [Siyah Deri Beyaz Maske] Tarzan örneğini sinemadaki özdeşlik içindeki belirli bir istikrarsızlığa işaret etmek için kullandı:

> *Antiller'deki ve Avrupa'daki Tarzan filmi gösterimlerine katılın. Antiller'de genç siyahi çocuk kendini doğal olarak siyahilere karşı Tarzan'la özdeşleştirir. Bu onun için Avrupa sinemalarında daha zordur çünkü seyircinin kalanı beyazdır ve otomatik olarak kendini perdedeki vahşilerle özdeşleştirir.*

Fanon'un örneği sömürgeleştirilmiş izleyiciliğin durumsal doğası ve kayganlığına işaret eder: Alımlamanın sömürgeci bağlamı özdeşleşme sürecini değiştirir. Diğer seyircilerin olası olumsuz yan-

sımalarının farkında olmak filmin programlanmış zevklerinden kaygılı bir biçimde geri çekilmeyi tetikler. Avrupalı bireye vekâleten rol yapan beyaz tenli kahramanın bakışı ile kendi kendini inkâr eden geleneksel özdeşleşme, sinema salonunda sömürgeci bakış tarafından, "gösterilen" ya da "kinayeleştirilmiş" olmanın farkındalığı ile kısa devreye uğratılır. Feminist sinema teorisi daha sonra kadın sahne performansının "bakılan olması"ndan bahsederken (Laura Mulvey) Fanon, ortaya koyduğu gibi kendi görünüşlerinin kölesi haline gelen seyircilerin kendilerinin "bakılan olması"na dikkat çeker: "bakın bir zenci!... beyaz gözler tarafından parçalanıp inceleniyorum. Belirleniyorum."

1960'ların sayısız film ve manifestosu Fanon'a saygı niteliğindedir. Solanas ve Getino'nun kendi kendini belirleyen, önsöz, bölümler ve sonuç olarak bölünmüş "ideolojik ve politik film-makale" niteliğinde olan devrimci filmi *La Hora de Los Hornos* (*Hour of the Furnaces*, 1968) sadece Fanon'un özdeyişi "Her İzleyici Korkak ya da Haindir"i alıntılamakla kalmaz Fanoncu terimlerin bir takımının orkestrasyonunu da yapar –sömürgeciliğin ruhsal eziyeti, sömürgecilik karşıtı şiddetin iyileştirici değeri ve yeni bir kültür ve insanlığın acilen gerekli olması. "Modeller" başlığında ikon kırıcı bir bölüm Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri*'ndeki son uyarısını hatırlatır: "Onların kalıplarında devletler, kurumlar ve toplumlar yaratarak Avrupa'yı onurlandırmayalım. İnsanlık bizden bu karikatürleşmiş ve genellikle iğrenç taklitten daha fazlasını bekler." Bu üçüncü dünyacı sinema manifestolarında, Fanon tarzında sömürgecilik karşıtı militanlık ve şiddet, Solanas ve Getino örneğinde edebi-politika, Rocha'da metaforik-estetik vurgusu yapıldı. Rocha "sadece şiddetin diyalektiği ile lirizme ulaşacağız biz" der.

"Üçüncü Sinema" kavramı Küba devriminden, Peronizm ve Arjantin'de Peron'un "üçüncü yol"undan ve Brezilya'daki *Cinema Novo* gibi sinema akımlarından ortaya çıkmıştı. Estetik olarak, Sovyet montaj akımı, gerçeküstücülük, İtalyan yeni-gerçekçiliği, Brechtçi epik tiyatro, *cinéma vérité* ve Fransız Yeni Dalga gibi farklı akımlardan yararlanmıştı. Godard'ın kamera tutan hamile bir kadının Rocha'dan politik sinemanın yolunu göstermesini istediği filmi *Le vent d'est*'te (1969) Yeni Dalga ve Üçüncü Sinema arasındaki diyaloğa tanık oluruz. Şöyle cevap verir:

> Bu yol estetik macera ve felsefi spekülasyonun bilinmeyen sinemasıdır. Ve bu yol Üçüncü Dünya sinemasıdır; tehlikeli, ilahi, muhteşem -mesela Brezilya örneğinde dünyanın en büyük pazarlarından birinin ihtiyaçlarını

karşılamak adına yılda 600 film üretmek için nasıl 300 sinemacının toplanacağı gibi- soruların pratik sorular olduğu sinema.

Bu esnada, *Dialectica del Espectador* adlı kitabında (*Jump Cut*'ta "Dialectics of the Spectator" olarak İngilizce'ye çevrilmiştir) yönetmen/ teorisyen Tomas Gutierrez Alea dâhiyane bir biçimde kendi filmleriyle örneklenen, Brecht'in eleştirel uzaklaşmasını Eisenstein'ın *pathos*'u ve Latin Amerika sanatının sosyal kaçınılmazlığı ve kültürel canlılığı ile birleştiren geniş bir sentez önermişti. Seyirciyi avutmak ya da dikkatini dağıtmak yerine bu transrealist sinema seyirciyi dünyayı sorgulaması ve dönüştürmesi için teşvik eder.

Godard'a göre "İsviçreli-burjuva anarko-moralist" olarak Rocha "sinema bitmiştir ancak bizim için bu sadece bir başlangıçtır" der. (Rocha, 1985, s.240)

Sinema ile bağlantılı olarak "Üçüncü Dünya' terimi sinemada güçleniyordu ve Asya, Afrika ve Latin Amerika'da ve Birinci Dünya'da üretilen azınlıkçı sinemanın toplamda devasa film üretimlerine dikkat çekiyordu. Roy Armes gibi bazıları "Üçüncü Dünya Sineması"nı geniş anlamıyla Üçüncü Dünya ülkelerinde ("Üçüncü Dünya' fikri ortaya çıkmadan önce üretilen filmleri de dahil ederek) üretilen filmlerin toplamı olarak tanımlıyorken, Paul Willemen gibi diğerleri "Üçüncü Sinema"dan ideolojik bir proje, Üçüncü Dünya insanları tarafından üretilmeseler de belirli bir politik ve estetik programa bağlı filmlerin bütünü olarak bahsetmeyi tercih ediyorlardı. Solanas ve Getino Üçüncü Sinema'yı "['Üçüncü Dünya'daki ve emperyalist ülkelerdeki muadillerinde gerçekleşen anti-emperyalist mücadelede] ... zamanımızın en devasa kültürel, bilimsel ve sanatsal görünümlerinin ... kısaca, kültürün sömürgecilikten sıyrılması"nın farkına varan sinema olarak tanımladı.[1]

1960'ların ve 1970'lerin manifestoları alternatif, bağımsız, anti-emperyalist, auteurcü bireysel anlatım ya da tüketici tatmininden çok militanlığı dert edinen sinemaya değer verdiler. Üçüncü dünyacı sinema teorilerinde yapım yöntemleri, politika ve estetik konuları içinden çıkılamaz biçimde iç içe geçmiş bir hal almıştır. Amaç stratejik zayıflığı –altyapı, fonlar, ekipman yoksunluğu– taktik güce, fakirliği bir onur nişanına ve Ismail Xavier'in söylediği gibi kıtlığı "bir göstergeye" dönüştürmekti. Umut ulusal bir tarzda ulusal temaların anlatılmasını sağlamaktı. Tarz burada auteurcülerde olduğu gibi bireysel auteur kişiliğinde yankı bulmaz ama fakirlik,

bastırılmışlık ve kültürel çatışma gibi ulusal konuları "işaret eder". Üçüncü dünyacı manifestolar yeni sinemayı sadece Hollywood'la karşılaştırmaz; aynı zamanda şimdi "burjuva" olarak görülen, "yabacılaşmış" ve "sömürgeleştirilmiş" olan kendi ülkelerinin ticari gelenekleri ile de karşılaştırır. Onyıllar sonra revizyonist teoriler ve estetik daha önce hor görülen ticari geleneklerin (Brezilya, Mısır, Meksika ve Hindistan gibi yerlerde) yeni erdemlerini yeniden keşfedebilir.

Üçüncü Dünya sinema teorisyenleri, devrimci coşkularında ve birbirine bağlı teori ve pratiğe olan yaklaşımlarında 1920'lerin Sovyetler Birliği montaj-teorisyenlerini yeniden gündeme getirdiler. Bu teorisyenler gibi onlar da teorisyen oldukları kadar yönetmendiler ve sordukları sorular da hem estetik hem de politikti. Glauber Rocha 1958 tarihli makalesinde Zavattini ve Esisenstein tarafından önerilen iki açıkça zıt modelin birleşmesi temelinde Latin Amerikan sinema dilinin oluşturulabilir olduğunu öne sürdü. Aslında Üçüncü Dünya teorisyenleri 1930'larda ortaya çıkan "sosyalist gerçekçi" modeli reddederken sıklıkla Sovyet teorisyenlerine referans verdiler. Üçüncü dünyacılar süregiden bir sorun, birbiri ile bağlantılı tekrarlanarak sorulan ve farklı farklı cevaplanan bir dizi soru geliştirdiler. Bu sorular arasında: Sinema ulusal çıkarları en iyi nasıl ifade edebilir? Sosyal deneyimin hangi alanları sinema tarafından reddedildi? İlerlemeci, ulusalcı filmler nasıl üretilecek ve finanse edilecek? Sömürgeleştirilmiş ya da yeni-sömürge ya da yeni bağımsızlığını kazanmış ülkeler için hangi stratejiler en uygundur? Bağımsız yapımcının rolü ne idi? Üçüncü Dünya sinemasında auteurün ve auteurizmin yeri ne idi? Hollywood tarzı sunumun egemenliğine direnme konusunda devletin rolü ne idi? Devlet güçlü yabancı çıkarlar karşısında ulusal sinemanın tarafsız koruyucusu mudur ya da dolaysız olarak onlarla işbirliği halinde midir? Üçüncü Dünya sinemaları yerel pazarı nasıl fethedebilir? En etkili dağıtım stratejileri hangileridir? Hangi sinema dili en uygundu? Prodüksiyon yöntemleri ve estetik arasındaki ilişki ne idi? Üçüncü Dünya sineması seyircisinin alışagelmiş olduğu Hollywood'un devamlılık kodlarına ve yapım değerlerine öykünmeli midir? Veyahut sürekli olmayan ve "açlığın estetiği" ya da "çöpün estetiği" gibi popülizm karşıtı bir estetikten yana tavır alarak kökünden Hollywood estetiğinden radikal bir biçimde ayrılmalı mıdır? Sinema yerel popüler kültür formlarını ne dereceye kadar içermelidir? Filmler ne ölçüde yanılsama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı ve avangard

olmalıdır? (Bu son soru aynı zamanda Birinci Dünya avangardları tarafından da sorulagelmişti.) Üçüncü Dünya sinemacıları (genellikle orta-sınıftan entelektüeller) ile temsil ettiklerini öne sürdükleri "halk" arasındaki ilişki ne idi? Vekâleten halk adına konuşan kültürel öncüler mi olmalılar? Popüler kültürün onu öven sözcüleri mi olmalılar ya da bu kültürün yabancılaştırmalarına karşı boyun eğmeyen eleştirmenler mi?

Ne yazık ki belki de Üçüncü Dünya entelektüellerinin sadece "yerel" sorunları dile getirebilmeleri varsayımı yüzünden ya da makaleleri çok açık şekilde politik ve programatik olduğu için bu çalışma bütünü nadiren "evrensel" –Avrosantrik olarak okuyun– sinema teorisi tarihini şekillendiren bir bölüm olarak görüldü.

Yapısalcılığın Ortaya Çıkışı

Yapısalcılık adı verilen entelektüel akım Üçüncü Dünya'daki bu kıpırtılarla ilintili idi. Hem yapısalcılık hem de üçüncü dünyacılığın, Avrupa modernizminin altını oyan Yahudi soykırımı (ve Fransa'da Vichy'nin Nazilerle işbirliği yapması) ve savaş sonrasında Avrupa imparatorluklarının dağılması gibi bir dizi olayda uzun süren tarihi kökenleri vardı. Büyük "teori" teriminin Üçüncü Dünya sinema teorisiyle nadiren bağlantılandırılmasına rağmen üçünü dünyacı düşünme şeklinin Birinci Dünya teorisi üzerinde reddedilemez bir etkisi vardı. Bazı düzeylerde yapısalcılar, sömürgecilik karşıtı düşünürlerin bir süredir söyledikleri şeyi sistemleştirdiler. Semiyotiğin sağ kanadı denilebilecek kişiler tarafından gerçekleştirilen "doğallığını bozmak"la ilgili yıkıcı çalışmanın –örneğin Roland Barthes'ın *Paris Match*'in kapak resmindeki siyahi askerin Fransız bayrağını selamlamasının sömürgeci yansımaları ile ilgili meşhur analizi– ana meselesi tamamen Aimé Cesaire (*Discourse on Colonialism,* 1955*)* ve Frantz Fanon (*Yeryüzünün Lanetlileri,* 1961) gibi Üçüncü Dünya Frankofon sömürgecilik karşıtları tarafından gerçekleştirilen Avrupa'nın ana-anlatımlarının dışsal eleştirisi idi. Soykırım, sömürgelerden çekilme ve Üçüncü Dünya devriminin hemen sonrasında Avrupa dünyaya karşı bir model olma konusundaki ayrıcalıklı konumunu kaybetmeye başladı. Örneğin Lévi-Strauss'un yeni bir antropoloji için biyolojik olandan dilsel modellere önemli dönüşünün nedeni antisemitizm ve sömürgeci ırkçılıkla lekelenen biyolojik antropolojiye karşı duyduğu duygusal hoşnutsuzluktu. Aslında sömürgelerin bağımsızlaştırılması ortamında *Race and History*'de (1952) [Irk ve Tarih] toplanan çalışma Lévi-Strauss'tan UNESCO tarafından istenmişti. Burada Fransız antropologlar medeniyetlerin her türlü özcü hiyerarşisine karşı çıktılar.

Hem yapısalcı hem de postyapısalcı akımlar, bu anlamda Avrupa'nın kendi içindeki özeleştiri ve hakiki meşruluk krizi anı ile çakışır. Örneğin Derrida'nın "referans verilen normatif kültür"

olarak Avrupa'yı merkezden ayırması açıkça daha önce Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde Avrupa'yı merkezden ayırması ayırmasına borçludur. Dahası, yapısalcılığın ve postyapısalcılığın önemli düşünürlerinin pek çoğunun biyografileri Üçüncü Dünya olarak adlandırılan şey ile bağlantılıdır: Lévi-Strauss Brezilya'da antropoloji çalışmaları yapmış; Foucault Tunus'ta ders vermiş; Althusser, Cixous ve Derrida, her biri Bourdieu'nun da antropolojik saha çalışmalarını gerçekleştirdiği Cezayir'de doğmuştur.

Sinema bağlamında, beşerî bilimlerin yöntemlerinin uygulanması, daha erken dönem sinema eleştiri okullarının izlenimsel, öznel yöntemleri olarak görülen şeye bir güçlük oluşturdu. Bu dönemde film semiyotiği ve onun devamı -daha sonra "beyaz perde teorisi" ya da basitçe "sinema teorisi" olarak adlandırıldı– analitik girişimin merkezine geldi. Daha ilk aşamada, Saussurecü yapısal dilbilimi baskın teorik modeli sağladı. Bu pragmatik değişimin nedenlerini anlamak için yapısalcı akımın kökenine doğru tâli bir yola girmek gerekir. Dil, binyılın felsefi düşüncesinin konularından biri olmakla birlikte yalnızca yirminci yüzyılda düşünce, sanatsal ve sosyal praksis ve aslında genel olarak insan varoluşu için gerçek bir "anahtar", temel bir paradigma yaratabilir hale gelmişti. Yirminci yüzyıl düşünürlerinin büyük bir kısmının – Pierce, Wittgenstein, Sapir, Whorf, Cassirer, Heidegger, Bakhtin, Merleau-Ponty ve Derrida - projesinin merkezinde insan hayatını ve düşüncesini şekillendirmede dil kritik önemi olan bir meseledir. Yirminci yüzyılın metodolojik bir başarı hikâyesi olarak, Saussurecü dilbilimin prensiplerinin öncüllerine dayanan yapısalcı dilbilim, yapılsalcılığın fazlaca yaygınlaşmasına neden oldu. Kapsayıcı meta-disiplin olarak semiyotik bu anlamda daha yaygın bir "dilsel dönüş"ün, Fredric Jameson'un terimleri ile "her şeyi tekrar dilbilimin terimleri ile yeniden düşünme" girişiminin lokal bir göstergesi olarak görülebilir.[1]

Film semiyotiği, sadece çağdaş düşüncenin dilin farkında olması nedeni ile değil aynı zamanda metodolojik özbilince olan eğilimi, kendi terimleri ve süreçlerinin kritik incelemesi talebi adına "üstdilbilimsel" eğilimi nedeniyle de bir semptomatik olarak görülmelidir. Çağdaş semiyotiğin iki önemli düşünürü Amerikalı pragmatik filozof Charles Sanders Pierce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'dü (1857-1913). Kabaca eş zamanlı olarak ama birbirlerinden bihaber, Saussure "semiyoloji" bilimini Pierce ise "semiyotik" bilimini kurdu. *A Course in General Linguistics*'te (1916) Saussure "işaretlerin yaşamını çalışan bir bilim"i gündeme

getirdi, bir bilim ki "işaretleri nelerin oluşturduğunu, onları hangi kuralların yönettiğini gösterir." Bu esnada Pierce'ın felsefi araştırmaları onu özellikle tüm düşüncenin ve bilimsel araştırmanın "dokuma ve eğirme"si olarak ele aldığı sembollerle alakalı olması nedeni ile "semiyotik" dediği yöne doğru yönlendirir. (Semiyotik girişimin iki kelimesi "semiyotik" ve "semiyoloji" genel olarak bu iki entelektüel gelenek içindeki ikili kökenle ilgilidir.)

Ancak Avrupa yapısalcılığı için kurucu figür ve böylece film semiyotiğinin büyük bölümünü oluşturan kişi Saussure'dür. Saussure'ün *Course in General Linguistics* kitabı, dilsel düşüncede dili yalnızca gerçekliği kavramamıza yardımcı olan bir şeyden çok onu biçimlendiren bir şey olarak gören bir çeşit "Kopernik Devrimi"ni işaret eder.

Saussurecü dilbilim, on dokuzuncu yüzyılın –Hegel'in *tarihsel* diyalektiği, Marx'ın *diyalektik* materyalizmi ve Darwin'in"türlerin evrimi"nde kanıtlanan– zamansal ve tarihselle olanla meşgalesinden uzamsal, sistematik ve yapısala olan çağdaş ilgiye doğru genel değişimin bir bölümünü oluşturur. Saussure, dilbilimin, geleneksel dilbilimin tarihsel (artzamanlı) yöneliminden dili belirli bir zamanda işlevsel bir bütünlük olarak gören eşzamanlı bir yaklaşıma doğru uzaklaşması gerektiğini ileri sürdü. Ancak, aslında eşzamanlı olanı artzamanlı olandan ayırmak neredeyse imkânsızdır. Gerçekten, yapısalcılığın çelişkileri tarih ve dilin karşılıklı üst üste bindiklerini fark etme konusundaki başarısızlığından kaynaklanır. Ancak yapısalcıların kendileri için "eşzamanlı" ve "artzamanlı" tanımlamaları böylece görüngülerin kendilerine dilbilimci tarafından uyarlanan perspektiften daha az uygulanabilir görünür. Önemli olan vurgunun, kökenlerle ve dilin evrimi ile ilgilenen tarihsel yaklaşımdan, işlevsel bir sistem olarak dile verilen yapısal öneme kaymasıdır.

Bir doktrin olmaktan çok bir metot olan yapısalcılık dili ve tüm söylemsel sistemleri oluşturan içkin ilişkilerle ilgilenir. Yapısalcılığın ve semiyotiğin çoğu türünde ortak olan şey karşılıklı konuşmanın yüzeyindeki düzenlemelerden çok, dilin altında yatan konvansiyonlar ve kurallara yapılan vurgudur. Saussure'ün çok iyi tartıştığı gibi dilde "sadece farklar vardır." Saussure, dilin hâlihazırda insan anlağına verilen şeyleri, kişileri ve olayları işaret eden isimlerin durağan bir dökümünden çok kavramsal farklılıklarla eşleşen fonetik farklar dizisinden başka bir şey olmadığını ileri sürer. Dolayısıyla kavramlar yalnızca ayırıcıdır, pozitif içeriklerinden çok sistemin di-

ğer terimleriyle ayırıcı ilişkileri tarafından belirlenir: "En kıymetli özelliği diğerlerinin olmadığı şeyde var olmasıdır." Teorik bir sistem olarak yapısalcılık içinde, böylece, davranış, kurumlar ve metinler temel ilişkiler ağı bağlamında analiz edilebilir olarak algılanır; ilişki ağını oluşturan ögeler anlamlarını ögeler arasındaki ilişkide kazanır.

Yapısalcılık Saussure'ün dil üzerine çığır açan çalışmasından gelişse de 1960'lara kadar geniş bir şekilde yayılmamıştı. Yapısalcılığın baskın bir paradigma oluşturma süreci geçmişi de kapsayacak şekilde açıktır. Saussure'ün *Course*'u tarafından temsil edilen bilimsel ilerleme öncelikle Rus Biçimcileri ve daha sonra da bu akımı resmi olarak Prag'da 1929'da sunulan "Tez" ile başlatan Prag Dil Çevresi tarafından edebi çalışmaya transfer edilmişti. Prag Okulu sesbilimcileri, başta Troubetskoy ve Jakobson olmak üzere, dile Saussurecü perspektiften bakmanın somut verimliliğini gösterdi ve böylece sosyal bilimler ve beşerî bilimlerde yapısalcılığın yükselişinin paradigmasını sağladı. Lévi-Strauss böylece Saussurecü metodu antropolojide büyük bir entelektüel cesaretle kullandı ve böylece yapısalcılığı bir akım olarak kurdu. Daha önce sesbiliminin sorularına uygulanan analiz türlerinin yatkın olduğu benzerlik ilişkilerini bir "dil" olarak görerek, Levi-Strauss aynı yapısal-dilsel mantığın tüm sosyal, zihinsel ve sanatsal görüngülere ve yapılara doğru kapsamının genişlemesini mümkün hale getirmişti. Levi-Strauss sesbirimsel sistemleri düzenleyen prensip olarak ikilik fikrini genel olarak insan kültürüne yaydı. Mitin kurucu ögeleri, dilinkiler gibi sadece aykırılıkları oluşturma temelinde anlaşılabilir olan mitler, sosyal pratikler ve kültürel kodlar gibi diğer ögelerle ilişki içinde anlam kazanır. 1961'de *Collége le France*'ın açılış konuşmasını yaptığı zaman Lévi-Strauss kendi yapısal antropolojisini semiyolojinin geniş alanında konumlandırdı. Lévi-Strauss değişkenlerin çokluğu içinde bir sabit arayarak ve bilinçli, konuşan öznenin kafasından tüm sığınakları uzaklaştırarak yapısalcılığın temelini hazırladı.

Sinema söz konusu olduğunda yapısal yaklaşım, aracın sanatsal statüsünü ya da belirli yönetmen veya filmleri yüceltmekle meşgul olan her türlü değerlendirmeci eleştiriden uzaklaşmayı ima eder. 1960'ların sonunda auteur-yapısalcılık, janr ve auteurlükten bahsetmek adına Lévi-Strauss'un mit kavramı üzerine inşa edilmişti. Yönetmenler söz konusu olduğunda, semiyoloji yönetmenlerin estetik sınıflandırılmasıyla filmlerin genel olarak nasıl anlaşıldı-

ğından daha az ilgileniyordu. Lévi-Strauss'un Amazon mitlerinin "yazarlarına" karşı ilgisiz olması gibi yapısalcılık da teker teker auteurlerin sanatkârlığı ile özel olarak ilgilenmedi. Auteurizm belirli yönetmenlere sanatçı olarak değer biçerken semiyoloji için tüm yönetmenler sanatçıdır ve tüm filmler sanattır; çünkü filmin sosyal olarak inşa edilmiş konumu sanatın içindedir.

Film Dili Sorunu

Kracauer ve Bazin'in klasik sinema teorisinden sinema semiyolojisine olan kayma genel olarak düşünce tarihinde daha geniş değişikliklerin aynası oldu. Sinema semiyolojisi aynı zamanda Fransız kültür kurumlarındaki değişiklikleri yansıtır: yüksek eğitimin genişletilmesi ve yeni bölümlerin ve yeni araştırma biçimlerinin açılması; Barthes'ın *Mythologies*'i gibi disiplinlerarası kitapları basmaya istekli yeni basımevleri; *Ecole Pratique des Hautes Etudes* gibi yeni kurumlar (Barthes, Metz, Genette ve Greimas her biri burada eğitmen olmuştu); ve *Communications* gibi yeni dergiler. Aslında 1964'de *Communications*'ın dördüncü sayısı, yapısal dilbilimi modelini Barthes'ın geniş bir araştırma projesi için bir taslak sunan "*Elements of Semiology*" makalesiyle geleceğin programı olarak sundu. İki yıl sonra (hikâye) "*öykünün* yapısal analizi" üzerine olan sekizinci sayı onyıllarca sürdürülebilecek anlatısal bir projenin çerçevesini çizdi.

Lévi-Strauss'un çalışmasından hemen sonra, açıkça dilbilimsel olmayan alanların büyük kısmı yapısal dilbilimin yetkisi altına girdi. Aslında semiyotiğin inceleme adına kültürel görüngülerin geniş alanlarına eklendiği 1960'lar ve 1970'ler semiyotik "emperyalizmin" tepe noktası olarak görülebilir. Semiyotik incelemenin konusu kültürel kodlar ya da gösterge niteliğindeki süreçlere göre organize edilmiş işaretler sistemi olarak yorumlanabilecek herhangi bir şey olabileceğinden semiyotik analiz daha önce ele alınmış ya açık bir şekilde dilbilimsel olmayan –örneğin moda ve yemek kültürü- ya da karikatür, fotoroman, James Bond romanları ve ticari eğlence sineması gibi geleneksel olarak edebiyata ya da kültürel çalışmalardan daha az itibar gören alanlara kolayca uygulanabilir.

Filmdilbilimsel projenin merkezi sinemanın bir dil olarak konumunu tanımlamaktı. Metz'in dilbilim ve sinefilliğin birleşimi olarak adlandırdığı filmdilbilimciler şu tür soruları incelediler: Sinema bir dil sistemi midir (*langue* [dil]) ya da yalnızca sanatsal bir dil midir

(*langage* [dil yetisi])? (Metz'in 1964 tarihli makalesi "Cinéma: *langue* or *langage*?" bu araştırma akımını başlatan makale idi.) Dilbilimini sinema gibi "ikonik" bir aracı incelemek için kullanmak meşru mudur? Eğer öyleyse, sinemada dilsel işaretlerin karşılığı var mıdır? Sinemasal bir işaret varsa, işaret edilen ve işaret eden arasındaki ilişki "gerekçeli" midir dilsel işaretlerde olduğu gibi "keyfi" midir? (Saussure'e göre, sadece işaret eden ve işaret edilen arasında içsel bağ sergilemeyen tekil işaretler bağlamında değil aynı zamanda her dilin anlam yaratmak adına ses ve hissiyatın devamlılığını "keyfi bir biçimde" bölmesi bağlamında da işaret edenle işaret edilen arasındaki ilişki "keyfi"dir.) Sinemanın "ifade şekli" nedir? Peirce terminolojisini kullanırsak, sinemasal işaret ikonik, sembolik ya da dizinsel veyahut bu üçünün bir kombinasyonu mudur? Sinema *toplumsal dil*in "çifte artikülasyon"una (mesela sesin en küçük ögeleri olarak fonemler ve duyunun en küçük ögesi olarak morfemler) eş değer bir şey sunar mı? Paradigma ve sentagma gibi Saussurecü zıtlıklara benzerlikleri nelerdir? Sinema için normatif bir gramer var mıdır? "Kaydırıcılar"a [*shifters*] ve telaffuzun diğer işaretlerine denk düşen şeyler nelerdir? Noktalama işaretlerinin sinemadaki eş değeri nedir? Filmler nasıl anlam üretir? Filmler nasıl anlaşılır? Geri planda metodolojik bir mesele gizliydi. İlgi, özcü, ontolojik bir yaklaşımdan çok –sinema *nedir*?– disiplin ve metot sorularına kaydı. Filmin bir dil olup olmadığı (ya da dil gibi olduğu) sorusundan oldukça ayrı olarak sinemasal sistemlerin yapısal dilbilimin ya da bu konudaki herhangi başka bir dilbilimin metotları aracılığı ile aydınlatılıp aydınlatılamayacağı konusunda daha kapsamlı bir sorun vardı.

Hâlihazırda belirli bir disiplinin analitik araçları ile "silahlanmış" bir alana giren, mazeretsiz biçimde akademik ve sinema eleştirisi dünyası ile bağlantılı olmayan biri olarak Metz yeni bir tür sinema teorisyeni örneği oldu. Sinema eleştirisinin geleneksel değerlendirmeci dilinden sakınan Metz dilbilim ve anlatımbilimden alınan teknik kelime haznesini kullandı (anlatı, paradigma, sentagma).

Metz ile birlikte Casetti'nin (1999) "ontolojik paradigma" dediği şeyden Bazin tarzında "metodolojik paradigma"ya geçeriz. Metz çalışmalarını açık bir biçimde kendinden önce gelen Marcel Martin (1955) ve François Chevassu (1963) ve özellikle de Jean Mitry (1963, 1965) yanı sıra Rus Biçimcilerinin çalışmaları üzerine inşa etse de bu alana yeni disipliner bir kesinlik getirmişti.

Birkaç yıl içinde sinema dili üzerine önemli bazı çalışmalar yayınlandı; özellikle Metz'in *Essais sur la signification au cinema* (1968;

1974'te *Film Language* olarak çevrildi), Metz'in *Langage et cinema* (1971; 1974'te *Language and Cinema* olarak çevrildi), Pasolini'nin *Empirismo Eretico* (1971'de Fransızca'ya *L'Experience heretique: langage et cinema* ve 1988'de İngilizce'ye *Heretical Empiricism* olarak çevrildi), Eco'nun *La Struttura Assente* (The Absent Structure), Emilio Garroni'nin *Semiotica ed Estetica* (Semiotics and Aesthetics, 1968), Gianfranco Bettetini'nin *Cinema: Lingua e Scrittura* (The Language and Technique of Film, 1968) ve Peter Wollen'in *Signs and Meaning in the Cinema* (1969). Her biri bir düzeyde Metz tarafından ortaya atılan konularla ilgilenmişti. (Giuliana Muscio ve Roberto Zemignan'ın belirttiği gibi İtalyan çalışmalar genellikle Fransız kanallarınca filtrelenmiştir).[1]

Bunlar arasından Metz'in *Film Language*'i en etkili olanı idi. Metz'in temel amacı, kendisinin de tanımladığı gibi çağdaş dilbilimin en ileri kavramlarına karşı, onu test ederek "dilsel metaforun temeline inmek" idi. Metz'in tartışmasının geri planında dilsel çalışmanın "konusu" ile ilgili Saussure'ün temel metodolojik sorusu vardı. Böylece Metz *dil*in Saussurecü şemada oynadığı kavramsal rolün karşılığını sinema teorisinde aradı. Saussure'e göre dilbilimsel incelemenin amacı mesela dilin ana ögeleri ve bunların zamanda belirli bir noktadaki kombinasyon kuralları ile bir dilin soyut imleme sistemi olan *söz*ün (konuşma) kaotik çokluğundan sıyrılmak olduğu kadar Metz'e göre de sine-semiyolojinin amacı sinemada anlamların, temel gösterge prosedürlerinin, kombinasyon yaratan kuralların heterojenliğinden, bu kuralların "doğal dilller"in iki kat ifadeye maruz kalmış ayırıcı sistemlerini ne ölçüde yansıttığını görmek adına sıyrılmaktı.

Metz'e göre sinema, en geniş anlamı ile film-öncesi (ekonomik altyapı, stüdyo sistemi, teknoloji), film sonrası (dağıtım, sergileme ve filmin sosyal ve politik etkisi) ve filmle ilgili (sinemanın dekoru, sinemaya gitmenin sosyal ritüeli) olayları da içeren çok boyutlu sosyo-kültürel bir olgu olarak sinema kurumudur. Bu esnada "film" lokalize edilebilir bir söyleme, bir metne; bir kutunun içindeki fiziksel nesneye değil daha çok göstergesi olan bir metne referans verir. Aynı zamanda Metz, sinema kurumunun yoğun sosyal, kültürel ve psikolojik anlam yüküne odaklanmış, sınırlandırılmış söylemler olarak filmlerin çok boyutluluğunun içine girdiğinin altını çizer. Metz böylece film ve sinema arasındaki ayrımı, şimdi sinema semiyolojisinin özel ve yerinde nesnesi olarak ayrılmış "film" kategorisi *altında* yeniden gündeme getirir. Bu anlamda, "sinematik olan" en-

düstriden ziyade filmlerin bütününü temsil eder. Metz bir romanın edebiyata dair ya da bir heykelin heykeltıraşlığa dair olduğu gibi filmin de sinemaya dair olduğunu tartışır. İlki bir tek film metnine gönderme yaparken ikincisi ideal bir birlikteliğe, filmlerin bütününe ve onların özelliklerine referans verir. Böylece filmsel olanın içinde sinemasal olanla karşılaşırız.

Böylece Metz semiyolojinin konusunu kuşatır: Saussure için *söz*'ün dilbilimin uygun konusunu oluşturması için fazlaca çokbiçimli bir konu olması gibi filmdilbilimine uygun bir konu olmak için fazla katmanlı bir birim olan geniş, kurumsal anlamda sinemanın incelenmesinden ziyade söylemlerin, metinlerin incelenmesi. Metz'in erken dönem çalışmalarını yönlendiren soru sinemanın bir *toplumsal dil* (dil sistemi) ya da *dil* (lisan) olup olmadığıdır. Metz kesin olmayan bir kavram olan ve o güne kadar baskın gelen "film dili" kavramını bir kenara atarak işe başlar. Bu bağlamdadır ki Metz erken dönem sinema teorisi sayesinde aşina olunan sahne ve kelime ve sekans ve cümle arasındaki karşılaştırmayı inceler. Metz için önemli farklar analojinin sorunlarını gündeme getirir:

1. Sahneler sayıca sonsuzdur -kelimelerden farklı olarak (Çünkü prensipte sözcükler sınırlıdır.) ancak sınırlı sayıda kelimelerden sonsuz sayıda türetilebilen ifadelere benzer.
2. Sahneler yönetmenin yarattığı şeylerdir, kelimelerden farklıdır (Çünkü söz dağarcığında önceden vardır.) fakat yine ifadelere benzer.
3. Sahne çok fazla miktarda bilgi ve semiyotik zenginlik sağlar.
4. Sahne gerçekleştirilmiş bir birimdir; farklı olarak kelime ise konuşanın isteğine bağlı olarak kullanılan, yalnızca sanal bir sözlük birimidir. "Köpek" kelimesi herhangi bir tür köpeği işaret edebilir ve herhangi bir aksan ve tonlama ile söylenebilir; ancak bir köpeğin filmsel sahnesi en basitinden bize belli bir açıdan belli bir lensle çekilmiş, belirli bir boy ve görünüşte, belirli bir tür köpeği gördüğümüzü anlatır. Yönetmen köpek görüntüsünü arkadan aydınlatarak, flulaştırarak ya da bağlam dışına düşürerek "sanallaştırabilir" elbette; ancak Metz'in genel noktası şudur: Sinemasal sahne bir söz ya da sözceye ("Burada büyük bir köpek olarak görünen arkadan aydınlatılmış, silüet haline getirilmiş görüntü") bir kelimeden daha yakın bir benzerlik kurar.

5. Sahneler kelimelerden farklı olarak sentagmatik zincirde aynı yerde vuku bulmuş olabilecek diğer sahnelerle paradigmatik bir karşılaştırmayla anlam kazanmaz. Sinemada sahneler anlamsız olabilecek kadar ucu açık olan bir paradigmanın bir parçasını oluşturur. (Saussurecü şemada işaretler, örneğin bir cümledeki zamirler takımı, "karşılaştırılabilir olasılıkların" sanal, "düşey" setinden seçimlerle ilgilenen paradigmatik ve bir anlam ifade eden bütün içerisinde yatay, birbirini takip eden düzenleme ile ilgilenen sentagmatik iki çeşit ilişki içine girer. Paradigmatik operasyonlar seçme ile alakalı iken sentagmatik operasyonlar birbiri ardına bağlama ile alakalıdır.)

Metz, sahneler ve kelimeler arasındaki bu benzemezliklere genel olarak araçla ilgili bir benzemezlik ekler: Sinema bir kod olarak geniş çapta kullanılabilir bir dil oluşturmaz. Belirli bir yaşta, İngilizce konuşan herkes İngilizce'nin kodunu öğrenmiştir –cümleler kurabilir– ancak filmsel sözceler üretme becerisi yeteneğe, eğitime ve erişime bağlıdır. Diğer bir deyişle, bir dili konuşmak sadece onu kullanmaktır; ancak sinematik dili "konuşmak" her zaman, bir düzeyde, onu keşfetmektir. Elbette bu asimetrinin tarihsel olarak belirlenmiş olduğu ileri sürülebilir; tüm yurttaşlarının sinema yapım kodlarına erişebileceği, gelecek bir toplum varsayılabilir. Ancak bizim bildiğimiz anlamda toplumda Metz'in ileri sürdüğü nokta geçerli kalmalıdır. Buna ek olarak sinemasal dilin karşısında doğal olanın artzamanlılığında temel bir fark vardır. Sinemasal dil ani bir biçimde yenilikçi estetik süreçler (örneğin *Yurttaş Kane* gibi bir filmin gündeme getirdiği gibi) ya da zoom ya da steadicam gibi yeni teknoloji ile mümkün hale gelen prosedürlerle yeni bir yöne doğru evrilebilir. Doğal dil ise daha güçlü bir durağanlık gösterir ve bireysel yaratıcılık ve inisiyatife daha az açıktır. Sinema ve doğal dil arasındaki benzerlik sinema ve resim ya da edebiyat gibi diğer sanatlar arasındaki benzerlikten daha azdır –kaldı ki Picasso ya da Joyce'un devrimci estetik süreçleri tarafından da aniden etkilenebilir.

Metz sinemanın bir dil sistemi olmadığı, bir dil olduğu sonucuna vardı. Film metinlerinin, sinema planlı olmayan işaretlerden, minimal birimlerden ve çifte artikülasyondan yoksun olduğu için temel teşkil eden bir dil sistemi tarafından oluşturulduğu düşünülemese de en azından dil benzeri bir sistematik sergilerler. Sinema dili *a priopri* bir sözlük ya da söz dizimine sahip olmasa da yine

de bir dildir. Metz'e göre, materyali tanımlayan onun içinde anlamlandırmanın kendini ortaya çıkardığı Hjelmslevci bir terim olarak, "ifade aracı" bağlamında ya da Barthes'ın *Elements of Semiology*'de "tipik işaret" dediği şey bağlamında tanımlanan her tür bütünlüğe "dil" denebilir. Örneğin yazınsal dil ifade aracı yazmak olan bir mesajlar dizisidir. Sinema dili, anlatım aracı beş kanaldan ibaret olan mesajlar dizisidir: hareket eden fotoğrafik görüntü, kaydedilmiş fonetik ses, kaydedilmiş gürültüler, kaydedilmiş müzik sesi ve yazılar (jenerik, arayazılar, sahnedeki yazılı malzemeler). Kısaca sinema sadece geniş metaforik anlamda değil aynı zamanda sanatsal bir dil, özel kodlar ve sıralama prosedürleri tarafından karakterize edilmiş, anlam katan bir pratik ya da söylem, belirli bir anlatım aracına dayanan bir mesajlar dizisi olarak da bir dildir.

Erken dönem tartışmaların çoğu Andre Martinet'in minimal ses birimlerinin (fonemler) ve minimal duyu birimlerinin (morfemler) "çifte artikülasyonu" kavramı bağlamında minimal birimler ve onların artikülasyonları sorusu etrafında toplanmıştır. Metz'in filmin çifte artikülasyondan yoksun olduğu argümanına cevaben Pier Paolo Pasolini sinemanın, "sinemeler" [*cinemes*] (fonemle analoji kurarak) ve görüntü-işaret (morfemlerle analoji kurarak) ile kendi çifte artikülasyonuyla "gerçekliğin dili"ni oluşturduğunu ileri sürdü. [Pasolini sinema teorisinde "*im-sign*" *image-sign* yani "görüntü-işaret" ç.n.] Sinema dilinin minimal birimi Pasolini'ye göre çekimde gerçek dünyayı işaret eden birçok nesne tarafından oluşturulur. Pasolini için görüntü-işaretlerin dili hem inanılmaz derecede öznel hem de inanılmaz derecede nesneldir. Filmsel bir çekimde resmedilen nesneler olan sinemeler gibi filmin minimal birimlerinin olduğunu varsayar ancak bunlar fonemlerden farklı olarak sayıca sonsuzdurlar. Sinema gerçekliğin sembollerini inceler ve yeniden sahiplenir. Eco'ya göre nesneler ikinci artikülasyonun ögeleri olamaz çünkü hâlihazırda anlamlı ögeler oluşturmuşlardır.

Hem Eco hem de Emilio Garroni, Pasolini'nin "semiyotik naifliğini" insan eli ile yapılmış kültürel eseri doğal gerçeklikle karıştırdığı için eleştirmişlerdir. Ama yakın dönem analistlerin bir kısmı Pasolini'nin naif olmaktan uzak olduğunu; aslında gerçekten kendi çağdaşlarının önünde olduğunu ileri sürdüler. Teresa de Lauretis için Pasolini naif değil daha çok kâhin gibidir, sinemanın "sosyal gerçekliği üretme"deki rolünü önceden görmüştür (a.g.e., s.48-9). Patrick Rumble ve Bart Testa'nın işaret ettiği gibi Pasolini yapısalcılığı Bakhtin, Medvedev ve diğerleri ile birlikte yalnızca bir aracı

olarak gördü. Giuliana Bruno için Pasolini Eco'nun çizdiği tablodaki gibi naif bir düşünür değildir; hem gerçeklik hem de filmsel temsiliyeti tutarsız ve çelişkili görmüştür. Sinema ve dünya arasındaki ilişki bir çeviri ilişkisidir. Gerçeklik, Pasolini'nin "gerçekliğin yazılı dili" dediği, filmin görüntülerin söylemine çevirdiği "şeylerin söylemi"dir. Bakhtin ve Voloshinov gibi Pasolini de *söz* ile *dil*den daha fazla ilgileniyordu (bkz. Bruno, Rumble ve Testa'da, 1994).

Pasolini aynı zamanda sinema ve edebiyat arasındaki benzerlikler ve benzemezlikler konuları ile de ilgileniyordu. Yeniden işlenmiş sözlü söylemin yazılı hali gibi sinema insan jest ve hareketlerinin ortak mirasını yeniden işler. Pasolini "şiirin sineması"nı "düzyazının sineması"na tercih etti. İlki hayal gücü kuvvetli, düşsel, yazarın ve karakterin harmanlandığı deneysel biçimde öznel sinemayı çağrıştırırken ikincisi ise zaman-uzamsal devamlılığın klasik konvansiyonları üzerine kurulmuş sinemayı çağrıştırdı. Pasolini *Empirismo Eretico* adlı kitabında sinemada "özgür, dolaylı söylem" kavramlarını da tartışır. Edebiyatta "*le style indirect libre*" [serbest, dolaysız stil ç.n.] Flaubert gibi bir yazarda, dolaylı temsiliyet vasıtasıyla "Emma düşündü" gibi zamirlerin "İspanya'da olmak ne muhteşem!" gibi direkt temsiliyete dönüşmesi aracılığıyla öznellikle baş edilmesine gönderme yapar. Sinemada, yazarın karakter ile belirsiz bir şekilde harmanlanmasına gösterken üslupsal yayılmaya işaret eder; burada karakterin nesnelliğinin üslupsal virtüözlük ve deney arasında bir sıçrama tahtası haline gelir.

Sinema üzerine çalışmaları, genel olarak dilleştirilmiş artikülasyonlar üzerine çalışmalarının bir parçası olan Umberto Eco sinemada çifte artikülasyonu üçlü artikülasyon adına reddetti: birincisi, ikonik figürler; ikincisi, anlambirimciklerle [*semes*] birleştirilmiş figürler ve üçüncüsü, "kinemorfes" içinde birleştirilmiş anlambirimcikler. Bu esnada Garroni, Metz'in yanlış soruyu sorduğunu ileri sürdü: Doğru soru filmsel/ sanatsal mesaja temel oluşturan heterojenlik ile ilgilidir. Bettetini bir yanda sinemasal "cümle" ve diğer yanda teknik birimlere (kadraj, çekim) dayanan çifte artikülasyonu tercih etti. Film dilinin ayrıcalıklı birimi olarak "ikoneme"den bahsetti. *L'Indice del Realizmo*'da (*The Index of Realism*) Bettetini Pierce'ın üçlüğünü, imin üç boyutunu da barındıran sinemaya uyguladı: dizinsel, ikonik ve sembolik. Bettetini sinemanın minimal gösterge biriminin, yani "sineme" ya da "ikoneme"nin filmsel görüntü olduğunu ve bunun kelime ile bağlantılı olmadığını ancak cümle ile bağlantılı olduğunu öne sürdü. Peter Wollen da *Signs and*

Meaning in the Cinema'da (1969) Saussurecü im kavramlarının "estetik nişleri" bir bilgisayardan ve bu türden imlerin düzenli olmayan uygulamasından çıkan bir araç için çok fazla katı olduğunu yazdı.

Metz'e göre sinema, kendini bir anlatım olarak organize ederek ve böylece gösterge süreçleri bütünü üreterek bir söylem haline geldi. Warren Buckland'in belirttiği gibi Saussure'ün gösteren/gösterilen arasındaki "rastlantısal" ilişkisi başka bir düzleme aktarılmış gibiydi -tek bir görüntünün rastlantısallığı değil ama daha çok bir olay örgüsünün, ham olaylar üzerine yüklenen ardışık paternin rastlantısallığı. Burada yaşamın hikâyeler anlatmadığına dair Sartrecı görüşün izlerini buluyoruz. Metz'e göre film ve dil arasındaki gerçek benzerlik onların ortak sentagmatik doğalarına dayanır. Bir görüntüden iki görüntüye geçerek film dil haline gelir. Hem dil hem de film pragmatik ve sentagmatik operasyonlar aracılığıyla söylem oluşturur. Dil cümle oluşturmak için sesbirim ve anlambirimleri seçer ve birbirine bağlar; sinema "sentagma", ögelerinin semantik olarak etkileşim halinde olduğu anlatımsal otonomi birimleri oluşturmak için görüntü ve sesi seçer ve birbirine bağlar. Hiçbir resim tamamen başka bir resme benzemezken, hikâyesi olan filmlerin çoğu temel sentagmatik figürleri, zamansal ve mekânsal ilişkilerin sıralanması bağlamında birbirine benzer.

The Grand Syntagmatique [Büyük Sentagmatik], Metz'in temel sentagmatik figürlerin ya da anlatı sinemasının zaman-uzamsal sıralamasını izole etmek için yaptığı bir girişimdi. Bu, sinemaya özel görüntü ve ses, çekim ve montaj gibi göstergelerden ziyade pek çoğu tiyatrodan alınmış film terminolojisinin meşhur belirsizliğinin perde arkasına karşı "sinema kendisini anlatımsal bir söylem olarak nasıl kurar?" sorusuna cevap olarak önerilmişti. "Sahne" ve "sekans" gibi terimler az çok dönüşümlü olarak kullanılmış ve en heterojen ölçütler üzerine kurulmuştu. Bazen sınıflandırma, filmsel söylemin kesin artikülasyonları çok az dikkate alınarak ve aynı eylemin (örneğin bir düğün sahnesi) farklı sentagmatik yaklaşımlarla yorumlanabileceği görmezden gelinerek, tanımlanan eylemin ("veda sahnesi") ya da mekânın ("mahkeme sekansı") belirlenmiş bütünlüğüne dayanır.

Metz, Büyük Sentagmatiği oluşturmak için paradigma/ sentagma ayrımını daha kapsamlı bir ikilik oluşturan ya-ya da metodu ile –"bir sahne ya süreklidir ya da değil"– birlikte kullandı. Büyük Sentagmatik zaman ve mekânın anlatı sinemasının bölümleri içinde kurgu aracılığıyla farklı çeşitlerde sıralanabilme yöntemlerinin

bir tipolojisini oluşturur. Yer değiştirmenin ikili bir yöntemi kullanarak (yer değiştirme testleri gösteren düzeyindeki bir değişikliğin gösterilen düzeyinde de bir değişikliğe yol açıp açmadığını keşfetmekle ilgilidir). Metz toplam altı tür sentagma oluşturmuştu (1966'da yayınlanan *Communicaitons*'daki versiyonda), daha sonra sekize çıkardı (1968'de *Essais sur la signification au cinema*'daki versiyonda ve aynı zamanda *Film Language*'daki versiyonda). Sekiz sentagma şunlardır:

1. *Otonom sahneler* (tek bir plandan ibaret sentagma), (a) tekçekim sekansı ve (b) dört tür dolgu: *anlatıcısı olmayan dolgu* (hareketin kurgusal dünyasına dışsal olan nesneleri sunan tek bir çekim), *yer değiştirmiş anlatıcısı olan dolgu* ("gerçek" anlatısal görüntü; ama zamansal ya da mekânsal olarak bağlam dışı), *öznel dolgu* (anılar, korkular) ve *açıklayıcı dolgular* (izleyici için olayları açıklayan tek plan çekimler).
2. *Paralel sentagma:* Zamansal ya da mekânsal açık bir ilişki içinde olmayan iki alternatif motif, zengin ve yoksul, kasaba ve şehir gibi.
3. *Parantez sentagma*: Zamansal ardışıklık olmadan, genellikle bir "kavram" etrafında düzenlenmiş, belirli bir sıralamadaki gerçekliğin tipik örnekleri olarak verilmiş kısa sahneler.
4. *Tanımlayıcı sentagma*: Mesela bir eylemi konumlandırmak için kullanılan, mekânsal birlikteliği akla getiren, art arda gösterilen nesneler.
5. *Dönüşümlü sentagma*: Takip eden ve edileni dönüşümlü gösteren bir kovalamaca gibi zamansal eşzamanlılığı düşündüren anlatımsal çapraz-kurgu
6. *Sahne:* Gösterilenin (ima edilen anlatı) teatral sahnede olduğu gibi devamlı ancak gösterenin farklı çekimlere bölünmüş olduğu, çatlaklar ya da kırılmalar yokmuş gibi algılanan zaman-uzamsal devamlılık.
7. *Bölümlerden oluşan sekans:* Genellikle zamanın sıkıştırılmasını gerektiren, belirtilen kronolojik bir gelişme içinde sahnelerin sembolik bir özeti.
8. *Sıradan sekans:* Eylem eliptik olarak ele alınır, böylece önemli olmayan detaylar zamanda ve mekânda sıçramalarla devamlılık kurgusu ile maskelenerek elenir.

Büyük Sentagmatik ile ilgili sayısız teorik problemin envanterini yapmanın yeri burası değil (kabul görmüş bir eleştiri için bkz. Stam

ve diğerleri, 1992). Metz'in bazı sentagmalarının konvansiyonel ve iyi oluşturulmuş –örneğin dönüşümlü sentagma geleneksel olarak anlatımda çapraz kurguya tekabül eder– olduğunu diğerlerinin ise daha yenilikçi olduğunu söylemek yeterli olacaktır. Örneğin parantez sentagma, gerçekliğin belirli bir düzeninin tipik örneklerini onları kronolojik olarak bağlamadan sunar. Televizyon durum komedilerini açan görsel-işitsel logolar (örneğin *Mary Tyler Moore Show*'da Mary Richards'ın hayatının bir gününde tipik aktiviteleri gösteren başlangıç montaj-bölümü) parantez sentagma olarak görülebilir. Benzer şekilde, Godard'ın *A Married Woman* filminin açılış sahnesinde iki sevgilinin yatakta parçalı çekimleri "çağdaş zinanın" tipik bir örneğini sunar; aslında bu sekansın amaçsallıktan ve bir tepe noktasından yoksun olması Brechtçi erotikleştirmeme stratejisinin bir bölümünü oluşturur, erotizmin "parantez içine alınması"dır. Ciddi sayıda parantez sentagma içeren filmlerin çoğunun Brechtçi olarak karakterize edilebilir olması tesadüf değildir; çünkü tam da parantez sentagma sosyal anlamda "tipik" olanı temsil etme konusunda özellikle iyi donanmıştır. Godard'ın savaş hakkındaki Brechtçi öyküsü *Les Carabiniers*, egemen sinemanın dramatik çatışmaya karşı geleneksel yaklaşımı içinden filmin sistematik yapıbozumunun bir parçası olarak parantez sentagmayı kullanır. Parantez sentagmaların tipik olana yaptıkları vurgu –burada savaşın davranışsal tipik halleri– içsel olarak, politik yönetmenlerin sosyal ve genelleştiren niyetlerine uygundur.

Kendi metodunun bir örneği olarak Metz *Adieu Phillipine* filminin 83 otonom bölümüne sentagmatik analiz uygular. Ancak Metz'in metodolojik sınırlamalarının değerlendirilmesi düşünüldüğünde, sentagmatik analizinin sinemanın en ilginç özelliklerinin çoğunu ele almadığı görülür: sinemanın TV ortamını resmetmesi; sahnede, sık görülen TV monitörlerinin zamansal veya mekânsal imaları; işçi sınıfı tavırları ve karakterlerin aksanı; Cezayir'deki savaş (kahramanın katıldığı); 1960'ların Fransa'sında cinsiyet rolleri ve flört. Dilsel analiz bitirildiğinde, Bakhtinci diller üstü, tarihsel olarak konumlandırılmış bir sözce olarak film analizine duyulan ihtiyaç yüzünden neredeyse diğer her şey söylenmeyi beklemektedir. Ancak Metz, Büyük Sentagmatik'i, onu eleştirenlerin atfettiğinden daha ağırbaşlı bir modda, görüntü sınıflandırmanın ana çeşitlerini oluşturmanın ilk adımı olarak önermiştir. "Her şey söylenmeyi beklemektedir" itirazına karşı ilk cevap bilimin kendi doğasında bir uygunluk prensibini seçmek olduğu olabilir. Büyük Kanyon'dan

jeolojik katman bağlamında, *Hamlet*'ten sözdizimsel fonksiyonlar bağlamında bahsetmek, Büyük Kanyon'u deneyimlemenin ya da *Hamlet* okumanın önemini ya da bunlara duyulan ilgiliyi azaltmaz; ancak yine de bu jeoloji ya da dilbilimin işe yaramaz olduğu anlamına gelmez. İkinci olarak da bir filmde anlamlandırmanın tüm düzeylerine gönderme yapma çalışması metinsel analizin görevidir, sinema teorisinin değil.

Language and Cinema'da Metz, Büyük Sentagmatik'i tarihsel olarak sınırlandırılmış filmler bütününün içinde kurgunun bir alt kodu olarak yeniden tanımladı; mesela 1930'larda sesli sinemanın yerini pekiştirmesinden stüdyo estetiği krizine ve 1960'larda farklı Yeni Dalga'ların ortaya çıkışına kadar ana akım anlatısal gelenek. Açıkça bu noktaya kadar en sofistike biçimde geliştirilmiş olan Metz'in şeması, daha sonra (sayısız metin analizine) uygulandı ve daha sonra Chomskici perspektifin dönüşümlü gramerinden Michel Colin tarafından yeniden şekillendirildi (bkz. Colin, Buckland'da, 1995). Sinema teorisi yine de Büyük Sentagmatik'te sorulan sorulara daha sofistike, Metz'in çalışması ile diğer akımları sentezleyebilecek bir yaklaşımı kullanabilir; Bakhtin'in sanatsal metinlerde "zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel bağlantılılığı" olarak imalı kavramı kronotop, Noel Burch'un sahneler arasındaki zamansal ve mekânsal artikülasyonlar üzerine çalışması, Bordwell'in klasik sinema üzerine çalışması ve Genette'in sinemaya aktarılabildiği ölçüde anlatıbilimi.

Metz daha sonra el altından ana akım anlatı sinemasına ayrıcalık vermekle ve avangard, belgesel gibi formları marjinalize etmekle eleştirildi. Bakhtinci diller üstü formülasyon Saussurecü gelenekteki sine-semiyologları en başından tek bir (sinemasal) dil kavramını reddederek bir sürü sorundan kurtarabilirdi. Çağdaş toplum-dilbilimselcileri önceleyen Bakhtin tüm dillerin normatifleştirmeye doğru merkezcil baskı (tekdillilik) ve diyalektik farklılaştırmayı destekleyen merkezkaç kuvvetler (çokdillilik) yaklaşımları arasındaki diyalektik bir etkileşim tarafından karakterize edildiğini öne sürdü. Bu yaklaşım klasik egemen sinemayı kurumsal gücün desteklediği ve "sağlama aldığı", böylece belgesel, militan sinema ve avangard sinema gibi bir kısım farklı "diyalektler" üzerinde hegemonya uygulayarak bir tür standart dil olarak görmek için kıymetli bir çerçeve sağladığını ileri sürdü. Dillerüstü bir yaklaşım bu farklı sinema dilleri ile ilgili daha göreli ve çoğulcu olur, merkezi ve baskın olana karşı marjinal ve kıyıda kalmış olana öncelik verirdi.

Sinematik Özgüllüğün Yeniden Değerlendirilmesi

Sinemayı bir sanat olarak meşrulaştırma girişiminde teorisyenler sinemanın "özü" konusunda çelişkili iddialarda bulundular. 1920'lerin Epstein ve Delluc gibi İzlenimcileri sinemanın fotojenik özü için yarı-mistik bir araştırma ile yola çıktılar. Bu arada Arnheim gibi teorisyenler için sinemanın sanatsal özü sıkı bir şekilde onun görsel doğası ile ve böylece de onu sanat olarak imleyen "eksiklikleri" (sınırlandıran çerçeve, üçüncü boyutun yokluğu vb) ile bağlantılıydı. Kracauer ve Bazin gibi diğerleri de sinemanın "gerçeklik uğraşı"nı fotoğraftaki kökenlerine dayandırdı. Film semiyolojisi de bu uzun soluklu konu ile ilgilendi. Metz'e göre "Film bir dil midir?" sorusu "sinemaya özgü olan nedir?" sorusundan ayrılamazdı. Film dilinin uygun algısal özellikleri sinemayı diğer sanatsal dillerden ayırt etmemize yardımcı oldu; özelliklerden birinin değişmesi ile dil değişir. Örneğin sinema Fransızca ya da İngilizce gibi doğal dillerden daha yüksek ikoniklik faktörüne sahipti (Tabii çizimsel ya da hiyeroglif dilllerin oldukça ikonik olduğu tartışılabilir). (Genellikle) tekil görüntü üreten fotoğraf ve resimden farklı olarak filmler çoklu görüntülerden oluşur. Statik gazete karikatürlerinden farklı olarak filmler kinetiktir. Yani Metz'in yaklaşımı film dilinin ona özgü gösterme prosedürlerini açığa kavuşturmayı içerir. Sinemanın özel anlatım materyallerinden bazıları diğer sanatlarca da paylaşılır (ancak her zaman yeni bir konfigürasyonda) ve bazıları da yalnızca sinemaya özgüdür. Sinemada, sinemasal anlatımın kendi maddi araçları (kamera, film, ışıklar, kanallar, ses stüdyosu) ve kendi görsel işitsel süreçleri vardır. Bu "anlatımın araçları" sorunu evrilen teknolojiler konusunu da beraberinde getirir. IMAX bir gösteri midir ya da CD-ROM bir anlatı mıdır ya da video art hâlâ sinema mıdır?

Metz'in sinema-dilbilimindeki en eksiksiz çalışması *Langage et cinéma* idi. İlk kez 1971'de Fransızca basıldı ve 1974'te İngilizce'ye (korkunç bir biçimde) çevrildi.[1] Burada Metz, neyse ki özellikle dil-

sel yükten arınmış geniş "kod" kavramını hem *toplumsal dil* hem de *dil* kavramlarının yerine koydu. Metz'e göre sinema ister istemez "çoklu-kodlu" bir araçtır ve (1) "özellikle sinematik olan kodlar" yani sadece sinemada ortaya çıkan kodlar ve (2) "özgün olmayan kodlar" yani sinema dışındaki diller tarafından paylaşılan kodları birlikte dokur. Sinemasal dil, pek çok kodu ayıran farklar bütünün tek bir sistem olarak ele alınabilmesi için önceden belirlendiği ölçüde sinematik kodların ve alt kodların bütünüdür.

Metz özel ve özel olmayan kodların konfigürasyonunu eşmerkezli daireler seti olarak, sinematik özgüllüğe ayrımcı bir yaklaşımla birlikte tanımlar. Kodlar çok özel olandan (iç daire; örneğin hareketli, çoklu görüntüler olarak filmin tanımıyla bağlantılı olanlar –kamera hareketi kodları, devamlılık kurgusu vb) diğer sanatlarla paylaşılan kodlara (yani genellikle anlatısal kodları paylaşan) geniş bir biçimde kültürde yayılmış olan ve hiçbir şekilde aracın özel yaklaşımlarına ya da genel olarak sanatlara bile bağlı olmayan kodlara kadar (örneğin cinsiyet rollerinin kodları) bir çeşitlilik gösterir. Mutlak bir özgüllükten ya da özgül olmama halinden ziyade özgüllüğün derecelerinden bahsetmek daha yerinde olacaktır. Özellikle sinematik kodların örnekleri kamera hareketi (ya da hareketin yokluğu), ışık ve montajdır. Tüm filmler kameraya, aydınlatmaya gereksinim duyar ve kurgu çok minimal düzeyde dahi olsa tüm filmlerin kurgulanması gerekir. Özel olarak sinematik kodlar ve sinematik olmayan kodlar arasındaki ayrım açıkça ve genellikle narin ve değişken bir çizgidir. Renk görüngüsü tüm sanatlara aitken 1950'lerin teknikolorunun özellikleri özel olarak sinemaya aittir. Dahası özel olmayan ögeler dahi komşu ya da aynı anda var olan, diğer "kanallarda", sinemasal-söylemsel zincirde aynı anda öne çıkan diğer ögelerle filmsel eşzamanlılık aracılığı ile "sinematikleştirilebilir."

Her belirli sinemasal kodun içinde sinemasal alt kodlar, genel kodların özel kullanımlarını temsil eder. Örneğin İzlenimci aydınlatma, aydınlatmanın bir alt kodudur, tıpkı doğal aydınlatma gibi. Tipik kullanımı zamansal ve mekânsal bölünmeyi en aza indiren Bazinci mizansenle karşılaştırılabilir olan Eisensteinci montaj kurgunun bir alt kodudur. Metz'e göre kodlar birbiri ile yarışmaz ancak alt kodlar yarışır. Tüm filmlerin ışıklandırılması ve kurgulanması gerekirken, tüm filmler Eisensteinci montajı uygulamak zorunda değildir. Ancak Metz, Glauber Rocha gibi bazı sinemacıların zaman zaman birbiri ile çelişen alt kodları, içinde Eisensteinci montaj, Ba-

zinci mizansen ve *cinéma vérité*'nin aynı sekansta bir gerilimle bir arada olabildiği "hummalı antropolojik bir süreçte" birbirine karıştırdığını not eder. Farklı alt kodlar -mesela bir müzikalde İzlenimci ışık ya da bir kovboy filminde bir caz parçası kullanarak- birbirlerine karşı kullanılabilir. Metz'e göre kod olası permütasyonların mantıksal bir hesabıdır; alt kod bu olasılıkların somut ve özel kullanımıdır ama yine de konvansiyonelleştirilmiş bir sistemin içinde kalır. *Language and Cinema*'da kodlara kitabın ilk yarısında geliştirilen eklemeli, cinsine göre tasniflenmiş bir yaklaşım ile kitabın sonunda geliştirilmiş, kodların daha aktivist, "yazarvari" kullanımı arasında bir gerilim vardır.

Metz'e göre bir sinema tarihi çeşitli kodların yarış, birleşme ve dışarıda bırakma oyununun izini sürebilmelidir. "*Textual Analysis etc.*" adlı makalesinde David Bordwell, Metz'in analizinin sorunlarından bazılarına işaret eder; Metz'in alt kodları karakterize etmesinin "film dilinin evrimi" ve sinema tarihi üzerine kabul edilmiş düşüncelere gizli bir bağımlılık gösterdiğini, bu düşüncelerin alt kodların tanınmasına belirtilmemiş bir zemin sağladığını ileri sürer. Dolayısıyla Bordwell sinematik alt kodların tarihselleştirilmesini gündeme getirir.[2] Bordwell tarafından öne sürülen paha biçilmez tarihselleştirme kurumsallık ve sanat-tarihi ile sınırlıdır; Bakhtin'in hayatın ve sanatın "derin üretme serisi" diyebileceği şeyi yani sinemayı etkilediği sürece daha geniş anlamda tarihi içermez.

Metz, Saussure'den *toplumsal dil/ dil* ve Rus Biçimcilerinden edebi özgüllük ya da *edebilik* üzerine vurguları ile sinemasal özgüllük sorununu miras almıştı. Bu anlamda Metz, ("imlemi parantez içine alan" ve böylece metni tarihten ayıran) Saussurecü dilbilimin birleşik kör noktasını ve (sanatın yalnızca ototelik, otonom nesnesini gören) biçimciliğin estetiğini miras alır. Metz'in biçimciler gibi "özgüllük sorununa (büyük) keskinlik ve ilke" getirmiş olduğu söylenebilirse, bu kör noktalar göz önünde tutularak Metz bir şekilde özgül olan ve olmayanı, sosyal ve sinematik, metinsel ve içeriksel olanı bağlama konusunda daha az beceriklidir. Bu bağlamda Bakhtin Okulunun biçimcilik eleştirisi Metz'in "özellikle sinematik" ve daha sonra önerdiğim gibi (s.199) Kristin Thompson ve David Bordwell'in "yeni-biçimcilik" kavramları ile alakalı idi.

Belki de Metz'in çalışmasında daha çok umut vaat eden şey anlatım araçları bağlamında sinemayı diğer ortamlardan ayırma girişimidir. Metz tiyatroda aktörün fiziksel varlığına karşı sinemada oyuncunun ertelenmiş yokluğu, mesela film izleyicisinin paradok-

sal olarak görüntüye daha çok "inanmasını" sağlayan "kaçırılmış randevusu" ile sinema ve tiyatroyu birbirinden ayırır. Müteakip çalışmalarında Metz özellikle filmsel gösterenin "hayali" doğasının onu bu kadar güçlü, tasarımların ve duyguların katalizörü yapan şey olduğuna vurgu yapar (Marshall McLuhan "sıcak" ve "soğuk" medya arasındaki zıtlıkla benzer bir şeyden bahseder). Metz sinema ve televizyonu da karşılaştırır. Teknolojik farklara (fotoğraf karşısında elektronik), sosyal statüdeki farklara (sinema şu anda kutsanmış bir alan, televizyonun hâlâ çöplük olmasına hayıflanılıyor), algıdaki farklara (ev içindeki küçük ekran karşısında beyaz, büyük perde, dağılmış dikkate karşın yoğunlaştırılmış dikkat) rağmen iki araç aslında aynı dili oluşturur. Bunlar önemli dilsel süreçleri paylaşır (ölçek, sesin açılıp kapanması, jenerik, ses efektleri, kamera hareketleri vs). Dolayısıyla ikisi birbirine çok yakın komşuluk eden sistemlerdir; aynı zamanda diğerine ait olan özel kodlar olmayanlardan çok daha fazla ve çok daha önemlidir ve tersine onları ayıran kodlar, her ikisini de diğer dillerden ayıranlardan sayıca daha azdır ve daha az önemlidir (Metz, 1974). Metz'in burada çıkardığı sonuç tartışılabilir olmasına rağmen (örneğin 1970'lerden bu yana teknolojinin ve algı ortamlarının evrildiği söylenebilir) önemli olan farklı, ayırıcı yöntemdir: Film ve diğer araçlar arasındaki benzerlikleri ve benzemezlikleri araştırarak filmin özgüllüğünü oluşturmak ya da ayırt etmek.

Auteurlük ve Janrların Sorgulanması

Dilbilimsel merkezli semiyotiğin, auteurizmin konumunu değiştirme etkisi olmuştu çünkü filmdilbilimciler tekil auteurlerin yaratıcı istencinin bir dışavurumu olarak sinema ile çok az ilgileniyorlardı. Aynı zamanda auteurizm yüzeydeki ipuçları ve belirtilerden auteursel kişiliğin oluşturulmasına dayalı bir tür sistem başlattı, bu da onu auteur-yapısalcılık adı verilen münasip bir evlilik ile sonuçlanan belirli bir tür yapısalcılıkla uzlaştırılabilir yaptı. *Cahiers* ve Sarris modellerinde sık görülen kişisellik kültünün altını oyan auteur-yapısalcılık tekil auteurleri birey-üstü kodların (mit, ikonografi, mahaller) düzenleyicisi olarak gördü. Stephen Crofts'un belirttiği gibi auteur-yapısalcılık 1960'ların sonundaki belirli kültürel bir formasyondan ortaya çıktı. Bu da Londra'da yapısalcılığın etkilediği sol ve özellikle İngiliz Film Enstitüsü'nün Eğitim Bölümünün yaptığı film-kültürel çalışma idi. Auteur-yapısalcılık Geoffrey Nowell-Smith'in *Visconti* (1967), Peter Wollen'in *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) ve Jim Kitses'in *Horizons West* (1969) çalışmasında örneklenmişti. Auteur-yapısalcılar bir auteurün etten-kemikten bir kişi olmasından çok eleştirel bir yapı olması fikrine vurgu yaptılar. Daha derin anlamların anahtarı olarak, belirli yönetmenlere özgü, tekrarlanan, tarz belirten figürlere ve ana temalara karşılık gelen, gizli yapı oluşturan zıtlıkları aradılar. Peter Wollen için John Ford'un tüm eserlerinin açık farklılığı örneğin kültür/ doğa ikiliğine dayalı -bahçe/ el değmemiş doğa, yerleşimci/ göçmen, medenileşmiş/ yabani, evli/ bekâr- temel, yapısal kalıpları ve zıtlıkları saklar. Auteur-yapısalcılığın sinemasal özgüllük konusu üzerine söylenecek çok sözü yoktur çünkü bu motiflerin ve ikili yapıların çoğu sinemaya özel olmaktan çok, kültür ve sanat içinde geniş biçimde dağılmıştı.

Auteur-yapısalcılığın arasındaki tire işareti kesinlikle stresli bir işaret. Auteurizmin romantik bireyciliği ile (John Ford'un *Cheyenneler*'i) yapısalcılığın kişisel olmayan bilimselciliğini bağdaştırmanın zorluğunu kanıtlamıştır. "Dil auteurü konuşur" ve "ideoloji

özneyi konuşur" diyen güçlü yapısalcı akımlar geniş, kişisel olmayan "yapıların" zayıf, bireysel "auteur"ü alt etmesini muhtemel hale getirmiştir. Aynı zamanda yapısalcılar ve postyapısalcılar teoriyi sinemayı diğer sanatlar tarafından çoktan terk edilmiş olan romantizmin son merkezi olarak formüle ettiği için auteurizmi küçük görmüşlerdir. Sanatın romantik bakış açısı, sanatı yansıtan bir "ayna"dan çok anlatımsal bir "lamba" (Meyer Abrams'ın ikiliğini kullanmak için) ve sanatçıyı da *şair-peygamber,* mecusi, kâhin, görülemeyen şeyleri gören kimse ve "insanlığın kabul edilmemiş mebusu" olarak görmüşlerdir. Romantizm, sanatkârlığı son derece büyülü, yarı-dinsel bir görüşle gizemli bir "canlılık" ya da "deha"ya atfeder.

Auteur-yapısalcılık tarih zincirinde bizi yapısalcılıktan postyapısalcılığa götüren bir geçiş anı olarak görülebilir. Hem yapısalcılık hem de postyapısalcılık yazar nosyonunu metnin yegâne kökeni ve yaratıcı kaynağı olarak ele alır, yazarı bir başlangıç noktasından çok bir alan olarak görmeyi tercih eder. "*The Death of the Author*"da (1968) [Yazarın Ölümü] Barthes yazarı yazmanın yan ürünü olarak yeniden şekillendirir. Böylece dilbilimsel olarak özne/ dönüştürücü "ben"in "ben" denilen andan başka bir şey olmadığı gibi yazar da bir yazma anından başka bir şey olmayan bir hale gelir. Barthes'a göre bir metnin bütünlüğü onun kökeninden değil gittiği yerden kaynaklanır. Barthes'ın ebeliği okurun doğumunu sağlamak adına yazarı öldürür.

"*What is an Author*?"da (1969) [Yazar Nedir?] Michel Foucault da yazarın ölümünden bahseder. Foucault fikirlerin tarihinin "bireyselleşme"sini üreten çağ olan on sekizinci yüzyılın kültürel ortamında yazarın ortaya çıkışının izini sürdü. Foucault, yazarlığı gelecekte "söylemin yaygın anonimliği"ne yakında yerini bırakacak olan, zamana bağlı, gelip geçici bir yapı olarak "yazar işlevi"nden bahsetmeyi tercih etti. Sinema yazarı, birincil özneye yapılan postyapısalcı saldırının bir sonucu olarak, metni oluşturan kaynak olmaktan okuma ve izleme sürecinde yalnızca bir terim, söylemlerin kesiştiği bir mekân, tarihsel olarak oluşturulan okuma ve izleme yöntemleri ile bir grup filmin kesişmesinin yarattığı değişken bir düzen haline geldi. Bu anti-hümanist okumada yazar, daha soyut, "ifade", "öznelleştirme", "*écriture*" ve "metinlerarasılık" gibi teorik anlara ayrıldı. (Kuşkucular, yazarın öldüğüne karar veren aynı postyapısalcı yazarların kendilerinin kutsanmış yazarlar, hatta yıldızlar olduğu ve telif ücretlerini toplamayı asla unutmadıklarına işaret etmekte gecikmediler.)

Aynı dönemde, yekpare bir auteur teorisinin sinemanın birbirinden farklı tüm uygulamalarına açıklama getiremeyeceği tartışıldı. Avangardın partizanları auteurizmi özel olarak ticari sinemaya adanmışlığı, deneysel sinemaya çok az yer bırakması nedeni ile eleştirdiler (bkz. Pam Cook, Caughie'de, 1981). Auteurizm, Michael Snow ya da Hollis Frampton'un çalışmaları ile karşılaştığında bocaladı ve *Third World Newsreel* veya *Grupo Cine de la Base* gibi politik film kolektifleri ile karşılaştığında ise tamamen yıkıldı. Aslında daha kolektif ve eşitlikçi modelleri tercih eden solcu sinema aktivistleri doğal olarak auteurizmi destekleyen hiyerarşik ve otoriter önermelere karşı kuşkuyla yaklaşıyorlardı. Marksistler auteurizmin, hangi politik ya da ekonomik koşullar hüküm sürerse sürsün yeteneğin eninde sonunda "dışarı" çıkacağı ile ilgili tarihdışı varsayımını eleştirdiler. Üçüncü Dünya eleştirmenleri de auteurizme karışık bir tepki gösterdiler. Glauber Rocha 1963'te şöyle yazdı: "Ticari sinema gelenek ise auteur sinema devrimdir." Ancak Fernando Solanas ve Octavio Gettino auteur sinemayı (onların "ikinci sinema"sı) politik olarak yatıştırıcı ve kolaylıkla seçilebilir bir şey olarak alaya aldılar, yerine kolektif, militan ve aktivist olan "Üçüncü Sinema"yı desteklediler. Feminist analistler de bir taraftan "kamera-kalem" ve "*cinéma de papa*" gibi mecazi kullanımların ataerkil ve oedipal yapısına işaret edip diğer taraftan da Germaine Dulac, Ida Lupino, Dorothy Arzner ve Agnes Varda gibi kadın auteurlerin tanınması noktasındaki müphemliği ifade ettiler. 1973 kadar erken bir tarihte Claire Johnston auteur teorisinin önemli bir müdahaleye dikkat çektiğini ileri sürdü: "Normatif yönlerinden soyunmuş olarak filmlerin yönetmenlerine göre sınıflandırılması sinema deneyimimizi düzene sokmamızın son derece üretici bir yönünü ispatladı" (Johnston, 1973).

Auteur-yapısalcılık dönemi janr analizine duyulan yenilenmiş ilgiyi de gördü. Örneğin Wollen'ın auteur-yapısalcılık versiyonu kısmen janr kavramlarına dayalı idi. Wollen'ın John Ford külliyatında etkili olan yapıları analiz etmesi Ford'un tüm eserlerinin önemli bir kısmının, kendisi el değmemiş topraklar/ bahçe ikilemine bağlı olan bir janr olan kovboy filmlerinde oluştuğu gerçeği ile kaçınılmaz olarak bağlantılıdır. 1970'lerde Ed Buscombe, Jim Kitses, Will Wright ve Steve Neale gibi film analistleri janr teorisinin geleneksel alanını etkilemek için yeni yöntemler sundular. "*The Idea of Genre in American Cinema*"da Buscombe filmlerin ikonografik ögelerine daha fazla dikkat edilmesine çağrı yaptı. Buscombe'a göre görsel

gelenekler, içinde hikâyenin anlatılabileceği bir çerçeve ya da düzen sağlar. Bir janrın "dışsal form"u görsel ögeleri içerirken -kovboy filmlerindeki geniş kenarlı şapkalar, silahlar, hayat kadınlarının korsajları, tenteli arabalar ve benzeri - "içsel biçim"i bu görsel ögeleri sağlayan araçtır. Yönetmen ikonografinin sağladığı kaynakları, onları tanıdıklıklar ve yenilikleri birleştiren yöntemlerle yeniden birleştirerek harekete geçirir. Buscombe "içsel" ve "dışsal" arasındaki gerilimi Peckinpah'ın at yerine bir devenin geçirildiği *Ride the High Country*'si yolu ile gösterir: "Bir kovboy filminde at sadece bir hayvan değil; bir itibar, şeref ve güç sembolüdür. Bu özelliklerle atı bir deve ile yarıştırarak dalga geçilir, üstüne üstlük bir de deve kazanır." (Buscombe, Grant'ta, 1995, s.22).

Jim Kitses *Horizons West*'te (1970), Henry Nash Smith tarafından *Virgin Land*'de önerilen vahşi hayat-medeniyet karşıtlığını westerni analiz etmek için kullandı. Kitses, kovboy filmlerini yapılandıran bir sürü zıtlığı (birey-toplum, doğa-kültür, yasa-silah, koyun-büyükbaş hayvan) gözler önüne serdi ve aynı zamanda şovalyevari kodlara, ilk yerleşimlerin tarihi ve diğer sinemasal olmayan temsillerinin tarihine dikkat çekti. Will Wright'ın *Sixguns and Society*'si, Vladimir Propp'un halk masallarında karakter tipleri ve "sahne işlevleri" üzerine olan çalışmasından faydalanır. Wright, erken dönem kovboy filmlerinde kurulan zıtlıkların daha sonraki westernlerde çok farklı konfigürasyonlara dönüştüğünü öne sürdü. Janrda sergilenen mitler, tarihi ve dünyayı okumamıza, korku ve isteklerimizi, gerginlik ve ütopyalarımızı belirginleştirmemize yardımcı olur.

"Janr" kelimesi geleneksel olarak en az iki anlamda kullanılmıştır: (1) janradaki tüm filmleri katılımcı gören kapsayıcı manada ve (2) daha sınırlandırılmış, Hollywood "janr filmi" anlamında, örneğin daha az prestijli ve daha düşük bütçeli yapımlar ya da B sınıfı filmler. İkinci anlamı ile janr Hollywood'un endüstrileşmiş yapım modelinin (ve onun taklitçilerinin) bir sonucu, aynı anda standartlaştırma ve farklılaştırmanın bir aracıdır. Janr burada kurumsal bir güç ve yoğunluğa sahiptir; stüdyoların özel janrlarda uzmanlaşmasına (örneğin MGM ve müzikaller) bağlı olarak genel bir iş bölümünü ima ederken her bir stüdyoda, her bir janr sadece uygun sahnesini değil aynı zamanda gündelikçilerini de bulur: senaryo yazarları, yönetmenler, kostüm tasarımcıları.

Wright ve Kitses'ın erken dönem çalışmalarında olduğu gibi Thomas Schatz'ın *Hollywood Genres* (1981) kitabı da Lévi-

Strauss'un yapısal gerilimleri çözen şey olarak mitin yapısalcı okuması ile aydınlatılır. Yapısalcı ikili zıtlıklar metodunu kullanan Schatz, Hollywood janrlarını sosyal düzeni yeniden kurmak için çalışanlar (kovboy filmleri, dedektif filmleri) ve sosyal entegrasyonu kurmaya çalışanlar (müzikal, komedi, melodram) olarak ayırdı. Janr, çatışmalı bir toplumu bütünleştirmek için aşk hikâyeleri ya da rakip gruplar arasında arabuluculuk yapan karakterler aracılığı ile "kültürel ritüel" olarak işlevsellik gösterir.

Kitleleştirilmiş montaj hattı üretimin yalnızca bir belirtisi olarak film janrlarına bakan Frankfurt Okulu'na karşı teorisyenler janrı yönetmen ve izleyici arasında müzakere edilen bir karşılaşmanın berraklaşması, endüstrinin durağanlığı ile evrilmekte olan popüler bir sanatın heyecanının bağdaştırılması olarak görmeye başladılar. Steve Neale kendi adına, janrların "endüstri, metin ve konu etrafında dolaşan yönelimlerin, beklentilerin ve geleneklerin sistemleri" olduğunu öne sürdü. Algının dili teorisinden yararlanan Neale her yeni filmi "türsel beklentilerimize dair ufkumuzu" değiştiren bir şey olarak gördü. Rick Altman (1984) hem anlatısal içerik kaygısı ile "semantik" hem de anlatısal ögelerin içine yerleştirilmiş yapılara odaklanması itibarı ile "sözdizimsel" olabilecek bir yaklaşım için -pek çok filmin bir janrın sözdizimselliği ile bir başkasının semantiğini karıştırarak yenilikler yapabileceği konusunda uyarıda bulunarak- çağrıda bulundu. Böylece müzikal, melodrama ile birleşerek kendini yeniler. Altman böylece bir taraftan fazlaca kapsayıcı semantik janr tanımlarıyla (örneğin Durgnat'ın kara filmde çılgınca dökülen "aile ağacı") ve diğer yandan da yorumlamalı tanımları (örneğin Shatz'ın düzen-entegrasyon ikiliği) ile ilgili problemlerden kaçınmayı umdu. Onun yerine bir filmin semantik olarak bir eğilimle ama yine de sözdizimsel olarak bir başkası ile işbirliği yapabileceğini kabul eden, ikili ve tamamlayıcı bir yaklaşım önerdi.

Bazı janrlar hem yapımcılar hem de tüketiciler tarafından kabul edilen, stüdyo üretiminin var olan kategorilerini temsil ederken (kovboy filmleri, müzikaller vb), bazıları da eleştirmenler tarafından oluşturulmuş *ex post facto* [daha öncekilere uygulanabilen ç.n.] yönleri temsil eder. 1940'larda hiçbir yapımcı bir kara film [*film noir*] yapmak için harekete geçmemiştir. Bu terimin kendisi bile Fransız sinema eleştirmenleri tarafından, geçmişe dönük olarak, *série noire* ile benzerlik kurularak uydurulmuştur. Ancak *Body Heat* [Vücut Isısı] zamanında, janr popüler bir biçimde kabul edildikten sonra, Lawrence Kasdan bilinçli olarak *Double Indemnity*

[Çifte Tazminat] filminin yeniden yapımında "kara efekti" üzerine çalışabildi.

Janr analizi bir dizi sorunla sıkıntılı hale gelmiştir. Öncelikle *genişleme* sorusu vardır. Komedi gibi bazı türsel etiketler kullanışlı olmak için fazla kapsamlı iken bazıları da mesela "Sigmund Freud'la ilgili biyografik filmler" ya da "depremlerle ilgili felaket filmleri" fazla sınırlıdır. İkinci olarak, *normativizm*, janrı sadece yaratıcılık ve yenilik için bir sıçrama tahtası olarak görmekten ziyade bir janr filminin ne yapması *gerektiği* ile ilgili ön yargılı, *a priori* bir fikre sahip olma tehlikesi vardır. Üçüncüsü, janr, sanki filmler yalnızca bir janra aitmiş gibi zaman zaman *tek parça* hayal edilen bir şeydir. "Janr kanunu" bana göre janrlar arasındaki melezleşmeyi yasaklar; ancak klasik Hollywood filmleri bile sadece ticari amaçlar için farklı türsel özellikleri melezleştirir (bkz. Bordwell ve diğerleri, 1985, s.16-17). Bombay müzikali benzer bir biçimde karakteristik olarak melodramın güçlü duyguları ile müzikalin şarkı ve dansını ve seyirciyi eğlendirebilecek diğer herhangi duygusal ögeleri karıştırır.[1] Thomas Elsaesser melodramatik durumların tarihsel olarak, İngiltere'de romanın, Fransa'da dönem filmleri ve benzeri farklı biçimlerin içinde yer aldığını not eder (Elsaesser, 1973 , s.3).[2]

Dördüncü olarak, janr eleştirisi genellikle *biyolojizm* tarafından kirletilmiştir. James Naremore, "janr" kelimesinin etimolojik kökenlerinin biyoloji ve doğumla mecazi biçimde alakalı olduğunu ve bir tür özcülüğü desteklediğini ileri sürer (Naremore, 1998b, s.6). Thomas Schatz janrın bir yaşam döngüsü olduğunu, doğumdan olgunluğa ve parodik bir çöküşe doğru gittiğini ama aslında padoriyi sanat formlarının en başında bulduğumuzu (mesela romanda Richardson'un *Pamela* ve Fielding'in *Shamela*'sı, sinemada Griffith'in *Intolerance*'ı ve Keaton'un *The Three Ages*'i) ileri sürer. Bunlara ek olarak, karnavalvari saygısızlığın uzun yıllar süren parlak döneminin en az Orta Çağ'a kadar geriye gidebileceği gibi janrlar yeniden düzenleme için sürekli olarak uygundur. Janr eleştirilerinin büyük bölümü çoğu *Hollywood merkezlilik*, analistleri Brezilyalı *chanchada*'yı, Bombay müzikali (Bollywood), Meksikan *cabaretera* sinemasını, Arjantin tango filmlerini ve Mısır'ın Leila Mourad'ın olduğu müzikallerini atlarken, Hollywood müzikali gibi dikkatlerini sınırlandırmalarına neden olan bir yerellik nedeni ile zorluk çeker.

Analistler *Taxi Driver* [Taksi Şoförü] filminin "gerçekten" bir western olduğunu ya da *Nashville*'in Hollywood ile ilgili tamamen

yansıtıcı bir film olduğunu tartışırken, yüzeyde bir janra aitmiş gibi görünen bir film daha derin bir düzeyde başka bir türe ait olabilir, janrlar *gizlenebilir*. Zaman zaman analistler *janr hataları* yapabilir; bazı eleştirmenlerin aslında sevilebilir bir karakterin yokluğu satirin temel özelliklerinden biri iken sevilebilir bir karakteri olmadığı için *Dr Strangelove*'ı alaycı bulması gibi yanlışlıkla bir janra uygun olan standartları başka birine uygulayabilir.[3] Karnavalvari filmler aslında "grotesk gerçekçilik" adeta temsilin alternatif bir protokolünün bir parçası iken olumlu görüntüler sunmadığı için eleştirildiğinde de janr hataları oluşabilir. Filmsel gösterenin ve özel olarak sinemasal kodların -kara filmde ışığın, müzikalde rengin, westernde kamera hareketinin vb- değerlendirmeye alınması konusunda bir başarısızlık, *asinematik* analiz tehlikesi de vardır.

En iyi durumda, janr eleştirisi açıklamacı, düşünsel bir araç olabilir: *Taksi Şoförü* filmini bir western ya da *Spartacus*'ü Sosyal Haklar mücadelelerinin bir alegorisi olarak ele alırsak ne öğrenebiliriz? Bu metinlerin hangi özellikleri bu tür bir stratejiyle görünür hale gelir? Asıl ciddi niyetlerini bir fasat ya da fars [komedi] arkasına saklayan Santos'un *A Very Crazy Asylum*'u ya da Forman'ın *Fireman's Ball* filmi gibi politik alegorilerde olduğu gibi politik olarak baskı oluşturan durumlar janrın gizlenmesine neden olabilir. Janrı kullanmanın en faydalı yönü belki de onu söylemsel bir kaynak, yaratıcılık için bir sıçrama tahtası olarak görmektir. Böylece belirli bir yönetmen "alçak" bir türü seçkinleştirebilir, "soylu" bir türü adileştirebilir, tükenmiş bir türe yeni enerji enjekte edebilir, tutucu bir türe yeni ilerlemeci bir içerik ekleyebilir ya da alayı hak eden bir janrı gülünçleştirebilir. Böylece durağan bir sınıflandırmadan aktif, dönüştürücü operasyonlara gidebiliriz.

1968 ve Sola Dönüş

Auteur ve janr teorisi gibi göreli olarak apolitik akımlarla birlikte daha radikal hatta devrimci teori çabalarını da bulabiliriz. 1960'ların sonunda Birinci Dünya, daha önce Üçüncü Dünya'da olduğu gibi kültürel ve politik coşkuya, İkinci Dünya Savaşı sonunda Nazizmin yenilgiye uğramasını ve sömürgeci emperyalizmin savaş sonrası çözülmesini takip eden devrimci mayalanmanın sonuçlarına tanık oldu. 1960'ların sinema teorisi daha önceki solcu teorileştirmenin (Eisenstein, Vertov, Pudovkin, Brecht, Benjamin, Kracauer, Adorno, Horkheimer) ve aslında sıklıkla yeniden gündeme alınan daha önceki pek çok tartışmanın –sinemada deneysellik üzerine Eisenstein-Vertov tartışması, gerçekçilik ile ilgili Brecht-Lukács tartışması, kitlesel medyanın ideolojik rolü üzerine Benjamin-Adorno tartışması– başarılarının üzerine kuruldu.

Annus mirabilis [çok güzel olayların gerçekleştiği yıl ç.n.] olan 1968 Mayıs'ında, öğrencilerin önderliğindeki ayaklanma neredeyse Fransa'da Gaullist rejimi deviriyordu. Bu çatışmaların arka planında, Sovyet Komünist Partisi'nin Stalin'in suçlarını kabul etmesi ve Macaristan'daki ayaklanmanın bastırılması, 1956'da gerçekleşen bu iki olayın tetiklediği batı Marksizminin krizi vardı. Genelde 1968, ortodoks komünist partilerin Stalinist, bürokratik solu gibi "Eski Sol"un değil, komünist partileri tuhaf biçimde pasif ve burjuvazi ile suç ortağı olarak gören anti-otoriter, anti-"revizyonist" sol gibi "Yeni Sol"un bir ürünü idi. Fakirlik değil bollukla kışkırtılan ayaklanma Fransız Komünist Partisi'nin onu desteklememesi nedeni ile kısmen başarısız oldu. 1968 yılı, Kubrick tarafından *Dr Strangelove*'da dâhiyane biçimde işlendiği gibi iki süper gücün (ABD ve SSCB), MAD'in (*mutually assured destruction* [karşılıklı garantili yıkım]) ölümcül kucaklaşmasında mahsur kaldığı soğuk savaşın bitişinin başlangıcına işaret etti. Anti-otoriter, sosyalist, eşitlikçi ve anti-bürokratik Yeni Sol eski sınıf sömürüsü vurgusundan uzaklaştı ve psikanalizin öngörülerini, feminizm ve sömürge-

cilik karşıtlığını sosyal yabancılaşmanın daha geniş bir eleştirisinin içine entegre etti.

1968'de "politik" olan sürgüne gönderilmiş, teorinin ve günlük yaşamın içine doğru yayılmıştı. Godard'ın Paris'te Maoist bir hücreyi konu alan kehanet gibi filmi *La Chinoise*'da [Çinli Kız] (1967) ve Guy Debord'un ileri görüşlü manifesto-kitabı *Gösteri Toplumu*'nda (yine 1967) Mayıs 1968 öngörülmüştü. Kitapta, Situasyonist Enternasyonal'in lideri aforizma tarzında, modern toplumda yaşamın "gösterilerin muazzam toplamı olarak kendini göstereceğini" öne sürüyordu. Debord'a göre hem sosyalist blokun devlet kapitalizmi hem de Batı'nın pazar kapitalizmi, pasif bir biçimde sömürülen "gösteri"nin dehşetli birliği aracılığıyla işçileri yabancılaştırdı. (Debord daha sonra kitabını, bulunan film malzemelerinin üzerine Marksist yorum ekleyerek derleme bir filme çevirdi.) Situasyonistler ayrıca "devrimci sanatın eleştirisi"ne değil, "tüm sanatların devrimci eleştirisi"ne çağrıda bulunarak sanat-sisteminin kendisine meydan okudular.[1]

Mayıs 1968 olaylarının genel olarak tüm sanat dünyasında ve özellikle de sinemada yansımaları oldu. Fransız solunun (Roland Barthes'ın yanı sıra Truffaut, Godard ve Rivette gibi sinemacıları da kapsar.) Kültür Bakanı Andre Malraux tarafından görevinden alınan Fransız Sinemateki'nin direktörü Henri Langlois'yı yeniden göreve getirme girişimi olan ve Godard ve Truffaut'nun 1968 Cannes Film Festivali'nde kelimenin gerçek anlamı ile "perdeyi kapaması" ile doruğa ulaşan "*L'affaire Langlois*" [Langlois Meselesi] ayaklanmadan önce geldi ve olacakları önceden gösterdi. Fransa'da 1968 aynı zamanda "*Etats Generaux du Cinema*"nın [Sinema Meclisi] ütopyacı önerilerini de gündeme getirdi (Fransız devrimine ve 1789'un "*Estates General*"ine bir gönderme [*Estates General* kral tarafından Fransız devriminden hemen önce son kez toplanan soylular, din adamları ve halkın oluşturduğu meclis ç.n.]; Üçüncü Dünya mecazının köklerinde de aynı metafor vardır). Çeşitli projelere bölünen Meclis var olan sistemle radikal bir kırılma gerektirir. Önerileri arasında CNC'nin (Ulusal Sinematografi Merkezi) kaldırılması, yeni gösterim mekânlarının geliştirilmesi (fabrikalar, çiftlikler), sansürün kaldırılması, filmlerin kamu tarafından finanse edilmesi ve film yapımının mesleki sırlarını evrensel olarak göstermek vardı. "*Le Cinema s'insurge*" (Başkaldıran Sinema) manifestosu okurlarına sinemanın insanlara ait olduğunu ve çalışanları tarafından yapılması ve yayılması gerektiğini hatırlatır (bkz. Harvey, 1978).

"Mayıs 68" tanımlaması genellikle daha geniş bir fenomenin, pek çok farklı ülkede neredeyse yirmi yıla yayılmış isyankâr düşünce ve pratiğin bir çeşit kısaltması olarak hizmet eder. Fransa'daki olaylar en dikkat çekici olmasına rağmen aslında başka bir yerdeki olayları takip etti. Berkeley ve Berlin, Rio de Janeiro ve Tokyo, Bangkok ve Mexico City'deki öğrenciler ve entelektüellerin hepsi kapitalizme, kolonyalizme ve emperyalizme olduğu kadar komünizmin otoriter biçimlerine de karşı küresel bir başkaldırıya katıldı. Bu, kısmen medyanın sosyal hareketleri büyütmeye hizmet ettiği ilk ayaklanma olduğu için küresel bir fenomendi. O zamanın sloganlarından bazıları dönemin sürrealist-tınlayan tadı ile ilgili bir fikir verir: "Gerçekçi ol, imkânsızı iste", "Yasaklamak yasaktır", "Kafandan polisi uzak tut", "Hepimiz Alman Yahudisiyiz", "Hapishanelerin, akıl hastanelerinin ve liselerin kapılarını açın", "Otuz yaşın üstünde kimseye güvenme!", "Ayarla, aç ve bırak", "Savaşma seviş", "İki, üç, daha fazla Vietnam", "Göğün yarısını kadınlar tutar". Tek, bütünsel bir 1968 yoktu: Hareket Batı Avrupa'da Marksist-Leninist, Doğu Avrupa'da anti-Stalinist, Çin'de Maoist, Kuzey Amerika'da karşı kültürel, Üçüncü Dünya'da ise anti-emperyalist idi. Hareket genellikle Amerikan yaşam tarzının kucaklanması ile Amerikan dış siyasetinin inkârını birleştirdi; Godard'ın "Marx ve Coca-Cola çocukları" formülü (*Masculine, Feminine*'de [Erkek, Dişi]) buradan kaynaklanır.

Sinema söz konusu olduğunda 1960'ların ve 1970'lerin başları yenilenme hareketlerine yayıldı. Yeni-gerçekçilik ve Yeni Dalga'nın sabahında Arjantin'de *Tercer Cine* [Üçüncü Sinema], Brezilya'da *Cinema Novo* [Yeni Sinema], Meksika'da *Nueva Ola* [Yeni Dalga], Almanya'da *Neues Deutsches Kino* [Yeni Alman Sineması], İtalya'da *Giovane Cinema* [Genç Sinema], Birleşik Devletler'de *New Amerikan Cinema* [Yeni Amerikan Sineması] ve Hindistan'da *New Indian Cinema*'yı [Yeni Hint Sineması] buluruz. Aynı dönem *Positif, Cinétique, Cinémaction* ve (yeni solcu) Fransa'da *Cahiers du Cinéma*, İngiltere'de *Screen* ve *Framework*, Kanada'da *Cine-Tracts* ve daha sonra *Cine-Action*, Birleşik Devletler'de *Jump Cut* ve *Cineaste*, İtalya'da *Ombre Rossi* ve *Filmcritica*, Peru'da *Hablemos de Cine* ve Küba'da *Cine Cubano* gibi Marksist ve sol-eğilimli sinema dergilerinin de çoğalmasına damga vurur. Marksizmin etkilediği sinema teorisi şöyle sorular sordu: Sinema endüstrisinin sosyal belirleyenleri nelerdir? Bir kurum olarak sinemanın ideolojik rolü nedir? Marksist bir estetik var mıdır? Filmlerin üretiminde ve algılanmasında

sosyal sınıfın rolü nedir? Sinemacılar hangi tarz ve anlatım yapısını benimsemelidir ve eleştirmenler filmi politik olarak analiz etmek için hangi stratejileri uygulamalıdır? Filmler eşitlik ve adalet için sosyal mücadeleyi nasıl ileri götürebilir?

Çeşitli araştırma akımlarında ortak olan sinemanın, politik mücadelenin sözde-otonom alanını şekillendirmesi fikriydi; sinema yalnızca başka yerlerdeki mücadeleleri "yansıtmadı". Walter Benjamin "siyasetin [faşist] estetikleştirilmesi"nden bahsetseydi (Mayıs 1968) film kültürü ters yönde estetiğin politikleştirilmesi yönünde ilerlerdi.

Bu solcu sinema tartışmalarının anahtar terimi, yüzyıllar boyu kullanım anlamlarıyla kabuk bağlamış "ideoloji" kelimesi idi. Raymond Williams *Keywords*'te (1985, s.152-7) [Anahtar Sözcükler] terimin üç şekilde anlaşılabileceğini öne sürdü: (1) belirli bir sınıf ya da grubun karakteristiği olan inançlar sistemi; (2) doğru ya da bilimsel bilgi ile karşılaştırılabilir olan yanıltıcı inançlar sistemi – yanlış fikirler ya da yanlış bilinç ve (3) anlam ve fikirlerin genel süreci. "Burjuva ideolojisi" kavramı Marksistler için kapitalist sosyal ilişkilerin güç ya da baskı *içermeyen* yöntemlerle insanlar tarafından nasıl yeniden üretildiğini açıklanmanın bir yoluydu. Tekil birey sosyal normları nasıl özümser? Lenin, Althusser ve Gramsci tarafından tarif edildiği gibi burjuva ideolojisi egemen sınıfın toplumun fertleri için genel kavramsal çerçeveyi çizdiği, böylece o sınıfın ekonomik ve politik ilgilerini öteleyen, sınıf toplumu tarafından üretilmiş ideolojidir. "İdeoloji" ve "hegemonya" kafa karıştırıcı bir sorunun cevaplarıydı: Neden ezilen işçiler (mesela Weimar Almanya'sında, savaş sonrası Fransa'da ya da günümüz Amerika'sında) net bir şekilde kendi ilgileri ile sosyalist bir devrime katılmadı? Neden kendilerinin istediklerini yapabilen kimseler olduğunu kabul eder, bağımlılıklarını "özgürlük" olarak yanlış yorumlarlar? Neden kendilerini açıkça suistimal eden kapitalist sisteme yapışırlar?

Althusser'in Marksist teoriyi yapısalcı yeniden okuması, Marx'ın çalışmalarının hümanist "Hegelci" anlayışına meydan okudu. Bu anlayış Marx'ın erken dönem yazılarının yeniden keşfinden ilham almıştı. Lacan'ın "Freud'a dönüş"ü Althusser'in "Marx'a dönüş"üne karşılık geldi; her biri kendi bölgelerinde sembolik baba ve kurucu metne karmaşık bir cevap geliştirdiler. Althusser'in formülasyonunda ideoloji "belirli bir toplumda var olan ve tarihi bir role sahip bir temsil (duruma göre imajlar, mitler, fikirler ya da kavramlar) (kendi mantık ve kesinliğine sahip) sistemi" idi. Althusser'in çokça alın-

tılanan bir tanımda ortaya koyduğu gibi ideoloji "bireylerin varoluşlarının gerçek koşulları ile kurdukları hayali ilişkiyi temsil eder". Althusser'e göre "doğallığın bozulmasını" desteklemek için şaşırtıcı biçimde "doğal" ve biyolojik metaforlarını kullanan ideoloji, sosyal bütünlüğün insan toplumları tarafından "kendi hayatları ve tarihsel yeniden üretimlerinin vazgeçilmez temel ögesi ve atmosferi olarak gizlenmiş" "organik bir parça"sıdır (a.g.e., s.232).

İdeoloji Althusser'in "çağırma" dediği şeyle işler. Aslen Fransız yasama prosedürlerinden alınan "çağırma" [*interpellation*] terimi, bireyleri "çağıran", onlara sosyal bir kimlik bahşeden ve onları üretim ilişkileri sistemi içinde rollerini düşünmeden kabul eden özneler olarak kuran sosyal yapıları ve pratikleri çağrıştırır. Böylece, Althusser'in yaklaşımının yeniliği, ideolojiyi farklı sınıfsal pozisyonlardan ortaya çıkan kısmi ve bozulmuş perspektiflerden kaynaklanan yanlış bilincin bir biçimi olarak görmekten ziyade, Richard Allen'in (1989) ortaya koyduğu gibi "deneyimin kendisini oluşturan sosyal düzenin nesnel bir özelliği" olarak görmesidir.

1970'lerde, sinema teorisi ile ilgili tartışmaların içinde, "üstbelirlenim", "egemen yapı", "sorunsal", "teorik pratik", "çağırma" ve "yoklukları yapılandırma" gibi anahtar Althusserci terimler yaygın bir şekilde dolanıyordu. Althusser'in "semptomatik okuma" kavramı sinema teorisi ve analizinde özellikle etkili olmaya başlamıştı. Semptomatik okuma "şüphenin yorumbilimi"nin farklı kollarını bir araya getirdi; Marx'ın Adam Smith gibi burjuva ekonomistleri eleştirel okuması, Freud'un hastalarının söylemlerini semptomatik okumaları ve Brechtçi uzaklaşma kavramı, bu kez tiyatronun sahnelenmesine değil metinlerin okumalarına uygulandı. Althusser ve Balibar'ın, Adam Smith'i okuyan Marx'ın okumasını yaptıkları *Reading Capital*'de, Althusser Marx'ın Smith'i okuma metodunu onda "okuduğu metinde açığa vurulmamış olayı açığa vuran ve aynı harekette onu ilkinde gerekli yokluk olarak bulunan *başka bir metne* bağlayan" "semptomatik" olarak karakterize eder (Althusser ve Balibar, 1979, s.28). Böylece semptomatik okuma, metni onun özü ya da derinliği için değil ama kırılma noktaları, sapma ve sessizlikleri, "yoklukları yapılandırma"sı ve "esas eksiklikleri" için okumayı gerektirir (Pierre Macheray, *A Theory of Literary Production*'da (1978) edebiyatta semptomatik okuma kavramını geliştirdi).

Althusser'in sol çevrelerce tutkuyla "DİA" olarak adlandırılan Devletin İdeolojik Aygıtları teorisi de etkili idi. Althusser, Gramsci'nin hegemonya kavramının üzerine inşa ederek üstyapı-

yı iki "düzeye" ayırdı: politik-legal (Hukuk ve Devlet) ve ideoloji. İlki, baskıcı devlet aygıtı, hükümeti, orduyu, polisi, mahkemeleri ve cezaevlerini içerirken ideolojik devlet aygıtları kiliseleri, okulları, aileyi, politik partileri, sinemayı, televizyonu ve diğer kültürel kurumları içerir. (Bu tür bir analiz merkezileştirilmiş devlet tarafından domine edilmiş bürokratik yapısı ile özellikle Fransa için uygundu.) Althusser'in teoriyi "teori pratik" olarak karakterize etmesi, teorinin bir aktivizm şekli olarak rasyonalize edilmesini ve zaman zaman da politikanın daha riskli ve önemli biçimlerinden kaçınmak için bir mazeret sağladı. (Althusser *Screen* teori için [1970'lerde İngiliz *Screen* dergisi çevresinin tartışmalarından ortaya çıkan teori. Bu nedenle çeviride "*screen* teori" olarak bırakıldı ç.n.] temel referans idiyse -daha sonra göreceğimiz gibi- Gramsci kültürel çalışmalar olarak bilinen disiplin için anahtar kaynaktı.)

Althussere göre doğuştan özgür olan "bireyler" aslında kültürel olarak üretilen "özneler"dir. Gerçekten, "özgür" benlik, eskiden olduğu gibi sosyal baskılanmanın tüm ağırlığını *hâlâ* saklayan ve ruh hali sallantılı, hayali bir yapıdır. Özgürlük, Lacan'ın çocuğun kendisini yanlış bir biçimde birleşik bir özne olarak algıladığı ayna evresi bağlamında hayalidir. Althusser'e göre sosyal özneler, zengin şirketler işçileri baskı altına almışken, erkekler kadınları tahakküm altına almışken ve benzeri durumlarda; aslında baskın sosyal ilişkiler içinde "konumlandırılmışken", kendi özgür birey olma hallerini yanlış tanırlar. İdeoloji sosyal eşitsizlikleri ve egemenlik ilişkilerini, onları doğal ve değiştirilemez olarak umursamayarak doğallaştırır.

Althusser'in, ideolojinin temel fonskiyonunun baskıcı sosyal düzeni devam ettirmek için gerekli değerlere boyun eğen özneleri yeniden üretmek olduğu fikrini Lacan'ın özne yapılandırması ile ilgili fikriyle bağlantılandıran Stephen Heath, Colin MacCabe ve Jean-Louis Comolli gibi sinema teorisyenleri sinemanın özneleri kapitalist sisteme yakın biçimlerde konumlandırma yöntemlerini vurguladılar. Yanlış tanıma yapısına hapsolmuş izleyiciler onlara verilen kimliği kabul eder ve böylece onlara doğal gelen belirli bir algı ve bilinç modunda bir pozisyonda sabitlenirler. Hem sinematik aygıt hem de özel sinema aletleri (perspektifsel görüntü, bakış açısı kurgusu) izleyici "özne"ye hizmet eder.

Eğer Arnheim kameranın içsel gerçekçiliğini bir tür *estetik* kusur olarak görseydi, Althusserci teorisyenler onu aynı türden bir çeşit *ideolojik* kusur olarak görürlerdi. Ve Bazin ve Kracauer sinemasal gerçekçiliği demokratik katılım için bir katalizör olarak yüce-

leştirselerdi, Althusserciler onu boyun eğdirmenin otoriter bir aracı olarak görürdü. Tam da kameranın içsel olarak gerçekçiliği dönüştürmesinin onu burjuva ideolojisi ile suç ortağı yaptığını tartıştılar. Aygıt (ve onun sonucu olan gerçekçi tarz) görüntünün belirsiz alanına demokratik erişimi kolaylaştırmaktan ziyade, yalnızca izleyiciyi bir burjuva sağduyusunun *doxa*'sı içine yerleştirir.

Bir grup yazar iki avangard dergi ile özdeşleşti -*Tel Quel* ve *Cinétique*- ve kısmen sanat tarihçisi Pierre Francastel'in çalışmasından ilham alarak, sinema aygıtının belirli bir ticari sınıf tarafından tarihin belirli bir anındaki bir temsil sistemi olan Rönesans'ın perspektif kodunu içerdiğini ileri sürdüler. Bu okumada burjuva ideolojisi aygıtın kendisinde içerilir. Kamera yalnızca Rönesans hümanizminden miras kalan resimsel temsilin konvansiyonlarını kutsallaştırır. On beşinci yüzyıl ressamları, doğada nesnelerin algılanan boyutlarının göze olan uzaklığın karesi ile orantısal olarak farklılık gösterdiğini gözlemler, retinayı karakterize eden bu kuralı basitçe resimleri ile birleştirirler. Sonuç olarak çıkan derinlik izlenimi, resimde illüzyonizmin tohumlarını eker, neticede etkileyici *trompe-l'oeil* [göz yanılması ç.n] efektlerine yöneltir. Kamera yalnızca bu *perspectiva artificialis* [yapay algıyı çn.] onun yeniden üretim aygıtı ile birleştirir ve böylece Rönesans'ın perspektifi tarafından getirilen "aşkın öznenin" "merkezileştirilmiş mekânını" tescil eder. Hatta ressamlar perspektif kuralını ihlal edebilirken sinemacılar bunu yapamazlar çünkü bu kural çalıştıkları aletin kendi doğasında vardır. Balıkgözünün ya da telefoto lenslerinin bozulmuş perspektifi bile perspektifsel kalır; sadece normal perspektifle olan ilişkişinde bozulmuşlardır. Bu teorisyenler, kameranın gerçekliği sadece kaydetmekten ziyade, zaten tekil bireyi anlamın odağı ve kökeni yapan ve böylece her şeyi gören izleyiciye [Tanrının her şeyi görmesine referans veriyor. ç.n.] her şeyi bilme ve her yerde her zaman var olma yanılgısını veren burjuva ideolojisinin filtresinden geçmiş olan dünyayı naklettiğini ileri sürdüler. İzleyicinin ihtişam yanılgısı burjuva toplumunun "özgür" öznesinin yanılgılarını yansıtır. Dahası perspektif kuralı kendi yokluğunun yanılgısını üretti; "masumane" bir biçimde temsil olması durumunu reddetti ve görüntüyü gerçekten dünyanın kendisiymiş gibi gösterdi. Bazin'in "toplam sinema" ütopyasının marazi ve distopyacı bir tersinden okumasında sinema, politik olarak yabancılaştırılmış Bilinçaltı sahnesini yeniden yaratmaya duyulan ilkel arzunun gerçekleştirilmesindeki son safha olan "toplam yabancılaşma"nın mekânı haline gelir.

Bu arada anlatısal kurgu gelenekleri birbirinden farklı öznellikleri "sütür" işlemi ile tek bir özneye indirdi. Bu terim aslında bir yarayı dikmekle ilgili cerrahi prosedüre tekabül eder; ancak Jacques-Alain Miller gibi Lacancılar için bu özne ve onun söylemi arasındaki ilişkiyi, düşsel ve sembolik arasındaki boşluğun yanıltıcı biçimde kapanmasını çağrıştırdı. Lacan'a göre "düşsel" anne ile kurulan ayrıcalıklı (ikili) ilişki ile "sembolik" ise dil dünyası ve sembolik ile alakalıdır, babayı çağrıştırır. Bu kavram ilk olarak Jean-Pierre Oudart'ın filminde işlendi. Onun için sütürün işlevi montaja içkin olan bölümlenmeyi saklamaktı -ki böylece kesmenin (hadım edilmeyi çağrıştırır) yarattığı tehditi yok eder ve izleyiciyi filmin söylemine bağlar. Oudart, egemen üsluptaki filmlerin izleyiciyi eksik bir bölgeyi maskeleyen kurgunun tekleştirilmiş, bütünsel mekânını zihinsel olarak inşa etmeye teşvik ettiğini iddia eder. Plan/ aykırı yapıyı örnek verir. Önce bir konuşanı sonra da diğerini benimseyerek izleyici bakışın hem özne hem de nesnesi haline gelir ve böylece yanıltıcı bir bütünlük hissinden zevk alır. Dolayısıyla bakış açısı kurgusu sürekli olarak delikler açar ve onları diker, seyircide gören-görülen salınımı, kayıp ve telafi edici bolluk arasında bir hareket yaratır. Oudart'ın çalışması sütürün öze dönüşlü kendi kendini sorgulamasına olanak tanırken Daniel Dayan, bir filmin kodlarının işlevlerini görünmez kılan bu sistemin tek yönlü ideolojik yeterliliğine vurgu yaptı.[2] Daha sonra sütür teorisi fazla genel ve kesin olmadığı için eleştirildi. William Rothman sütür teorisini aslında karakterin görmesi-görünen nesne-karakterin görmesi üçlü-sahne sekansına bağlı olan klasik film düşünüldüğünde fazlaca monolitik olması nedeniyle reddetti.[3] Heath'in "Anlatısal Mekân" makalesinden hareketle Kaja Silverman, açı-ters açı prosedüründen ziyade seyirciyi konumlandırmada bir bütün olarak anlatının daha geniş birleştirici rolüne baktı. Örneğin *Sapık* filmi bakış açısı kurgusunu öyle bir düzenler ki izleyici çelişik bir şekilde hem kurban hem de sadist sapık olarak konumlandırılır.

Sütür teori, birbirini tanımayan insanlardan oluşan bir atış mangasının hedefi gibi pek çok yön ve bakış noktalarından vuruldu. Analitik teori (Carroll, 1988; Allen, 1995; Smith, 1995), teorideki hatalı gerekçelendirme ve kavramlaştırmaya odaklandı. Bilişselciler (Bordwell, 1985) anlatıda bilinçöncesi ve bilinçle ilgili durumların ihmal edilmiş olmasına dikkat çektiler. Anlatısalcılar özdeleşmenin diğer belirleyenlerine işaret ettiler. Estetikçiler (Bordwell, 1985) birbirinden çok faklı sinema tarzlarını indirgemeci tutumuna parmak

bastılar. Lacancılar teorinin Lacan'ı yanlış yorumlamasından yakındılar ve feministler (Penley, 1989) teorinin izleyiciliği konumlandırdığı ataerkil yapıya işaret ettiler.

Sol Althusserci sinema yaklaşımının kuşatıcı ve boğucu determinist yapısı kaçınılmaz bir biçimde geri tepmeye neden oldu. Geçmiş düşünüldüğünde 1960'ların ve 1970'lerin Marksist teorilerinden bazıları "devletin ideolojik aygıtları" ve "egemen sinema"nın kötü taraflarını sergilemede bir şekilde abartılı hatta histerik görünürler. Sağcı eleştirmenlerce beslenen ahlaki panik yerine 1960'ların solcu eleştirmenleri bir tür ideolojik bir panik beslediler. Teori, sinemayı kurumların çoğunun çelişkili ve politik olarak tutarsız roller oynadığı daha geniş söylemsel bir devamlılığın bir parçası olarak görme konusunda sınıfta kalarak, tek bir aracı yaygın sosyal yabancılaşma nedeni ile günah keçisi yaptı. Neredeyse algının kendisini ideoloji ile eşit tutan tarihdışı, naif bir biçimde gerçekçi olan bir epistemoloji, bazı teorisyenlerin çalışmalarında ona karşı tüm direnişin boş olduğu, her şeye gücünün yettiği "etkili bir makine" olarak aygıtın tümden suçlanmasına götürmüştür. (Aygıtı yıkmaya yönelik umutsuzluk 1968 sonrası Fransız solunun yenilgisinden hemen sonra oluşan belirli bir politik kötümserlikle paraleldi.) Egemen ideoloji ve egemen sinemanın monolitik kavramsallaştırması, aygıtı sanki çelişkilerden yoksunmuş, diyalektik değilmiş gibi gösterdi. Teori metinler arası farklılıklara da çok az imkân tanıdı. Tüm filmlerin her koşulda aynı marazi nedenselliği kullandığını düşünmek mantıklı mıydı? Etkileri düşünüldüğünde kadın düşmanı, gerçek bir işkence ve cinayet filmi [snuff] ile *Thelma and Louise* ya da *Top Gun* ve *Bulworth* arasında en nihayetinde bir fark yok muydu? Yapısalcı Marksism, ideolojik temsilin formal yönlerine öncelik tanıdığı için sinemanın tarihsel olmayan kavramlaştırmasına uygun olan genel bir sistem ya da yapının ifadesi olarak görüldü. Tarihsel olarak belirli bir tarihin kodu olan perspektif sinemayı sonsuza kadar metafiziğe geçirgenleştiren aşkın bir öz haline geldi. Tine içkin tarihsellik-üstü bir arzu olduğunu öne süren yarı-idealist varsayım ve sinemanın monolitik modeli, aygıtın dönüşmesini, "istisnai okumaları" ya da izleyiciyi tam da bu süreçlere karşı uyarabilen sinemasal metinleri olanaklı kılma konusunda başarısız oldu.

Aygıt teorisi zaman zaman sinemasal makineyi duyguların manipülasyonunun bir tür neo-Platonik mahkûmiyeti içine düşen soyut ve kötücül niyetsellikle birleştirir. Ancak gerçek hayat izleyicileri asla patetik bir halde aldanmış, Platon'un mağarasının yüksek

teknoloji versiyonu olan, aygıt teorisyenleri tarafından hükme bağlanmış, zincirlenmiş esirler değillerdi.

Dahası ezilenlerin kapitalist sistemi devirmede başarısız olmaları konusunda alternatif açıklamalar vardı. Kapitalist toplumlarda gücün reel dağılımı, sosyalist devrimin olanaksızlığı, kapitalist piyangoda "kazanan" olma konusundaki umut, sol sekterliğin aşırılığı da aynı zamanda anti-kapitalist devrimin başarısız olmasını, belki de öznenin oluşturulması ile ilgili herhangi çetrefilli bir teoriden daha iyi açıklayabilir. *Mystifying Movies*'de Noël Carroll özne konumlandırma kavramının politik-ideolojik analiz için gereksiz olduğunu; çünkü öznenin hüküm süren sosyal düzenlere bağlılığının Marx'ın "ekonomik ilişkilerin köreltici zorunluluğu" dediği şeyle öznenin inşasına dair başka herhangi bir hipotezden daha iyi açıklanabildiğini ileri sürdü.

Klasik Gerçekçi Metin

Aygıt tartışmasının aynı zamanda estetik-tarzla alakalı doğal bir sonucu vardı. Althusserci bakış açısından dramatik gerçekçiliğin egemen tarzı kaçınılmaz olarak sadece konvansiyonel burjuva gerçeklik kavramlarına içkin olan ideolojiyi ifade eder. Gerçekçilik halkın kabul edilmiş aklına meydan okuyamaz çünkü izleyiciler perdedeki natüralist görüntülerde kendi titrek ideolojilerinden başka bir şey görmezler. Jean-Paul Fargier gerçeklik izlenimini sinemasal aygıt tarafından üretilen ideolojinin kurucu yönlerinden biri olarak gördü: "[Perde] bir pencere gibi açılır, transparandır. Bu yanılgı sinema tarafından gizlenen özel ideolojinin temel maddesidir" (Fargier, *Screen Reader*'da, 1977). Comolli ve Narboni (1969) Althusserci bir çerçevede şunu ileri sürdü: "Sinemanın gerçekte kaydettiği şey egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorileştirilmemiş, tasarlanmamış dünyası... şeyleri oldukları gibi değil ideoloji onları kırılmadan geçirdiğinde göründükleri gibi yeniden üretir. Bu durum üretimin her aşamasını kapsar: özne, 'tarzlar', formlar, anlamlar, anlatı gelenekleri; hepsi genel, ideolojik söylemin altını çizer" (Comolli ve Narboni, *Screen Reader*'da, 1977).

Aynı zamanda bu teorisyenlerin bazıları ticari, ana akım sinema ve özellikle John Ford gibi auteurler için açık kapı bırakmaya istekli idiler. 1969'un son derece etkili olmuş *Cahiers*, "Sinema/ İdeoloji/ Eleştiri" başlıklı başyazısında Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni (1969) ana akım sinemanın eş zamanlı olarak baskın ve yıkıcı akımlarla kesişmesi vasıtasıyla ideolojiden bir kaçamak sağlayan biçimsel boşluklarla, çatlaklarla ve yarıklarla okunabilen bir şema sağladılar. Şema, egemen kurallarla tamamen uyuşan filmlerden ("kör bir şekilde sadık ve kendi sadakatlerine kör kalmış") biçimsel konvansiyonlara karşı gelmeyen yüzeysel politik filmlere, "filmin nasıl işlediğini göstererek film ve ideoloji arasında üretilen uçuruma dikkat çeken"lere kadar filmlerin ideolojik bir yelpazesini sergiledi. Bazı filmler sisteme açık bir saldırı teşkil ederken bazıla-

rı da daha sinsi bir yıkıcılık gösterir. Tipolojinin "e kategorisi" ilk bakışta egemen ideolojinin etkisi altında görünen filmleri kucaklar. Ancak bu filmler aynı zamanda, sinemasal farklılaşmaların resmi ideolojinin limitlerini ve güçlüklerini sergilediği ve dolambaçlı ve semptomatik bir okumanın açık, biçimsel bir uyumluluğun altından ideolojik çatlak ve fay hatlarını açığa çıkarabildiği yerde egemen ideolojinin rotasından kendilerini sıyırırlar. Comolli-Narboni şeması bir çeşit çıkarımsal ve öngörülebilir "boşluklar ve yarıklar" analizine temel oluşturur ancak en azından filmleri zıtlık kavramına açma meziyetine sahiptir. (İlginç bir şekilde 1980'lerin kültürel çalışmaları Stuart Hall'ın kitlesel medyanın "egemen", "pazarlıklı" ve "dayanıklı" okumalarının sonraki dönem analizinde olduğu gibi çelişkiyi metinden seyirciye kaydırdı.)

Daha önce öne sürüldüğü gibi yukarıdaki tartışmanın doğal bir sonucu da hâlihazırda kapsanmış, önceki tartışmalardan karmakarışık kabuklar bağlamış, özellikle de iki Marksist estetikçi Bertolt Brecht ve Georg Lucács'ı karşı karşıya getirmiş olan gerçekçilik konusuyla ilişkiliydi. Edebiyatla bağlantılı olarak "gerçekçilik" içsel bir uyumluluk, inandırıcı bir nedensellik ve psikolojik bir inandırıcılıkla belirlenmiş kurgusal bir dünya belirler. Uyumlu ve tekleştirilmiş bir anlatıya dayanan geleneksel gerçekçilik, çelişkileri belirsizleştiren ve yanıltıcı "mitik" bir birlik öne süren bir şey olarak görüldü. Tersine modernist metin çelişkiyi ön plana aldı ve konuşmak için sessizliğe imkân tanıdı.

Sinema ile bağlantılı olarak "gerçekçilik" meselesi, ister *estetik* ülkü olarak ister bir aşağılama nesnesi olarak olsun, her zaman mevcuttu. Sinema çemberindeki pek çok estetik akımın isimlerinde dahi değişiklik temada idi: Buñuel ve Dali'de "gerçek*üstücülük*", Carné/Prevert'de "şiirsel gerçekçilik", Rossellini ve de Sica'da "yeni-gerçekçilik", Antonioni'de "subjektif gerçekçilik". Birçok geniş çaplı eğilim sinemasal gerçekçiliğin tanımları yelpazesi içinde bir aradadır. Gerçekçiliğin en geleneksel tanımları gerçeğe benzerlik, kurgunun, dünyanın gerçekliği ile farazi eşitliğiyle ilgili iddialarda bulunur. Bu tanımlar gerçekçiliğin sadece mümkün olduğunu (ve ampirik olarak doğrulanabilir olduğunu) öne sürmekle kalmaz aynı zamanda arzulanan bir şey olduğunu da varsayar. Diğer tanımlar *göreceli* olarak daha doğru temsiller oluşturan, önceki sinema tarzlarının ya da temsil protokollerinin yanlışlığını düzelten bir şey olarak görünen bir yönetmen ya da ekolün ayırt edici emellerine vurgu yapar. Bu düzeltme Fransız Yeni Dalga'sının "kalite geleneği"nin

kıymetine saldırmasındaki gibi tarzla ilgili ya da savaş sonrası İtalya'sına gerçek yüzünü göstermeyi amaçlayan İtalyan yeni-gerçekçiliği gibi sosyal ya da Brezilya *Cinema Novo*'nun sosyal tematikleri ve kendinden önceki Brezilya sinemasının sinemasal protokollerini kökten değiştirmesi gibi her ikisi birden olabilir.

Yine de diğer tanımlar gerçekçiliğin, "inanılabilir hikâyeler" ve "uyumlu karakterlerin" geniş bir biçimde yayılmış kültürel modelleri ve metnin uyumluluk derecesiyle ilgili olduğunu görerek gerçekçiliğin gelenekçiliğini kabul eder. İnandırıcılık *cinsiyet* ile ilgili kodlarla da bağlantılıdır. Gösteri meraklısı kızının gösteri dünyasına girmesine direnen aksi tutucu babanın, filmin sonunda, iyice yüceltilmiş olan sahnede, kızını sahne arkasında alkışlaması -istatistikî olarak bu sonucun gerçek hayatta olabilmesi ne kadar düşük olursa olsun- "gerçekçi olarak" beklenebilir. Bu esnada, gerçekçiliğin psikanalitik eğilimleri olan tanımları, mimetik doğruluktan ziyade izleyicinin inanmasına dayanan, öznel tepkinin gerçekçiliğini gündeme getirir. Son olarak, gerçekçiliğin tümüyle biçimci bir tanımı tüm kurguların konvansiyonel doğasına vurgu yapar; gerçekçiliği yalnızca bir tarzla ilgili konvansiyonlar topluluğu olarak konumlandırır –öyle ki herhangi bir sanatın tarihinin belirli bir anında yanıltıcı tekniğin iyi ayarlanması ile güçlü bir sahicilik *hissini* belirginleştirmeyi başarır. Şunu da eklemek lazım ki gerçekçilik hem kültürel olarak göreceli –Salman Rüşdi için Bollywood müzikallerinin (Bombay) göşteriş yapmaya meraklı gerçekdışılığı Hollywood müzikallerini İtalyan yeni-gerçekçiliği gibi gösterir– ve bir şekilde rastlantısaldır. Sinemaya giden nesiller, örneğin gerçekliğin kendisi renkli dahi olsa siyah-beyaz filmleri renkli filmlerden daha "gerçekçi" bulmuştur. Elbette daha geniş anlamda gerçekçilikten değil de *mimesis*ten (taklitten) bahsetmek de mümkün: Metinlerin diğer metinleri taklit etme şekli, oyuncuların prototiplerin davranışlarını taklit etme şekilleri, izleyicilerin karakterlerin ve oyuncuların davranışlarını taklit etme yöntemleri ya da bir film türünün öznesini ya da anlattığı tarihi dönemi kıyaslama yöntemi.

"Gerçekçilik" terimi "klasik sinema" ve "klasik gerçekçi metin" tartışmalarını da yeniden akla getirir. Bu terimler, zaman ve mekânsal devamlılık görünüşünü destekleyen kurgu pratikleri, kamera kullanımı ve sesi içeren bir dizi parametreyi simgeler. Bu devamlılık klasik Hollywood filmlerinde yeni sahneleri sunan bir etiketle (genel plandan orta plan ve yakın plana doğru koreografisi yapılmış bir ilerleme), zamanın geçişini göstermek için konvansi-

yonel araçlarla (erimeler, iris efektleri), plandan plana geçişi yumuşatacak kurgu teknikleriyle (30 derece kuralı, pozisyon eşleşmesi, aks eşleşmesi, hareket eşleşmesi, kaçınılmaz ve devamlılığı olmayan şeyleri örtmek için ara görüntüler) ve öznelliği ima eden araçlarla (içsel monolog, öznel planlar, göz hizası eşleştirmesi, empatik müzik) başarılmıştı.

Klasik gerçekçi film "transparan" idi ve "film yapımı"nın tüm izlerini unutturmak ve doğal sanılmasını sağlamak için uğraşıyordu. Klasik gerçekçi sinema açıkça gerekli olmayan gerçekliğin garantörleri olarak detayların sanatsal uyumluluğu gibi Roland Barthes'ın (*S/Z*'de) "gerçeklik etkisi" dediği şeyi de kullanıyordu. Detayların temsiliyetteki doğruluğu optik bir gerçeklik yanılsaması yaratmalarından daha az önemli idi. Yapımın izlerini unutturmak suretiyle egemen sinema izleyiciyi aslında gerçeğin transparan oluşumları olarak konulmuş efektlerden başka bir şey olmayan şeyi almaya ikna etti.

Rönesans'ta ortaya çıkarılan görsel algı kodlarını –ufuk noktası, derinlik izlenimi, doğru ölçek- on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında baskın olan anlatının kodları ile bağlayarak, klasik kurgu sinemasının duygusal güce ve sosyal işlev ve estetik rejimini devam ettirdiği gerçekçi romanın hikâyesel saygınlığına ulaştı. Colin MacCabe "*Realism and Cinema: Notes on some Brechtian Themes*" (MacCabe, 1985) adlı çalışmasında, George Eliot'un *Middlemarch*'ı üzerine olan kendi incelemesinden başlayarak metinsel efektlerle bir stratejiler dizisi, söylemsel bir sistem olarak gerçekçiliğin içkin bir analizini önerdi. MacCabe'in klasik gerçekçi metin kavramı hem romanı hem de metinleri oluşturan söylemler arasında belirgin bir hiyerarşinin düzenleme yaptığı ve hüküm verdiği ve bu hiyerarşinin ampirik doğruluk kavramı ile tarif edildiği bir metin olarak tanımlanabilecek imgesel sinemayı kucakladı. Egemen sinema on dokuzuncu yüzyıl romanından seyirciyi/ okuru "Bilmesi gereken özne" olarak konumlandıran kesin bir tür metin yapısı miras aldı. Alternatif ise bu Bilen özneyi kırmak ve dağıtmaktır. Klasik metin gerek edebi gerek sinemasal olsun mimetik "kusurlar" nedeniyle değil ancak seyirciye karşı otoriter tutumu nedeniyle gericiydi. Stephen Heath, "anlatısal alan" olarak gerçekçilik analizinde, aynı hiyerarşik mantığın, sabit ifadelerden oluşan film yapım el kitaplarının savunduğu (180 derece kuralı, hareket, pozisyon, göz hizasını eşleştirme ve benzeri), tamamı kusursuz devamlılığın yüzeysel görünüşünü destekleyen geleneksel [*orthodox*] film tekniklerinin formülsel konvansiyonları

yaygınlaştırma yöntemlerini inceleyerek bunu bir adım öteye götürdü (Heath, 1981). Yine de bu herkese uyan giysi yaklaşımının çok renkli bir alanı genelleştirdiği ve fazlaca basite indirgediği ileri sürülebilir. David Bordwell (1985) MacCabe'in analizinin, çokdilliliğin [*heteroglossia*] ayrıcalıklı yeri ya da söylemlerin rekabeti olan, daha faklı Bakhtinci bir kavram olan romandan faydalanabileceğini öne sürdü. En gerçekçi romanlarda dahi "anlatıcının dili dinamik olarak her biri doğrudan karakter konuşmasına dayandırılamayacak pek çok söylem ile etkileşim halinde olacaktır" (a.g.e., s.20).

Bordwell büyük, ampirik bir kesinlikle klasik Hollywood sinemasının yöntemlerini betimledi. Düzanlamsal temsiliyet ve dramaturjik yapı konularını birleştiren Bordwell, klasik Hollywood anlatısının hikâyeyi sunmak ve tarzı manipüle etmek için normalleştirilmiş seçeneklerin, belirli bir konfigürasyon oluşturma yöntemlerine dikkat çekti. Klasik Hollywood sineması psikolojik olarak tanımlanmış bireyleri ana etmenleri olarak sunar. Bu etmenler açık biçimde tanımlanmış sorunları çözmek için ya da belirli amaçlara ulaşmak için uğraşırlar. Hikâye ya sorunun çözümü ile ya da amaçlara ulaşmada belirgin bir başarı ya da başarısızlıkla sonuçlanır. Mekânsal düzenlemeler gerçekçilik kadar kompozisyonun gereklilikleri tarafından gerekçelendirilirken, karakter etrafında dönen nedensellik temel birleştirici prensibi sağlar. Sahnelerin sınırı yeni-klasik ölçüt olan zamanın, mekânın ve hareketin birliği tarafından çizilir. Klasik anlatı her şeyi-bilen olmaya eğilimli, fazlaca iletişimsel ve sadece kısmen kendinin farkındadır. Eğer zamanda atlama olursa bir montaj sekansı ya da bir diyalog bölümü bizi bilgilendirir; eğer bir amaç atlanmışsa onun yokluğu ile ilgili bilgilendiririz. Diğer "önemsiz" olaylar kısaltılırken ya da makaslanırken klasik anlatı "editoryal bir zekâ" olarak faaliyet gösterir, bütünlüklü bir değerlendirme için belirli zaman dilimlerini seçer. Bordwell, Staiger ve Thompson (1985) *Classical Hollywood Cinema*'da "aşırı derecede açık sinema" dedikleri analizlerini daha da ileri götürdü.

Brecht'in Varlığı

Avrupa'da ve Üçüncü Dünya'da 1960'ların ve 1970'lerin solcu sinema teorisi, 1930'larda hem geleneksel tiyatroda hem de Hollywood sinemasındaki dramatik gerçekçi modelin güçlü, Marksizm bağlantılı bir eleştirisini geliştiren Bertolt Brecht'in başlattığı bir tartışmayı devam ettirdi. Brecht'in Berliner Topluluğu tarafından 1956'da Paris'teki *Theater of Nations*'ta oynanmış, pek çok Fransız eleştirmen ve sanatçının izlediği ve Roland Barthes ve Bernard Dort tarafından hakkında övgü dolu makaleler kaleme alınan *Mother Courage* [Cesaret Ana] performansları Brecht'e duyulan hayranlığı ateşledi. 1960'ta *Cahiers du cinéma* Alman oyun yazarına ithaf edilen özel bir sayı yayınladı, bu durum 1970'lerin başında en üst noktasına ulaşan politikleştirme eğiliminin ilk aşamalarına damga vurur. "*Brechtian Criticism of the Cinema*" makalesinde tiyatro eleştirmeni Bernard Dort, Brechtçi film eleştirisinin tartışmanın merkezine politikayı yerleştirdiğini ileri sürer. Brechtçi eleştirmen sadece sinema teorisyenlerini etkilemedi (Jean-Louis Comolli, Peter Wollen, Colin MacCabe) aynı zamanda tüm dünyada sayısız sinemacıyı da etkiledi (Welles, Godard, Resnais, Duras, Rocha, Straub-Huillet, Makavejev, Fassbinder, Alea, Tanner, Oshima, Sen, Ghatak, Herbert Ross ve Haskell Wexler bunların arasında).

Brecht ve sinema konusuna yaklaşmanın pek çok olası yolu vardır: Brecht'in kendi tiyatro çalışmalarında sinemayı kullanması (mesela *Cesaret Ana* prodüksiyonlarında *Ekim* filminden görüntüler sunulur), Brecht'in çalışmalarında sinemanın etkisi (örn. Chaplin), Brecht'in film üzerine çalışmaları (*Kuhle Wampe, Hangmen Also Die*, yayınlanmamış pek çok film senaryosu) ve Brecht'in çalışmalarının sinemaya uyarlanması (Pabst, Cavalcanti, Schöndorff ve diğerleri tarafından). Ancak bizi burada ilgilendiren şey ise Brecht estetiğinin sinemaya uygunluğudur. *Brecht on Theatre*'da toplanan pek çok makalede Brecht, tiyatro için sinemaya da eşit düzeyde uy-

gulanabilecek belirli genel amaçları teorize eder. Bu amaçlar aşağıdakileri içerecek şekilde özetlenebilir:

1. Aktif seyircinin oluşturulması (Burjuva tiyatrosunun neden olduğu hayalperest pasif "zombilere" ya da Nazi gösterilerinin yarattığı kaz yürüyüşlü robotlara karşı).
2. Voyörizm ve "dördüncü duvar konvansiyonu"nun reddi.
3. Popüler *olma* yerine *olagelme* kavramı, yani izleyicinin isteklerini doyurmak yerine dönüştürmek.
4. Eğlencenin faydasız eğitiminse keyifsiz olduğunu ima edermiş gibi görünen eğlence-eğitim ikiliğinin reddi.
5. Empati ve merhametin suistimal edilmesinin eleştirisi.
6. Tüm "hatların" tek bir ve çok büyük bir duygunun hizmetine alındığı, genelleştiren estetiğin reddedilmesi.
7. Kendi tarihlerini yapan sıradan insanlar lehine olan Aristotelesçi tragedyanın tipik özelliklerinden Kader/ Büyülenme/ Duygusal Boşalmanın eleştirisi.
8. İzleyici, dünyayı kavramaya değil onu değiştirmeye yönlendirilmesiyle praksise bir çağrı olarak sanat.
9. Karakter olarak çelişki, sosyal çelişkilerin oynandığı bir sahne.
10. Anlamın içkinliği, böylece izleyici metinde çelişkili seslerin olduğu oyunun anlamını anlamaya çalışmak zorunda olacak.
11. İzleyiciyi, örneğin sınıfa göre, ayırmak.
12. Yapım ilişkilerini dönüştürmek, yani sadece genel olarak sistemi değil aynı zamanda kültürü üreten ve dağıtan aygıtları da eleştiriyor olmak.
13. Tarz olarak değil ancak sosyal temsil bağlamında gerçekçi olan gösterilerde nedensel ağı açığa çıkarmak.
14. İzleyiciyinin davranışlarını tersine çeviren ve yaşanan sosyal dünyayı "yabancılaştıran", "benzerlik mührü"nden sosyal olarak şartlanmış görüngüyü özgürleştiren, onların "doğal" olmadıklarını açığa çıkaran yabancılaşma etkileri (*verfremdungseffekt*).
15. Eğlence, yani eleştirel ama yine de sirk ya da spor yapmanın verdiği keyfe bir şekilde benzeyen eğlenceli tiyatro.

Bu genel amaçlar kadar Brecht onlara ulaşmada özel yöntemler de önerdi. Bu yöntemler bir düzeye kadar sinemaya da uyarlanabilir. Bunlar aşağıdakileri içeriyor:

1. Parçalanmış mitos, mesela müzikal ya da vodvildeki gibi skeçlerden oluşan sahnelere dayalı anti-organik, anti-Aristocu "kesintili tiyatro".
2. Kahraman/ yıldızların reddi, ışıklandırma, mizansen ve kurgu ile kahramanlar oluşturan dramaturjinin reddedilmesi (Riefenstahl'in *Azmin Zaferi* filminde Hitler'in kahramanlaştırılmasındaki gibi).
3. Ortak davranış kalıpları ile bireysel bilinç farklarından daha çok ilgilenen sanatın psikolojiden arındırılması.
4. *Gestus*; belirli bir zaman diliminde insanlar arasındaki sosyal ilişkilerin mimetik ve jestlerle anlatımı.
5. Doğrudan adres: Tiyatroda doğrudan adres oyuncuya ve sinemada doğrudan adres karakterler, anlatıcılar, hatta kameralar tarafından (belirli bir kameranın ya da en azından *bir* kameranın, seyircilere yöneldiği Godard'ın *Le Mépris* [Nefret] filminin ünlü açılış sahnesinde olduğu gibi).
6. Tablo efektleri; dondurulmuş kare formunda sinemaya kolaylıkla aktarılabilir.
7. Mesafeli oyunculuk: Oyuncu ve oynadığı bölüm ve oyuncu ve seyirci arasında mesafe.
8. Alıntı olarak oyunculuk: Mesafeli bir oyunculuk şekli, oyuncu sanki üçüncü şahıs olarak ya da geçmiş zamanda konuşurmuş gibi.
9. Ögelerin radikal ayrımı: Yani sahneleri ve eserleri (müzik, diyalog, şarkı sözleri) birbirlerine karşı konumlandıran ve böylece onları pekiştirmek yerine karşılıklı olarak gözden düşüren bir yapılandırma tekniği.
10. Multimedya: "Kardeş sanatların" ve paralel medyanın karşılıklı yabancılaştırılması.
11. Dönüşlülük: Sanatın kendi yapı prensiplerini ortaya çıkarmasına vesile olan bir teknik.

Peter Wollen karşı-sinema formülasyonlarında Brecht'ten fazlaca etkilenmişti. Wollen'ın şeması ana akım sinema ve karşı-sinema arasındaki ayrımları –en iyi Godard'ın filmleri ile örneklenebilir– yedi adet ikili özellik şeklinde ayrıntılandırmıştı:

1. Anlatısal *geçişsizliğe* karşı anlatısal *geçişlilik* (yani anlatının akışının sistemli bir biçimde kesintiye uğraması).
2. *Özdeşleşme*ye karşı *yabancılaşma* (Brechtçi oyunculuk tek-

nikleri sayesinde ses-görüntünün ayrılması, doğrudan adres vs).
3. *Transparanlığa* karşı *öne çıkarma* (dikkatin anlamın kurulması sürecine sistematik bir biçimde çekilmesi).
4. *Tek* bir öyküye karşı *çoklu* anlatı.
5. *Kapalılığa* karşı *açıklık* (birleştirici, yazara ait bir vizyondan ziyade metinlerarası alana açılmak).
6. *Keyfe* karşı *keyifsizlik* (bir çeşit işbirliği içinde üretim/ tüketim olarak tasarlanmış sinemasal deneyim).
7. *Kurgu*ya karşı *gerçeklik* (sinemasal kurgularda yer alan mistifikasyonların açığa çıkarılması).

Diğer teorisyenler, egemen sinemanın ideolojilerini ve işlevsel kodlarını yapıbozuma uğratan ve görünür hale getiren filmleri tartışırken Brechtçi materyalizmi Derridacı postyapısalcılıkla aynı sıraya koydular. Jean-Louis Baudry devrimci "yazım metni"nin şunlar tarafından karakterize edildiğini söyler: (1) anlatıyla kurulan negatif ilişki; (2) temsiliyetin reddi; (3) sanatsal söylemin anlatımsal nosyonunun reddedilmesi; (4) anlamlamanın maddeselliğinin ön plana çıkarılması ve (5) çizgisel olmayan, değişimsel ya da seri yapıların tercih edilmesi.[1]

Buna benzer pek çok şemada, fikir verici olmalarına karşın, eski ikililerin ötesine geçmekten çok onları başaşağı edici olarak görülebilir. Aslında geçmişe bakarak Brechtçiliğin kendi içindeki bir dizi tehlikeyi görebiliriz:

- *Bilimcilik*, bilimin ilerlemeci anlatısına duyulan abartılmış inanç.
- *Rasyonalizm*, özdeşleşmeye karşı duyulan şüphe ve akla olan aşırı inanç.
- *Püritanizm*, "eğlenen" izleyiciye karşı "çalışan" izleyicinin değerinin desteklenmesi.
- *Maskülinizm*, basmakalıp bir biçimde empati ve tüketicilikle bağlantılandırılan, "kadına özgü" değerlere karşı ön yargı.
- *Sınıfmerkezcilik*; ırk, cinsiyet, cinsellik ve ulus gibi diğer aksların zararına sosyal olarak baskılandırılmış yalnızca tek bir aksa ayrıcalık verilmesi.
- *Tekkültürlülük*, burada Brechtçi tiyatro illa da Avrupalı-olmayan kültürler için "çalışmak" zorunda olmayabilir.

Diğer tehlikeler Brechtçilerin Brecht'in kendi aksiyomlarının bazılarından uzaklaşmaları ile ilgilidir. Brecht spor, sirk gibi popüler kültür formlarını desteklerken yeni teoriler yalnızca egemen sinemanın inkârlarının bir cümbüşünü sundu. Brecht öykü ve masalların tadına varmışken Brechtçiler anlatıyı reddettiler. Brecht tiyatronun bir çeşit eğlence olduğunu varsayarken Brechtçiler eğlenceyi büsbütün reddettiler. Bu anlamda Adorno'nun ağırbaşlı, biçimci ve zor sanat çağrısını aksettirdiler. Teorilerden bazıları izleyicinin aldığı hazzı yok etme fikri üzerine kurulmuştu. Peter Gidal (1975) tüm yanılsamaları reddeden kendi üretimleri dışındaki hiçbir şeyi temsil etmeyen "yapısal materyalist" filmlerden bahseder. Laura Mulvey "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" isimli makalesinde, belirgin niyetinin onu yok etmek için hazzı ya da güzelliği analiz etmek olduğunu ekleyerek "radikal bir silah olarak hazzın yok edilmesi"ne çağrıda bulunurken Peter Wollen olumlu bir şey olarak "keyifsiz" olma halinden bahseder. Ancak böylesi bir hareketin, maskülinist temsiliyetlere duyulan feminist öfke ışığında anlaşılabilir olması ve egemen sinemanın provoke ettiği yabancılaşmaların açığa çıkarılması iyi bir şey olmasına rağmen, sinemaya seyircileri getiren isteği fark etmek de önemlidir. Basit bir biçimde sinemanın konvansiyonel zevklerinin reddine dayanan bir teori, anlatının, benzerliğin, özdeşleşmenin reddi, izleyiciye bağlantı kurabileceği çok az şey bırakarak çıkmaz bir sokak olan anhedoniye [zevk almama ç.n] götürür. Etkili olabilmek için bir film kendi zevk kuantumunu, keşfedilecek ya da görülecek veya hissedilecek bir şey sunmalıdır. Bununla birlikte, Brechtçi uzaklaşma sadece uzaklaşılacak bir şey varsa –bir duygu, bir istek– etkili olabilir. İzleyicinin gösteriden ve anlatıdan aldığı zevkten yakınan görüş sinemasal keyifle ilgili püriten yaklaşıma ihanet eder. Filmlerin "doğru" olmaları onları görmekle ilgilenen kimse olmazsa bir kıymet arzetmez (bkz Stam, 1985; 1992).

İdeolojinin eleştirisi yaklaşımı, sinemasal formların kendi içlerinde işleyen ideolojinin maskesini düşürerek ve şık sahneler, göz alıcı yıldızlar ve idealize edilmiş karakterlerle özdeşleşmedeki sömürü potansiyelini ifşa ederek inanılmaz bir hizmet sundu. Ama Metz'in de belirttiği gibi tam anlamıyla yapıbozumcu filmlerin libidinal transfer gerçekleştirmesi gerekiyor ki böylece "bilginin sadizmi"[2] sayesinde entelektüel ustalığın keyfi geleneksel tatminlerin yerini alsın. Oyuncakla oynamaktaki zevk, oyuncağı kırmaktaki zevkle değiştirildi -ki bu zevk de neticede daha az çocukça değil-

dir. Neden izleyici ya da teorisyen *yeni bir tür* zevk aramaktansa bu zevkten vazgeçmeli? Konvansiyonel anlatının zevklerini göz önünde bulundururken sinema da izleyiciyi bu zevkleri sorgulamak ve sorgulamanın kendisini keyif veren bir şey haline getirmek için harekete geçirebilir. Filmler onları büsbütün ortadan kaldırmak yerine kurgularla oynayabilir; hikâyeler anlatabilir ama aynı zamanda onları sorgulayabilir; arzu ve zevk oyunun prensibini ve bunları fark etmedeki zorlukları ifade edebilir. Edebi kurguda, örneğin *Don Kişot*'ta, kurguyu ve anlatısallığı sevmek ama aynı zamanda bu aşkı sorgulamak mümkündür. Düşman hiçbir zaman *başlı başına* [*per se*] kurgu olmamış, daha ziyade sosyal olarak oluşturulan yanılsamalar; hikâyeler değil ama yabancılaştırılmış hayaller olmuştur.

Dönüşlülük Siyaseti

Bu tartışmaların pek çoğunda anahtar kelime "dönüşlülük" ve onun uydusu olan "özgöndergelilik" [*self-referentiality*], "üstkurmaca" [*metafiction*] ve "yanılsama karşıtlığı" terimleri idi. Psikoloji ve felsefeden ödünç alınan dönüşlülük aslen zihnin kendisini bir nesne olarak ele alma kapasitesine referans verir –örneğin Descartes'ın *cogito ergo sum* [düşünüyorum, öyleyse varım] kavramı– ancak metaforik olarak bir dilin ya da bir aracın özyansıtma kapasitesine doğru genişletilmiştir. Dönüşlülüğe gösterilen eğilim sadece çağdaş düşüncenin genel dil-bilincinin değil ayrıca onun metodolojik özbilinci denilebilecek şeyin, kendi araçlarını dikkatle inceleme eğiliminin semptomatiği olarak görülmelidir. Sanatsal modernizm için –on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkan, yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde serpilen ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yüksek modernizm olarak kurumsallaşmaya başlayan sanattaki bu akımlar (hem Avrupa içinde hem de dışında)– dönüşlülük soyutlama, bölümlendirme ve sanatın süreçleri ve malzemelerini öne çıkarma ile karakterize edilmiş, temsili olmayan bir sanatı çağrıştırır. En geniş anlamda, *sinemasal* dönüşlülük, filmlerin kendi üretim süreçlerini (örneğin Truffaut'nun *La Nuit Américaine* [Amerikan Gecesi]), auteurlüğü (Fellini'nin *8½*), metinsel prosedürleri (Hollis Frampton'un ya da Micheal Snow'un avangard filmleri), metinlerarası etkileri (Mel Brooks'un parodik filmleri) ya da alımlamalarını (*Sherlock Jr.*, *The Purple Rose of Cairo* [Kahire'nin Mor Gülü]*)* ön plana çıkarılmalarını sağlayan sürece referans verir.[1] Sinemasal aracıya dikkati çeken dönüşlü filmler, sanatın iletişimin transparan bir aracı, dünyaya açılan bir pencere, ana yolda gezinen bir ayna olabileceği varsayımını yıktılar.

Gerçekçiliğin ve dönüşlülüğün politik değeri olarak adlandırılabilecek şeyden pek çok sonuç açığa çıkar. 1970'lerin sinema teorisinin sol kanadı, özellikle Brecht gibi Althusser'den etkilenmiş olanlar, dönüşlülüğü *politik* bir yükümlülük olarak ele almaya başladı.

Bu düşüncenin bazı versiyonları 1970'lerin ve 1980'lerin Peter Wollen, Chuck Kleinhans, Laura Mulvey, David Rodowick, Julia Lesage, Robert Stam, Colin MacCabe, Micheal Walsh, Bernard Dort, Paul Willemen ve daha pek çok teorisyenin çalışmalarına hâkimdir. Dolayısıyla bu dönemdeki sinema teorisi 1930'lardaki gerçekçilikle ilgili Brecht-Lukács tartışmasını "yeniden yaşadı", açık alıntılar yaptı ve yeniden çalıştı ve Brechtçi gerçekçilik eleştirisinden yana taraf oldu. Bu kez eğilim basitçe "gerçekçi"yi "burjuva" ile ve "dönüşlü"yü "devrimci" olanla eşitlemekti. "Hollywood" (nam-ı diğer "egemen sinema") yozlaşmış ve edilginleştirici olan her şey ile eş anlamlı hale geldi. Bu esnada "yapıbozumcu" ve "devrimci" kavramlarının özdeşliği, *Cinetique* gibi dergilerin sayfalarından başlayan, gelmiş geçmiş neredeyse tüm sinemanın "idealist" olarak reddine neden oldu. Sorun yapımın izlerini silmek olduğu için o dönemde çözümün de basitçe özyansıtıcı metinlerde prodüksiyonun eserlerini ön plana çıkarmak olduğu düşünülüyordu.

Ne var ki bu denklemlerin hepsi detaylı incelemeye dayanamaz (bkz. Stam, 1992). Her şeyden önce dönüşlülük ve gerçekçiliği zorunlu olarak zıt terimlermiş gibi ele almak hatalıdır. Balzac'ın *Lost Illusions*'ı gibi bir kitap ve Godard'ın *Numéro Deux*'sü [İki Numara] gibi bir film, kendi *mimesis*lerinin yapılandırılmış doğasını da okuyucuya/ izleyiciye hatırlatırken, ortaya çıktıkları sosyal durumların her gün yaşanan gerçekliklerini aydınlatmaları bağlamında aynı anda hem dönüşlü hem de gerçekçi görülebilir. Gerçekçilik ve dönüşlülük kesin bir biçimde zıt kutuplar değil daha çok aynı metin içinde bir arada var olmaları oldukça mümkün olan iç içe geçmiş eğilimlerdir. Dolayısıyla dönüşlülüğün ya da gerçekçiliğin bir "katsayı"sından bahsetmek ve bu durumun *sabitlenmiş* bir oran sorunu olmadığını fark etmek daha yerinde olacaktır. Dönüşlülüğün katsayısı janrdan janra (*Yağmur Altında* gibi müzikaller *Marty* gibi sosyal gerçekçi dramalardan daha dönüşlüdür), dönemden döneme (çağdaş postmodernist çağda dönüşlülük istisnadan ziyade bir kuraldır) ve aynı yönetmenin filminden filmine (Woddy Allen'ın *Zelig*'i *Another Woman*'dan [Başka Bir Kadın] daha dönüşlüdür) değişir. Bu esnada yanılsamacılık, ana akım imgesel filmde bile bu denli bütünlükle baskın olmamıştı. En paradigmatik bir biçimde gerçekçi olan metinler bile –Barthes'in *Sarrasine* okuması ve *Cahiers*'in *Young Mr Lincoln* okumasının gösterdiği gibi– yanılsamacılıklarındaki boşluklar ve çatlaklarla damgalanır. Soyut transparanlık kategorisine mükem-

mel biçimde uyan az sayıda klasik film genellikle ana akım sinema için kaide olarak ele alınır.

Ayrıca gerçekçiliğe ya da dönüşlülüğe böylesi olumlu ya da olumsuz kolayca bir değer atfedilemez. Jakobson'un "ilerici gerçekçilik" dediği şey çalışan sınıf (*Salt of the Earth* [Toprağın Tuzu]), kadınlar (*Julia*) ve ırksal azınlıklar (*Rosewood*) lehinde ve boy gösteren Üçüncü Dünya uluslarınca (*The Battle of Algiers* [Cezayir Bağımsızlık Savaşı]) sosyal eleştirinin bir aracı olarak kullanılagelmişti. Brechtçi teori, estetik bir strateji olarak dönüşlülük ve bir niyet olarak gerçekçilik arasındaki bağdaşabilirliği gösterdi. Brecht'in gerçekçilik eleştirisi gerçekçi bir temsiliyet amacına değil natüralist tiyatronun kemikleşmiş konvansiyonlarına odaklanmıştı. Brecht "toplumun günlük ilişkilerini ortaya çıkaran" dönüşlü, modernist estetik içinde gerçekleştirilebilir bir amaç bakımından gerçekçilik ve tarihsel diye belirlenmiş konvansiyonlar dizisi olarak gerçekçiliği birbirinden ayırır.

Dönüşlülük ve ilericiliğin genelleştirilmiş eşlemesi de problemlidir. Metinler kendi göstergelerinin eserini ön plana çıkarabilir ya da belirsizleştirebilir; karşılaştırma her zaman politik bir karşılaştırma olarak okunmayabilir. Jane Feuer, *Yağmur Altında* gibi müzikallerin "tutucu dönüşlülüğü"nden bahseder. Bu tür filmler her daim yanılsamacı bir estetik içinde sinemayı bir kurum olarak öne çıkarır, gösteri ve oyunu vurgular; ancak yıkıcılıktan, sır çözmeden ya da devrimci dayanaktan yoksundur. Belirli bir avangardın dönüşlülüğü benzer bir biçimde Sanat Dünyası biçimciliği içinde fazlasıyla seçilebilir.

Kısaca dönüşlülük *a priori* politik bir değerle donanmış bir şekilde gelmez; sanat için sanat estetisizminde, medyaya özgü biçimcilikte, ticari propagandalarda ya da diyalektik materyalizmde temellendirilebilir. Narsisist ya da öznelerarası, politik olarak motive edilmiş acelecilik ya da nihilist bir bitkinlik işareti olabilir.

Alternatif Estetik Arayışları

Klasik Hollywood estetiğinin sorgulanması ana akım geleneğin kendi içinden de olmak üzere pek çok yönden gelmişti. Anakronistik olarak [Gerçek devri dışında değerlendirmek ç.n.] koymak gerekirse temelde egemen model kendisini daha egemen sıfatıyla ortaya koymadan önce dahi sorguluyordu. Sinemanın mantıksal olarak ve daha büyük bir gerçekçiliğin ve gerçekçiliğin değiştirilemez *telos*'una doğru evrildiğini ileri süren konvansiyonel görüş, sözde "ilkel sinema"nın sonradan egemen kurallar haline gelen kurallara ulaşmak için beceriksiz bir girişim olmadığını, daha çok bu kurallara alternatif oluşturduğunu ileri süren Noel Burch ve Tom Gunning gibi sessiz sinema ekolünün temsilcileri tarafından sorgulandı. Burch (1990) egemen pratik olarak 1894 ve 1914 yılları arasında, tarzı çizgisel olmayan, anti-psikolojik ve sürekli olmayan uluslararası bir "Temsilin İlkel Modu"ndan (TİM) bahseder. Tom Gunning, gözetlemeci olmaktan ziyade sergilemeci, daha sonraları hikâye filmi haline gelen sikre ve vodvile daha yakın, "cizebe sineması" dediği doğrusal olmayan estetiğin altını çizer.

Egemen modele, tarihi avangardlar –dada, dışavurumculuk, gerçeküstücülük– ve Yeni Amerikan Sineması gibi sonraki dönem avangardları tarafından meydan okunduğu genel bir bilgidir. Keskin dramatik gerçekçilik, ana akım sinema içinde bile var olan biricik model değildi. Keaton filmleri, Griffith parodileri (*The Three Ages*) ve western filmler (*Go West* [Batı'ya Doğru]), Chaplin filmlerinin daha saygısız olanları ve Marx Brothers'ın bazı filmleri panayır yeri, vodvil ve hicvin popüler arametinlerine dayanan yerli, gerçekçilik karşıtı bir geleneği temsil ettiler. Antonin Artaud'ya göre *Animal Crackers* ve *Monkey Bussiness*'de [Tehlikeli Oyun] hayat bulan "kaynayan anarşi", "gerçeğin şiir tarafından temel olarak ayrışmasına" götürdü[1]. Marx Brothers filmleri resmi kurumlara karşı anti-otoriter duruşu, Patricia Mellenkamp'ın sözleri ile "evlerde olduğu kadar anlatıda da haneye tecavüz, dayatılan her tür neden-sonuç mantı-

ğını sürekli sarsmayı" da içeren sinemasal ve dilbilimsel *gramatica jocosa* [güldürücü gramer] ile birleştirdi.[2]

Bir dizi yenilikçi metinde Noel Burch klasik sistem içindeki gerilim anlarını, onun çatlaklarını, anormalliklerini, anomalilerini tanımladığı kadar bu sistemin alternatiflerini de tanımlar. "*Propositions*" (1974) makalesinde Burch ve Jorge Dana örnek egemen yanılsamacı kodları sarsacak filmler bulmak için sinema tarihinin altını üstüne getirdi: mekânı ters dışavurumcu yapılandırması ile *Caligari*, sinematik tekniği dönüşlü bir biçimde gösteren *Kameralı Adam*, egemen tarzın abartılı kişiselleştirmeleri ile *Yurttaş Kane*. Comolli/ Narboni'nin hemen ardından Burch/ Dana da egemen kodları gizlice onların temellerini sarsan kodlarla tamamen değiştiren ideolojik bir yelpaze inşa etmişti. *Praxis du cinéma*'da (1969; İngilizce versiyonu 1973) Burch modernist Antonioni, Godard ve Hanoun sinemasının belirgin özelliği olan, sinemaya özgü ögeler –sahnede görünen ve görünmeyen mekân, normal ve hızlandırılmış hareket– işleyen "diyalektik" bağlamında sinematik tarzı analiz etti. (Burch'un çalışması Eisenstein kadar geriye ve Marie-Claire Ropars tarafından analiz edilen "çelişkili yazı"ya kadar da ileri bakar.)

1970'lerin ideolojik yanılsamacılık karşıtı eleştirisi ciddi bir minimalizmi destekleme eğilimindeydi; teorisyenler nadiren *aşırılığın* bir strateji olarak olanakları hakkında düşünürler. Bir ayrım noktası olarak pek çok teorisyen yabancılaştırılmış bir popüler sanat bir tarafta ve zor, modernist bir sanat diğer tarafta olmak üzere yanlış bir ikilem varsaydılar. Örneğin Shakespeare'in sanatının, Brecht'in çalışmasının bazı kısımlarının eğlenceli *ve* zor olabileceğini unuttular. Shakespeare'in oyunları Globe'un karışık kalabalığını eğlendirebilir çünkü çok boyutludurlar; ayakta duran seyirci için [eski tiyatroda daha fakir seyirciler oyunları ayakta izlerdi ç.n.] komedi ve güldürü ve kültürel olarak ayrıcalıklı olanlar için zekâ ve kinaye. Aslında en büyük sanatların çoğunun kökleri, Chaucer'inki ve Cervantes'inki ve Shakespeare'inki gibi derin bir şekilde bin yıllık popüler saymamazlık ve oyunbazlık temelindedir.

Bu anlamda karşı-sinema formülasyonları "karnaval" kelimesinde özetlenen, uzun, popüler formlar geleneği ile bağlantıyı kaybetti. 1960'larda İngilizce ve Fransızca'ya çevrilmeye başlanan Mikhail Bakhtin'in çalışmaları alternatif bir tür sinemasal zevki kavramlaştırma için bir yöntem sağladı. Bakhtin hiçbir zaman doğrudan sinemayı adres göstermediyse de onun teorileri en azından sinema teo-

risi üzerinde etkili oldu, özellikle de Julia Kristeva 1960'ların ortasında Bakhtin'in söyleşimcilik düşüncesini metinlerarasılık olarak yorumladı. Bazı analistler (Mercer, Willemen, Mellencamp, Stam, Rowe) Bakhtin'in karnaval kavramından anlam çıkardı, *Rabelais and His World* ve *Problems of Dostoyevsky's Poetics*'te [Dostoyevski Poetikasının Sorunları] çileci, yıkıcıdan ziyade gürültülü ve abartılı bir sinema geliştirdiler. Bakhtin'in karnavalı içinde tüm hiyerarşik ayrımlar, tüm bariyerler, tüm kural ve yasaklamalar, "özgür ve tanıdık temas"ın kurulduğu, niteliksel olarak farklı bir iletişim kurulana kadar geçici olarak askıya alınmıştır. Bakhtin için karnaval, özel bir tür evrensel kahkaha, karnavalın katılımcıları da dahil olmak üzere herkese yönelik kozmik bir neşe yaratır. Karnavalvari ruh için kahkahanın derin felsefi bir anlamı vardır; deneyime bağlı, ciddiyet ve gözyaşından daha az derin olmayan özel bir perspektif oluşturur. Bakhtin'in teorize ettiği gibi karnaval asimetrik, heterojen, oksimoronik ve birbirine karışmış olanı desteklemek için formal uyum ve birliği reddeden anti-klasik bir estetiği kucaklar.

Karnavalın "grotesk gerçekçiliği" "kaba" olanın içinde saklı ve güçlü olan groteskliği ortaya çıkarmaya cesaret eden yeni bir tür popüler, sarsıcı, asi güzelliği yerleştirmek adına konvansiyonel estetiği alaşağı eder. Karnaval estetiğinde belirli bir tür pozitivist rasyonalizme özgü monolojik doğru-veya-yanlış düşünmenin sınırını aşan, kalıcı çelişki ve özel olmayan zıtlıkların alternatif mantığı içinde her şey kendi zıttına gebedir. Bu perspektif içinde, yabancılaştırıcı kitlesel sanat bir tarafta ve özgürleştirici ama zor avangard sanat diğer tarafta olmak üzere bu bölünme yanlış bir ayrımdır. Popüler cazibe alanlarını sosyal eleştiri ile barıştıran, kitlesel-kültürel formları eleştirel bir biçimde harekete geçiren melez formlara hiç yer bırakmaz.

Fredric Jameson "*Third World Alle*gory" makalesinde Üçüncü Dünya sinemasının, nadiren ortaya çıkan istisnalarla, her zaman gerçekçi ve pre-modernist olduğunu, aynı zamanda her daim avangard, modernist ve postmodernist akımlar açısından zengin olduğunu ima eder. Küba (Alea), Brezilya (Guerra), Mısır (Chahine), Senegal (Sembene) ve Hindistan'ın (Sen) "yeni sinemalarında" Brechtçi modernizm ve Marksist modernleşmenin birleşmesi dışında, her ikisi de Brezilya'dan olan *Sao Paulo: Sinfonia de una Cidade* (Sao Paulo: Şehrin Senfonisi, 1928) ve *Limite* (1930) gibi filmlere kadar geriye giden ve Mambete'nin *Touki-Bouki* (1973) ve Med Hondo'nun *Soleil O* (1970) ve *West Indies* (1975) filmleri ile devam

eden, Arjantin ve Brezilya'daki yeraltı hareketlere, Filipinler'de Kidlat Tahimik'in sömürgecilik karşıtı deneylerine kadar Üçüncü Dünya'da pek çok modernist ve avangard film vardı. "Dönüşlü" ya da "postmodern" gibi yüceltici terimler savurmak değil mesele –bakın Üçüncü Dünya da postmodern!– daha ziyade hem zaman hem de mekân bağlamında daha geniş ilişkisel çerçevede tartışmalar oluşturmaktır.

Üçüncü Dünya ya da Birinci Dünya'da genellikle azınlık gruplarında köklenen alternatif sinemalar geniş bir yelpazede, anlamlarını ima eden yeni kelimeler ve sıfatlarda belirginleşen alternatif estetikler araştırdılar: Rocha'nın "açlığın estetiği", Rogerio Sganzerla'nın "çöpün estetiği", Claire Johnston'un feminist "Karşı Sinema"sı, Paul Ledruc'un "semender" (dinazora karşı olarak) estetiği, Guilhermo del Toro'nun "termit terörizmi", Teshome Gabriel'in "göçmen estetik"i, Kobena Mercer'in "diaspora estetik"i, Clyde Taylor'un "Ezop estetiği" ve "Espinoza'nın *cine imperfecto*'su [kusurlu sinema ç.n.]. Bu direnişçi pratiklerle aynı safta olan filmler ne homojen ne de statiktirler; zamanla ve bölgeden bölgeye farklılık gösterirler. Bu estetik stratejilerin ortak özellikleri karnavalvarideki, antropofajik, büyülü gerçekçi, dönüşlü modernist ve dirençli postmodernistteki gibi stratejilerin ve modellerin lehine dramatik gerçekçiliğin biçimsel konvansiyonlarını baypas etmeleridir. Kökleri sıkça gerçekçi olmayan, sıklıkla batılı olmayan ya da para-batılı, diğer tarihsel ritimlerin, diğer anlatısal yapıların, bedene, cinselliğe, tinselliğe ve kolektif yaşama ilişkin diğer görüşlerin eşlik ettiği batılı kültürel geleneklere dayanır. Pek çok birleştirici para-modern gelenek açıkça modernleştiren ya da postmodernleştiren estetik içindedir ve böylece gelenek ve modern, gerçekçi ve modernist, modernist ve postmodernist gibi kolay ikilikleri sorunsallaştırır (Shohat ve Stam, 1994).

Tek bir örnek ele alınacak olursa, Brezilya'da 1960'lardaki Tropikalist akım, *Macunaima* ve *How Tasty was My Frenchman* gibi filmlerde anlatıldığı gibi 1920'lerin antropofaji akımını yeniden gündeme getirdi. Brezilya modernizmi gibi (ve Avrupa modernizminden farklı) Tropikalizm politik milliyetçiliği estetik enternasyonalizm ile birleştirdi. 1960'larda yeniden kazanıldığı gibi antropofaji *Cinema Novo*'nun "otantik Brezilya sineması" ve "Hollywood yabancılaştırması" arasındaki Maniheci [iyi-kötü, tanrıya-şeytan dualizmine dayanan bir din/ mezhep ç.n.] zıtlığının aşkınlığını ima eder. Tiyatroda, müzikte ve sinemada ifade edildiği gibi Tropikalizm folklorik ve endüstriyel, yerli ve yabancı olanı saldırganca yan yana koymuş-

tu. Tercih edilen teknik ise söylemlerin saldırgan bir kolajı, farklı kültürel uyarıcılarının tüm heterojenlikleri içinde antropofajik bir biçimde yenip bitirilmesi idi. Tropikalist sinemacılar, düşük bütçeli "çöpün estetiği" öncülüne dayalı dirençli bir stratejinin çerçevesini çizdiler. Rocha'nın daha erken dönem metaforu olan açlığın estetiği, şiddet aracılığı ile kendilerini kurtaran, açlık çeken kurbanları çağrıştırır. Çöp metaforu marjinalliğin, yoklukta hayatta kalmanın, egemen kültürün malzemelerini geri dönüştürmeye mahkûm edilmenin saldırgan bir halini taşır. Çöp tarzı, Birinci Dünya kapitalizminin baskın olduğu uluslararası sistemin artıklarını toplayan Üçüncü Dünya ülkelerine uygun görüldü.

Özgürleştirici bir dil oluşturma girişimlerinde alternatif sinema gelenekleri, popüler din ve ritüel büyü gibi para-modern fenomenlerden faydalandılar. *Teelen* (1987), *Jitt* (1992) ve *Kasarmu Ce* (Bu Toprak Bizim, 1991) gibi son dönem Afrika filmlerinin bazılarında büyülü ruhlar estetik bir kaynak, genellikle komik bir tarzda çizgisel, Aristotelesçi anlatısal şiirin konvansiyonlarının neden sonuç ilişkisinden kaçıp kurtulmanın bir aracı, kelimenin her iki anlamıyla da "yer çekimini" [İngilizce "*gravity*" kelimesi hem yer çekimi hem de ağırbaşlılık/ ciddilik anlamına geliyor ç.n.], kronolojik zamanı ve edebi mekânı alt etmenin bir yolu haline gelir. Afrika din kültürü değerleri sadece Afrika sinemasına değil aynı zamanda fazlaca Afro-diaspora sinemasına da mesela *Barravento* (1962) ve *A Forca de Xango* (*The Force of Xango*, 1977) gibi Brezilya filmlerine ve Julie Dash'ın *Daughters of the Dust* gibi Amerikalı siyahi filmlere kazınmıştı. Bu filmlerin hepsi Afrikalı (genellikle Yoruba) dinî sembolizm ve pratiği kaydetmiştir. Aslında Yoruba sembolizminin seçilmesi kendi başına önemlidir çünkü müzik, dans, kostüm, şiir, anlatı gibi sanatlar, performans sanatlarının teolojik/ kitabî anlamları yansıttığı diğer dinlerin aksine Yoruba dinlerinin çekirdeğini oluşturur. Bu anlamda estetik ve kültür birbirinden ayrılamaz.

Dilbilimden Psikanalize

Bu arada, Birinci Dünya sinema teorisi içinde dilsel olarak yöneltilmiş semiyoloji bir "ikinci semiyoloji"ye yol veriyordu ki ilgi sinema dili ve filmin yapısından sinemasal aygıt tarafından üretilen "özne-etkileri"ne kaydıkça burada psikanaliz, tercih edilen kavramsal sistem haline geldi. Psikanaliz ve sinemanın karşılaşması bir anlamda uzun süren bir flört döneminin sonucu idi; çünkü her ikisi de aşağı yukarı aynı zamanlarda dünyaya gelmişti ("psikanaliz" kelimesini ilk kez Freud 1896'da kullanmıştı, yani Lumiére filmlerinin Grand Cafe'de ilk gösterimlerinden sadece bir yıl sonra). İkinci semiyolojiden önce de karakter merkezli psikanalitik sinema çalışmaları vardı: Martha Wolfenstain ve Nathan Leites'in sinemanın genel nüfusun ortak hayalleri, mitleri ve korkularını belirginleştirdiğini öne sürdükleri *Movies: A Psychological Study* (1950) ve Hortense Powdermaker'ın bu hayalleri ve mitleri imal eden, yarı etnofgrafik terimlerle tanımladığı, Hollywood "kabilesi"nden bahseden *Hollywood: The Dream Factory* (yine 1950) bunlardan bazılarıdır.

Sosyolog, psikolog ve sinemacı olan Edgar Morin'in öncül çalışması da vardı. *Cinéma ou l'homme imaginaire* (1958) kitabında Morin, bu kez sinemanın seyirciyi çocuklaştırma ve fazlasıyla etkileme kapasitesinin altını çizebilmek için kıymetli "sinema büyü" mecazına geri dönmüştü. Morin'e göre izleyici filmi sadece izlemez, psiko-semiyotikçilerin alacağı bir tema, sosyal olarak kabul görmüş bir gerileme şeklinde, nörotik bir yoğunlukla onun içinde yaşar. Morin'e göre sinema, izleyicileri kendi derinliklerinin içine sokar. Hem çağdaş hem de ilkel, "ruhların arşivi" olarak sinema kendi hareketlerimizi, tavırlarımızı ve arzularımızı resmetmemize imkân sağlar. Sinemaya kendi duyarlılıklarını ve hayal güçlerini zerkeden izleyici, güçlü duygular ve hatta kült bir adanmışlık deneyimler.

1970'lerin ortalarında başlayan ve özellikle de Fransız dergisi *Communications*'ın "Psikanaliz ve Sinema"ya ayrılan 1975 özel sayısında skopofilia, voyörizm ve fetişizm gibi psikanalitik kavramlar

ve Lacan'ın ayna evresi, hayali ve sembolik gibi kavramlaştırmalarıyla semiyotik tartışmanın biçimi değişir hale geldi. Kuzey Amerikalı "ego psikoloji" bireyin, bilinçli benliğin gelişmesine vurgu yaparken Lacancı psikanalizi de, Bilinçaltı ve "özne" kavramına öncelik tanıdı. Psikanalizi felsefi gelenekle sentezleyen Lacan özneyi çoklu anlamlarda -psikolojik, felsefi, gramatik, mantıki- inceledi, "ego psikolojisi"nin egemen benliğini "bilinçaltı öznesi" ile karşılaştırdı. Lacan, ailesi gibi diğer insani muhatapların görünüşlerini kendine mal ederek öznenin kendini oluşturma süreci olan "özdeşleşme" ile de ilgileniyordu. Lacan'a göre "öteki" terimi öznenin kendi "arzu"su ile ilişki içinde oluşturulduğu sembolik mekânı gösteriyordu. Lacan arzuyu biyolojik bir dürtü olarak algılamaz, ruhsal ya da cinsel çekim uygulayan belirsiz "nesneye" doğru hayali bir hareket olarak görür. [K]anun tarafından katalize edilmiş, tanımı gereği arzu tatmin edilemez; çünkü o erişilebilir bir nesneye duyulan arzu değildir, daha ziyade, Hegelci efendi-köle diyalektiğini hatırlatan aşksal onaylanma için bir mücadele, "ötekinin arzusu"dur. Lacan'ın La Rochefoucauld-vari bir aforizmada özetlediği gibi: "Aşk birinin sahip olmadığı şeyi onu istemeyen birine vermektir." (Denis de Rougemont'un arzunun imkânsızlık ve *pathos* ile kalıcı bir şekilde damgalandığı *Love in the Western World* adlı kitabında tutkunun melankoli anatomisini hatırlatılabilir.) "Fransız Freud" ve Amerikan ego psikolojisi arasındaki farklar aynı zamanda pragmatik başarı ve mutluluğun peşinde olmanın iyimser ülkesi ve iki dünya savaşından ve kendi topraklarındaki Yahudi soykırımından çıkmış, daha kötümser "eski dünya" ülkesi arasındaki geniş ölçekli kültürel/ politik zıtlıkları yansıtır. Ego psikolojisi terapi ve tedavi ile ilgilenirken Lacancı psikanaliz daha çok Lévi-Strauss'un antropolojisini Heidegger'in felsefesi ve Saussure'ün dilbilimini sentezleyen güçlü, entelektüel bir sistem geliştirmekle ilgileniyordu. Sinemasal analoji ile Lacancılık, (Hollywoodvari) "mutlu son" ego psikolojisi yerine Avrupa psikanalizinin (sanat filmi) gergin belirsizliklerini tercih etti.

Sinema teorisinde her oranda Fransız Freud hâkimdi. Semiyotiğin psikanalitik safhasında, ilgi alanı sinemasal görüntü ve gerçeklik arasındaki ilişkiden sinema aygıtının kendisine kaydı. Burada sinema aygıtından kasıt sadece kameranın, projektörün ve perdenin araçsal tabanı değil aynı zamanda da sinema kurumunun kendi nesnesi ve suç ortağı olarak bağlı olduğu, arzulayan özne olarak izleyici idi. Psikanalitik yaklaşım sinemanın, onun izleyicinin arzusunu hem ayarlama hem de aktive etme yöntemlerinin meta-

psikolojik boyutunu vurguladı. Bu yaklaşımın uygulayıcıları diğer "psikolojik" yaklaşımların klasik olarak ilgilendiği şeyle, yazarların, sahnelerin ya da karakterlerin psikanalizi ile hiç ilgilenmediler. Dahası bu aşamada ilgi "sinemasal semboller ve bu sembollerin birleşim kurallarının doğası nedir?" ve "Metinsel sistem nedir?" gibi sorulardan "Metinden ne istiyoruz?" ve "Bizim metnin içinde izleyici bağlamında yaptığımız katkı nedir?" gibi diğer sorulara kaydı. Psikanalitik soruların pek çoğu Marksist ideoloji meseleleri ile bağlantılandırılmıştı. İzleyici/ muhatap nasıl özne olarak "adlandırılır"? Sinemasal aygıtla ve sinemanın sunduğu hikâyelerle ve karakterlerle özdeşleşmemizin doğası nedir? Sinema aygıtı tarafından ne tür özne-izleyici biçimlendirilir? Sinema neden tutkulu tepkilere neden olur? Büyüleyiciliğini ne açıklar? Neden çok fazla şey risk altında görünür? Filmler nasıl rüyaları ya da düşleri andırır? Filmin "düş çalışması" ve metinsel "çalışma"ya özgü olan yoğunlaşma ve yer değiştirme arasındaki benzerlikler nelerdir? Sinema Felix Guattari'nin önerdiği gibi "fakir adamın koltuğu" olarak hizmet edebilir mi? Film anlatıları Oedipus hikâyesini, arzu ve yasanın çelişkisini nasıl tekrarlar?

Dilbilimsel semiyotikten psikanalize geçişin hevesli doğasından çok şey yapılmış olmasına rağmen aslında bu değişim sinemanın "semiyo-psikanaliz"ine doğru uyumlu bir yörüngenin bir kısmını oluşturur. Dilbilim ve psikanaliz rastgele, moda gerekçelerle değil ancak direkt olarak kendi doğalarında anlamlandırma ile uğraşan iki bilim olarak görüldükleri için seçilmemişlerdi. Psikanalitik sinema teorisinde büyük etkisi olan Jacques Lacan'ın psikanalizin tam merkezine dili yerleştirmesi gerçeği değişimi kolaylaştırdı. Eğer klasik anlamda Bilinçaltı dilin gelişimi öncesi, içgüdüsel bir rezerv ise Lacan için Bilinçaltı öznenin dilsel (sembolik) düzene girişinin bir etkisiydi. Dil Bilinçaltının temel koşulu idi. Oedipal kompleksinin biolojistik okumasından çok Lacan onu dilbilimsel olarak okur. Lacan dilbilimine yapılan referansın "dilin içindeki diyakronik ve senkronik yapılanmaları ayırt ederek, dilin dirençleri ve aktarımları yorumlamada varsaydığı farklı değeri daha iyi anlamamızı sağlayacak olan metodu bize tanıtacağı" vaadinde bulunur (Lacan 1997, s.76). Lacan'ın her derde deva olarak ortaya attığı fikir "Bilinçaltı bir dil gibi yapılandırılır" fikri dil ve tinin iki alanı arasında ilave bir köprü sağladı. (Başka bir açıdan Voloshinov ve Bakhtin, 1927 tarihli kitapları *Freudianism: A Marxist Critique*'de Freud'un dilbilimsel bir okumasını gerçekleştirmişlerdi.)

Psikanalitik teorisyenler özellikle film aracının "gerçekçilik izlenimi" tahakkümü kuran tinsel boyutu ve sinemanın insan duyguları üzerindeki sıra dışı *gücü*nü açıklamakla ilgilendiler. Sinemasal aygıtın inandırıcılığı birkaç faktörden hareketle analiz edildi: sinemasal durum (hareketsizlik, karanlık), görüntünün ifade eden mekanizmaları (kamera, optik projeksiyonlar, tek gözden perspektif). Bunların hepsi öznenin kendisini temsilin *içine* yansıtmasına neden oldu. Edgar Morin'in erken dönem çalışmalarının ipuçlarından hareketle 1970'lerin Jean-Louis Baudry, Christian Metz ve Jean-Louis Comolli gibi teorisyenler, gerçeklik etkisi sorununu izleyicisel konumlandırma ve özdeşleşme sorununun ayrılmaz bir parçası olarak gördüler. Sinema aygıtını güçlü "özne-etkileri" ile teknolojik, kurumsal ve ideolojik bir makine olarak karakterize etmek için psikanalitik teoriyi ilk kez Baudry kullandı. "*Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus*" (1971) [Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri] adlı makalesinde Baudry aygıtın izleyicisel özneyi anlamın kökeni ve merkezi olarak yücelterek çocuksu narsisizmi okşadığını öne sürdü. Baudry özdeşleşmede biliçaltı bir yapı olduğunu varsayar. Bu anlamda sinema bir simülasyon aygıtı olarak sadece gerçeği yansıtmaz ama aynı zamanda yoğun "özne-etkileri"ni de harekete geçirir.

"*The Apparatus*" (1975) isimli makalesinde Baudry, Platon'un mağara sahnesi ve sinema projeksiyon aygıtı arasında sıklıkla yapılan benzetmeyi inceleyerek sinemanın, uzun yıllar süren mükemmel, tam benzerlik hayalinin teknik olarak gerçekleştirilmesi olduğunu ileri sürdü. Perdedeki gölgevari görüntü, sinema salonunun karanlığı, izleyicinin pasif hareketsizliği, rahimdeki gibi ortam gürültüsünden ve günlük baskılardan soyutlanma, tüm bunlar yapay bir gerileme durumunu besler, rüyanın oluşturduğundan farklı olmayan "ilkel birleşme anları" oluşturur. Böylece sinemada bir çeşit çifte nazar işler: Pasif alımlama ve narsisit öz soğurmaya [*self-absorption*] hazır hale geldiğimiz bir anda doğan son derece güçlü görsel ve işitsel uyaran. Film de rüya gibi bir hikâye -görüntülerde yorumlanan ve böylece "kendini sonra görüntülerde şekillendiren" birincil bir sürecin mantığı ile yankılanan bir hikâye anlatır. Özellikle süperpoze ve erime gibi sinematik teknikler, yoğunlaşma ve yer değiştirmeleri "taklit" eder; böylece rüyaların birincil-süreç mantığı düşlediği nesneler üzerinde çalışır.

Baudry'ye göre sinema belki de insan tinine içkin olan bilinçaltı bir amacın ortalama maddi gerçekleştirilmesini oluşturur: Tinsel

gelişimin daha erken bir durumuna dönmekle ilgili gerileyici arzusu. Bu tinsel durum, arzunun simüle edilmiş, beden ve dış dünya, ego ve ego olmayan arasındaki ayrımın açıkça tanımlandığı kuşatıcı gerçeklik sayesinde doyurulabildiği göreli narsisizm durumudur. Aygıt teorisinde sinema cisimleştirilmiş, sosyal olarak konumlandırılmış bireyi izleyici özneye dönüştüren çok güçlü bir makine haline gelir. Aslında Baudry Bazin'in olumlu bir şekilde ifade ettiği "toplam sinema miti" üzerine negatif bir viraj koyar. Dünya-üzerinde-bir pencere olan sinema cezaevi gibi parmaklıklı hale gelir.

1970'lerin psikanalitik teorisi için Lacan'ın, arzulamanın ötekini arzu etme değil "ötekinin *arzusunu* arzulamak" olduğu ile ilgili kavramı sinemadaki özdeşleşme süreçlerine muhteşem bir şekilde uyan bir tanım olarak görüldü. Psikanalitik teori Lacancı sinemanın kandırılan öznesi görüşünü büyük oranda özümsedi. Başlangıçta bir varlığın yokluğundan (*manque a être*) hareketle, özünde çokluğun başlangıçtaki kaybı anne ile kurulan ikili ilişkiye bağlanır; insanlar temel olarak yabancılaşmış, kısa ömürlü özdeşliklerin uydurma *yaptakçılığından* oluşan ruhsal "özdeşleşme" ile kendilerinden ayrılmış olarak görülür. Bu kısa ömürlülük, sadece, çocuğun gelişiminde hiperaktif algının düşük seviyeli motor faaliyet ile çakıştığı Lacan'ın ayna evresi dediği aşamada bir tür özdeşlikte donar. Lacan çocuk egosunun çocuğun özdeşleşme ile ve kendi otonom öz-varlığının hayali bir resmini sunan aynadaki görüntünün cazibesini yanlış tanıması tarafından nasıl oluşturulduğunu anlatır. Hem Metz hem de Baudry izleyicinin durumunu ayna evresi ile karşılaştırır. Metz ayna analojisinin sadece kısmen uygun olduğuna işaret eder; sinema aynadan farklı olarak, izleyicinin kendi görüntüsünü yansıtmaz.

Feminist bir bakış açısından bu teori cinsel farklılığın erkek egemen reddedilişine anlatım olanağı sağlayan bir teori olarak görüldü. Bu feminist teorisyenlere göre egemen sinema tarafından yapılandırılan kendi kendini aldatan, ideolojik olarak uyumlu özne cinsiyet temelliydi. Marcel Duchamp'ın bulduğu ve Michel Carrouges'in ayrıntılandırdığı bir terimi ele alarak, feminist eleştirmen Constance Penley (1989) daha sonra Baudry'nin aygıt modelini "bekâr makinesi" ile karşılaştırdı; yani kapalı, kendi kendine yetebilen, sürtünmesi olmayan, bilen, gözetmen bir özne tarafından kontrol edilen makineyi temelde eril eksiklik ve yabancılaşmanın tesellisi, telafi edici bir haz olarak kapatıcı olma ve üstün olma fantezisiyle karşılaştırdı. Joan Copjec (1989) aygıt teorisinin "sinemanın bir dil

olarak işlenmesinin teoride açtığı yabancılaşmaya karşı sanrılı bir savunma" olarak sadece erkek özneler üreten paranoid, antropomorfik bir makine yapılandırdığını ileri sürdü.

"*The Imaginary Signifier*"da [Düşsel Gösteren] Metz sinemasal gösterenin çifte-hayali doğasının –hem temsil ettiği şey anlamında hayali hem de göstereninin doğası nedeni ile hayali– özdeşleşmenin olanaklarını azaltmak yerine çoğalttığını öne sürdü. Gösterenin kendisi, kurgusal, hayal edilmiş bir dünyanın bir parçasını oluşturmadan önce bile, Lacancı hayalinin tipik özelliği olan varlık/ yokluk ikiliği ile damgalanır. Gerçeklik izlenimi sinemada tiyatrodan daha güçlüdür; çünkü perdedeki zayıf, hayaletvari figürler adeta bizi kendi fantezi ve projeksiyonlarımızla donatmaya davet eder. Sinema izleyicisi, her şeyden önce, kendi bakış edimi ile özdeşleşir, "saf bir algı edimi (uyanıklık, tetikte olmak); algılananın olanağının koşulu ve dolayısıyla bir tür aşkın özne olarak kendisi ile" özdeşleşir (Metz, 1982, s.51). Dolayısıyla Metz'in birincil özdeşleşme dediği şey perdede resmedilen olaylarla ya da karakterlerle özdeşleşme değil bu ikincil özdeşleşmeleri mümkün kılan algı edimi, izleyiciye "her şeyi algılayan özne"nin aynı anda birden fazla yerde olma yanılgısını veren, öndeki kamera ve onun yerine kullanılan projektörün bakışı tarafından oluşturulan ve kanalize edilen bir algı edimidir. İzleyici gerileme ve ilerleme arasında bir oyunun ortasında kalır. Algılanan görüntüler dışarıdan, dışarıdaki gerçekliğe yöneltilmiş olan ilerlemeci bir hareketle gelir; ancak yine de kısıtlanan hareket ve kamera ve karakterle özdeşleşme süreci nedeni ile normal olarak faaliyete adanmış ruhsal enerji diğer deşarj rotalarına kanalize edilir.

Metz'in sinemada özellikle keyif alma ve hoşnutsuzluk konularında ilgi çekici gözlemleri vardır. Bazı filmler, örneğin pornografik filmler, izleyicinin bastırılmış arzularına fazlaca dokunduğu için hoşnutsuzluk yaratabilir ve böylece bir savunma mekanizmasını harekete geçirebilir. Melanie Klein'ın çocuğun hayal dünyasında nesnelerin rolü –çocuğun libidinal ya da yıkıcı hislerini göğüs gibi belirli, ayrıcalıklı nesnelere aksettirme eğilimi– analizinden hareketle Metz bir görüntüler ve ses dizisi olarak gerçek filmin film deneyimi –öyle ki filmin belirli izleyicilerde fantezilerin işlevine göre tetiklediği tatmin edilen ya da edilmeyen korkular ve hazlar vardır– ile kritik karıştırma eğiliminden bahseder. Dolayısıyla izleyici-eleştirmenler estetik bir sorunu –filmin kalitesi– psikanalitik bir sorunla karıştırarak yanlış yorumlarlar: Neden bu film *beni* memnun etti ya da etmedi? (Bu karışıklığın klasik bir örneği Woody Allen'ın

Stardust Memories filminde ortaya çıkar. Filmi pek çoğu Allen'ın önceki hayranları olan eleştirmenler (metinlerarasılıkta esprili ve kendi kendiyle dalga geçen bir egzersiz olmaktan ziyade) kendilerine bir saldırı olarak görür ve bu nedenle de "habis", "kötü niyetli" ve "zehirli" gibi olabilecek en şiddetli, en kötü dille kınarlar.) Metz teorisyenleri koltuğa yatırır; çünkü sinema teorisyenleri de bu tür yansıtmalara karşı bağışıklığı olan kişiler değillerdir. Böylece Metz, koleksiyoncu fetişizminden, filmlerin çoğunu "kötü nesneler" olarak görmesine rağmen bir bütün olarak sinema ile "iyi nesne ilişkisini" devam ettiren eleştirel-teorisyenlere kadar sinemaya duyulan "aşk"ın farklı biçimlerini analiz etti. Metz, Lévi-Strauss'un antropologların etnologu olması gibi film teorisyenlerinin psikanalisti haline geldi.

Daha olumlu bir yaklaşımla sinema yalnızlığın kırılması anlamına da gelebilir. Sinemasal görüntülerin maddi varlığı, Metz'e göre "küçük bir mucize", aşk denilen o "yalnızlığın geçici bozulması" halinden farklı olmayan, hayallerin paylaşımı duygusu yaratır: "Bu, genellikle içsel olanın dış dünya görüntülerinden alınmasının özel sevincidir... onların fiziksel bir mekâna (perdeye) kaydedilmesinin görülmesinin, bu yolla onlarda neredeyse gerçekleşebilir bazı şeylerin keşfedilmesinin [sevincidir ç.n.]" (Metz, 1977, s.135-6).

Metz'in analizi başka türlü bir açmaz olabilecek şeyi açıklar: Filmlerin de oluşturduğu, ilk bakışta distopyacı, tehditkâr hatta iğrenç görünen hazlar. Örneğin felaket filmleri doğayla ilgili en temel güvensizliklerle oynar ama yine de böyle filmler genellikle en isabetli vuruşu yaparlar. Bu tür filmler, yüzeysel uyuşmazlıklarına rağmen, Metzçi bakış açısından, sonunda güvence verir çünkü korkularımıza maddi bir biçim verir ve böylece yalnız olmadığımızı hatırlatır. Bu filmler bize bu tür kaygıları hissedecek kadar deli olmadığımızı, çünkü korkularımızın orada, perdede, elle tutulur biçimde olduğunu, görüntülere ve sese kaydedildiğini, diğer izleyiciler tarafından da fark edildiği ve hissedildiğini söylüyor görünür.

Psikanalitik eleştiri de daha önceki çalışmayı sinema ve rüya arasındaki ilişkiye kadar sürdürür. Hugo Mauerhofer "*The Psychology of Cinematic Experience*"da (1949) "sinema durumu" dediğimiz şeyin rüya durumu ile epey şey paylaştığını öne sürdü -özellikle pasiflik, rahatlık ve gerçeklikten çekilme. Suzanne Langer (1953) sinemanın bir "rüya hali"nde var olduğunu ve orada "bir doğrudanlık hissi, bir gerçeklik izlenimi ile birleştirilmiş sanal bir şimdiki

zaman" yarattığını ileri sürdü. Ancak yalnızca *Communications*'ın özel sayısı "*Psychoanalysis and the Cinema*" ile film-rüya analojisi derinlemesine incelenmişti. Her ne kadar "*The Fiction Film and its Spectator*"da Metz en sistemli incelemeyi sunsa da yine de sinema ve rüya arasındaki benzerlikler ve benzemezlikler, daha önce sinema ve dil arasındaki benzerlikleri incelediği daha erken dönem çalışmalarında incelenmişti. Metz'e göre sinema tarafından sunulan gerçeklik izlenimi, narsisistik geri çekilme duygularını ve hayalci kendine düşkünlüğü, rüyadaki gerçeklik yanılsamasının altında yatanlara benzeyen koşullar tarafından belirlenen birincil sürece bir gerilemeyi teşvik eden sinemasal bir durumdan türer. Konvansiyonel imgesel film, uyku ve hayal görmeye yakın bir durumu tetikleyen, uyanıklığın azalması halini hatırlatır. Bu uyanıklığın azalması dış dünyaya duyulan ilgiden geri çekilmeyi ve fantezileştirilmiş istek-gerçekleştirimi için alımlamanın yükseltilmesini ima eder. Sinemada, rüyadan farklı olarak kelimenin tam anlamıyla fantezilerimizi algımızla karıştırmayız çünkü burada *gerçek* algısal bir nesne ile –filmin kendisi ile– ilgileniriz. Rüya tamamen içsel, ruhsal bir süreç iken sinema potansiyel olarak filme kaydedilmiş olan gerçek görüntülerin, diğer izleyicilerde de ortak olan gerçek algısını da içerir. Metz'in işaret ettiği gibi rüya ikili bir yanılsamadır: Rüya gören izleyiciden daha fazla inanır ve "algıladığı" şey de daha az gerçektir. Sinemanın devam eden algısal uyaranı bilinçaltı isteklerin tamamen gerilemeci bir yol almasını önler ve böylece rüyada gerçeklik yanılsaması olan şey sinemada yalnızca bir gerçeklik izlenimidir. Yine de film izleme ve rüyaların koşulları arasındaki paralellikler filmlerin ulaşabildiği bu gerçeklik izleniminin yarı-halüsinatif tarafını açıklamaya yardımcı olur.

Hollywood'un hayal fabrikası olması görüşü baskın endüstrinin gerçeklerden kaçınan fanteziyi desteklediğini ileri sürdü. *Screen teori* benzer bir biçimde film-rüyanın olumsuz, sömürgeci boyutuna vurgu yaptı. Ancak teori egemen sinemanın provoke ettiği yabancılaşmaları suçlamakta haklıysa da izleyicileri sinema salonlarına götüren isteği tanımak da önemlidir. Uzun yıllardır süregiden sinema ve rüya karşılaştırmaları sadece filmin yabancılaştırma konusundaki potansiyeline değil ama aynı zamanda merkezi ütopyacı itkisine de dikkat çeker. Rüyalar yalnızca geriye yönelik değildir; insanın esenliği için hayatidir. Gerçeküstücülerin vurguladığı gibi arzu için bir mabet, ikiliklerin olanaklı aşkınlığının bir iması, serebral rasyonelliği reddeden bilgi türlerinin kaynağıdır.

Psikanalitik sorular yüzeyde politik değilseler de kolaylıkla politik bir yöne itilebilirler. Sinemanın "libidinal ekonomisi" nedir? Hollywood kendini bir kurum olarak devam ettirmek için mesela seyircinin gözetlemeci ve gerici eğilimlerini nasıl sömürür? Metz "*Düşsel Gösteren*"de sinema kurumunda işleyen iki "makine"yi birbirinden ayırır; birincisi, ticari mallar üreten, yatırımın geri dönüşünü bilet satışı olarak sağlayan bir endüstri olarak sinema; ikincisi, seyircinin içselleştirdiği ve keyif alınabilen "iyi nesneler" olarak filmlerin tüketimi için onları benimseyen mental makine. Kâr yaratmayla ilgili ekonomi hazzın dolaşımı ile ilgili olan diğer ekonomi ile bağlantılıdır (üçüncü "makine" sinema ile ilgili eleştirel söylemdir). Bu bağlamda Metz, sinemasal hazzın altında yatan kaynakları hem kurumsallaştırmış hem de psikanalizlerini yapmıştır: özdeşleşme (önce kamera ile sonra karakterlerle), gözetlemecilik (korumalı bir pozisyondan diğerlerini gözlemleme), fetişizm (inkâr ve eksikliğin oyunu) ve narsisizm (her şeyi gören özne olmanın kendini yüceltme duygulanımları). Metz böylece çok önemli bir soruyu yanıtlamaya çalışır: Zorla değilse neden seyirciler sinemaya gidiyor? Hangi hazzı arıyorlar? Ve onları hem hoşnut eden hem aldatan kurumsal bir makinenin nasıl parçası haline geliyorlar? Sinemada gerçeğin, hayali olanın ve sembolik olanın üst üste binen işlevleri hakkında bu tür soruları cevaplayarak alımlama, psikanalizin kendisine yeni bir katkı sağlayan bir geribildirim etkisi sahibi de olabilir.

Psikanalitik eleştirmenler sinemanın analizinde Oedipus Kompleksi kavramını da kullandılar. Lacancı bir perspektifte, Kanun Arzuyu katalize eder. Sinema sadece hikâyeleri –genellikle erkek kahramanın baba ile alakalı Kanunlarla ilgili sorunlarını aşmasına dair hikâyeler– nedeni ile oedipal değildir; ama aynı zamanda inkâr ve fetişleştirme süreçlerinin birleşmesi sayesinde seyirci sinematik görüntünün yanıltıcı doğasının farkındadır ama yine de bu görüntüye inanır. Dahası bu inanış güvenli bir mesafeye konmuş olarak gösterinin içinde önceden verilir ve bu anlamda röntgenciliğe (sadist imaları ile birlikte) dayanır. Sinema açık bir biçimde bakma zevki üzerine kurulmuştu, kökeninden itibaren birilerinin diğerlerini "gizlice gözetleyebileceği" bir yer olarak tasarlanmıştı. Freud'un seyretme arzusu, diğerini meraklı bir bakışın nesnesi haline dönüştürme dürtüsü olarak tanımladığı şey, sinemanın baştan çıkarıcılığının temelinde var olan ögelerinden biridir. Aslında erken dönem filmlerden bazılarının başlıkları bu büyülenmenin

kanıtıdır: *As Seen Through a Telescope* (1900) [Teleskoptan Görüldüğü Gibi], *Ce que l'on voit de mon sixieme* (benim altıncı katımdan görülen, 1901), *Through the Keyhole* (1900) [Anahtar Deliğinden] ve *Peeping Tom in the Dressing Room* (1905) [Soyunma Odasındaki Röntgenci]. Sinema aygıtı Metz'e göre görsel aşırı-algıyı minimal fiziksel hareketle birleştirir; aslında her şeyi gözlerle absorbe eden hareketsiz, gizli bir izleyiciyi gerektirir. Tam olarak haz mekanizması "bakılmakta olan nesnenin bakılmakta olduğunu bilmediğini bilmemize dayanır" (Metz, 1977). Gözetleyen, nesne ve göz arasında bir boşluğu devam ettirme noktasında dikkatlidir. Gözetleyenin *görülmezliği* kendi bakışının nesnelerinin görünürlüğünü sağlar. Bu durum bu süreçlerin ortadan kalkması, kahramanı bakışın nesnesi haline getiren, tersine dönmüş bir dizi izleme hali ile kahramanın suçüstü yakalandığı Hitchcock'un "*Arka Pencere*"sinde kinayeli bir biçimde sahnelendiği gibi yanıltıcı bir gözetleyici mesafenin çatırdamasıdır. Daha sonra göreceğimiz gibi psikanaliz art arda gelen film-feminizm ve post-kolonyalizm gibi pek çok akımın bir kısmını biçimlendirir ve kesinlikle Kaja Silverman, Joan Copjec ve Slavoj Žižek gibi daha sonraki figürleri etkiler.

Feminist Müdahale

En tepede, semiyotik sinema teorisinin sol kanadı "Kutsal Üçleme" Althusser, Saussure ve Lacan'ın (ya da bir başkasının bakış açısına göre kötücül üçlü otorite) projeleri için yaratıcı bir amalgam umdular. Dostane bir iş bölümünde Marksizm, toplum ve ideoloji teorisi sağlar; semiyotik, anlamlama teorisi sağlardı; ve psikanaliz, özne teorisi sağlardı. Ancak aslında Freudcu psikanalizi Marksist sosyolojiyle ya da tarihsel materyalizmi büyük ölçüde tarihsel olmayan yapısalcılıkla sentezlemek kolay bir iş değildi. Aslında 1968 sonrası dönem Marksizmin genel prestijinde bir düşüşe ve yeni politikalar ve feminizm, eşcinsel özgürlük, ekoloji ve azınlıkların güçlendirilmesi gibi sosyal hareketlerin ortaya çıkışına tanıklık etti. Marksizmin düşüşü sosyalist toplumların açık krizleriyle ilgili olmanın yanı sıra (bu nokta zaman zaman küresel kapitalizmin de krizde olduğunu gölgelemek için sömürülür) tüm genelleyen teorilerle ilgili yükselen şüphecilikle de ilgiliydi. Yavaş yavaş radikal sinema teorisinin odağı sınıf ve ideoloji sorunlarından diğer sorunlara kaydı.

Marksizmden uzaklaşma zaruri olarak muhalif politikaların terk edilmesi anlamına gelmedi; daha çok şimdi muhalif dürtünün farklı bir dizi uygulama ve sorunlarla canlandığını gösterdi. Sınıf ve ideoloji 1960'larda, 1970'lerde analize egemen olmuşken 1980'lerde eşzamanlı bir biçimde (çünkü sınıfsızdır) ve genişleyen ırk, cinsiyet ve cinsellik "mantra"sı lehine yok olmaya başladılar. Tartışmanın çoğu şimdi feminist meseleler etrafında dönüyordu. Feminist gaye ataerkil toplumu alttan alta destekleyen güç düzenlemeleri ve psiko-sosyal mekanizmaları araştırmaktı; ve nihai amaç sadece sinema teorisi ve eleştirisini değil aynı zamanda genel olarak hiyerarşik biçimde ayrılmış sosyal ilişkileri dönüştürmekti. Film feminizm bu anlamda bilinç yükseltme gruplarının aktivizmiyle, "kişisel olanın politik" olduğu bir atmosferde tecavüz, eşlerin cinsel istismarı, çocuk bakımı, kürtaj hakkı vb kadınlar için özel önem arzeden farklı

konuları gündeme getiren temalı konferanslar ve politik kampanyalarla bağlantılandı.

Feminist teori, sıklıkla işaret edildiği gibi tek değil çoktur. Feminizmin Lilith gibi mitik figürlere, savaşçı Amazonlara ve Lysistrata benzeri klasik oyunlara kadar geri giden, binyıllık kökleri vardır. Ama sinema çağında (Batıda) en az iki feminist aktivizm dalgası vardı; ilki evrensel oy hakkı ile bağlantılıydı ve ikincisi 1960'ların özgürlükçü politik akımlarından doğuyordu. "Seksizm" kelimesinin "ırkçılık" kelimesinin model alınması ile üretilmesi gibi Kadınların Özgürlüğü hareketi 1960'larda Siyahların Özgürlüğü hareketi modeli üzerinden adlandırılmıştı. (Siyahi özgürlükçüler ve sömürgecilik karşıtı siyahi kadınlar da feminist çalışmalar gerçekleştirdiler ancak bu temel olarak sinema teorisi kapsamında değildi.) Pek çok feminist analizlerini önceki ırkçılık anlayışlarının üstüne, cinsiyetçilik olarak kurdular. Bu yönelim, paternalizmin birinci-dalga feminist eleştiri ve köleliğin kaldırılması eleştirisinin daha erken dönem paralelliğini hatırlattı. Genel olarak feminizmde olduğu gibi film feminizm, Virginia Woolf'un *A Room of One's Own* [Kendine Ait Bir Oda] ve Beauvoir'ın *The Second Sex* [İkinci Cinsiyet] gibi "erken dönem feminist" metinleri üzerine inşa edildi. De Beauvoir'ın başlığı Freud'un cinsel monizminin, tüm cinselliği tanımlayan tek bir, temel olarak da eril libidonun olduğuna dair fikrin reddini ima eder. De Beauvoir hem kadınları hem de siyahileri, onları "yerlerinde" tutan paternalizmden özgürleşme süreci içinde gördü (bu formülasyon bazı kadınların siyahi olduğu gerçeğini gözden kaçırdı). Ona göre kadınlar "doğmaz, yapılır"; ataerkil güç, kaba biyolojik farklılık gerçeğini cinsiyet farklılıklarını üretmek ve hiyerarşi kurmak için kullanır. "Siyahi sorun" olmadığı yalnızca beyaz sorunu olduğu gibi "kadın sorunu" yoktu ama sadece erkekler sorunu vardı. (1960'lardan üç feminist klasik Ti-Grace Atkinson'un *Amazon Odyssey*, Shulamith Firestone'un *Dialectic of Sex* [Cinselliğin Diyalektiği] ve Kate Millett'in *Sexual Politics* [Cinsel Politika] kitaplarının hepsi De Beauvoir'a adanmıştı.) Feministler Betty Friedan'ın *The Feminine Mystique (1963)* [Kadınlığın Gizemi] isimli kitabı ve Nancy Chodorow, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Adrienne Rich, Audre Lorde, Kate Millett, Hélène Cixous ve Luce Irigaray gibi daha sonraki feministlerin çalışmaları üzerine de dayandırdılar. 1966'da Birleşik Devletler'de Ulusal Kadın Organizasyonu'nun ve 1972'de *MS* dergisinin kuruluşu da anahtar olaylardı.

Sinema çalışmalarındaki feminist dalga 1972'de kadın filmleri festivallerinin (New York ve Edinburg'da) ortaya çıkışı ve aynı zamanda da 1970'lerin başında popüler olan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape,* Marjorie Rosen'in *Popcorn Venüs* ve Joan Mellon'un *Women and Sexuality in the New Film* kitapları ile müjdelenmişti. Örneğin Molly Haskell'in ihtiyatlı feminist kitabı sinemada kadınların gelişmesine dair iyimser varsayımları reddetti ve bunun yerine sessiz sinema dönemindeki şövalyevari "reverans"tan 1970'lerin Hollywood'unun "tecavüzü"ne kadar, 1930'ların *screwball* komedilerinin yürekli kadın kahramanlarında zirveye varan zikzaklı bir yolun izini sürdü. Haskell hem Hollywood'un anti-feminist laçka filmlerini ve fallus merkezli Avrupa sanat filmlerini eleştirirken ataerkillik altında acı çeken kadınlara biraz olsun yer veren "kadının filmi"ni övdü. Bu kitaplar genellikle, özellikle de olumsuz stereotipler aracılığıyla –Meryem analar, fahişeler, vamp kadınlar, aptallar, sürtükler, zengin koca avcıları, öğretmenler, dırdırcılar, seks bombaları– onları çocuklaştıran ya da şeytanlaştıran ya da azgın seks nesnesine dönüştüren, kadınların temsiliyeti sorunlarına vurgu yaptılar. Üç boyutlu dünyada olduğu gibi sinemasal cinsiyetçiliğin de değişken tabiatlı olduğunu gösterdiler: Bu kadınları ahlaki olarak daha üstün varlıklar olarak idealize etmeyi, onları hadım edilmiş ya da aseksüel olarak aşağılamayı, onları korkunç derecede güçlü *femmes fatale*'ler olarak abartmayı, üretkenlik kapasitelerini kıskanmayı da onlardan doğanın, dönemin ya da ölümün vücut bulmuş hali olarak korkmayı da içerebilir. Sinema kadınlarla içinden çıkılmaz bir durum olarak yüzleşir. Roman yazarı Angela Carter'ın söylediği gibi "Sinemanın selüloid kerhanesinde, malın sonsuz olarak görülebildiği ama asla satın alınmadığı, hayran olunası bir şey olan kadının güzelliği ve bu güzelliğin kaynağı ama aynı zamanda ahlak dışı olan cinselliğin reddedilmesi mükemmel bir çıkmaza ulaşır" (Carter, 1978, s.60).

Feminizm sinema ile ilgili düşünmenin her aşamasında yansımaları olan geniş çaplı metodolojik ve teorik bir sistem sağlamıştır. Yönetmenlik anlamında feminist sinema teorisi erkekler-kulübünün eril auteurizmini eleştirirken aynı zamanda Alice Guy-Blaché (muhtemelen dünyadaki ilk profesyonel yönetmen), Lois Weber ve Amerika'da Anita Loos, Mısır'da Aziza Amir, Meksika'da Maria Landeta ve Gilda de Abreu ve Brezilya'da Carmen Santos gibi kadın auteurlerin "arkeolojik" iyileşmelerine olanak tanıdılar. Teorisyenler böylece auteurlük sorununu feminist bir perspektiften yeniden

değerlendirdiler. Sandy Flitterman-Lewis (1990), Germaine Dulac ve Agnes Varda gibi kadın auteurlerde vücut bulan "kadınların arzularını anlatma kabiliyetine sahip yeni sinemasal bir dilin araştırılması" konusunu inceledi. Feminist sinema teorisi tarzla ilgili (*écriture feminine* [kadınca yazma] sorunu), endüstriyel hiyerarşiler ve yapım süreçleri ile ilgili (tarihsel olarak kadınların kurgu, bir çeşit "dikiş" ve "yazman", bir çeşit toparlama işinde kümelenmesi) ve izleyicilik teorileri ile ilgili (kadın bakışı, mazoşizm, kılık değiştirme) yeni düşünceleri de ateşledi.

Erken dönem film feminizm bilinçlendirme, kadınların olumsuz medya betimlemelerinin kınanması ile ilgili pratik hedeflere olduğu kadar daha teorik meselelere de odaklandı. 1975'te Medya'da Feministler New York Konferansı'ndaki "Kadın Manifesto"da [*Womanifesto*] ortaya konulduğu gibi: "Bizler var olan güç yapısını kabul etmiyoruz ve içerik ve görüntülerimizin yapısıyla ve eserlerimizde birbirimizle bağlantımızla ve izleyicimizle onu değiştirmeye kendimizi adadık" (Rich, 1998, s.73). Marksizmin, semiyolojinin ve daha erken dönem eleştirmenler (büyük çoğunluğu erkek) tarafından kullanılan psikanalizi uygulayarak önceden var olan amalgamını kısmen yeniden çalışarak ve gündeme getirerek Laura Mulvey, Pam Cook, Rosalind Coward, Jacqueline Rose, Kaja Silverman, Marry Ann Doane, Judith Mayne, Sandy Flitterman-Lewis, Elisabeth Cowie, Gertrud Koch, Parveen Adams, Teresa de Lauretis ve daha pek çok teorisyen, erken dönem feminizmin, odağı "doğa"ya bağlı gibi görülen biyolojik cinsel kimlikten kültürel ve değişken; dolayısıyla yeniden yapılandırılabilen tarihsel durumsallıklar tarafından biçimlendirilen bir sosyal yapı olarak görülen "cinsiyet"e kaydıran naif özcülüğünü eleştirdi. Kadınların "görüntüsü"nden çok feminist teorisyenler dikkatlerini imgelemin kendisinin cinsiyetçi doğasına ve kadınların maskülinist görüntüsünün yapılandırılmasında gözetlemeciliğin, fetişizmin ve narsisizmin rolüne yönelttiler. Bu tartışma, egemen sinemanın izleyicisini oluşturma yollarını incelemek için yanlış yorumlamaları ve stereotipleri basit ve düzeltici bir biçimde işaret etme ödevinin ötesine geçerek onyıllar sürdü. "Karşıt Sinema olarak Kadınların Sineması"nda –ilk kez 1976 Edinburg Film Festivali'nde Kadınların Etkinliği için yazılmış bir makale– Claire Johnston sadece görüntü üzerine değil aynı zamanda kadınlara daha aşağı pozisyonları kabul ettiren metinsel, ikonografik ve anlatısal operasyonlar üzerine de analitik vurgu yapılması için çağrıda bulundu. Johnston'ın işaret ettiği gibi sine-

madaki erkek karakterler aktif olmaya eğilimli, fazlaca bireyselleştirilmiş figürlerken, kadın figürler zamansız mitler dünyasının soyut varlıkları gibi görülür. Johnston aynı zamanda öze dönüşlü uzaklaşma ve kadınsal arzunun[1] oyununu iç içe geçirecek feminist sinema yapımına davet etti.

Johnston gibi teorisyenler ve *Camera Obscura* gibi dergiler ataerkil Hollywood sinemasının radikal yapıbozumu ve Marguerite Duras, Yvonne Rainer, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman gibi isimlerin çalışmalarında örneklenen avangard feminist sinemanın dikkatle hazırlanması için çağrıda bulundular. Film feminizm özellikle İngiltere'de, Amerika'da ve Kuzey Avrupa'da güçlüydü. (Fransa'daki kadın teorisyenlerin –Cixous, Irigaray, Wittig– önemine rağmen ve Fransız kadın yönetmenlerin önemine karşın feminist sinema teorisi burada güçlü bir varlık göstermedi.)

Feminizm psikanaliz içindeki farklı akımlardan da etkilendi. *Psychoanalysis and Feminism*'de (1974) Juliet Mitchell, Freud'un kendi döneminin ataerkil tutumlarını yansıtmasına karşın ataerkilliğin kendi hastalarını nasıl etkilediğini göstererek bu tutumları aşmak için teorik araçları da sunduğunu öne sürdü. Feminist sinema teorisinin açılış metni, en azından psikanalitik örnekleri itibarıyla, Laura Mulvey'in 1975 tarihli makalesi "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" [Görsel Haz ve Anlatı Sineması] idi. Makale, anlatının cinsiyetlenmiş doğası ve klasik Hollywood sinemasındaki bakış açısını tartışarak (feminist olmayan) Lacan ve (eş derecede feminist olmayan) Althusser'i feminist projeye kaydetti. Mulvey'e göre sinema üç tür "bakış"ın koreografisini yapar: kameranınki, birbirlerine bakan karakterlerinki ve kadına gözetlemeci, maskülinist bir bakışla özdeşleşenler dahil olmak üzere izleyicininki. Egemen sinema ataerkil geleneklerini hem anlatı hem de gösteri babında erkeğe ayrıcalık tanıyarak yeniden yazar. Mulvey'e göre "çağırma" cinsiyetçidir. Kadın yolcu iken erkek anlatısal aracın sürücüsüdür. Sinemadaki görsel haz böylece erkek bakışının yapısını ve kadının bakılan olma halini, gerçek sosyal dünyada işleyen asimetrik güç ilişkilerini yansıtan ikili bir yapıyı yeniden üretir. Kadın izleyiciler ya aktif erkek kahramanla ya da pasif, kurbanlaştırılmış kadın kahramanla özdeşleşerek aslında seçme şansının olmadığı bir seçim yapar. Sinema Hitchcock tarzında gözetlemeci –izleyicinin nesneleştirilmiş kadına bakan erkek bakışla özdeşleştiği– kadın vücudunun güzelliğinin büyülü, erotik gücü belirten yakın çekimlerle hattında giden anlatıyı durdurmak için kullanıldığı Sternberg tarzında feti-

şist olabilir. Claire Johnston kadınların ortak fantezilerinin serbest bırakılmasını savunurken Mulvey sinemasal hazzın stratejik olarak reddedilmesini savundu.

Mulvey sonradan kadın izleyicileri maskülinist bir kalıba sokmaya zorlamakla eleştirildi (ve kendini eleştirdi). 1978'de Christine Gledhill film feminizmin özellikle metinsel olan doğasını sorguladı: "Anlamın semiyotik üretiminin ısrarı altında, sosyal, ekonomik ve politik pratiğin geçerliliği hepten ortadan kalkma tehditi altındadır" (Gledhill, Doane'de ve diğerlerinde, 1984). "*Fantasia*"da (1984) Elizabetn Cowie çoklu ve çapraz-cinsiyetli özdeşleşmelere çağrıda bulunur. David Rodowick (1991) Mulvey'in teorisinin, tarihsel değişkenliğe izin verme konusunda sınıfta kaldığını öne sürdü. *Camera Obscura*'nın özel bir sayısı (1989) Mulvey'in makalesine yapılan elli kadar yanıtı öne çıkardı. Mulvey'in modeli şimdi fazlaca determinist, kadının erkek bakışı bozacağı, yeniden yönlendireceği ya da altını oyacağı farklı yöntemlere kapalı olarak algılanıyordu.

Pek çok feminist Freudculuğun fallusa, eril gözetlemeciliğe ve "analitik tarafsızlık" gibi sinsice cinsiyetleştirilmiş kavramlar dışında kadının öznelliğine çok az yer bırakan oedipal senaryoya ayrıcalık vermesiyle ideolojik kısıtlamalarına dikkat çekti. Belirtildiği gibi Freud, sadece erkek çocuğun oedipal yolculuğu ile ilgilendi. Mary Ann Doane kadının vücudunun kendisi için çok yoğun ve baskılı varlığının, gözetlemeci haz ve kontrol için gerekli olan görüntüden uzaklaşmanın kurulmasını kadınlar için imkânsız hale getirdiğini öne sürdü. Doane bütün fetişizm kavramlarının "hadım edilmenin bir tehdit olarak ortaya konulamayacağı" kadın izleyici ile ilgili yapacak çok az şeyi olduğunu söyledi (bkz. Doane, Doane'de ve diğerleri, 1984, s.79). Dahası, farklı seçenekler de mevcuttu. Doane'e göre kadın izleyici travesti gibi erkek bakışla özdeşleşebilir, böylelikle paradoksal bir biçimde kendi cinsiyetini güçsüzleştirirken kendisini güçlendirir ya da mazoşist bir şekilde kendini eksiklik olarak damgalamasıyla özdeşleşir (a.g.e.). Kadın filmi çalışmasında Doane (1987) mazoşizm ve histeri senaryolarıyla sahnelenen üç alt cinsiyet tanımladı: maternal, medikal ve paranoid.

The Desire to Desire (1987) adlı kadın filmi çalışmasında Doane bu filmlerin temele kadın karakterleri almalarına rağmen sonuçta kendi arzularının sınırlarını çizdiğini ve hayal kırıklığına uğrattığını, onlara "arzuyu arzulamak" dışında bir şey bırakmadığını ileri sürer. Daha geniş alandaki farklı alt türler bu etkiyi yakalamak için birbirine paralel ama farklı yöntemlerle çalışır. Bu filmlerde has-

talık etrafında dönen kadın arzusu hasta ve doktor arasındaki kurumsal ilişki tarafından seçilir. Aile melodramlarında bu anneliğe yükseltilmiştir. Romantik komedilerde narsisizme kanalize olmuştur. Gotik korku filmlerinde ise arzu kaygıyla çözülmüştür.

Bu esnada Gaylyn Studlar, Mulvey'e (Baudry ve Metz'in yanında) izleyiciliğin anahtarının gözetlemecilik ve fetişizmden çok kökenleri güçlü bir annenin arkaik hatırasında olan mazoşizmde yatabileceğini ileri sürerek karşı çıktı. Cinsel farklılığın gösterisine karşı erkek tepki, örneğin sadist olmaktan daha çok mazoşist olabilir: "Sinematik aygıt ve mazoşist estetik erkek ve kadın izleyiciler için tinsel biseksüelliği yeniden entegre eden, çok-şekilli cinselliğin duygusal hazlarını sunan ve ön-oedipal anneye duyulan arzu ve onunla özleşleşmelerinde erkek ve kadını bir yapan özdeşleşmeci pozisyonlar önerir" (Studlar, 1988, s.192). Carol Clover'ın kitabı *Men, Women and Chain Saws* izleyicilikle ilgili pozisyonların aktif ve pasif, sadistik ve mazoşistik arasında gidip geldiğini iddia ederek tartışmanın zeminini kaydırmıştır. Ona göre çağdaş korku filmleri erkek izleyiciyi sadizme doğru konumlandırmaz; daha çok erkek izleyiciyi kadın kurbanla özdeşleşmeye özendirir (Clover, 1992). Rhona J. Berenstein (1995) seyircilerin belirlenmiş cinsiyet ve cinsel rolleri bıraktığı ya da sahiplendiği, rol oynamakla ve kılık değiştirmekle belirginleşen bir janrın edimsel görünümünü ileri götürerek, korku filmlerinde izleyicilik analizini daha da karmaşık hale getirmiştir. Teresa de Lauretis kendi bölümünde, kız çocuk asla tam olarak anneye duyduğu arzusundan feragat etmediği için izleyicinin biseksüel olarak konumlandırıldığını ileri sürdü.

Maskülinist modellerden vazgeçen, bir tür "Kesintili Oedipus"u gündeme getiren de Lauretis sinemanın kadınlar arasındaki farklılıkları keşfetmek için cinsel ayrımların ötesine geçmesi gerektiği ileri sürdü. De Lauretis (1989) için cinsiyet sinemayı da içeren pek çok sosyal teknoloji tarafından üretilmişti. Karmaşık sosyal teknolojiler - kurumlar, temsiliyetler, süreçler - model bireyler bunlara bir rol ve fonksiyon ve yer belirler. Bu teknolojilerce kadınlar ve erkeklerin farklılıkları ve cinselliğin pratikleri ve söylemleri konusunda çelişen yatırımlarının olması istenir.

Tüm eleştirilerin arefesinde Mulvey, melodrama ve "seyircideki kadın" gibi iki önemli konuyu ihmal ettiğini kabul ettiği "*Afterthoughts on Visual Pleasure*"da bir çeşit özeleştiri yaptı. Mulvey'in sonraki çalışmalarında Bakhtinci hibridizm, Lacancı ikiliklerden kurtulmanın yolunu sundu. Bu esnada Kaja Silverman (1992),

ideoloji kavramının "sadece Marksistler için değil feminist ve gey çalışmaları için de zaruri bir araç" olduğunu tartışırken dikkatini "sapkın", fallik olmayan, güce "hayır" diyen para-oedipal erkekliğe yöneltti. Psikanalitik feminist teori kadınlık ve erkekliği kültürel yapılar, söylemsel ve kültürel üretim ve ayrışma süreçlerinin sonucu olarak ele alma anlayışını tartıştı. Bir zamanlar tek parçalı olarak görünen özdeşleşme geniş, duruma bağlı değişen bir alana dağıldı. Cinsel farklılıkla ilgili özel bir endişe kadınlar arasındaki farklılıkları bölümlere ayırmaya imkân vermişti. De Lauretis "feminizmin heterojen üretkenliği"nden bahsetti ve feminist lerden ifade ve belirtme konularıyla ilgili düşünmelerini istedi: "kim kimin için filmler yapıyor, bakan ve konuşan kim, nasıl, nerede ve kime?"[2]

Feminist sinema teorisi dönemi kadınların filmler yapmasının altın çağı olmuştu. Bu rengârenk üretimin şematize edilme çabasında Ruby Rich (1998) tanımlayıcı kategorilerin deneysel bir tasnifini önerdi:

1. Doğrulayıcı (Kadın hareketlerini meşrulaştıran filmler, örn. *Union Maids*).
2. Karşılık gelen (*Film About a Woman Who...* gibi auteurünü metnin içine nakşeden avangard filmler).
3. Yeniden yapılandırıcı (Sally Potter'ın *Thriller* filmi gibi konvansiyonel türleri yeniden gündeme getiren eski deneysel filmler).
4. Medusavari (Feminist metinlerin "yasayı havaya uçurma" potansiyelini öven Nelly Kaplan'ın *A Very Curious Girl* filmi gibi filmler).
5. Düzeltici gerçekçilik (von Trott'un *The Second Awakening of Christa Klages* filmindeki gibi feminist özellikler geniş bir izleyiciyi hedef alır).

Kadınlar tarafından yapılmış filmlerin çoğu, Laura Mulvey ve Peter Wollen, Yvonne Rainer, Marleen Gooris, Su Friedrich, Sally Potter, Julie Dash, Chantal Akerman, Jane Campion, Mira Nair, Lizzie Borden ve daha birçoklarında olduğu gibi feminist-teorik bir dürtüye sahipti.

Aynı zamanda 1980'lerde ve 1990'larda feministler ana akım sinemanın *hazlarına* karşı daha saygılı olmaya başladılar. *The Women Who Knew Too Much*'ta Tania Modleski, Hitchcock'un filmlerindeki erkek karakterlerin kendi acılarını "özdeşleşmenin ve deh-

şetin diyalektiği" içinde kadın karakterlerin üzerine yansıttığını öne sürerek, onun kadınlara bakışı/ önemsemesinin kayda değer müphemliğine işaret etti. Feministler, Kaplan'ın (1998) kara film antolojisi ve Christine Gledhill'in (1987) melodram üzerine çalışmasında olduğu gibi dikkatlerini aynı zamanda popüler türlere de yönelttiler. Bazı feministler, kamusal alanda görünmezliğin bir tartışma biçimi olarak gururla kendinden bir gösteri yaratan "itaatsiz kadın"ın karnavalvari örneklerini övdü. Bakhtin ve Mary Douglas'tan yararlanan Kathleen Rowe (1995) melodram ve kadının kurbanlaştırılmasına hayıflandı ve bunun yerine komedinin, kuralları çiğneyen aşırı kadınlarını –"fazla şişman, fazla komik, fazla gürültücü, fazla yaşlı, fazla asi"– sosyal hiyerarşiyi bozan bu kadınları övdü. (Molly Haskell bu akımı *screwball* komedilerin alıngan kadın kahramanları ile ilgili değerlendirmesinde kısmen öngörmüştü.)

Feminist sinema teorisi normatif olarak "beyaz" olmakla ve lezbiyenleri ve beyaz olmayan kadınları marjinalize etmekle de eleştirildi. Alice Walker "feminizm" teriminin siyahiler için çekici olmadığını söyleyerek siyahi kadınların yazılarını ve eleştirilerini adlandırmak için "kadınist" [womanist] terimini buldu. Siyahi feministler "Zenci Olarak Kadın" formülünün "zencilerin" aynı zamanda kadın olabileceğini kabullenme konusunda başarısız olduğundan yakındılar. Barbara Christian'ın belirttiği gibi "siyahi olarak tanımlanırsa onun kadınlık doğası genellikle reddedilirdi; eğer kadın olarak tanımlanırsa siyahiliği genellikle görmezden gelinirdi; eğer işçi sınıfı olarak tanımlanırsa, cinsiyeti ve ırkı sessizleştirilirdi" (Young-Bruehl'den alıntı, 1996, s.514).

Şair Adrienne Rich (1979), "beyaz solipsizmi", "spazmlı, aciz suçluluk refleksleri halinde değilse, çok az ya da hiç uzun vadeli olmayan devam eden bir devinimi ya da politik bir yararı yoksa, beyaz olmayan deneyimi ya da varlığı adeta aynı derecede değerli ve önemli görmeyen tünel görüşü"nü şiddetle suçlayarak bu eleştiriyi tekrarladı. Ella Shohat "*Gender and the Culture of Empire*"da [Cinsiyet ve İmparatorluk Kültürü] Freud'un bazı yazılarının[3] sömürgeci alt metnine işaret etti ve geçici olarak bakışın gücünü sadece sömürgeci medenileştirme misyonunun bir parçası olarak beyaz kadın karakterlere veren *Black Narcissus* [Siyah Nergiz] gibi Avrupa-sömürgeci filmlerle uğraşırken ana akım feminist analizin sınırlarından yakındı. (Shohat, Bernstain ve Studlar'da, 1996). Jane Gaines bazı feminist teorilerin etnosantrizmine dikkat çekti. bell hooks [Gloria Jean Watkins'in mahlas ismidir. Kendisinin kullandı-

ğı gibi küçük harflerle yazılmıştır. ç.n] siyahi kadın izleyicilerin, siyahi erkek izleyicilerin eleştirel bakışının ötesine geçen bir biçimde neredeyse zorunlu olarak muhalif olduğunu ileri sürdü (bkz. hooks, 1992, s.115-31).

Feminist sinema teorisinin başarıları, geriye dönük olarak teorinin maskülinist dayanaklarını açığa çıkardı: Gerçeküstücülerin erotize edilmiş kadın düşmanlığı; auteur teorinin kahraman (oedipal) maskülinizmi, semiyotiğin sözde cinsiyetsiz "nesnelliği". Feministler bu tür teorileri kuvvetlendiren bilinçaltı kinayeleri ayırt etti. Tania Modleski örneğin Frankfurt Okulu teorisinin kitle kültürünü, basmakalıp bir biçimde kadınlarla bağdaştırılan özelliklerle – edilginlik ve duygusallık– bağlayarak kadınlaştırması yöntemlerine dikkat çekti. Sembolik emeğin toplumsal olarak cinsiyetleştirilmiş bölümü ile kadınlar kitle kültürünü tüketmenin tehlikeli etkilerinden sorumlu tutulurken erkekler sosyal olarak eleştirel olan yüksek kültürü yaratmanın sorumluluğunu omuzlar.[4]

Postyapısalcı Dönüşüm

1960'ların sonunda Saussurecü model ve ondan türemiş yapısalcı semiyotik saldırıya uğradı ve –en dikkat çekicisi de Derridacı yapıbozumculuk tarafından– böylece postyapısalcılığa yol açtı. Postyapısalcı akım dilin belirleyiciliği, yapılandırıcılığına dair yapısalcı önermeyi ve anlamlandırmanın farklılık üzerine olduğu varsayımını paylaşır; ancak yapısalcılığın "bilimsellik rüyasını", farklılık oyununu herkesi kapsayan ana bir sistem içerisinde sabitleme umutlarını geri çevirir.

Friedrich Nietzsche'nin çalışmalarından ve Husserl ve Heidegger'in görüngübiliminden yararlanan postyapısalcılık, yapısalcılığın tipik özelliklerinden olan sistematik olma dürtüsünün dışarıda bıraktığı ve bastırdığı her şeyle yüzleşmesi gerektiğini gördü. Aslında postyapısalcılığın ufuk açıcı metinlerinin çoğu (mesela hepsinin orijinal ilk basımı 1967'de olan, Derrida'nın *Of Grammatology* [Gramatoloji], *Writing and Difference* ve *Speech Phenomenon* çalışmaları) yapısalcılığın asal kavramları ve merkezi figürlerinin açık eleştirilerini içerdi. Örneğin Derrida'nın 1966'da, Baltimore'da Johns Hopkins Üniversitesi'nde "*Languages of Criticism and the Science of Man*" konferansındaki makalesi (Amerikan akademisine yapıbozumcu teorinin tanıtılması için geniş disiplinlerarası bir zemin oluşturan konferans) Lévi-Strauss'un yapısalcı antropolojisindeki "yapı" kavramının bir eleştirisi idi. Derrida "bugün bile bir yapı kavramı[nın] kendinde düşünülemezi [*unthinkable itself*] temsil eden herhangi bir merkezden yoksun" olduğunu önererek yapıların "merkezsizleşmesi"ne çağrıda bulundu (Derrida, 1978, s.279).

Postyapısalcılık, ilginin gösterenden gösterilene ve sözceden [*utterance*] sözcelemeye [*enunciation*] kayması olarak farklı şekillerde tanımlanagelmiştir. Derrida'nın yanı sıra Foucault, Lacan, Kristeva ve geç dönem Roland Barthes gibi diğerlerini de içeren postyapısalcı akım merkezileştirilmiş, genelleyici teorilere esaslı bir

güvensizlik gösterdi. ("Yapıbozum" özellikle Derrida'nın çalışmalarına gönderme yapmaya eğimliyken "postyapısalcılık" Avrupa'dan ziyade Kuzey Amerika'da daha çok kullanılmasına rağmen daha geniş, daha kapsayıcı bir terimdir.) Yapıbozum böylece kapsayıcı bir üst-dilin yapılandırılmasının mümkün olması ile ilgili radikal bir şüpheciliği dillendirdi; çünkü değişken işaretleri metinden metine spiralleşen kinayelerin artması içinde dışa doğru durmaksızın hareket ettiği için üst-dilin işaretlerinin kendileri patinaj ve belirsizliğe maruz kalabilir. Eğer yapısalcılık, durağan, homeostatik yapılar varsaysaydı, postyapısalcılık değişim ve kesinti anlarına bakardı. Bu anlamda yapıbozum, Nietzsche, Freud ve Heidegger ve kayda değer bir biçimde anlamı stabilize eden ve sabitleştiren girişimleri aşındıran kaçınılmaz kaymaları sorgulayan "şüphenin yorumbilimi"ne (Paul Ricoeur) kadar giden anti-temelci dalganın bir parçasını oluşturur. Bu nedenle, postyapısalcı sözlük, her anlamda temellendirilmiş durağanlığın altını oyan bir kelime dağarcığından, "akışkanlık", "melezlik", "iz", "patinaj" ve "dağılma" gibi kelimelerden yana olmaya meyyaldir. *Marxism ve Philosophy of Language*'de (1929) Voloshinov'un ve Bakhtin'in Saussure eleştirilerini aksettiren ama muhtemelen bu metinden habersiz olan yapıbozum sabit işaret, birleşik özne ve kimlik ve gerçek kavramlarını eleştirir. (Julia Kristeva'nın 1960'ların sonunda hâlihazırda not ettiği gibi Bakhtin tekinsiz bir biçimde ana postyapısalcı ögelerin habercisi oldu: tek anlamlılığın, yorumlamanın sonsuz spiralinin reddi, konuşmadaki özde var olmanın olumsuzlaması, işaretin değişken kimliği, konunun söyleme göre konumlandırılması, iç-dış karşıtlığının savunulamaz doğası ve metinlerarasılığın yaygın varlığı.[1] Derrida, Saussurecü kelime haznesini benimsedi -özellikle "fark", "gösteren", "gösterilen"- ancak onları dönüştürülmüş bir çerçevede yeniden düzenledi. Dilbilimsel anlamın kaynağı olarak ikili zıtlıklara yapılan yapısalcı vurgu, Derrida'da dilin "oyun"un çok-değerli yeri, belirsiz patinajların ve yerini almaların alanı olması görüşüne yerini bıraktı. Saussure'ün işaretler arasında diferansiyel ilişki kavramı Derrida tarafından esas doğası sürekli yerinden etme ya da iz'den biri olan işaretler *içinde* bir ilişki olarak yeniden yazıldı. Derrida'ya göre dil böylece her zaman birey olarak konuşanın kavrayışının ötesinde bir röleler ağına ve diferansiyel "izlere" yazılır. Derrida, semiyotik projeyi reddetmeden ya da onun tarihsel önemini inkâr etmeden yazma ve genel olarak metinsellik bilimini çalışacak bir "gramatoloji" önerdi.

Belki de Derridacı postyapısalcılık dil tabanlı disiplinlerle (edebiyat ve felsefe) çok yakından bir bağı olmadığı için sinema teorisi içinde sessiz ama karşı konulamaz bir varlık gösterdi. Genellikle bu varlık kavramsal, en azından terimler ve kavramlar kısmen Derrida'dan alınarak -"iz", "dağılma", "logosantrizm", "aşırılık"- film eleştirisi söyleminde geniş bir biçimde dolaşıma girdi. Modernist edebi-metinsel çalışmalara önem veren bir grubun (Lautréamont, Mallarmé, Artaud vb) devrimci bir *yazımın* (*écriture*) prototipi olarak oluşturduğu *Tel Quel* dergisiyle birlikte anılan yazar Julia Kristeva, anahtar bir etki oluşturdu. Film-teorik camiada (*Chaiers du cinéma* ve özellikle *Cinetique* gibi sinema dergilerinde) özümsendiği gibi Tel Quelizm 1970'lerde tüm konvansiyonel ana akım filmlerin ve hatta estetik olarak konvansiyonel olan solcu militan filmlerin radikal bir reddine neden oldu, konvansiyonel pratiklerle dramatik bir kopuşu provoke eden filmlerden, Jean Deniel Pollet'nin *Mediterranée* filmi, Dziga Vertov grubunun (Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin) deneysel filmleri ve hatta Jerry Lewis'in refleksif komedileri gibi filmlerden yana oldu. Teorisyenler biçimlerin kendilerinin tarihsel olduklarını unuttukları için zaman zaman filmin biçimi fetişleştirildi. Saf stil, politik bozulmanın ağır yüküne dayanmak için oluşturulmuştu. Gramer bozulurken güç ilişkilerine el sürülmüyordu.

Bu esnada Metz'in *Language and Cinema*'daki teorileri zaman zaman, Derrida ve Kristeva ile ilişkilendirilen postyapısalcı edebi akımlar tarafından açık bir biçimde etkilenmişti. Metz bir yandan daha tarafsız "yapısalcı" her türlü sonlu, organize edilmiş söylem olarak metin kavramı, diğer taraftan da daha programatik avangard yapıbozumcu anlamda metin kavramı arasında gidip gelmeye eğilimliydi. Tel Quelistlerden farklı olarak Metz genellikle radikal avangard filmler için saygı ifade eden bir biçimde "metin" kelimesini kullanmaz. Ona göre tüm filmler metindir ve metinsel sistemleri vardır. Yine de *Language and Cinema*'da metinsel sistemlerin statik, cinsine göre tasniflenmiş, yapısalcı-biçimci bakışı ve metnin "üretkenlik", "yer değiştirme" ve "*yazım*" olarak daha dinamik postyapısalcı Barthescı-Kristevacı bakış arasında açık bir gerilim vardır. Saussurecü paradigmanın Kristevacı eleştirisinden (sadece işaretin Derridacı eleştirisine değil aynı zamanda Bakhtin'in Saussure'ü trans-dilbilimsel eleştirisine de borçlu olan eleştiriden) etkilenen Metz filmsel *söz* anının, başka bir yerde vurguladığı sistematik olma durumunun çözülmesi olarak tanımlar:

> Metin sistemi, kodları devre dışı bırakan, onların her birini diğerlerinin varlığı ile deforme eden, bazılarını diğerleriyle kirleten ama bu esnada birini diğeri ile değiştiren ve neticede -bu genel yer değiştirme halinin geçici "tutuklu" bir sonucu olarak- her bir kodu genel yapıyı hesaba katarak belirli bir konuma yerleştiren, kendisinin de başka bir metin tarafından yerinden edilmesi kaçınılmaz olan bir konumlandırma sonucu neticelenen, bir yer değiştirme sürecidir. (Metz, 1974a, s.103).

Bu sonraki, "finalize olmadan" sürekli yer değiştirme olarak metin anlayışı *Language and Cinema*'da daha dinamik olan kutbu oluşturmuştur. Bir filmin metni onun işleme kodlarının eklemeli bir "liste"si değildir; daha çok filmin kendi metnini "yazdığı", değiştirdiği ve kodlarını birleştirdiği, bazı kodları diğerlerine karşı kullandığı ve böylece kendi sitemini oluşturduğu yeniden yapılandırma çalışmasıdır. Metinsel sistem böylece birbirini etkilemeleri ve birbirlerinin yerine geçmeleri için kodları değiştiren durumdur. Film dili kodların bir bütünü olarak görülebilirken film *yazımı* [*ecriture*] aktif bir operasyon, kodları yerinden eden yazarca bir süreçtir.

Cinetique ve *Cahiers du cinéma* Marksistleri, Derridacı yapıbozum kavramını egemen sinemanın ve sinemasal aygıtın bilinçaltı ideolojik temel desteklerini sergileme sürecini adlandırmak için kullanarak belirgin sol-Brechtçi bir eğilim getirdiler. Bu okumada yapıbozumcu metin Derrida'nın karmaşık felsefi manevralarını daha az ifade ederken egemen sinemanın geçerli kodlarını ve ideolojilerini görünür hale getiren filmleri daha çok ifade eder. (Postyapısalcı sinema teorisi ve analizinin çoğu, hâlihazırda açıklanan nedenlerden ötürü, Derridacı yapıbozumdan çok Lacan'ın "Freud'a dönüş"ü üzerine temellendirilmiştir.)

Yapıbozum, sinema teorisi ve analizinde, özellikle bir okuma yöntemi olarak varlığını hissettirmiştir. Şüpheci okumaya yapılan vurgu, bastırma ve çelişkilere dikkat çekme ve film metninin (ya da filmle ilgili metinlerin) çıkmazları, hiçbir metnin aynı zamanda altını oymadığı bir pozisyonu almadığı varsayımı, tüm metinlerin temel olarak çelişkili olduğu fikri artık sinema çalışmalarına yayılmıştı. Postyapısalcılık, erken dönem semiyolojinin analizin bütün kodlarını betimleyerek bir filmin anlamının bütününü kesinlikle yakalayabileceğine dair aşırı bilimsel inancını sarsarak metinsel anlamı istikrarsızlaştırdı. Yapıbozumun etkileri sinema teorisinde Marie-Claire Ropars, Michael Ryan, Peter Brunette, David Wills ve Stephen Heath (Kristeva üzerinden) gibi analistlerce incelendi. Marie-Claire Ropars, sadece Fransızca yayınlanan bazı metinlerde,

terimleri sabitlenemez ve tayini mümkün olmayan anlamlandırmanın diferansiyel sürecinin bir parçası olarak "işaret" kavramını "iz" kavramı ile değiştiren kapsamlı "teorik hipotez" olarak anlaşılan Derridacı yazım kavramından film analizi için anlamlar çıkardı. Ropars, sinematik montajı -mesela özellikle Eisenstein tarafından uygulanan- soyut kavramsal bir alan yaratma adına mimetik temsili aşmanın bir aracı olarak görür. Eisenstein'ın "yazarca" metinleri kendi yazım süreçlerini ortaya çıkardı ve böylece anlamın değişkenliğini oluşturdu. *Le Texte divesé*'de (1981), belki de en sofistike Derridacı sinema analizinde, Ropars, süperpoze edilmiş gösterge sistemlerinin bir dizisi olarak hiyeroglifi bir çeşit "yazma makinesi" olarak "sinemanın metinsel kabiliyeti" için bir figüre dönüştürdü. *M* ve *India Song* gibi filmlerin örnek okumaları aracılığıyla Ropars filmsel göstergeyi "ehlileştirmek" yerine yıkar ve dağıtır. Ropars'a göre film metinleri potansiyel olarak aktif, sentezlenemez "yapısal çelişkileri" oyuna yerleştirir. Özellikle montajın ayrıştırma kapasitesi, maddi gösterenler arasındaki "farklara" oynayarak işareti parçalayabilir. Filmlerde iki güç tarafından çatlaklar oluşur, yazım ve kontr-yazım [*counter-écriture*], biri yayılmış metinsel enerjiye doğru meylederken diğeri duyu ve temsile eğilimlidir. (Bakhtin "merkezkaç" ve "merkezcil" güçler arasında derdi.)

Brunette ve Wills (1989) sinema teorisini ve analizini gizlice bilgilendiriyor gördükleri çeşitli toparlayıcı kavramları sorgulamak için Derridacı kategorileri konuşlandırdılar: anlatı sinemasının kavramları, kendine özdeş tutarlı bir sistem olarak Hollywood, görsel olanın üstünlüğünün logosantrik gelenekte konuşmanın yazıya olan üstünlüğüyle benzer görülmesi. (Elbette bu kavramların çoğu hâlihazırda Derrida'ya başvurmadan sorgulanmıştı.) Totalize etmenin ötesinde bir harekete çağrıda bulunan yazarlar, sinemayı "totalize etmeye ya da aşkınlığa indirgenemeyecek ilişkiler içinde varlık ve yokluğun, görülen ve görülmeyenin etkileşimi", yazma, metin olarak gören "anagramatik" okuma pratiğinin olanaklarına başvurdular" (age. s.58).

Yapıbozum, filmle ilgili nadiren yazı yazan ama sinema teorisyenleri tarafından sıklıkla alıntı yapılan, kendileri yapıbozumdan etkilenmiş yazarlar tarafından sinema teori ve analizini dolaylı bir biçimde de etkiledi. Böylece Judith Butler'ın cinsiyet üzerine çalışması Queer sinema teorisi için anahtar bir kaynak haline gelirken Gayatri Spivak'ın madun özne [*subaltern subject*] çalışması ve Homi Bhabha'nın "melezlik" ve "ulus ve anlatı" üzerine çalışması

teorik sinema yazılarında (genellikle süslü olmalarına karşın) yaygın kaynaklar haline geldi. Politik olarak yapıbozum ilerici görüldü; burada sistematik bir biçimde, tarihsel olarak baskıyı desteklemiş olan belirli ikili hiyerarşileri –erkek/ kadın, Batı/ Doğu, siyah/ beyaz- sarstı. Örneğin Derrida Lacancı fallosantrizmin feminist eleştirisiyle aynı safta yer aldı. Diğer taraftan yapıbozumu eleştirenler akademik seçkinciler tarafından da (Yale edebi yapıbozum okulu örneğinde olduğu gibi) kolaylıkla arzulanabilir olmasından ve "yıkım" ana tezinin sadece retorik olma eğiliminde olmasından şikâyet ettiler. Zaman zaman hiper-yapıbozumcu söylemde özcülük ilk günaha [Adem ve Havva ç.n] denk düşer hale gelir; bu da kim-daha az-özcü bahisi ile sonuçlanır. Yapıbozum eleştirisinin nesnesinin kim ya da ne olduğuna bağlı olarak politik bileşim değerini de kaydırır. Tarihsel kökenleri olan sosyal hiyerarşileri (Erkeğin Kadına karşı, Batının Doğuya karşı) sorguladığında ilerici olan yapıbozum özcülükten tamamen arındırılmış düşünme canavarının peşine düştüğünde, dil ve diskuru haklı biçimde insan özneye ait ortak birim olarak teslim ettiğinde gerici hale gelir.

Metinsel Analiz

Metin sorunu Derrida'nın çalışmalarının kalbindeydi ve Derrida'nın kendisi metinsel analizler yaptı (Rousseau'nun, Saussure'ün ve diğerlerinin). Yapıbozum, metinlerin söylemsel heterojenliklerine karşı uyanık olarak, bir düzeyde metinsel yorumun bir biçimi, metnin "paketinin açılması" ve konuşulmayan öncüllerini sorgulamanın bir yolu idi. Ve metinsel analiz uzun geçmişinin izlerini kutsal kitap yorumlarına, on dokuzuncu yüzyıl yorumbilim ve filolojisine, Fransız pedagoji yöntemi olan yakın okuma (*explication de texte)* ve Amerikan Yeni Eleştirisi'nin "içkin" analizine kadar sürmesine rağmen, daha dolaysız öncülleri arasında Lévi-Strauss'un mit üzerine çalışması, Umberto Eco'nun "açık eser" çalışması, Roland Barthes'in "eser" ve "metin" arasındaki ayrımı, Althusser'in ve Macharey'in (Freudcu) "semptomatik okuma" ve "yoklukları yapılandırma" ve Derrida'nın *ayrım* ve dağılma kavramları vardır.

"Film metni"nin ortaya çıkışı böylece birden fazla sorun ve metinlerarasılıkta kökleşmişti. Bu terim sinemaya edebiyattan transfer edildi. Geleneksel olarak kutsal kelimelerle (önce dinsel ve sonra da edebi) uyum içinde olan saygı böylece kötülenen bir aracın saygınlık kazanmasına hizmet etti. Dinsel anlamda sinema da "vahiy" kuantumuna sahipti. Filmler henüz metin aşamasındayken, normalde edebiyata karşı gösterilen aynı ciddi ilgiye değer hale gelir. Metinsel analiz aynı zamanda auteurizme götüren mantıksal bir sonuçtur: Neticede "yazar" metin değilse ne yazar? Aynı zamanda sinema metni, semiyolojinin, sinemaya rastgele "bir hayat kesiti" olmaktan çok sistematik diye organize edilen söylemin yeri olarak odaklanmasının bir işlevidir. Metinsel analiz, filmin bir araç gibi onu sadece edebi seçkinci yazımdan değil aynı zamanda da filmleri yalnızca eğlence olarak gören gazeteci eleştiriden de ayıran ciddi bir çalışmayı hak ettiğini varsayar. Pauline Kael'in üstüne yazı yazmadan önce bir filmi birden fazla izleyememesiyle övünmesi bir edebiyat eleştirmeni tarafından *Hamlet* ya da *Ulysses* için yapılsaydı

tembellik ya da yetersizlik işareti olarak ele alınırdı. Edebiyat eleştirmenliği, Barthes'ın söylediği gibi her zaman bir "yeniden okuma" işi olmuştur.

"Metin" kavramı -[İngilizce'de] etimolojik olarak "doku" ya da "dokuma"- filmi gerçekliğin bir taklidi olarak değil bir eser, bir yapı olarak kavramsallaştırır. "*From Work to Text*"te Barthes iki ayrım yaptı. "Eser" nesnenin görüngüsel yüzeyi olarak tanımlandı; mesela birinin elinde tuttuğu bir kitap, yani önceden var olan ve tasarlanmış olan anlamı içeren tamamlanmış bir ürün. "Metin" metodolojik bir enerji alanı, yazarı ve okuru birlikte emen bir üretim olarak tanımlandı. Barthes şöyle yazar: "Şimdi biliyoruz ki metin tek bir 'teolojik' anlamı (Yazar-Tanrının bir 'mesajı') açığa çıkaran kelimeler dizisi değil; hiçbiri orijinal olmayan çeşitli yazımların harmanlandığı ve çatıştığı çok-boyutlu bir uzamdır" (Barthes, 1977, s.146). *S/Z*'de Barthes "okurca" ve "yazarca" ["*readerly*", "*writerly*"] metin arasında -ya da daha iyisi- metinlere okurca ve yazarca *yaklaşımlar* arasında da bir ayrım yaptı. Okurca yaklaşım klasik metinde öngörülen ve aranan değerlere -organik bütünlük, çizgisel bölümler, biçimsel şeffaflık, konvansiyonel gerçekçilik- öncelik verdi. Yazara ait bir ustalık ve okurca pasiflik varsayar, yazarı tanrıya ve eleştirmeni "görevi tanrının Yazımını deşifre etmek olan rahibe" dönüştürür (Barthes, 1974, s.174). Yazarca yaklaşım, tersine, zıtlıklara ve heterojenliğe duyarlı, metnin işinin farkında olan aktif okuyucuyu yüceltir. Kendi inşa sürecini öne çıkararak ve sonsuz anlamlandırma oyununu destekleyerek tüketicisini üreticiye dönüştürür.

Raymond Bellour kendi edebiyat kuramı geçmişinin üzerine temellendirerek, "*The Unattainable Text*" isimli makalesinde edebi modellerin sinemaya genişletilmesindeki bazı zorluklara işaret eder. Edebiyat eleştirisi yüzyıllar süren düşünceden ortaya çıkarken sinema analizi yakın tarihlidir. Daha önemlisi, film metni, edebi metinden farklı olarak, "alıntılanabilir" değildir (Bellour *Cine-Scan*'lerin, video kayıt cihazlarının, lazer-disklerin ve kablolu televizyonun ortaya çıkışından önce, az bulunurluk durumunun sinema analizinin mistikliğine katkıda bulunduğu bir zamanda yazıyordu). Edebiyat ve edebiyat eleştirisi aynı kelimelerin ortamını paylaşırken, sinema ve sinema analizi bunları paylaşmaz. Sinema aracı Metz'in beş kanalını kullanırken (görüntü, diyalog, gürültü, müzik, yazılı malzemeler), filmin analizi kelimelerden oluşur. Dolayısıyla eleştirel dil nesnesine uygun değildir; film her zaman onu oluşturmaya teşebbüs eden dilden kaçar. Bellour daha sonra sinemayı diğer sanat-

sal metinlerle "alıntılanabilirlik" katsayısı bağlamında karşılaştırır. Ressamca metin alıntılanabilir ve bir bakışta idrak edilebilir. Tiyatroya ait metin yazılı metin olarak yorumlanabilir -ama bir "aksan" kaybıyla. Daha sonra Bellour sinemasal ifadenin sözlü yorumlamasında beş kanalının eşit olmayan hassaslığını analiz eder. Diyalog alıntılanabilir ancak ton, yoğunluk, ses rengi ve eşzamanlı bedensel ifadeler ve yüz ifadelerinden yoksun olarak. Gürültü örneğinde ise sözlü anlatım her zaman bir çeviri, bir bozulmadır. Son olarak görüntünün kelimelerle yorumlanabilmesi mümkün değildir. Tekil kareler yeniden üretilebilir ve alıntılanabilir ancak film duraklatılarak ona özgü olan şey, hareketin kendisi kaybolur. Metin ele geçirilmeye çalışıldığı an elden kaçar. Bu zorluktan hareketle analistler ancak "ilkeli bir umutsuzlukla" anlamaya çalıştığı nesne ile yarışmayı deneyebilir.

Metz, bir tür açı-ters açı diyaloğu olarak, iki tamamlayıcı görev arasında ayrım yaptı: (1) sinema teorisi (sinema dilinin *başlı başına* çalışılması) ve (2) film analizi. Sinemasal dil sine-semiyolojik *teorinin* konusu iken, metin sinema-dilbilimsel *analizin* konusudur (ileride göreceğimiz gibi pratikte bu ayrım her zaman çok net değildir). *Language and Cinema*'da Metz metinsel sistem kavramını –yani yapının istençli bir biçimde tutarsızlık olduğu *Un Chien Andalou* [Endülüs Köpeği] gibi örneklerde bile, metnin, etrafında kaynaştığı anlamı kuvvetlendiren yapı ya da ilişkiler ağını– geliştirdi. Yapı, sinemacı tarafından kullanılabilir olan farklı kodlardan yapılmış seçimlerinden ortaya çıkan bir konfigürasyondur. Metinsel sistem metne bağlı değildir; analistler tarafından yapılandırılır. *Language and Cinema*'da Metz metinsel analiz için bir "nasıl yapılır" kitabı sağlamakla ilgilenmiyordu; daha ziyade onun teorik "yer"ini belirlemekle ilgileniyordu. Metz'e göre metinsel analiz ya bir dizi metin arasından ya da tek bir metinde sinemasal kodların (kamera hareketi, kadraj dışı ses) ve ekstra-sinemasal kodların (ideolojik doğa-kültür, erkek-kadın ikilikleri) örgüsünü araştırır. Metz için tüm filmler karışmış bölgelerdir; hepsi hem sinemasal hem de sinemasal olmayan kodları kullanır. Yalnızca sinemasal kodlardan oluşturulmuş bir film yoktur; pek çok avangard film örneğinde olduğu gibi yalnızca aygıtın kendisinden ya da sinema deneyiminden ya da bu deneyimle ilgili konvansiyonel beklentilerimizden de bahsetse filmler her zaman bir şeylerden bahseder.

Metz'in formülasyonu bu şekliyle yaratımın sanatsal sürecini sosyalleştirme avantajına sahipti. *Yazım*ı kodların yeniden ay-

rıntılandırılması olarak ön plana alarak, Metz sinemayı ilham ve deha gibi karanlık, romantik güçler değil de sosyal alanda mevcut söylemlerin yeniden işlenmesine bağlı olan bir gösterme pratiği olarak tasavvur eder. Ne var ki bazı açılardan Metz'in sosyalleştirmesi yeteri kadar ileri gitmedi. Bu anlamda *Formal Method in Literary Scholarship*'te Biçimcilerin Bakhtin-Medvedev eleştirisinden, metinsel sisteme Metzci bakış açısına uygulanacak anlamlar çıkarılabilir. Biçimciler metinsel zıtlığı sosyal mücadeleyi hatırlatan bağlamda, savaşı, mücadeleyi ve çatışmayı anımsatan metaforlarla tanımladı. Örneğin Shklovsky yeni bir edebiyat okulunun gelişini "yeni bir sınıfın ortaya çıkışı gibi bir şey", bir devrimle karşılaştırdı.[1] Ancak Biçimciler bile kendi metaforlarının çıkarımlarından "sadece bir benzetme" diyerek geri adım attılar ve edebi zıtlık sımsıkı kapatılmış saf metinsellik dünyasında kalakaldı. Aksine Bakhtin ve Medvedev Biçimci metaforları ciddiye aldı, özellikle de sınıf mücadelesini ve ayaklanmayı anımsatan terimleri: ayaklanma, çatışma, mücadele, yıkım ve hatta "egemen" –ama bunları hem metne hem de toplumsal olana eşit biçimde uygulanır hale getirdiler (Pechey, 1986).

Böylece, metinle ilgili Metzci ve Biçimci görüşler, Bakhtinci çokdillilik kavramı, yani "metin" ve "bağlam" içinde işlerken birbiri ile yarışan diller ve söylemler nosyonu tarafından kullanışlı bir biçimde tamamlanabilir. Bakhtinci perspektiften sanatsal metnin rolü gerçek-yaşamda "var olanları" temsil etmek değil dillerin ve söylemlerin yarışması ve çakışması olan çokdilliliğe içkin çatışmaları sahnelemektir. Sinemanın sosyal semiyotiği Biçimci ve Metzci *metinsel zıtlık* nosyonunu sürdürür ancak onu çokdillilikle yeniden düşünürdü. Bakhtin, (Metz'in karşılıklı olarak birbirini yerinden eden sinemasal kodları olumlamasını aksettiren kelimelerle) çokdilliğin dillerinin "birbiri ile sıralanmış, karşılıklı olarak birbirini tamamlayan, birbiri ile çelişen ve söyleşimci bir biçimde birbiri ile ilişkili" olabileceğini tartışır[2]. Örneğin James Naremore, *Cabin in the Sky* üzerine yazdığı makalede "söylemsel" yaklaşımı alarak sinemanın farklı söylemler aktardığını düşünür (kırsal-halkbilimci, Afro-kentli-modernist vb).

Metz'in *Language and Cinema* kitabının basımını, İngiltere'de *Screen* ve *Framework*, Fransa'da *Iris*, *Vertigo* ve *Ca*, Amerika'da *Camera Obscura*, *Wide Angle* ve *Cinema Journal*, İspanya'da *Contracampo* ve Brezilya'da *Cadernos de Critica* gibi dergilerde filmlerin metin analizlerinin uluslararası seli izledi. (Roger Odin Fransızca

makalelere odaklandı ve 1977'ye kadar bu türde yayınlanmış 50 analiz buldu.) Bu analizler, küçük bir dizi kodu ayırıp daha sonra onların bir film boyunca birbirinin içine geçmelerinin izini sürerek metinsel sistemlerin biçimsel konfigürasyonlarını inceledi. Daha iddialı metinsel analizler arasında Kari Hanet'in *Shock Corridor* [Şok Koridoru] analizi, Stephen Heath'in *Touch of Evil* [Bitmeyen Balayı] analizi, Pierre Baudry'nin *Intolerance* analizi, Thierry Kuntzel'in *The Most Dangerous Game* [En Tehlikeli Oyun] analizi ve *Cahier*'in *Young Mr Lincoln* analizi vardı.

Öyleyse metinsel analize semiyotik yaklaşımda *yeni* olan neydi? Birincisi, yeni yöntem karakter ve konuya yapılan geleneksel vurguya karşı filmsel gösterene ve özellikle sinemasal formal ögelere karşı yükseltilmiş bir duyarlılık gösterdi. İkinci olarak analiz metodolojik olarak kendi kendinin farkında olmaya eğilimliydi; ilk elden kendi konuları –incelenen film– ve kendi öz metodolojileri ile ilgiliydi. Her analiz olası bir yaklaşımın bir sureti haline geldi. Gazeteci eleştiriden farklı olarak analistler kendi teorik varsayımlarından ve eleştirel metinlerinden alıntı yaptılar (pek çok analist Metz, Barthes, Kristeva ya da Heath'in isimlerini ritüelimsi bir biçimde zikretmekle başladı). Üçüncü olarak, bu analizlerin filmlere karşı radikal bir biçimde farklı, duygusal bir tutumu da varsaydı. Bu tutum bir çeşit Brechtçi uzaklaşma, tutkulu aşk ve eleştirel mesafe arasındaki bir salınımla karakterize edilir. Analistler, hem sinemayı seven hem de sevmeyen şizofrenik bir tutumu benimsemiş varsayılıyordu. Tek bir gösterimden ziyade analistler filmi kare kare inceledi (o zamandan beri kaydedici video cihazlarının geliştirilmesi yakından inceleme pratiğini demokratikleştirdi). Marie-Claire Ropars ve Michel Marie gibi analistler, açı, kamera hareketi, sahnedeki hareket, kadraj dışı ses vb gibi kodları kaydederek notasyon için ayrıntılı şema geliştirdi.

Böylesi yakından bir analiz nedeniyle bir filmle ilgili her şeyi söylemeye çalışmak imkânsız hale geldi. Sonuç olarak, pek çok analiz filmlerin kapsamlanmış parçalarınına odaklandı. Böylece Marie-Claire Ropars 40 sayfayı Eisenstein'ın *Ekim* filminin ve Rocha'nın *Antonio das Mortes*'inin başlangıç sahnelerine ayırırken Thierry Kuntzel *M, King Kong* ve *En Tehlikeli Oyun* gibi filmlerin anlamın yoğunlaştırılmış matrisleri olarak görülen *uvertür* sekanslarına uzun analizler adadı. Kısa bir bölüm için eleştirel yazımın pek çok sayfasının adanması aynı zamanda dolaylı olarak yüksek-sanat seçkincilerine başkaları tarafından hor görülen aynı aracın aslında

anlamın hakiki bolluğunun sahnesi olduğunu gösterdi. Analizler ölçek açısından da geniş farklılıklar gösteriyordu. Metnin sınırları tek bir görüntü (örneğin Ronald Levaco'nun ve Fred Glass'ın MGM logusunu analiz etmeleri), bir parça (Bellour'un *The Birds* [Kuşlar] üzerine yaptığı çalışma), tüm bir film (Heath'in *Bitmeyen Balayı* üzerine çalışması), "çok-filmli metinsel sistem" örnekleri olarak bir sinemacının tüm eserleri (Rene Gardies'nin Glauber Rocha üzerine çalışması) ve hatta geniş bir film külliyatı (Michele Lagny, Marie-Claire Ropars ve Pierre Sorlin'nin 1930'ların Fransız sineması üzerine çalışmaları ve Bordwell, Staiger ve Thompson'un büyük ölçüde semiyotik olmayan bir perspektiften, klasik Hollywood sinemasını çalışmaları) tarafından tanımlanabilirdi.

Metinsel analizler sinema eleştirisinin geleneksel değerlendirme terimlerini, yapısal dilbilimi, anlatıbilim, psikanaliz, Prag Ekolü estetik ve edebi yapıbozumdan alınan yeni bir kelime dağarcığı oluşturmak adına reddetti. Metinsel analiz, belki geleneksel sinema eleştirisine karşı aşırı tepki içinde, çoğu kez tümüyle film analizinin geleneksel olarak merkezinde yer alan konuları, karakter, oyunculuk, performans gibi ögeleri göz ardı etti. Bu dalga tarafından oluşturulan analizin çoğu, kabaca, genel semiyotik akıma ait olmasına rağmen hepsi kesin bir biçimde Metzci kategorilere dayandırılmamıştı. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier'in *India Song* ve *Ekim* gibi filmlerle ilgili son derece karmaşık analizleri, semiyotik içgörüleri Derridacı gramatolojiden ilham alan daha kişisel bir proje ile sentezledi. Pek çok metinsel analiz edebi metinsel analizlerden etkilendi, örneğin Julia Lesage'ın Barthes'ın "beş kodu"ndan Renoir'ın *Rules of the Game*'ine [Oyunun Kuralı] anlam çıkarması (Nichols'ta, 1985). Bazı metinsel analizler Proppcu anlatısal metotlardan (örn. Peter Wollen'ın *Gizli Teşkilat* üzerine yaptığı), Lacan'ın "Freud'a dönüş"ü (örn. Bellour'un *Gizli Teşkilat* üzerine çalışması) ya da diğer bazı teorik akımlardan ilham almıştı.

Bazı metinsel analizler tek bir metnin sistemini kurma arayışındayken diğerleri sinemasal pratik hakkında bilgi veren genel bir kodun bir anı olarak belirli filmler üzerine çalıştı. Burada da ayrım her zaman net değil; ancak Raymond Bellour'un *Kuşlar* analizi Hitchcock filminin Bodega Bay sekansının mikrokozmik metinsel analizini ve daha büyük bir film külliyatı tarafından paylaşılan daha geniş anlatı kodlarının bir sorgulamasını sunar; yani Hollywood anlatısının *telos*'u olarak çiftin yapılandırılması. İki kitapta Kristin Thompson (1981; 1988) hem semiyotiğin grenine karşı hem de se-

miyotik grenle gerçekleştirilen, programatik neo-Formalist alternatif bir metinsel analiz metodu sundu. Bu esnada Alfred Guzzetti (1981), ses, görüntü ve metinlerarası referans bağlamında ayrıntılı bir Godard sineması incelemesi sunar.

Fransa'da 1960'larda gelişen sinema ile ilgili teorik söylem 1970'lerde İngiliz dergisi *Screen* tarafından devam ettirildi ve pek çoğunun güçlü Parizyen bağlantısı olan sinema çalışmaları ile ilgili programların büyümesi ile sonradan ABD'ye ve diğer pek çok ülkeye taşındı. (Amerikalı öğrencileri Paris'e, önde gelen Fransız semiyotikçileri ile çalışmaya gönderen *The Centre Americain d'Etudes Cinématographiques* bu anlamda oldukça önemliydi.) Semiyotiğin sol eğilimli versiyonları, geçerli kültürel ve ideolojik kodlarını ayırt etmek için sosyal ve sanatsal üretimleri dikkatle incelemek suretiyle doğallığı bozulmuş olanın yıkıcı çalışmasını tercih etti. Aslında sinema teorisi, sadece güçlü "Fransız bağlantısı" nedeniyle değil – Fransızlar daha sonra dramatik bir biçimde sağa kaydı– aynı zamanda kadın çalışmaları, etnik çalışmalar ve popüler kültür çalışmaları gibi kontr-kültürel disiplinlerin yanı sıra, onlarla eşzamanlı olarak ortaya çıkışı nedeniyle de genel olarak daha geleneksel olan pek çok disiplinin solu ile ilgili bir söylem geliştirdi. Sonuç olarak, sinema çalışmalarının başına hiçbir zaman "küflü incir"in [caz müzikte eski tarz cazı anlatmak için kullanılan bir terim ç.n.], edebiyat ve tarih gibi daha geleneksel alanlara egemen olan köklü tutucuları gibi bir bela gelmemişti.

Yükselen endüstri olarak sinema teorisinin ortaya çıkışının kurumsal nedenleri de vardı: Sinema çalışmaları Fransa, İngiltere, ABD, Avusturalya, İtalya, Brezilya ve başka yerlerdeki ana üniversitelerde bir disiplin olarak açılmıştı. Teorinin sofistike versiyonları sinema çalışmalarının entelektüel önemine tanıklık etti ve böylece dolaylı olarak sinema çalışmaları bölümlerinin oluşturulmasına mantıksal bir çerçeve sağladı. Sinemanın kendini bir sanat olarak meşrulaştırması gerektiği gibi sinema çalışmaları da kendini bir disiplin olarak meşrulaştırmak zorunda kaldı. Akademide kurumsal bir üssü olması ve yayın endüstrisi ile sinema teorisi kayda değer bir saygınlık ve yaygınlık kazandı. Edebiyat, resim ve müzik gibi kutsanmış sanatlardan sözde daha aşağıda olan bir araç olarak gördükleri popüler kültür ve sinemayı küçümsemeleriyle geleneksel edebi akademisyenlerin snobizmi, istemeyerek sinema çalışmalarını, ciddiyetini göstermesi için ve zaman zaman teorik maharetin virtüözlüğünü göstererek bu durumu fazlasıyla telafi etmesi için dürttü.[3]

Yorum ve Hoşnutsuzlukları

1980'lerde sinema semiyotiği tarafından algılanan şekliyle metinsel analiz pek çok yönden saldırıya uğradı. Bir taraftan, erken dönem semiyolojinin analizin tüm kodlarını enine boyuna betimleyerek bir filmin anlamını kesinlikle yakalayabileceğine dair bilimsellik inancını sarsarak, postyapısalcı akımlar metinsel analize hem ilham verdi hem de onu istikrarsızlaştırdı. Diğer taraftan yeni gelişen kültürel çalışmalar, metinsel analize korkunç bir yatırım yapmamıştı. Kültürel çalışmaların yaklaşımı, daha sonra Cary Nelson, Paula Treichler ve Lawrence Grossberg'in sözleriyle, *Cultural Studies* (1992) kitabının giriş bölümünde özetlenmişti. Burada şunu belirtirler: "Kültürel çalışmalarda derinlemesine metinsel okumalara karşı bir yasaklama olmasa da bu gerekli de değildir [çünkü] edebi çalışmalarda metinsel analiz metinlerin tam anlamıyla, tamamen kendi kendini belirleyen ve bağımsız nesneler olarak anlaşıldığına dair yargıların tarihini devam ettirir".

Jacques Aumont ve Michel Marie (1989) metinsel analizle ilgili dört olası eleştiriyi ana hatlarıyla belirler:

1. Metinsel analizin uygunluğu anlatı sineması ile sınırlıdır.
2. Metinsel analiz "parçalara ayırmak için cinayet işler", metnin organik bütünlüğünü göz ardı eder.
3. Metinsel analiz sinemayı, kendi sistematik iskeletine indirgeyerek, indirgemeci bir biçimde "mumyalaştırır".
4. Metinsel analiz filmin bağlamını, alımlama ve yapım koşullarını atlar.

Bu eleştirilerden ilki kusurluyken (çünkü metinsel analiz her konuya uygulanabilir), ikinci özellikle de "değersiz" bir araçla ilişki içinde gerçekleştirildiğinde, başlıbaşına analize karşı bir düşmanlığın içinde kök salmış görülür. Ancak son ikisi biraz güçlüdür ve aslında birbirleri ile ilişkilidir. Metinsel analizler indirgemeci ol-

duklarında bunun nedeni özellikle tarihdışı ve dolayısıyla üretim ve alımlamayı hesaba katmada başarısız *olmalarıdır*. Bu tarihdışılık suçlaması, Aumont ve Marie'nin analistlerin "aynı zamanda" tarih yaptıklarına ilişkin önerisini tatmin edici bir biçimde cevaplamaz. Bazı metinsel analizleri "bağlam dışına çıkarmanın" kökleri semiyotiğin iki kaynak akımın tarihdışılığında yatar: Özellikle dili tarihten ayırma eğilimiyle Saussurecü dilbilim ve saf içsel analizi tercih etmeleri ile Rus Biçimciliği. Sinema-dilbilimsel gelenek içindeki analistler sinema alanındaki mekteplilerin –bir tür dostane iş bölümü içinde- tarih, ekonomi, sosyoloji vb alanlarda *da* çalışmalarını önerdiğinde Biçimcilerin aldığı bir yaklaşımı yinelediler –ki biçimciler ayrıca *öncelikle* edebi metnin içkin çalışması ve ancak *bundan sonra* edebi serilerle diğer tarihi seriler arasındaki ilişkinin çalışılmasını önerdi. Aksine, gerçek bir "tarihsel yazınbilim" için tüm sanatsal diller, söyleşimci nitelikleri ve sosyal olarak konumlanmış muhataplarına yöneltildikleri gerçeği göz önünde tutulduğunda, "her zaman zaten" sosyal ve tarihseldir.

Her şeyden önce film analizi açık uçlu ve farklı amaçlar tarafından yönlendirilen tarihsel olarak biçimlendirilmiş bir pratiktir. Analiz aradığı şeyi bulma eğilimindedir. Edebiyatta Yeni Eleştiri "organik bir bütünlük" ve "görüntü kümeleri" ve "ironi" aradı (ve buldu), yapıbozumcu eleştirmenler gerilimler ve çatlaklar ve çelişkiler aradı. Film analizi bir ideoloji olmaktan çok bir metottur; film yazmanın farklı etkilere (Barthes'tan Jameson'a, Deleuze'e), farklı sistemlere (psikanaliz, Marksizm, feminizm), farklı "şemalara" (dönüşlülük, aşırılık, karnaval) ve farklı uygunluk prensiplerine açık, hem sinematik (kamera hareketi, kurgu) hem de ekstra sinemasal (kadınların, siyahilerin, gayler ve lezbiyenlerin temsiliyeti) bir türüdür. Örneğin *Arka Pencere* gibi bir film: Auteurizm (Hitchcock'un bir bütün olarak tüm eserleriyle ilişkisi ile) sözceleme işaretleri (Hitchcock'un stil ve hak edilmiş görünüşüyle "gösterimsel" kendikitabesi), müzik (Franz Waxman müzikleri), mizansen (apartman kompleksi çevresinin mekânsal kısıtlaması), dönüşlülük (sinema izleyiciliğine yapılan alegorik göndermeler), bakış (bakışların oyunu ve Jeffries, Lisa, Stella ve Thorwald arasındaki gözçizgisi eşleşmeleri), psikanaliz (kahramanın gözetlemeciliğinin semptomatik okuması), dönem rezonanslarından (McCarthycilik göndermeleri) filmle alakalı "şemalar" (Bordwell), "kodlar" (Metz) ve "sosyo-ideolojik söylemlerden" (Bakhtin) yalnızca bazılarından bahsetmeye kadar farklı sistemlerde görülebilir.

David Bordwell (1989) sinema çalışmaları alanının evriminin yoğun bir biçimde bilgi verici ve çok boyutlu açıklamasını sunar ve "yorumlama" üzerine bir saldırı oluşturur. Kültürel çalışmaların savunucuları edebiyat çalışmalarındaki metinsel analizi *yetersiz*-politize edilmiş olarak görürken anlaşılan o ki Bordwell sinemadaki metinsel analizin *fazla*-politize edilmiş olmasını önemsedi. 1968 sonrası "semptomatik eleştiri"de Bordwell şunu öne sürer: "Güç/ itaat ikiliği kader temasının yerine geçer. Arzu aşın yerine geçer veya arzu/ yasa. Birey yerine özne/ nesne ya da fallus/ eksiklik vardır. Sanat yerine anlam verme pratiği vardır. Toplum yerine doğa/ kültür ya da sınıf mücadelesi vardır" (Bordwell, 1989, s.109). Bordwell yarı-ağıtsal anlamda "bireyselci perspektiften" "cinselliği, politikayı ve anlamlandırmayı" anlamın anahtar alanları "olarak gören analitik, neredeyse antropolojik ayrılmaya" kaymanın matemini tutar. Sinema yorumcuları, sembolik anlamları analizin kendisinden tümevarımsal olarak ortaya çıkarmaktansa önceden varsayılmış "semantik alanları" ve "bulgulayıcı işlemleri" işin içine katarak kökünden söker. Teori yaptığını öne sürerken yorumcular sadece teoriyi "bölük pörçük, *ad hoc* ve yayılmacı bir tarzda" "uygular" (a.g.e., s.250). Bordwell sinema eleştirisinde, semiyotik gelenekte metinsel analize bağlı iki eğilimin baskınlığını eleştirir: tematik açıklama ve semptomatik okuma (genellikle *politik* semptomatik okuma). Borwell'e göre her iki eğilim de aslında "yorum-merkezli eleştirilerin büyük günlerinin bitmiş olmasına" rağmen yorumsal bir mantık ve retoriği paylaşır. Yorumun hastalığı "yorumsal değerler ve becerileri iletmede edebiyat bölümlerinin güçlü rolünü doğrulamasıdır. Akademik hümanizmin yorumlamak için her şeyi yiyen iştahı sinemayı mantıklı bir metin haline getirir" (a.g.e., s.17).

Bordwell iki Biçimci şemayı uygular: (1) özgüllük ihtiyacı, burada *disipliner* özgüllük (sinema çalışmaları edebiyat bölümlerinden alıntı yapmamalıdır); (2) Biçimci yabancılaşma, semptomatik okumanın "rutinleştirilmesinin" eleştirisi. (Biçimciler için sanatın rolünun otomatikleştirilmiş algılara meydan okumak olduğunu hatırlayalım.) Bordwell şu sonuca varır: eğer okuma semptomatik anlamlara atıfta bulunmak anlamına geliyorsa filmleri hiç "oku*ma*mak" daha iyi olacaktır. (İronik bir biçimde Bordwell'in bizatihi kendi yöntemi metinsel analizin büyük ve çeşitli külliyatının semptomatik bir okumasını yapar, burada teorik ve analitik özensizliğin semptomatiği olarak görülür.)

Making Meaning'de Bordwell semiyotik gelenekteki film analizinin genellikle yerleşmiş fikirleri göstermekten biraz daha fazla şey

yapmaya eğilimli olduğunu iddia eder. Hitchcock'un *Psycho* [Sapık] örneğini kullanarak yorumun *a priori* kavramsal şema tarafından önceden belirlenmiş olduğunu ileri sürer. Bordwell, kendi düşüncesi olan "tarihsel yazınbilim" –Bakhtin'in 1930'larda "*Kronotop*" makalesinin bir altbaşlığında kullanmış olduğu bir terim– ve Bordwell için içkin ve semptomatik anlamlara yorum topluluklarının atıfta bulunması ile alakalı olan, genellikle SLAB (Saussure/ Lacan/ Althusser/ Barthes) teorinin filtrelerinden geçmiş "yorum" arasında bir kutuplaşma kurar.[1] Ancak tarihsel yazınbilim ve yorum yanıltıcıdır. Tarihsel yazınbilimin karşıtı yorum değil *tarihsel olmayan* yazınbilimdir. Yorumun tarihselleştirilememesinin bir gerekçesi yoktur. Yorumbilim ve dilbilim gibi saygın geleneklerde, örneğin Erich Auerbach ya da Leo Spitzer'in çalışmalarında, her zaman tarihselleştirilmiş yorum vardır. Sadece *bazı* yorumlar saçma olduğu için genel olarak yorumlamayı reddetmek daha çok bazı teoriler beceriksizce geliştirilmiş olduğu için genel olarak sinema teorisini bırakmamız gerektiğini söylemek gibi görünür.

Bordwell (Palmer'da 1989) tarihsel yazınbilim projesini yorumlayıcı geleneğe bir alternatif olarak sunar. Kendi yeni-Biçimciliğini üç açıklayıcı şemada belirgin bir biçimde temellendirir: rasyonel etmen modeli, kurumsal model (örn. film yapımının sosyal ve ekonomik sistemi) ve algısal-bilişsel model (bkz. Bordwell, Palmer'da 1989). Tarihsel yazınbilim çalışmaları "belirli durumlarda filmlerin nasıl bir araya konduğu, nasıl belirli işlevlere hizmet ettiği ve özel etkiler kazanmasıdır" (Bordwell, 1985, s.266-7). Bordwell'in yapısalcı yaklaşımında izleyici, sinemacı tarafından oluşturulmuş sinemasal ipuçlarını "anlamların her türden yapısının bir parçası olacağı belirlenebilir işlemleri uygulamak" için kullanır (a.g.e., s.270). Bordwell'in *Making Meaning*'de açıkça söylenmiş (ve övgüye değer) amacı yorumu topyekûn reddetmek değil daha çok onu "daha geniş tarihsel bir araştırma içine" yerleştirmektir (a.g.e., s.266). Ama imayı ikiye ayırarak, açık okumalar bir yanda (anlamanın yönetilebilir ve sorumlu mevzuları olarak görülen) ve semptomatik örtülü okumalar diğer yanda (anarşik ve sorumsuz olarak görülen, yorumun geçici heveslerine dayanan sözde-bilgi) Bordwell kendi projesinin altını oymuştur. Bir anlamda hakiki anlamın (metnin "iç yüzü") dayatılmış kurumsal şemanın "dış"ına karşı olduğu yanıltıcı uzamsal metaforun cazibesine kapılarak Biçimcilerin stratejisini tekrarlar. Ama aslında örneğin anlama ve yorumlama arasında da olduğu gibi iç ve dış arasında geçirgen bir zar vardır. Bazı bilişsel ortaklık-

lar olmasına rağmen belli izleyicilerin belli bir filmi nasıl algıladığı ve yorumladığı da tarihsel an, topluluk bağları, politik ideoloji ve benzeri şeylere bağlıdır. Anlamanın yorumu ve hatta eleştirel bir pozisyonu ima ettiği bile tartışılabilir. Adorno (*Aesthetic Theory*'de) anlama ve yorumsal değerin bilimsel boşanmasına karşın estetik anlamanın yorumsal değer yargıları *gerektirdiğini* öne sürdü. *Bir Ulusun Doğuşu*'nda Gus ve Flora tecavüz sahnesi, kişinin Ku Klux Klan ya da Siyahi Amerikalı olmasına bağlı olarak çok farklı anlaşılmış ve yorumlanmıştır. Irkçı biri muhtemelen gördüğü şeyin siyahi erkeklerin tipik davranışının realistik bir betimlemesi olduğunu anlar ve yorumlarken siyahi Amerikalıların siyaha boyanmış beyaz adamın kötücül bir stereotip sahnelediğini görmeleri daha muhtemeldi. Bir izleyici kurgudaki karakterin davranışına öfke hissedebilirken bir başka izleyici bu kurguyu tasarlayan ve ona şekil verenlere öfkelenebilir. Her ikisi de bir tecavüz temsilini gördükleri konusunda hemfikir olabilirken bu temsili anlama ve yorumlamalarının aynı olması güçtür.

Bordwell'in tarihsel yazınbilimi sinema tarzını tarihsel bağlamda çalışmayı önerir, kesinlikle değerinin üzerinde bir çaba. Tarzı anlamak için tarih çalışır. Ancak tam tersi de eş derecede mantıklı olmaz mı; yani tarihi anlamak için tarz çalışmak? Bakhtin ve Medvedev için biçim ve yapı tema ve içerik kadar tarihsel ve ideolojik olarak şekillendirilmiştir. Derinlemesine tarihsel bir yazım film tarzının sadece yerel, kurumsal belirlenimlerini değil aynı zamanda tarih ve tarz arasında ileri-geri yansımaları, tarihsel ve sanatsal kronotopların karşılıklı etkileşimini de birini diğerinin yalnızca perde arkası olmaya indirgemeden inceler. Bordwell'in sinemanın "yapısal ilkeleri" dediği şeyin derinlemesine incelemesi ekonomi, ideoloji ve etik sorularını gündeme getirebilir. Geniş anlamda tarihi yalnızca tarz tarihi için bağlam ya da malzemeye indirgemek bu alanı gereğinden fazla sınırlandırır. Bu Bakhtin'in formların kendilerinin tarihselliği diyeceği şeyi yani kendileri de tarihsel olaylar olarak biçimler -ki bunlar da aynı anda hem sanatsal hem de sanat-ötesi olan çok katmanlı tarihi hem kırar hem de şekil verir- göz ardı etmektir. Gişe rekorları kıran aksiyon filmlerinin agresif teknolojik sergilemeciliği bu perspektifte kendi anlatısal içeriklerinin agresifliğine ayna tutuyor gibi görülebilir. Sarsıntılı el kamerası ve Yeni Dalga'nın dürtüsel yıldırım geçişleri biçimlerin tarihselliği perspektifinden bakılırsa teknolojik gelişmelerle (yakın zamanda geliştirilmiş hafif ekipmanlar), film-metinlerarası gelişmelerle

(*cinéma vérité*), sinema eleştirisindeki gelişmelerle (şehirde gezinti ve boş boş dolaşma üzerine yapılan edebi tartışma onyılları), felsefi gelişmeler (görüngübilim), sanatsal-teorik gelişmeler (auteurizmin romantik anlatımcılığı) ve hatta biyolojik gelişmeler (Truffaut'nun akademik "*cinéma de papa*" tarzına karşı oedipal başkaldırısı) *eşzamanlı* yankılanmış olarak görülebilir. Sanatı daha geniş sosyal ve söylemsel zıtlıkların alanının bir parçası olarak görmek daha aydınlatıcı iken biçimciler gibi Bordwell de "biçimsel/ dilsel olasılıkların bir toplamı" olarak görür.

Tarihsel çelişki sinemayı çok somut ve genellikle dramatik biçimlerde etkiler. Nazizmin yükselişi ilerici yönetmenleri Hollywood'a kaçmaya zorlar. Brezilya'daki bir askeri darbe sadece sinemada sansüre neden olmaz aynı zamanda Coutinho'nun *Cabra Marcado para Morrer*'i gibi solcu film yapımlarının kesilmesine de neden olur. Patricio Gusman'ın *Battle of Chile* filmi darbeden sonra Şili'den kaçırılmak zorunda kalınmıştır. Hint filmi *Fire* lezbiyen sahneler içerdiği için isyanları tetiklemiştir. Sinema tarihi sadece biçimsel olasılıkların bir *kombinasyonu* değildir. Aynı zamanda, filmleri yapan ve dağıtanları belirlemede ekonominin rolüyle, filmlerde kimin oynayabileceğini belirleyen ırksal konvansiyonlarla, bazı ülkelerdeki filmler *yapılabilmesine* rağmen Hollywood'ün gösterim çevrelerinde bastırması nedeni ile bu filmlerin *gösterimlerinin* mümkün olmamasını belirleyen dağıtımdaki güç ayrımlarıyla yasak bölge ilan edilmiş olan konularla (ve tarzlar) da ilgilenir. Elbette Borwdwell tüm bunların farkındadır ve daha tarihsel bir yaklaşıma çağıranlar arasındadır ancak kendi kuramının biçimci yönleri buradaki daha geniş mevzulara dikkat çekme konusunda dolaylı olarak heves kırıcıdır.

Bordwell zaman zaman gerçekçilik üzerine Colin MacCabe'i eleştirisinde olduğu gibi Bakhtin'den olumlayarak alıntılar yapmasına rağmen Bakhtin-Medvedev'in Biçimcilik eleştirisinin manasını özümsemiş görünmez. *The Formal Method in Literary Scholarship*'i yorumlayarak kolaylıkla *sinemanın* "kültürün ayrılmaz bir parçası olduğunu ve belirli bir dönemin tüm kültürel bağlamının bütünü [ve]... bir dönemin ideolojik ufkunu oluşturan sosyo-kültürel hayatın dışında anlaşılamayacağını" iddia edebiliriz. Tarz, ideoloji ve tarih girift bir biçimde bağlantılıdır. Göndermeli anlam dahi tarih ve yorum topluluklarının çemberinin dışında tutulamaz. İzleyicisel "şemalar" tarihsel olarak şekillendirilir. Tarih sinemada akseder ve sadece güncel tarih değil geçmişin tüm ağırlığı sinema metninde

"saklıdır". Ira Bhaskar'ın (Miller ve Stam, 1999) geniş çaplı eleştirisinde ileri sürdüğü gibi Bordwell'in anlatının "teknisyenci" ve "dedektifçi" [*"technicist" and "detectivist"*] kavramları, kültürü somutlaştırma yollarını ve onun tarihi şekillendirme ve tarih tarafından şekillendirilme yollarını görmede başarısız olur. Bordwell SLAB teorinin süzgecinden geçmiş daha sorumsuz yorumlamaları alaya almada haklı olmasına rağmen yorumu topyekûn inkâr etmek yerine onu "temellendirmek" için daha derin, binyıllık tarihselleştirmeye çağrıda bulunmak daha iyi olurdu. Bhaskar, Bakhtin'in izinden, hem anlayışı hem de yorumu metnin ve okuyucunun dilleri ve sosyo-ideolojik söylemleri arasında bir müzakere olarak görürken, Bordwell Bhaskar'ın metinsel ipuçlarına (işleyişlere) dayandırılan ve şemaların filtresinden geçmiş dar, endüstrileştirilmiş yapısalcılık olarak gördüğü şeyi geliştirir. Anlatılar sadece çıkarımların ipuçlarını verdikleri için değil aynı zamanda tarihsel çağrışımların çokluğu ile yankılandıkları için de güçlüdür. Bhaskar'ın öne sürdüğü gibi gerçekten tarihsel olan bir yaklaşım:

> kültürel ve tarihsel olarak köklü, kendi zamanlarının yaşam dünyasını bünyesinde barındıran -başka bir deyişle kültürel hayatın formlarını, yaşam süreçlerini, ideolojileri, değerleri bünyesinde barındıran- aslında Bordwell'in yorumun öznesi olarak gördüğü salt kavramsal şemaları bünyesinde barındıran bir anlatı bakışını gerektirir. Eğer anlatı bu yönden, yani kendi fabula ve syuzhet'sini [*Rus Biçimciliği.* "Syuzhet" olay örgüsü ve "fabula" anlatılan olayların kronolojik sıralamasıdır. ç.n.], formunu ve tarzını, kendi dünyasının vizyonunu kendi içinde kodlayan bir şey olarak anlaşılırsa o zaman yorumsal edim ayrılıkçı bir biçimde yorumsal olandan ayrılamaz ve açık ve ima edilen anlamlar kendi içlerinde örtülü, semptomatik olanları taşır. (Miller ve Stam, 1999)

Bordwell'in "tarihsel yazınbilim"inin tarihselleştirme gücü böylece Biçimciliğin tarihdışılığına göğüs gerer. İsim olan "yazınbilim" sadece sıfat olan "tarihsel"i alt eder. Ve burada Bordwell başka bir yerdeki -sinema tarzı tarihine yaptığı muazzam katkısı ve belirli yönetmenleri (Ozu, Eisenstein, Godard) olduğu kadar Hollywood'un "fazlaca aşikâr" olan sinemasını analiz etmesi -çalışmalarının zenginliğinin altını oyar.[2]

Bordwell'in çalışması yorumun oyununa karşı bir düşmanlık da gösterir. Laura Mulvey'in 1970'lerdeki "film izlemeden hazzın çıkarılması" projesinden alıntı yapar ve "sinema yorumundan hazzın çıkarılmasının" zamanı olduğunu ekler ki buna ancak şöyle cevap

verilebilir: Neden? Neden haz, Bordwell'in kendi analizinin de hazzını içermek üzere, çekinilmesi gereken bir şeydir? Bakhtinci perspektifte nükte ve haz bilgi üretebilir; Rabelais'nin en şen şakrak güldüğü dönemi en parlak dönemiydi. Yorumun da neşeli, özgür hatta erotik olmaması için bir neden yoktur.

Dolayısıyla metinsel analiz ve yorumun ilan edilmiş ölümü kesinlikle prematüre görünüyor. *Screen*, *Camera Obscura*, *Cinema Journal* ya da *Jump Cut*'ın tüm inceleme sayfaları derinlemesine film analizlerini ortaya çıkarır ve *BFI Classics*, *Rutgers Film Analysis Series* ya da Fransa'daki "*Etude Critique*" (Nathan) serileri gibi ana neşriyat dizileri sinema analizinin gelecekteki rolünü de iyice garantiye alacaktır. (Fredric Jameson "yorum" lisans "teori" ise lisansüstüdür diyerek espri yapmıştı.) Yorum kesin olarak gözden düşmüş değildir. Noël Carroll gibi bir bilişselci bile son dönem kitaplarından birine *Interpreting the Moving Image* (1998) ismini vermiştir. Dahası, dijital çağ metinsel analiz pratiğine yeni bir ivme vermiştir. Sadece genel olarak film analizi için değil (Henry Jerkins ve Ben Singer'ın çalışması) Hitchcock'un *Rebecca*'sı ve Peixoto'nun *Limite*'i gibi belirli filmlerin analizinde de artık CD-ROM'larımız var. Daha coşkulu metinsel analizlerin matemini tutabilir iken yorumun anarşisi üzerine yasa ve düzen dayatamayız. Hepimiz yorumsal duruşlarımızı sinemaya uyarlarız. Yorumu yasaklamak dolaylı olarak siyaseti yasaklamak demektir; çünkü filmlerin politik meseleleri yorumla anlaşılır hale gelir.

Filmler arzularımıza ve tasarımlarımıza açıktır hatta bu arzular pozitif nesnelliğin aygıtı içinde yüceltilmiş olsa bile. Dolayısıyla yorumun bir şekilde tamamen "ötesine" geçebileceğimizi hayal etmek zordur. Daha tahmin edilebilir ve türetilmiş analizler eleştirilebilirken ve analizin *yanı sıra* yapılacak çok şey olduğu önerilirken bu analizin (ve onun kaçınılmaz yol arkadaşı olan yorumun) yapılmaya değmez olduğu anlamına gelmez. Metin analizi düz, bayat olabilir ve türetilmiş olma girişimin *bütününün* itibarını sarsmaz.

Metinden Metinlerarasılığa

Bir anlamda 1980'lerde incelemenin nesnesi olarak metnin düşüşü metinlerarasının yükselişine denk gelir. Belirli filmler ya da tek tek janrlara odaklanmak yerine metinlerarasılık teorisi her metni diğer metinlerle ve böylece bir metinlerarası ile bağlantılı olarak ele aldı. "Janr" gibi "metinlerarasılık" saygıdeğer bir görüştür, hâlihazırda Montaigne'nin "diğer kitaplarla ilgili yazılan kitaplar herhangi bir konu üzerine yazılan kitaplardan daha çoktur" gözleminde ve T.S. Eliot'un "gelenek ve bireysel yetenek" kavramında üstü kapalı bir biçimde vardır. Metinlerden (etimolojik olarak "doku" ya da "dokuma" [*"tissue" or "weave"*] söz ederken semiyotik analistler eski felsefi kavramsallaştırma olan "etki"nin ötesine geçen bir metinlerarasılık kavramı için yolu hazırladı.

Janr teorisi her zaman çift taraflı sınıflandırma ve özcülük riskini çalıştırdığı için daha geniş ve daha açık olan metinlerarasılık sorununun belirli bir bakış açısı olarak janr daha üretken bir biçimde ele alınabilir. "Metinlerarası" terimi ilk kez 1960'larda Kristeva'nın 1930'larda Bakhtin'in türettiği "söyleşimcilik" kavramını çevirisinde ortaya çıktı. Bu çeviri Bakhtin'in kavramının ardında yatan bazı felsefi ve insani anlamları kaybetti. Söyleşimcilik herhangi bir sözcenin diğer sözcelerle olan zorunlu ilişkisine atıfta bulunur. (Bakhtin'e göre bir sözce söylenmiş bir ifadeden bir şiire ya da şarkıya ya da oyuna ya da filme kadar tüm "işaretlerin karmaşıklığına" gönderme yapar.) Söyleşimcilik kavramı her metnin metinsel yüzeylerin kesişim noktalarını biçimlendirdiğini ileri sürer. Tüm metinler dilde saklı olan anonim formüllerin dokularıdır. Bu formüllerin varyasyonları, diğer metinlerin bilinçli ve bilinçaltı alıntıları, birleştirme ve dönüştürmeleridir. En geniş anlamda metinlerarası söyleşimcilik, bir kültürün tüm söylemsel pratiklerinin, sanatsal metnin de içinde bulunduğu ve metne sadece fark edilebilir etkilerle değil aynı zamanda gizli yayılma süreçleriyle de ulaşan iletişimsel sözcelerin yürürlükteki matrisinin oluşturduğu sonsuz ve açık uçlu

olasılıklara atıfta bulunur. Sinema bu anlamda sanatsal geleneğin binyılını içinde barındırır (ve onu dönüştürür). Sanat tarihinin tamamını, olduğu gibi "içine yerleştirir". Örneğin Scorsese'nin *Cape Fear* [Korku Burnu] gibi bir film kıyamet edebiyatını, en azından İncil'de Yuhanna'nın Vahiysi'ne [*Book of Revelation* –kıyametle ilgili bölüm ç.n] gidene kadar içine yerleştirir. Mel Brooks'un *History of the World* sadece dünya tarihini anlatmadığını aynı zamanda çok antik komik stratejileri de içine yerleştirdiğini öne sürer. Örneğin "Son Yemek" sahnesi Bakhtin'in *Rabelais and His World*'de bahsettiği *parodia sacra* [kutsal parodi ç.n] geleneğini içinde barındırır. İsa'nın Son Yemeği'nin aslında Mısır'da Yahudilere zulmedilmesine gönderme yapan bir Hamursuz Bayramı yemeği olduğunu hatırlarsak bu tür göndermelerin puslu zamanlara kadar kıvrılarak gittiğini görürüz.

Metinlerarasılık kavramı eski dilbilimsel anlamda bir metnin kaynakları ya da etkilendiği konulara indirgenemez. Altman'ın *Nashville* filminin metinlerarasısının filmin bahsettiği tüm janrlar ve söylemlerden oluştuğu söylenebilir; mesela Hollywood üstüne yapılmış Hollywood filmi, belgesel, müzikalden Altman filmleri kanonunun tamamına, Haven Hamilton filmleri, Eliot Gould filmlerinin yanı sıra gospel müziği, country müzik, popüler politik söylem ve benzerine kadar genişler. Dolayısıyla sanat eserinin metinlerarası, sadece aynı ya da karşılaştırılabilir olan diğer sanat eserlerini değil aynı zamanda tekil metnin konumlandırıldığı tüm "dizileri" içermesi olarak ele alınabilir. Kabaca, başka bir metinle yatağa girmiş her metin zorunlu olarak diğer metnin yatmış olduğu tüm metinlerle de yatağa girmiş olur.

Metinlerarasılık kuramı en çok hem janr teorisinin hem de metinsel analizin sınırlamalarına bir cevap olarak görülebilir. "Metinlerarasılık" terimi "janr" karşısında bir dizi avantaja sahiptir. Öncelikle janr dairesel, totolojik bir niteliğe sahiptir: Bir film westerndir çünkü bir westernin özelliklerini taşımaktadır. Metinlerarasılık cinsine göre tasniflenmiş özlerle ve tanımlarla metnin oluşumsal canlandırmalar-arası ile olduğundan daha az ilgilenir. İkinci olarak, janr daha pasif bir prensip olarak görülür: Bir janra "ait olan" bir film bir aileye "ait olan" birey ya da bir türe "ait olan" bitki gibidir. Metinlerarasılık daha aktif; sanatçıyı önceden var olan metinleri dinamik bir biçimde orkestralaştıran kişi olarak görür. Üçüncüsü, metinlerarasılık kendisini tek bir araçla sınırlandırmaz hem popüler hem de bilge diğer sanatlar ve araçlarla söyleşimci ilişkilere izin verir.

Metinlerarasılık, tekil metni prensip olarak amorf "bağlam"dan ziyade diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirmesi bakımından değerli bir teorik kavramdır. Bir eseri tarihsel şartları ile bağlantılı bir biçimde tartışmak için dahi metni metinlerarasına yerleştirmek ve sonra hem metin hem de metinlerarasını onun bağlamını şekillendiren diğer sistemler ve diziler ile ilişkilendirmek zorundayız. Ancak metinlerarasılık derin ya da sığ bir tarzda düşünülebilir. Bakhtin, edebiyatı kültürel bir fenomen olarak meydana çıkaran, edebiyatın "derinlik oluşturan diziler"i dediği şeyden bahseder, yani sosyal yaşam ve tarihe kök salmış hem birincil (sözlü) hem de ikincil (edebi) janrları kapsayan karmaşık ve çokboyutlu söyleşimcilik. "*The Problem of Speech Genres*"da Bakhtin sinemanın analizine dış değer biçmeye elverişli, son derece fikir verici kavramlar sağladı. Bakhtin hem sözlü hem yazılı, hem basit hem karmaşık, "sıradan diyaloğun kısa cevapları"ndan günlük anlatıya, tüm edebi janrlara (atasözünden ciltler süren romanlara) ve sosyo-kültürel yorumun ve bilimsel araştırmanın ana janrları gibi diğer "ikincil (karmaşık) konuşma janrlarına" kadar uzanan geniş "konuşma janrları" gamına dikkat çeker. Bakhtin bir dili mükemmel şekilde kullanan pek çok bireyin gerekli alan formlarına hâkim olmadıkları için belirli iletişim alanlarında acı verici biçimde yetersiz olduklarını hissetmelerine işaret eder. Jûzô Itami'nin *The Funeral* filmi bu anlamda "cenaze konuşması" janrını işler. Film gelir düzeyi yüksek Japon bir çiftin adamın babasının cenazesi ve gömülmesinin oluşturduğu söylemsel zorlukla baş etme çabalarının hikâyesini kaydeder. Shinto geleneğinden ve güncel cenaze adabından bihaber oldukları için bu janra bir video kaset yardımıyla hâkim hale gelirler: "*Cenazenin ABC'si*."

Sinemada konuşma janrlarına dillerüstü bir yaklaşım, birincil konuşma janrları ile – aile içi sohbet, arkadaşlar arası diyalog, patron-işçi alışverişi, sınıf tartışması, kokteyl parti geyikleri, askeri emirler –bunların ikincil sinemasal dolayımlanması arasında bağ kurabilir. Bu yaklaşım, iki kişinin diyaloğu (genellikle konvansiyonel açı-karşı açı pinponu), dramatik karşılaşmalar (western ve gangster filmlerinin sözel soğukluğu) gibi klasik Hollywood sinemasının tipik konuşma durumlarıyla baş etmesini sağlayan normu analiz etmenin yanı sıra normun daha avangard bir biçimde altüst edilmesini de (örn. Godard) analiz edecekti.

Metinlerarasılık probleminin Bakhtinci formülasyonu dilbilim kuramı ve edebi eleştirinin tamamen içsel biçimci ve yapısalcı pa-

radigmalarına ve sadece dışsal sınıf-biyografik ve ideolojik belirlenimlerle ilgilenen sosyolojist paradigmalara bir "cevap" olarak görülmelidir. Bakhtin'in kronotop (aslında "zaman-uzam") kavramı da bizim sinemasal janr tartışmamızla ilgilidir. Kronotop, "sözcenin göreceli oturmuş türü" olarak tanımlanan bir janr içindeki farklı zamansal ve uzamsal özelliklerin buluşmasına gönderme yapar. Kronotop tarihin sanatsal kurgunun zaman ve uzamına girdiği bükülmeyi adres gösterir. "*Forms of Time and Chronotope in the Novel*"da Bakhtin romanda zaman ve uzamın özünde bağlantılı olduğunu çünkü kronotopun "zamanı uzamda maddeleştirdiğini" ileri sürer. Kronotop deneyim ve söylemin iki düzeni arasında aracılık eder: tarihsel olarak özel olan güç buluşmaların görünür hale getirildiği yerde imgesel ortamlar oluşturan tarihsel ve sanatsal düzenler. Kronotop çok katmanlıdır; metnin tarihsel süreci temsil etmesiyle, öykünün içinde zaman ve uzamın ilişkileriyle ve metnin kendisinin zaman-uzamsal artikülasyonları ile alakadar olur. Kronotop hikâyelerin "geçme" ihtimali olan yerde özel ortamlar sunar (zaman dışı, uhrevi romans denizi, imgesel ütopyaların "hiçbir yer"i, serserilik [*picaresque*] romanlarının yolları ve hanları). Sinemada, mesela senkronize (geniş, açık alanlarda rahat rahat yürüyen kovboy) ya da senkron dışı (Antonioni'nin *Red Desert* [Kızıl Çöl] filminin geri planına karşın kayıp ve yolunu saşırmış Monica Vitti) ya da komik bir biçimde determinist (Tati'nin *Playtime*'ında [Oyun Vakti] karakterlerin mimari tarafından mecburi meşguliyeti) olsun karakter ve çevre arasındaki ilişki düşünülür.

Kronotop fikriyle Bakhtin edebiyattaki somut zaman-uzamsal yapıların nasıl anlatısal olasılıkları sınırladığını, karakterleştirmeyi biçimlendirdiğini ve hayatın ve dünyanın söylemsel imgesine şekil verdiğini gösterir. Ve Bakhtin sinemaya referans vermemesine rağmen onun kategorisi, "uzamsal ve zamansal göstergelerin tek ve dikkatli tasarlanmış bir bütünde kaynaştığı" bir araç olarak sinemaya ideal bir biçimde uygun görünür. Bakhtin'in zamanın "yoğunlaştığı, ete büründüğü, sanatsal olarak görünür olduğu" bir yer ve "uzamın dolu ve zamanın, hikâyenin ve tarihin hareketlerine duyarlı hale geldiği" bir yer olarak romanı tanımlaması bazı açılardan edebiyattan çok sinemaya uygun görülür; çünkü edebiyat sanal, sözcüklerden oluşmuş bir uzam içinde kendisini tamamlarken, sinematik kronotop oldukça gerçekçi, belirli boyutlardaki bir perde boyunca tam olarak kendisini tamamlar ve tam zamanda (genellikle saniyede 24 kare) kendini serimler —kurgusal zaman-uzam

özel amaçlı filmlerin kurabileceğinden oldukça farklı olarak. Film Bakhtin'in zaman ve uzamın içsel ilişkiselliği fikrini örnekler; çünkü sinemada bir kayıtta yapılan herhangi bir değişiklik diğerinde de değişiklikleri gerektirir: Hareket eden nesnenin daha yakın çekimi o nesnenin aşikâr olan hızını arttırır, zamansal araç olan müziğin varlığı bizim uzam izlenimimizi farklılaştırır vs.

Bir grup analist, özellikle Vivian Sobchack, Arlindo Castro, Kobena Mercer, Maya Turovskaya, Michael Montgomery, Paul Willemen, Paula Massood ve Robert Stam kronotopu sinemasal janr tartışmasını tarihselleştirmek için bir araç olarak görür. Turovskaya (1989) kronotop kavramını Andrei Tarkovsky'nin "nakşedilmiş zaman" olarak sinema fikri ile ilişki içinde konuşlandırır. Massood, kronotopu "getto merkezli" sinemanın tarihsel dinamikleri açığa kavuşturmak için kullanır. Michael Montgomery *Carnival and Common Places*'de (1993) kronotoplar olarak 1980'lerin "alışveriş merkezleri" filmlerinden alıntılar yapar. Bakhtin'in edebi kronotoplarının sinemasal denklerini aramaktan daha üretken olan belki de özellikle sinemasal kronotopların oluşturulmasıdır. Örneklemek amacıyla, "dört duvar arasında" kronotopu, yani eylemlerini tek bir mekânla sınırlayan filmler (örn. Hitchcock'un *Arka Pencere* ve *Rope* [Ölüm Kararı], Jabor'un *Tudo Bem*, Fassbinder'in *Bitter Tears of Petra von Kant*'ı); televizyon ortamının hikâyenin geçtiği mekânları çoğaltma ve bağlama etkisine sahip çoklu TV monitörünün varlığını beraberinde getirdiği "TV-aracılı film kronotopu" (örn. *Adieu Philippine, Medium Cool, The China Syndrome*)[1], "distopyacı ziyafet kronotopu" (*Exterminating Angel, Don's Party, Who's Afraid of Virginia Woolf?* [Kim Korkar Hain Kurttan] ve *The Celebration*) gibi kategorilere ait hayal edilebilir.

Vivian Sobchack kronotop analizini, savaş sonrası dönemin kültürel değerlerde ve dilde ifade bulmuş ekonomik ve cinsel kimlikte çığlık attığı sinemasal bir uzam-zaman olarak kara filmin uzam-zamansal özelliklerine genişletir. Sobchack kronotopların anlatısal olaylar için sadece uzam-zamansal bir fon olmadığını, edebi ve somut bir temel olduğunu –ki buradan karakter ve anlatı insan eyleminin zamansallaştırılması olarak ortaya çıkar– iddia eder. Kara filmi yapılandıran ayırt edici zıtlık, bir yanda bireysel olmayan, kesintili, kokteyl salonu, gece kulübü, otel ve yol kenarı kafe gibi kiranlanmış mekân, diğer yanda ise aşina, evcimenliğin parçalanmamış güvenli mekânı arasındadır. Bu kronotopun oluşturduğu karakterler geçici-

dir, kökleri ya da işleri yoktur, cinayetin ölümden daha doğal olduğu bir dünyadadırlar. (Bkz. Sobchack Brown'da, 1997)

Söyleşimcilik, gerek bilgili gerek cahil, sözlü ya da sözlü olmayan, aydın ya da kültürsüz, tüm kültürel üretimlerde işler. Sinema oyuncuları bu anlayış içerisinde düzenleyici, tüm diziler -edebi, resimle ilgili, müzikal, sinematik, halka ilişkilerle ilgili vs- tarafından bırakılan ortam mesajlarını kuvvetlendirici olur. TV reklamları bile türe özgü özellikler gösterir: başağrısı ilaçları (1980'lerdeki Excedrin [ilaç markası ç.n.]) Orson Welles'in derin fokus stilini çağrıştırdı; 1980'lerdeki Taster's Choice kahve reklamları romantik melodramı çağrıştırdı; kot reklamlarının porno ile benzerlikleri vardır; parfüm reklamları ise Dali-vari fantezi etkisinin peşindedir. John Caldwell'in işaret ettiği gibi sinema tarihi TV stilistleri için bir sıçrama tahtası haline gelmiştir. *Moonlighting* [Mavi Ay] kara film "yaptı", MTV ise Orson Welles, Frank Capra 1989'da "*Here's Looking at You Kid*" *The Sheik* ve *Casablanca*'nın kopyaları çevresinde tasarlandı (bkz. Caldwell, 1994, s.91). Bir grup film -Bruce Conner'ın *A Movie*'si, Mark Rappaport'un *The Journal of Jean Seberg*'i- metinlerarasılık nosyonunu daha önceden var olan metinlerle birleştirerek edebileştirir. Woody Allen'in *Zelig*'i bu anlamda sayısız metinlerarasının kesişme yeri olarak görülebilir: bazıları özellikle sinemasal (aktüeliteler, arşiv malzemesi, aile filmleri, televizyon derleme filmleri, "tanık" belgeselleri, *cinéma vérité*, melodram film, *Öldüren Hatıralar gibi* psikolojik vaka inceleme filmleri, *F for Fake* gibi "kurgusal belgeseller" ve Warren Beatty'nin *Reds*'i [Kızıllar] gibi önceki daha doğrudan kurgu filmler) diğerleri edebi (Melvillci "anatomi") ve bazıları geniş biçimde kültürel (Yidiş tiyatro, Borscht-Belt Komedi). *Zelig*'in orijinalliği paradoksal olarak onun taklit etme, alıntı yapma ve diğer metinleri hazmetme cüretinde yatar.

Sinematik bir teknik dahi metinlerarası bir gönderme oluşturabilir: *Nefes Nefese*'de bir muhbire irisin geçişi [siyah bir ekranın içinde küçük bir daire içinde filmin akması ç.n] ya da *Jules et Jim*'de *Griffith* tarzı maskeleme, sinema tarihinin erken dönemlerinin kasıtlı arkaik doğalarını anıştırırken Brian de Palma'nın *Body Double*'ındaki öznelleştirilmiş kamera hareketleri ve bakış açısı yapıları Alfred Hitchcock'un güçlü metinlerarası etkisine dokundurur. (Türe özgü metinlerarası burada kendi kendisinin etkisini taşır; formel yapıların kendileri anıları kodlar ve korkuları tetikler.) Aslında belirli kamera hareketleri kendi "metinlerini" dahi oluşturur çünkü *Bitmeyen Balayı*'dan virtüözce tek planda çekilmiş pek çok

uvertürü The Player, Boogie Nights ve *Snake Eyes*'a kadar uzun çizgide birleştirir.

Bakhtin ve Kristeva'ya dayanan Gerard Genette *Palimpsestes*'te (1982) "bir metni -açık ya da gizli- diğer metinlerle ilişkiye sokan her şey" için daha kapsayıcı bir terimi, "ötemetinsellik"i [*transtextuality*] önerdi. Genette beş tür ötemetinsellik türü sundu. Metinlerarasılığı alıntı, intihal ve anıştırma şeklinde "iki metnin etkili birlikte varlığı" olarak Kristeva'nın yaptığından daha kısıtlayıcı bir şekilde tanımlar. Genette kendini edebi örneklerle sınırlasa da -bahsettiği tek film *Play it Again, Sam* [Tekrar Çal Sam]- aynı prosedürün sinematik örneklerini tahayyül etmek kolaydır (Bkz. Stam, 1992). Alıntı, klasik parçaların filmlere eklenmesi formunu alabilir, Peter Bogdanovich'in Hawks'ın *The Criminal Code in Targets* alıntısında olduğu gibi. *Mon Oncle d'Amérique* [Amerikalı Amcam], *Dead Men Don't Wear Plaid* ve *Zelig* gibi filmler önceden var olan film sahnelerinden alıntı yapmayı merkezi, yapılandırıcı bir prensip kılar. Bu arada gönderme, gönderme yapılan filmin kurgusal dünyası üzerine yorum yapmanın etkili bir aracı olarak başka bir filmin hatırlanmasında sözel ya da görsel biçimler alabilir. Godard *Nefret*'te sinema salonunun tentesindeki bir başlık aracılığıyla Rosselini'nin, *Nefret*'te olduğu gibi bir çiftin yavaş yavaş ayrılığını anlatan, *Viaggio in Italia* [İtalya'da Yolculuk] filmine gönderme yapar. *Targets* [Hedefler] filminde eski tarz gotik korkunun somutlaştırılması olarak görünen Boris Karloff karakterinin temel asaletini Bogdanovich'in anonim çağdaş toplu katliam ile karşılaşması örneğinde olduğu gibi bir oyuncu da gönderme oluşturabilir.[2]

"Yanmetinsellik" [*paratextuality*] Genette'nin ikinci tür ötemetinselliğidir, edebi bir bütünün içinde, gerçek metin ve "yanmetin" arasındaki ilişkiye yani metni çevreler hale gelen yardımcı mesajlar ve yorumlar, örneğin önsözler, ithaflar, illüstrasyonlar ve hatta kitabın kapak tasarımına işaret eder. Böylesi bir kategorinin sinema ile alakasıyla ilgili spekülasyonda bulunmak ayartıcıdır. Posterler, fragmanlar, tanıtım tişörtleri, TV reklamları ve hatta oyuncaklar ve modeller gibi yan ürünlerin pazarlaması düşünülebilir. Bir film bütçesiyle ilgili yapılan geniş bilgilendirme benzer bir biçimde eleştirel alımlamayı etkileyebilir; eleştirmenlerin filmin devasa bütçesine kıyasla yönetmenin çok az şey verebilmiş bulduğu Copolla'nın *Cotton Club* [Caz Dünyası] filmi örneğinde olduğu gibi. Aynı şekilde basın gösterimlerinde dağıtılan notlar genellikle ticari filmlere karşı gazetecilerin eğilimini yönlendirir. Sansür kaygılarını bildiren rapor-

lar Adrian Lyne'ın *Lolita* örneğinde olduğu gibi filmin alımlanması üzerinde etki edebilir. Tüm bu konular, resmi metnin marjinlerinde işler, bir filmin yanmetni konusu üzerine etkide bulunur.

Genette'nin üçüncü tür ötemetinselliği "üstmetinsellik" [*metatextuality*], yorum yapılmış metin açık bir biçimde alıntılanmış ya da sessizce anımsatır olsun, bir metinle diğer bir metin arasındaki eleştirel ilişkiden oluşur. Genette Hegel'in *Phenomenology of Mind* ve açıkça bahsetmeden sürekli olarak anımsattığı metin olan Diderot'nun *Le Neveu de Rameau*'su [Rameau'nun Yeğeni] arasındaki ilişkiden bahseder. Yeni Amerikan Sineması'nın avangard filmleri klasik Hollywood sinemasının üstmetinsel eleştirilerini sunar. Hollis Frampton'un *nostalgia*'sının –hikâyenin gelişimi, çekimdeki hareket, final– çeşitli reddedişleri konvansiyonel anlatı sineması tarafından tetiklenen beklentilerin alaycı bir eleştirisini önerir. *Thelma ve Louise* de kadın karakterlerini gerçek anlamda sürücü koltuğuna oturtarak yol filmi janrının maskülenliğini üstü kapalı olarak eleştirir.

"Önmetinsellik" [*architextuality*] Genette'nin dördüncü ötemetinsellik kategorisi, bir metnin başlıkları ya da altbaşlıkları tarafından önerilen ya da reddedilen cinse özgü sınıflandırmalara işaret eder. Önmetinsellik metnin doğrudan ya da dolaylı bir biçimde başlığında şiir, makale, roman, film olarak kendini karakterize etme konusundaki isteği ya da gönülsüzlüğü ile alakalıdır. Mesela bazı film isimleri bir metni edebi öncülleri ile aynı sıraya koyar: *Sullivan's Travels* Swift'in *Gülliver'in Gezileri*'ni ve uzantısıyla hicivli modunu akla getirir. Woody Allen'ın *Midsummer Night's Sex Comedy* filminin ismi Shakespeare'i çağrıştırarak başlar ve komik bir şekilde şehvet düşkünlüğü ile biterken başından sonuna kadar Bergman'ın *Smiles of the Summer Night*'ını [Bir Yaz Gecesi Tebessümleri] yansıtır.

"Anametinsellik" [*hypertextuality*] Genette'nin beşinci tür ötemetinselliği film analizi için son derecede fikir vericidir. Anametinsellik Genette'nin "anametin" dediği metnin daha önceki metinle ya da "altmetin" [*hypotext*] ile ilişkisine işaret eder; ilki dönüştürür, değiştirir, değerlendirir ya da genişler. Edebiyatta *Aeneid*'ın altmetinleri *İlyada ve Odesa*'yı içerirken James Joyce'un *Ulysses*'inin altmetni *Odesa* ve *Hamlet*'i içerir. Bu dizideki bütün metinler daha önce var olan metinler üzerinde dönüşümler gerçekleştirir. "Anametinsellik" terimi "metinlerarasılık" kavramının çağrıştırdığından daha kesin ve özel yöntemlerle sinemaya uyarlama bağlamında,

özellikle de önceki metinlerden türemiş filmler için zengin bir potansiyele sahiptir. Örneğin anametinsellik sinema adaptasyonları ile onların önceki altmetinlerden türetilmiş olan, seçilme, yükseltme, somutlaştırma ve gerçekleştirme işlemleri ile dönüştürülmüş şimdi ise anametin olarak görülen kaynak kitapları arasındaki ilişkiyi hatırlatır. *Madame Bovary*'nin farklı sinemasal adaptasyonları (Renoir, Minnelli, Chabrol, Mehta) aynı altmetin tarafından tetiklenmiş farklı anametinsel "okumalar" olarak görülebilir. Aslında dizide görece "geç" gelen sinemacı için önceden yapılmış çeşitli adaptasyonlar eldeki altmetnin bir bölümünü oluşturabilir.

Romanların sinema adaptasyonları ile ilgili güncel tartışmalar sadık kalma ve ihanet konusundaki ahlakî söylemlerden metinlerarasılık söyleminin daha az yargılayıcı söylemine kaymıştır. Adaptasyonlar tanımı gereği, metinler oluşturan diğer metinlerin açık bir başlangıç noktası olmadan geri dönüşme, dönüşüm ve değiştirilmenin sonsuz süreçleri içinde metinlerarası dönüşümünün devam etmekte olan döngüsüne kapılmışlardır. Belirli bir gelenekte yeni ufuklar açan kaynak romanlardan birini, olgusal gerçeklik konusunda güçlü bir izlenim yaratarak yazılmış ve "gerçek yaşam"a dayandırıldığı söylenen gerçekçi romanı, Defoe'nun *The Adventures of Robinson Crusoe* (1719) kitabını ele alalım. Yine de bu "gerçekçi" romanın kendisi birbirinden farklı metinlerarasına dayanır: İncil, dinî hitabeler, Crusoe'nun prototipi Alexander Selkirk ile ilgili gazete metinleri ve heyecan verici seyahat edebiyatı bunlardan sadece birkaçıdır. Orijinal roman bu karmaşık ve değişik metinlerarasına kök salar ve ayrıca sonraki kendi metinsel yaşamını ya da sonraki metinlerini oluşturur. Daha 1805'te Defoe'nun romanının yayınlanmasından bir yüzyıldan az zaman geçmişken Alman bir ansiklopedi (*Bibliothek der Robinsone*) *Robinson Crusoe*'nun ilham verdiği çalışmaların tamamı için geniş kapsamlı bir rehber sundu. *Crusoe* sonrası metin, adaptasyonlardan oluşan uzun geçit alayının asıl metnin temalarında değişiklik zili çaldığı sinema dünyasında da dal budak salar. *Miss Crusoe* (1919) cinsiyette bir değişim uygular; *Little Robinson Crusoe* (1924) kahramanın yaşını değiştirir; *Mr Robinson Crusoe* (1932) Crusoe'ya "Cuma" değil "Cumartesi" olan kadın bir arkadaş sağlar; *Swiss Family Robinson* (1940) karakterlerin sayılarını ve sosyal statülerini değiştirir; Laurel ve Hardy filmi *Robinson Crusoeland* (1950) janrı sömürgeci maceradan kaba komediye kaydırır ve *Lieutenant Robinson Crusoe*, Defoe'nun kahramanı Dick van Dyke tarafından oynanan bir denizciye dönüşürken

Crusoe'nun papağanı da bir şempanze olduğu için hem meslek hem de hayvanın dönüşümüdür.

Anametinsellik bir metnin diğeri üzerinde gerçekleştirdiği tüm dönüştürücü operasyonlara dikkat çeker. Örneğin hiciv saygısızca önceden var olan "soylu" metnin değerini düşürür ve onu "önemsizleştirir". Pek çok Brezilya komedisi, örneğin *Bacalhau* (Codfish) –*Jaws*'ın parodisi, yapım değerlerine hem hayran oldukları hem de kızdıkları Hollywood'un altmetinlerinin alaycı bir biçimde yeniden üzerinde durur. Diğer anametinsel filmler orijinal eserlerin belirli özelliklerini vurgularken sadece daha önceki eserleri günceller. Morrissey/ Warhol işbirliğinde yapılan *Heat* (1972) filmi Wilder'ın *Sunset Boulevard* (1950) filminin hikâyesini, orijinalini gey kampı duyarlılığıyla filtreleyerek 1970'lerin Hollywood'u ile değiştirir. Başka bir yerde, transpozisyon tek bir filme değil tüm bir janra yapılır. Kasdan'ın *Vücut Isısı* (1981) filmi 1940'ların hikâye, karakter ve tür açısından kara film külliyatını anımsatır; öyle ki kara film bilgisi sinema bilgisi olan izleyici için ayrıcalıklı yorumbilimsel bir sisteme dönüşür (bkz Carroll, 1982, s.51-81). Daha geniş bir anametinsellik kavramı Hollywood bağlamının oluşturduğu filmlerin çoğunu içerebilir: *Invasions of the Body Snatchers* (1978), *The Postman Always Rings Twice* (1981) [Postacı Kapıyı İki Kere Çalar], *Twelve Monkeys* [12 Maymun] gibi filmlerin tekrar yapımları; van Sant'ın *Psycho* (1998), filmi gibi Pierre Menard-vari replikalar; *Little Big Man* (1970) [Küçük Dev Adam] gibi revizyonist westernler; Scorsese'nin *New York, New York* (1977) filmi gibi türsel yeniden işlemeler ve Mel Brooks'un *Blazing Saddles* (1974) [Gümüş Eyerler] filmi gibi parodiler. Bu filmlerin pek çoğu farklı türsel kodlarda izleyicinin yeterliliğini varsayar; işin zeki erbapları tarafından takdir edilmek üzere hesaplanmış sapmalardır.

Edebi metinlerarasılık teorileri dolayısıyla sinema teorisi ve analizi için faydalar sağlayabilir. Film analizi için dış değer sağlama konusunda çalışmaları uygun olan bir diğer edebiyat teorisyeni Harold Bloom'dur. *The Anxiety of Influence*'ta Bloom, edebi sanatın yüksek oedipal imalarla kişiler ve nesiller arası mücadelelerle geliştiğini ileri sürer. Böylece Milton "en büyük İngiliz yazar"ın pelerini üzerinde Shakespeare'in hayaleti ile güreşir. Bu bakış açısı haklı olarak feministler tarafından (sadece erkekler arası oedipal mücadelelerle ilgilendiği), kadınların edebi anneleri ile yorganvari metinlerarası diyaloğuna hiç yer bırakmadığı için maskülinist olarak eleştirilmiştir. Bu aynı zamanda Darwinci (edebi olarak en güçlü olanın hayatta

kalması) ve Avrupa merkezci olarak görülebilir ve kesinlikle Bakhtinci söyleşimciliğin dost canlısı cömertliğinden yoksundur. Yine de Bloom'un yaklaşımı en azından metinlerarasılık sorununa arzu ve hatta tutkuyu getirir. Böylece Bloom sanatçıların kendinden öncekilerle ilişki içinde gerçekleştirdiği farklı stratejik manevralardan bahseder: *clinamen* –öncekilerden uzağa sapılarak olgunluk elde etmek (Truffault'nun *cinema de papa* ile ilişkisi düşünülebilir); *tessera* –birinin kendinden önceki başka birinin eserini tamamlaması (Brian de Palma'nın Hitchcock ile ilişkisi düşünülebilir); *kenosis* – birinin öncülleri ile ilişkisini kesmesi (Godard'ın Hollywood ile ilişkisi); *daemonization* –kendinden öncekileri mitleştirme (Tarantino ve Godard, Paul Schrader ve Bresson); *askasis* –radikal reddediş, tüm bağlantıları temizleme (eğlence sineması ile ilişki içinde olan belirli bir avangard) ve *apophrades* –yerine göz dikme, birinin pelerininin varisi olma (Renoir'ın varisi olarak Truffault).

Metinlerarasılık teorisinin daha az Avrosantrik versiyonlarının da sinemayla ilgisi vardır. Eski bir kinaye olan metni "yemek"e yeni bir döngü vererek (Quintillian, Montaigne, Rabelais), Brezilya'da 1920'lerin modernistleri ve onların 1960'lardaki Tropikalci varisleri "antropofaji" ilkesini koymuşlardır; yani söylendiğine göre Tupinamba yerlilerinin Avrupalıların gücünü elde etmek için onları yemeleri gibi Avrupa'daki metinlerin, onların hâkimiyetine girmeden güçlerini elde etmenin bir yolu olarak yamyamca yenilip yutulması. Henry Louis Gates *Signifying Monkey*'de benzer bir biçimde, siyahi edebiyatın "göstergesinin" izini kavşakların ruhu ve Bakhtin'in "çift-sesli" söylem dediği yorumbilimsel figür olan Yoruba düzenbaz figürü Exu-Legba'ya kadar sürerek özellikle Siyahi Amerikalı bir metinlerarasılık teorisi önerir. Bu durumda metinlerarasılık kültürden ayrılamaz olur.

Sesin Yükselmesi

Semiyotik proje, geniş anlamda düşünüldüğünde, sadece janr ve metinlerarasılık çalışması değil aynı zamanda belirli kodlar üzerinde ayrıntılı çalışmaya da elverişlidir. Metz'in sinemanın "anlatım aracını" "beş kanal" olarak tanımlaması (görüntü, diyalog, gürültü, müzik, yazılı malzemeler) -ki bunlardan üçü duyumsal ve sinemanın "özü itibarı ile görsel" olduğuna dair sabit bakış açısının altını oyarak, açık bir biçimde ses üzerine araştırmaları tetiklemiştir. Sese karşı bu yeni ilgi hem ses teknolojisi hem de sinemada sesin teorileştirilmesi yöntemleri ile bir arada gerçekleşti. Sinema tarihçileri ve teknisyenler "ikinci ses devrimi"nden bahsettiler çünkü sinema ve müzik endüstrisinde ses kaydındaki yenilikler sinema ve televizyonu etkilemeye başlamıştı. İlk olarak 1975'te müzik belgeselleri ve *Star Wars, Close Encounters* ve *Grease* gibi filmlerle birlikte kullanılan Dolby Sound (sinema salonuna dağıtılmış hoparlörlerin ilettiği film üzerindeki optik, stereofonik ses) ile birlikte ses sistemi asıl "yıldız" haline geldi. Michel Chion için Dolby o güne kadar beş oktav olan piyanoya "üç oktav" eklemişti. 1970'lerde Francis Ford Coppola gibi sinemacılar *Apocalypse Now* [Kıyamet], *Rumble Fish* [Siyam Balığı] ve *The Conversation* gibi filmlerde filmi gerçekte çektikleri süre kadar ses bandını mikslemeye zaman harcamaya başladılar (Chion, 1994, s.153). *Kıyamet*'te Walter Murch 160 ayrı kanal kullandı. Willard'ın (Martin Sheen) bir Saigon Otelinde bir odada yattığı açılış sekansında Murch Willard'ın iç monologunu nesnel gürültülerden öznel gürültülere kaydırma ile birleştirir: otel vantilatörü hatırlanan bir helikoptere yol verir, araba kornaları kuş seslerine ve bir sinek sivrisineğe dönüşür.

Böylece ses devrimi teknolojik olduğu kadar teorikti de. Christian Metz, Rick Altman, Elizabeth Weiss, John Belton, Claudio Gorbman, Kaja Silverman, Arthur Omar, Alan Weiss, Mary Ann Doane, Alan Williams, Jeff Smith, Kathryn Kalinak, Michel Marie, Royal Brown, Michel Chion, Daniel Percheron, Dominique Avron, David

Bordwell, Kristin Thompson, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ve Francis Vanoye gibi analistler daha önce sadece görüntü kanalına verdikleri özel dikkati ses kanalına da vermeye başladılar. Önemli bir katalizör 1980'de *Yale French Studies*'in ana Fransız ve Amerikalı akademisyenlerin önemli çalışmalarını içeren, çığır açan *Cinema / Sound* başlıklı özel sayısı idi.

Bununla birlikte sinemada sesin çalışılmasının "geçliği"ne dikkat çekilebilir. Örneğin film müziği sinemanın başlangıcından beri vardı ama yine de dikkatli bir biçimde (1944'te Eisler ve Adorno'nun *Composing for the Film* kitabı gibi nadir istisnalarla) ancak 1980'lerde ve 1990'larda analiz edildi. Bu "geç kalmışlığın" bir nedeni belki de sesin sadece görüntünün eki ya da destekleyicisi olduğuna dair konvansiyonel ses anlayışı ile alakalıydı. Bu durum Museviliğin put karşıtlığı ve Protestanlığın ikonoklazmından miras kalan dini, ikonofobik yapı ile alakalı olduğu kadar edebiyat gibi kelime-temelli sanatları sinema gibi görüntü-temelli sanatların "üstünde" konumlandıran geleneksel hiyerarşi ile de alakalı olabilir. Rick Altman'ın *Cinema/ Sound*'un girişinde belirttiği gibi sinemanın esas olarak görsel olduğu iddiası sinema ile ilgili alışılagelmiş konuşma tarzımızda saklıdır. Sinemanın isimleri bile –filmler, hareketli görüntü, sinema- görsel görüngünün kaydına vurgu yapar, izleyicilere (dinleyicilere değil), filmi görmeye (duymaya değil) gidenlere yöneltilmiştir. Benzer bir biçimde filmlerden bahseden eleştirel üstdil de göz hizası çakışması, bakış açısı kurgusu gibi şeylerden bahsetme konusunda sesle alakalı konulardan daha donanımlıdır.

Bir grup teorisyen imgeyle ve sesle ilgili benzerlikler arasındaki farkı "orijinal" ve "kopya" arasındaki ilişki bağlamında analiz ettiler. Sesin yeniden üretiminin, üç boyutlu görsel görüngünün yeniden üretiminden farklı olarak, *boyutsal* bir kaybı yoktur –hem orijinal hem de kopya havadaki basınç dalgaları tarafından iletilen mekanik, ışınsal enerjiyi içerir; böylece biz sesi üç boyutlu algılarız. Filme çekilen bir nesne kayıtta üçüncü boyutunu kaybederken, kaydedilen ses boyutlarını devam ettirir; havada bir titreşim olarak başlar ve bir kayıt olarak aynı şekilde işlemeye devam eder. Işık hüzmeleri bloke olurken ses köşeleri dolaşır; bir filmin ses kuşağını yakın bir odadan duyabilir ancak görüntüsünü göremeyiz. Michel Chion'un (1994) belirttiği gibi "ışık çizgisel bir şekilde (en azından görünüşte) yayılır ama ses bir gaz gibi yayılır. Işık *hüzmeleri*nin dengi ses *dalgaları*dır. Görüntü mekânla sınırlandırılmış ses ise sınırlandırılmamıştır." Ses mekânın içine girerek orayı doldurduğu için yüksel-

tilmiş bir varlık hissi oluşturur. Aslında bir filmi ses olmadan izlemek tekin olmayan bir tekdüzelik hissi yaratır.

Dolayısıyla kaydedilmiş ses görüntüden daha yüksek bir "gerçeklik" katsayısına sahiptir; bu bakımdan ses desibel olarak ölçülebilir ve hatta kulak zarına zarar verebilir. Kaydedilmiş ses, ünlü Memorex reklamının da ileri sürdüğü gibi *gerçek anlamda* camı kırabilir. Aynı zamanda, sesin bu gerçeklik etkisi sesin aracılı olmadığı, yapılandırılmadığı, mikrofon seçimleri, mikrofonların açıları, kayıt ekipmanı, kaydeden bant, ses sistemleri ve prodüksiyonla sesin yeniden *edit* edilmesi ile düzenlenmediği anlamına gelmez -ne de gerçekçi sesin zorunlu olarak mimetik olduğu. Gerçek yaşam kesitleri genellikle gürültüsüzken sinemada darbenin sesi adeta zorunludur (a.g.e., s.60).

Altman (1992) sesle ilgili dört yanılgıdan bahseder. Birinci *tarihsel* yanılgı görüntünün tarihsel olarak önce gelmesinin sesi tarihsel olarak daha az önemli kıldığını öne sürer çünkü ses ikinci olarak gelir ve bu nedenle de ikincidir. Ancak sinema asla sessiz olmadı. Beş kuruşa film seyredilen dönemde dahi farklı sergileme geleneklerinden alınmış rekabet eden ses örneklemleri vardı. Altman ayrıca erken dönem sinema sessiz *idiyse* de bir aracın tanımı tarihinin belirli bir dönemine bağlanmaması gerektiği; kapsamlı bir tanımın teknolojik değişikliklere imkân vermesi gerektiğini ileri sürer. Arnheim ve Bálázs gibi sessiz film taraftarı teorisyenler tarafından ilerletilen ikinci, *ontolojik* yanılgı, filmi temel ve belirleyici olarak görüntü tarafından kurulan bir şey ve sesi de gerekli bir tamlayan olarak görür. Ama sinemanın tarihsel olarak görsel olana ayrıcalık tanımış olması gerçeği, Altman'a göre, her zaman böyle olmasını gerektirmez. Sesin savunucularının dahi zaman zaman dolaylı olarak sesi kapitalizm öncesi zamanlarla (Adorno ve Eisler) ya da arkaik ve amniyotikle [doğum öncesi fetusun içinde yüzdüğü sıvı ç.n.] (bazı feminist-psikanalitik açıklamalarda olduğu gibi) ilişkilendirerek değerini düşürdüğünü ekler. Üçüncüsü *üretim* yanılgısı, görüntünün yaratıcı bir şekilde güvenilmez olmasına karşın sesin otomatik olarak güvenilir olmasıdır. Ama gerçeklikte, ses kaydı da yaratıcıdır; sesi yeniden üretmekten öte onu manipüle eder ve yeniden şekillendirir. Dördüncü *nominalist* yanılgı, sesin maddesel heterojenliğine vurgu yaparak sesin tanımlanmasının ortak bir temelini önemsiz gösterir.

Pek çok ses teorisyeni ses "kontrolörlüğü" görüngüsünü araştırdılar. Chion "belirli işitsel bir görüngü ve görsel görüngü aynı

anda gerçekleştiklerinde kendiliğinden ve karşı koyulamaz kaynaşmayı" çağrıştırmak için *synchresis* terimini (senkronizm ve sentez [*synchronism* ve *synthesis*] kelimelerinin birleşimi) ortaya attı (Chion, 1994, s.63). Bu kaynak dublajı, post-senkronizasyonu ve ses efektlerini mümkün kılar; seslerden bir sonsuzluk perdedeki tek bir oyuncu ile makul bir şekilde birleştirilmiş olabilir. Genellikle görüntü sesi edebi *mimesisi* aşan yöntemlerle "emer"; bir tren planı örneğin daktiloların tik-tak sesleri ile "örtüldüğünde" hareket halindeki bir trenin tik-tak-takları olarak okunacaktır. Chion resimdeki *trompe-l'oeil*'na [göz yanılması ç.n] benzer bir biçimde *trompe-l'oreille* (kulak yanılsamasından) bahseder.

Sinemasal sesle alakalı temel ayrımlar üzerine kurarak –"kadraj içi/ kadraj dışı" (bir kadraj sorunu, sesin kaynağını gerçekten görüp görmediğimiz), "anlatılan/ anlatılmayan" (bir sesin hikâyenin kurgusal dünyasından geliyormuş gibi yapılandırılıp yapılandırılmadığı sorunu), "senkronize/ senkronize olmayan" (örneğin hareket eden dudaklar ve işitilen konuşma arasındaki tam bağlantı sorunu) ve "doğrudan/ sonradan senkronize edilmiş" (yapımın teknik aşamaları sorunu)– analistler sinemasal ses ve hikâye arasında daha belirli bir ilişki açıklaması yapmanın peşine düştüler. Filmin kurgusunun varsayılan dünyası olarak anlatı nosyonu ses ve hikâye arasında farklı olası ilişkilerin daha sofistike bir analizinin yapılmasını kolaylaştırdı. Filmdeki sözlü diyalog söz konusu olduğunda örneğin Metz tam anlatısal konuşma (kurgudaki sesler olarak karakterler tarafından konuşulan), anlatısal olmayan konuşma (anonim konuşmacı tarafından "dışarıdan" yorum) ve yarı anlatısal konuşma (oynayan karakterlerden biri tarafından yapılan üst-ses yorum) arasında ayrım yapar. Daniel Percheron belirtilmeyen anlatı yani *Jules ve Jim* gibi anlatısal faaliyeti gizleyen filmlerle, belirtilen anlatı yani anlatı eylemini ön plana çıkaran filmler arasında ayrım yaptı.

Başka bir analitik soru da genellikle görseller için kullanılan dilin ne ölçüde sese iletilebileceğidir. Ses "ölçeği" –yakın veya uzak– ve bir ses "odağı", örneğin bir kalabalığın içindeki bir grubun akustik yalıtımı (ses takıntılı bir film olan *The Conversation*'ın bir özelliği) tanıyabiliriz. Gerek ses gerek görüntü "kararabilir" ve "eriyebilir" ve ses kurguları, plan kurguları gibi "görülür" ya da "görülmez" olabilir (ya da daha iyisi "duyulabilir" veya "duyulamaz"). Chion *fotojeni*yle analojik olarak bazı insan seslerinin kaydedildiğinde ahenkli olma eğilimine gönderme yapmak için *fonojeni*'den bahseder. Sese klasik yaklaşım büyük ölçüde kodlanmış, seçiciliği ima eden bir

konvansiyon dizisini gerektirir (sadece anlatı ile alakalı insan sesleri ve sesler duyulmalıdır); hiyerarşi (diyalog geri plan müziğine ya da gürültüsüne baskın çıkar); görünmezlik (sesin patlaması görülmek için değildir); kusursuzluk (ses seviyesinde beklenmedik değişiklikler yoktur); motivasyon (sadece amaca yönelik bozma, mesela karakterin duyma bozukluğu) ve okunurluk (tüm ses ögeleri anlaşılır olmalıdır). (Bkz. Gorbman, 1987, filmlerin klasik partisyonunda "duyulamaz" müzik üzerine). Film müziğindeki boşluklar tabudur çünkü izleyiciler ses ekipmanının çalışmadığı kanısına varabilirler. Ona eşlik eden görüntü olmayan bir ses ve sesi olmayan bir görüntü olmamalıdır. Bu yüzden normalde gürültü üreten sahnelerin sessiz çekimleri akıl karışıklığına sebep olur. Kısaca sinematik ses son derece kodlanmış, yapılandırılmış, etrafı kısıtlamalarla çevrilmiş, sayısız protokollerin ve yasakların ürünü olagelmiştir.

Chion'a göre (1982; 1985; 1988; 1994) sinemasal ses çok kanallıdır ve farklı kökenleri vardır. Senkronize insan sesinin izi tiyatroya kadar sürülebilir; film müziği operadan türemiştir ve üst ses yorumu büyülü fener gösterileri gibi üzerine yorum yapılan projeksiyonlara kadar geri gider. Chion'a göre sinema pratiği ve teorisi/ eleştirisi "insan sesi merkezli" [*vococentric*] yani diğer akustik kanallarla (müzik ve gürültü) karşılaştırılınca insan sesine ayrıcalık tanır. Klasik sinemada ses prodüksiyon süreci insan sesini sergilemek ve işitilebilir ve anlaşılabilir olması için tasarlandı; diğer ses biçimleri (müzik, gürültü) diyalog ve görüntüye tabi edildi.

Fransız psikanalitik teorisyenler Guy Rosalto ve Didier Anzieu için öznenin oluşumunda ses temel bir rol oynar. Rahmin sesi ileten zarfına sarılmış olan çocuk benliğini diğeri ile içeriyi dışarısı ile birleştirir. Rosalto'ya göre müzik sesin ön-oedipal dille birlikte duyusal hayal gücünü tetikler. Görülebilir bir kaynağı olmayan seslere -Schaeffer'in medyanın doygunluğa ulaştırdığı çevrenin tipik bir özelliği olarak gördüğü birebir kaynaklarını görmeden sürekli radyonun, telefonun, CD'lerin vb seslerini duyduğumuz durumaişaret etmek için Chion, Pierre Schaeffer'den "akusmatik" terimini ödünç alır. Bu terim aynı zamanda son derece kişisel aile içi ilişkileri de çağrıştırır. Hâlâ rahimde olan çocuk için annenin sesi ilginç bir şekilde akusmatiktir. Din tarihi içinde bu terim yalnızca ölümlü olanların görmesinin *yasak* olduğu İlahi varlığın sesini çağrıştırır. Chion akusmatik insan sesinin (1) her yerde olma (heryerde bulunan), (2) her şeyi görme (her şeyi gören), (3) her şeyi bilme (her şeyi bilen) ve (4) her şeyi yapma (her şeye kadir olan) kapasi-

tesi nedeniyle izleyicinin huzurunu kaçırdığını ileri sürer. Standart belgeselde "Tanrının sesi" anlatımı her şeyi bilme kapasitesini örneklerken *2001: A Space Odyssey*'de [2001 Uzay Yolu Macerası] Bilgisayar Hal'ın her yerde olması akusmatik insan sesinin her yerde olma kapasitesini örnekler. Film, bedeni olmayan bir sesin sonunda perdenin arkasında keşfedilen Büyük Oz olarak vücut bulma sürecini ironik bir "akusmatikleştirme-me" ile sonlanmasına rağmen *Oz Büyücüsü*'nde Büyücünün sesi her şeyi bilen ve her şeyi gören olduğunu çağrıştırır.

Analistler bakış açısı ile ilgili konuları açığa kavuşturma konusunda kayda değer enerji harcarlarken Chion'un duyum açısı (*point d'écoute*) dediği şeye çok az dikkat ettiler; meşela yapım süresince yerleştirme açısından sesin pozisyonu, anlatı içinde ve izleyicinin anlaması içinde yerleştirilmesi. Örneğin uzaktaki insan figürleri yakın planda gibi duyulduğunda ya da kabare tarzı görsel ölçekte farklılıklar olmasına karşın sesin sürekli (ideal) bir bağlılık ve yakınlık seviyesini devam ettirdiği müzikalde olduğu gibi genellikle işitsel ve görsel bakış/ duyum açısı arasında kesin bir örtüşme yoktur. Chion, yönetmenin perdedeki görsel nesneler ve aktivitelerin çıkardığı seslerden yoksun bırakarak, bizim bestecinin ilerleyen sağırlığı ile empati kurmamızı sağladığı Abel Gance'ın *Un Grand Amour de Beethoven*'ında olduğu gibi duyumsal bakış açılarından da bahseder. Bu tür efektler her zaman görüntü ile art arda ve ondan bağımsız olmadan çalışır; duyumsal efektlerin kahramanın engelini anımsattığı bestecinin yakın planları izlenimimize "demir atar".

Sesin teorileştirilmesi feminist akımlar tarafından da değiştirilmiştir. Bazı feminist teoriler insan sesini akıcı ve devam eden ifade olarak yazımın katı çizgiselliği ile karşılaştırırlar. Julia Kristeva, annenin olağanüstü orijinal diline, insan sesi formunda saf bir biçimde cisimleştirilen bu dile yakın, özellikle dile dönüşmemiş sesli özgürlükten bahseder. Luce Iragaray ataerkil kültürün görmeye duymaktan daha yüklü bir yatırım yaptığını ileri sürer. Kaja Silverman egemen sinemanın erkek izleyicilerin kendi yetersizliklerini reddetmek için kadın sesini "içerdiğini" ileri sürer (Silverman, 1988, s.310). Feminist sinemacılar "fallik yoksun bırakma"yı sinemasal üst sesin önsezisi içinde "koro sahnesi"ni, mesela annenin sesinin çocuğu çağırdığı anları, anımsatarak tetikleyebilir. Bunu, Mulvey/ Wollen filmi *Riddles of the Sphinx*'te olduğu gibi annelerin üst ses anlatısı aracılığıyla ya da Marjorie Keller'ın *Misconception* adlı filmindeki gibi bir kadın sesinin perdedeki erkek bedene kasıtlı olarak hatalı eşleme ile yapabilirler.[1]

Bakhtin ve Medvedev'in öngörüsünü takip ederek "ideolojik yaratıcılığın tüm dışavurumları konuşma ögesi tarafından yıkanmış, ona asılmış ve konuşma ögesinden tamamen ayrılabilir ya da boşanabilir değildir " (Volosinov, 1976, s.15); sözlü olmayan kanalların dahi, örneğin müzik ve gürültü kanallarının dilsel ögeleri de kucaklayabileceğini ileri sürebiliriz. Kayıtlı müziğe genellikle sözler [güfte] eşlik eder ve eşlik etmediğinde dahi sözleri anımsatır. Popüler şarkıların sadece enstrümantal versiyonları genellikle seyircide kelimelerin zihinsel varlığına neden olur. (Kubrick *Dr Strangelove*'da "*Try a Little Tenderness*"ın bilindik melodisini nükleer bombardıman uçakları sahnelerine süperpoze ettiğinde hatırlanan şarkı sözlerinden faydalanır.) Şarkı sözlerinden ayrı olarak bile müziğin kendisi semantik ve söylemsel değerlerin içine işler. Müzikolog J.J. Nattiez (1975), mesela müziğin derin bir biçimde sözlü söylemler dahil olmak üzere sosyolojik söylemlerin içine yerleştiğini düşünür. Kaydedilmiş gürültüler de mutlaka dilden "yoksun" değildir. Bazı kültürlerde müzik, *Daughters of the Dust*'taki "*talking drums*" [bir Afrika perküsyonu ç.n] örneğinde olduğu gibi kelimenin gerçek anlamıyla söylemseldir ve kodu kolaylıkla anlayanlar mesajı "duyacak", diğerleri duymayacaktır. Konuşma gürültü haline de gelebilir. Jacques Tati filmleri, işitsel efektlerinin uluslararası esperantosunu anlatırken postmodern çevrenin bir karakteristiği olarak –vızıldayan elektrikli süpürge ve "puflayan" sentetik giysiler– Klasik Hollywood filmlerindeki restoran sahnelerinde sohbet seslerinin stilize edilmiş mırıltıları insan konuşmasını geri plan gürültüsü haline getirir.

Bazı uzmanlar müziğe karşı görüntüdeki değişken mimetisizm katsayısını incelediler. Müziğin "gerçekçi" etkisi paradoksaldır çünkü ara sıra gerçekleşen *Peter and the Wolf* ve *Till Eulenspiegel* gibi "anekdotla ilgili" film müziklerine rağmen, müzik doğrudan anlatımsal *değildir.* Bununla birlikte müzik dolaylı olarak anlatımsal olabilir (bkz Brown, 1994, s.12-37; Gorbman, 1987, s.11-33). Royal Brown (1994) müziğin, ikonsal olmayan bir araç olarak, filmin diğer kanallarına eşlik ettiğinde, izleyicinin sahneyi mit düzeyinde almasını cesaretlendirirken aynı zamanda duygusal özdeşleşmeyi teşvik etmesi muhtemel bir "çağrışım alanı" tetikleyerek, genelleştirici bir işlevi olabileceğini ileri sürer. Claudia Gorbman (1987) projektörün gürültüsünü kapatan, anlatının duygusal bir yorumunu desteklediği ve tarihi ya da kültürel bir atmosfer sağladığı sessiz film dönemine kadar müziğin işlevinin izini sürer. Sessiz filmlere

eşlik eden piyanist ve orgcuların müziği böylece, perdedeki olayların altını ritmine ve ruh haline adapte edilmiş ses ögeleri ile çizerek izleyiciye ait tepkileri "idare eder". Müzik, soğuk, sessiz, hayaletvari görüntüyü telafi ederek film için duygusal bir "ritim" sağlar. Konvansiyonel film müziği her zaman izleyicinin duygusal tepkilerini kanalize ederek ve yönlendirerek sinemasal illüzyonun üretim araçlarını unutturmaya çalışır. Sesli filmde bu iki işlev sinemasal metnin içine entegre edilmiş ve gizlenmiş olmasına rağmen amaçları değişmemiştir.

Filmlerde müzik, klasik olarak bir dizi şekil almıştır: (1) filmde gerçekleştirilen müzik (gerçekten senkronize ya da sonradan senkronize edilmiş olsa da olmasa da); (2) önceden var olan kaydedilmiş müzik ve (3) film için özel olarak bestelenmiş film-müziği (örneğin *Sapık, Vertigo* ve *Taksi Şoförü* için Bernard Herrmann, *Arka Pencere* için Franz Waxman). Müzik tam anlamıyla hem izleyicinin hem de oyuncuların duyduğu (filmin hikâye-dünyasında konumlandırılan, çalınan ya da gerçekleştirilen) ya da fazlaca filmin içinde, otonom ve kendisine müzik olarak dikkati çeken (örneğin Giovanni Fusco'nun *Hiroshima Mon Amour*'daki [Hiroşima Sevgilim] müziği) bir şey olabilir. Müzik filmin içinde olmayan bir şey olarak başlayabilir (örneğin Grieg'in temasının Fritz Lang'ın *M*'indeki kullanılışı) ve yine de filmin içine yerleştirilebilir (aynı melodinin katil tarafından ıslıkla çalınması). Bir grup yönetmen bir tür komik, sürpriz film içine yerleştirme uyguladılar; Fellini, yorumsal müzik (filmin içinden gelmeyen) olarak görünen ama aniden kaplıcada orkestranın çaldığı parça olduğu ortaya çıkan "*Ride of the Valkyrie*"yi kullandığında (Woody Allen, *Bananas*'ta [Zorla Kahraman] dolaptaki harpçıyı açığa çıkardığında benzeri bir etkiyi yakalar).

Müzik çok anlamlı, imalı, sonsuz çağrışıma açıktır. "Duygusallığın tonsal analogu" (Suzanne Langer) olarak müzik tini, edebi, görsel *mimesis*, öznelliğin gerçekçiliği ve düşüncenin hissel duygusu yerine koyarak devreye sokar. Yanılsamacı bir estetik içinde görüntüler ve müzik karşılıklı olarak birbirine tutunur ve birbirini güçlendirir. Müzik izleyiciyi anlatının zorlu yerlerinde taşır –açılış jeneriği sırasında, burada yazılı metnin varlığı ve yapım ekibinin anılması filmin fabrikasyon sürecine aşırı dikkat çekebilecekken– müziğin önemi bu yüzdendir. Film müziği montaj gibi ilk bakışta doğallık karşıtı bir öge olarak görülebilir ama doğalcı bir estetikle kesinlikle telafi edilebilir. Yüzeysel bir incelemeyle tüm müzikler hemen görüntüye tutunmaz (örn. kaynağı ne belli olan ne de görüntüde ola-

cağı ima edilenler) tanım gereği yanılsama-karşıtı görülebilir. Ne var ki konvansiyonel sinema genellikle görsel görünüşün yüzeysel gerçekçiliğini öznel tepkinin esasen daha ikna edici gerçekçiliğinin yerine koyar. Hollywood dramatik filmlerinin müzikleri izleyicinin tinini kayganlaştırır ve anlatısal devamlılığın tekerleklerini yağlar; müzik duygusal şahdamarı hedefler. Az çok estetik trafik polisleri gibi film müziği bizim duygusal tepkilerimizi yönlendirir; ilgilerimizi düzenler, gözyaşlarımızı çıkarır, salgı bezlerimizi harekete geçirir, nabzımızı rahatlatır ve korkularımızı tetikler ve genellikle bunu görüntüyle sıkı bir şekilde birleşmeyle yapar.

Hollywood stüdyolarında 1930'larda ve 1940'larda egemen olan müzik tarzı kısa ve öz olarak on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki Avrupa romantizminin senfonik tarzı olarak tanımlanabilir (bkz. Bruce, 1991). En etkili besteciler –mesela Max Steiner, Dimitri Tiomkim, Franz Waxman, Miklós Rózsa– müzik besteciliğinin belirli bir geleneğinde demlenmiş, genellikle de Avrupalı göçmenlerdi. Onların Avrupalı eğitimi düşünüldüğünde bu besteciler Wagnerci ana motiflere dayanan geniş açıklıkları olan melodilerle zengin orkestral müziğin bereketli seslerini tutma eğilimindeydiler. *Gesamtkunstwerk* [tüm sanatların birleşimi, Wagnerci bir terim ç.n.] kavramı film müziği için standart bir estetiğe dönüştürüldü; bu da uygun müzikal "renk" ve çevreyi cilalayarak müziği aksiyona ve karaktere, diyaloğa ve ses efektlerine adadı.

Parlaklıklarını hafife almadan, sinema gibi böylesi açık ve sürekliliği olmayan bir araç için yegâne uygun estetik olarak bu bestecilerin estetiklerinin kaçınılmaz olması durumu sorgulanabilir. Ehil olmayan ellerde onların düşünceleri standartlaşma ve bayağılaştırmanın nesnesi haline geldi. Ana motif, filmin akışı boyunca minimal değişikliklerle dönen, belirli temaları belirli karakterlerle eşleyen daha çok mekanik bir araç haline geldi. Film müzikleri gerekenden fazla olmaya, bilinçaltına yönelmeye, basmakalıp ve rahatlatıcı bir şekilde tonal olmaya eğilimliydi. Gerekenden fazlaydılar çünkü aşırı belirgin; neşeli görüntüler neşeli seslerle, trajik anlar "trajik" harmoniklerle altı çizilerek ve anlatısal tepe noktaları özenle yükselme ve kreşendolarla eşleştirilerek iki katına çıkarıldı. Görüntü, temsilin katsayısı yüksek laf kalabalığıyla fazlaca doldurulmuştu. Bu tür film müzikleri bilinçaltına yönelikti, entelektüel olarak duyulmaktan ziyade duygusal olarak hissedilmek içindi. Basmakalıptılar çünkü bir dizi kalıplaşmış çağrışım serilerine başvuruyorlardı: çayırlar için flütler, düğünler için Mendelsohn, teh-

like için netameli akorlar. Sonuçta müzikler ruhsal olarak geç romantik dönemin soyundan gelmeleri itibarı ile rahatlatıcı şekilde tonaldir. Kitleyi tonalliğin, melodinin ve neticede çözümün kayıp cennetine geri döndüren film müzikleri dikkatli bir şekilde modernist ahenksizlik ve gerilimden kaçındı.

Müzik komüniter kültüre ve "duygunun yapılarına" sıkı sıkıya bağlı olduğu için bize bir filmin duygusal kalbinin nerede olduğunu söyleyebilir. Afrika'da geçen filmlerde (örneğin *Out of Africa* [Benim Afrikam] ve *Ashanti)* Afrika müziğindense Avrupalı senfonik müziğin seçilmesi filmin kalbinin Avrupalı kahramanla olduğunu ve Africa'nın sadece bir geri plan dekoru olduğunu akla getirir. Diğer taraftan, *Bye Bye* ve *Salut Cousin* gibi *beur* filmler (yani Fransa'daki kuzey Afrika Arapları tarafından yapılan filmler) Avrupa şehir görüntülerinin üzerine Afrikalı bir akustik duygusu yerleştirir. Müzik kanalları aynı zamanda bizi zamana "yerleştirebilir". Bu teknik en az *American Graffiti, Coming Home* [Eve Dönüş] ve *Big Chill*'e kadar geri gider, hatta dönemin pop şarkılarının tarihsel dönemi anımsatmak için bir tür stenograf haline geldiği *The Dead President* ve *The Ice Storm* [Buz Fırtınası] gibi dönem filmlerinde devam ettirildi.

Müzik elbette alternatif estetiklerde de bir rol oynayabilir. *Faces of Women* (1985), *Barravento* (1962) ve *Pagador de Promessas* (1962) gibi bir dizi Afrikalı ve Afro-diyaspora filmlerinde Afrika kültürel değerlerini onaylayan bir yolla davul *uvertürleri* kullanılmıştır. Sembene, Cisse ve Faye gibi Afrika ve Afro-diyaspora yönetmenler tarafından yapılan filmler Afrika müziğini sadece kullanmakla kalmamış övmüşlerdir de. Julie Dash'ın *Daughters of the Dust* (1990) Afrika "*talking drum*"ını, Gullah insanlarının diyaspora kültürüne adanmış bir filmin sadece bilinçaltında da olsa Afromerkezli itkisi olan eve dönüş için kullanır.

Arthur Jafa "Siyahi görsel entonasyon"un sinemasal olasılıklarından bahseder. Bununla "düzensiz, ahenkli olmayan (metronomik olmayan) sinema oranları ve çerçeve çoğaltımı ... sinemasal hareket öyle bir tarzda işler ki bu siyahi vokal entonasyonuna benzer", "notalara belli olmayan, sabitlenmiş görüngüler olmaktan ziyade içsel olarak sabit olmayan ses frekansları olarak davranmak" için siyahi müzikteki eğilimin sinemasal eş değerini oluşturur (Dent'te alıntı yapılmıştır, 1992). Âşık atışmasının, birden fazla notanın tek bir hecede söylenmesinin ve sarkan temponun sinemasal eş değerinin ne olabileceği merak edilebilir. Açıkçası sesin teorik olarak kollara ayrılması ve estetik olasılıkları daha yeni yeni keşfedilmeye başlanıyordu.

Kültürel Çalışmaların Yükselişi

Film semiyotiği ses gibi özellikle sinematik kodlara ilgisini yöneltirken, kültürel çalışmalar olarak bilinegelen akım, sinema gibi araçları daha geniş bir kültürel ve tarihsel bağlamın içine katmakla daha çok ilgileniyordu. Kültürel çalışmalar köklerinin izini 1960'lara kadar sürer ve geleneksel olarak Richard Hoggart (*The Uses of History*), Raymond Williams (*Culture and Society*), E. P. Thompson (*The Making of the English Working Class* [İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu]) ve Stuart Hall gibi İngiltereli solcularla birlikte başladığı düşünülür. Hall, Dick Hebridge, Richard Johnson, Angela McRobbie ve Larry Grossberg ile birlikte Birmingham Güncel Kültürel Çalışmalar Merkezi'yle ilişkilidir. İngiltere'nin sınıf sisteminin ezici yönlerinin bilincinde olarak, birçoğu yetişkin eğitim projeleriyle ilişkili olan Birmingham Merkezi'nin üyeleri, ideolojik egemenliğin görünüşleri ve sosyal değişimin yeni temsilcilerini bulmaya çalıştılar. Kültürel çalışmaların daha yayılmış ve uluslararası bir soyağacı, Fransa'da Roland Barthes, ABD'de Leslie Fiedler, Fransa ve Kuzey Afrika'da Frantz Fanon ve Karayipler'de C. R. L. James gibi hepsi 1950'lere giden figürlerin çalışmalarına kadar görütürülebilir.

Kültürel çalışmalar çeşitli düşünsel kaynaklardan yararlanır; öncelikle Marksizm ve semiyotik ve daha sonra feminizm ve eleştirel ırk teorisi. Kültürel çalışmalar, bir kavramlar kümesini farklı bir biçimde özümsemiş ve yeniden kurgulamıştır: Raymond Williams'ın "hayatın tamamı" şeklindeki kültür tanımı, Gramsci'nin "hegemonya" ve "mevzi savaşı" kavramları, Michel de Certeu'nun "kaçak avlanma" kavramı, Volosinov'un "çok-vurgulu" dil katmanı ile komşu olan ideoloji ve dil ile ilgili fikirleri, Clifford Geertz'in bir anlatıbilimsel birlik olarak kültür nosyonu, Foucault'nun bilgi ve güç üzerine derinlemesine düşünceleri, Bakhtin'in bir sosyal tersine çevirme olarak karnaval nosyonu ve Bourdieu'nun "habitus" ve "kültürel alan" nosyonları. Film semiyotiği Fransa ve İtalya'da başlayıp İngilizce konuşulan dünyaya yayılırken, kültürel çalışmalar İngilizce

konuşulan dünyada başladıktan sonra Avrupa ve Latin Amerika'ya yayıldı. (Almanca, İspanyolca ve İtalyanca kültürel çalışmalar kitapları yakın zamanda yayınlanmıştır.)

İtalyan Marksist Antonio Gramsci, kültürel çalışmalar için anahtar bir etkiydi. 1929 ve 1935 yılları arasında yazdığı *Prison Notebooks*'ta [Hapishane Defterleri], Gramsci Marksist düşüncede ekonomik temelin ideolojik üstyapı üzerindeki önceliğini sorguladı. Gramsci'ye göre yalnızca temel-üstyapı ilişkisinin yeniden yapılandırılmış bir analizi solun ekonomik şartların devrimin lehinde gibi göründüğü durumlarda Batı Avrupa'daki devrimin neden duraksadığının açıklamasını sağlayabilirdi. Gramsci ideolojilerin sınıf çizgilerini aştığını savundu; tersine aynı birey farklı ve hatta karşıt ideolojilerle kaynaşıktır. Solun sosyal "sağduyu"yu, yani birden çok zaman aralığı ve gelenekten gelen karşıt fikirlerin alaşımını, işçi kesiminin bilincinin açılmasına bir engel olarak teşhir etmesi gerekiyordu.

Kültürel çalışmaları herkesin bildiği gibi kasten eklektik ve açık uçlu metodu nedeniyle tanımlamak zordur. Frederic Jameson "kültürel çalışmalar denen arzu"dan bahseder. Kültürel çalışmalardaki "kültür", ilk elden antropolojik ve sanatsaldır. Kültürel çalışmalar, onun tüm kültürel fenomenleri çalışmaya değer bulan demokratikleştirme nosyonu (semiyotikten miras almıştır) çerçevesinde tanımlanabilir. *Cultural Studies*'in yazarları kültürel çalışmaları, kısmen emperyalist biçimde, bir çeşit disipliner hepçil olarak tanımlar: "Kültürel çalışmalar, böylelikle toplumun tüm yelpazesinin, sanatının, inançlarının, kurumlarının ve pratiklerinin çalışmasına adanmıştır" (Nelson, Treichler ve Grossberg, 1992, s.4). Alternatif olarak, kültürel çalışmalar geleneksel disiplinlerle olan ilişkisi açısından da tanımlanabilir. Bu bağlamda, beşerî bilimler içerisinde herhangi tek bir ana disiplinin bitişine işaret eder. Cary Nelson kültürel çalışmaları bir karşı-disipliner, "silinmekte olan disiplinlerin kümesi" olarak, fazlaca spesifik ve fazlaca geleneksel disiplinlerin baskısına bir yanıt olarak tanımlar.

Çalışma amacı açısından, kültürel çalışmalar "medya özgüllüğü" ve "film dili" ile metinlerin bir sosyal matris içerisinde olduğu ve dünyada sonuç verebildikleri bir geniş düzensiz süreklilik üzerine yayılmış olan kültürle olduğundan daha az ilgilidir. Dönüştürücü, kültürel çalışmalar anlamın üretildiği ve ulaşıldığı sosyal ve kurumsal şartlara dikkat çeker. Kendi başına [*per se*] metinlere olan ilgiden metinler, izleyiciler, kurumlar ve çevreleyen kültür arasındaki

etkileşimin süreçlerine olan ilgiye olan değişimi temsil eder. Klasik semiyotiğin -sadece yüksek sanat metinleri değil- hem hegemonyacı manipülasyon hem de politik ya da ideolojik direniş anlarının altını çizen tüm metinlere karşı ilgisini radikalleştirir. Nelson, Treichler ve Grossberg'in metinsel analizin meşruiyetini inkâr etmelerine karşın, bununla birlikte kültürel çalışmaların hiçbir zaman metinsel analiz yapmadığını farz etmek yanlış bir adlandırma olur. Metinsel analiz yapar ancak söz konusu "metin" artık Keats'in *Grecian Urn*'u veya Hitchcock'un *Vertigo*'su değil, daha çok Madonna ve Disneyworld, alışveriş merkezleri ve Barbie bebeklerdir.

Yapısalcılık ve psikanalizin tarihdışılığı olarak gördüğü şeye bir alternatif olarak kendini öneren kültürel çalışmalar, kültürü öznelliğin yapılandırıldığı bir alan olarak inceler. Kültürel çalışmalar için çağdaş öznellik her çeşit medya temsiliyle içinden çıkılamayacak şekilde iç içe örülmüştür. Özne sadece cinsel farklılık açısından değil fakat aynı zamanda maddi şartlar, ideolojik söylemler ve de sınıf, ırk, cinsiyet, yaş, bölge, cinsel eğilim, ulusal köken temeline dayalı tabakalaşmanın sosyal eksenleri arasında kalıcı ve çok-değerli bir müzakere içinde, pek çok başka türlü farklılıklar açısından da yapılandırılmıştır. Bu bağlamda kültürel çalışmalar Cornel West'in daha sonra "farklılığın kültürel politikaları" olarak adlandırdığı şeye katılarak marjinalize edilmiş seslere ve damgalanmış topluluklara yer açmaya çalışır.

Sinema âleminde kültürel çalışmalar hem *Screen teori*sine hem de nicel (yoğun hesap) kitle iletişimi izleyici çalışmalarına karşı bir tepkiydi. (Aynı zamanda İngilizce bölümlerinin film çalışmalarını, sinema tarihi veya sinema özgüllüğü kaygısı taşımadan dahil edebilmesinin bir yoluydu.) *Screen* teorisinden farklı olarak kültürel çalışmalar film gibi tek bir araca değil, daha ziyade kültürel pratiklerin daha geniş bir yelpazesine odaklanır. Aslında zaman zaman, kültürel çalışmaların medya özgüllüğünü destekleyen kısmına gösterilen yetersiz ilgi, farklı araçların (film, MTV, video) *belirli* haz ve etkiler yaratma yollarının ihmal edilmesine neden olur. Bu bağlamda yakın tarihli film çalışmaları aygıt teorisini sadece klasik sinema salonunda ya da Cineplex'te değil, aynı zamanda evdeki, havalimanlarındaki, uçaklardaki ve benzeri oynatıcılarda film izlemeyi de açıklayacak şekilde yeniledi. Karartılmış bir sinemada yüksek çözünürlüklü bir görsele olan yoğunlaşmış dikkat türü -bir Baudry veya Metz'in analizlerinde varsayılan şartlar- hareket halindeki bir uçakta film izlemenin dağınık alımlama türünden radikal bir biçimde ayrılır.

Sinema çalışmaları ve kültürel çalışmalar arasındaki kesin ilişki de ayrıca tartışmalı bir konudur. Kültürel çalışmalar film çalışmalarını tamamlar ve zenginleştirir mi, yoksa onun etkisini azaltma tehditi mi taşır? Bazı sinema teorisyenleri kültürel çalışmaları, sinema çalışmaları tarafından hâlihazırda yapılan işin mantıksal bir eklentisi olarak hoş karşılar, diğerleri ise bunu sinema çalışmalarının asli prensibi olan araç özgüllüğüne hainçe bir ihanet olarak görür. Bir disiplinin ismi –sinema çalışmaları– bir aracı belirlerken, diğerinin ismi –kültürel çalışmalar– araç özgüllüğünün ötesine geçer. Bazı sinema uzmanlarına göre, kültürel çalışmalar küçümsenmelidir; çünkü artık yüksek bir sanat (sinema) yerine TV *sitcom*'ları gibi daha aşağı, bayağı ve popüler sanatlar üzerine çalışmaktadır –sinema çalışmalarının, küçümsenen kendi çalışma konusunun itibarını kabul ettirme çabalarının ışığında biraz ironik bir iddia. 1970'ler sinema teorisi, çalışma konusuna nevrotik bir mesafe, hatta ona karşı bir antipati geliştirdiyse, kültürel çalışmalar da bazen yeterince eleştirel olmamakla, kitle kültürünün büyüsüne kapılmakla suçlanmıştır.

David Bordwell (Bordwell ve Carroll, 1996) daha erken dönem "özne konumlandırma" teorisi ve kültürel çalışmaların birçok ortak özelliği yani ortak temel kaynakçalar olduğu kadar bir grup ortak uygulayıcı da (ortak referanslar olarak Saussure, Levi-Strauss, Barthes) olduğunu öne sürer. Bordwell, daha da önemlisinin bilhassa inançlar, ortak "doktrinler" olduğunu –bu kelime steril bağnazlığı ve törensel bağlılığı harekete geçirdiği için kasten kullanıldı– öne sürer: (1) insan pratikleri ve kurumları, bütün kayda değer yönlerden, sosyal olarak yapılandırılır; (2) izleyiciliği anlamak, bir öznellik teorisi gerektirir; (3) sinemaya izleyicisel yanıt özdeşleştirmeye bağlıdır; (4) sözel dil, sinemaya uygun bir analog sağlar ve bunu benimser. Bu iki akım aynı zamanda benzer protokoller ya da "düşünce rutinlerini" de paylaşır: (1) yukarıdan aşağı, doktrin odaklı bir sorgulama; (2) *yaptakçılık* olarak argüman; (3) çağrısımsal akıl yürütme ve (4) yorumbilimsel [*hermeneutic*] yorumlayıcı dürtü. Bordwell'in argümanı bir parça gerçeklik payı içerse de özellikle İngiltere'de Birmingham Merkezi'ndeki kültürel çalışmalar grubunun *Screen* grubunu seçkinci ve apolitik, gösterge sistemlerinin üretkenliği ile fazlaca ilgili ve genel olarak sosyal üretimle yeteri kadar ilgili olmadıklarını eleştiren bu iki akımı ayıran hararetli polemiği görmezden gelir. Sonuçta kültürel çalışmalar başlı başına metinlerin kendilerinden çok metinlerin kullanımıyla ilgilenmekle, Althusser'den çok Gramsci'ye düşkün olmakla, psikanalizle sosyo-

lojiden daha az ilgili olmakla ve izleyicinin "grene rağmen" okuma kapasitesiyle ilgili daha iyimser olmakla kendini *Screen* teorisinden ayırdı. Semiyotikçiler ve kültürel çalışmalar savunucuları "doktrin odaklı" oysa semiyotik olmayan muhaliflerinin muhtemelen tarafsız ve objektif olduklarını ileri süren ön yargılı formulasyonlar da sorgulanabilir. Gülünç "doktrin odaklı" terimi, bu açıdan "kadrolu radikaller"e yapılan sağ görüşlü saldırılardaki "p.c." [*political correctness:* siyasi doğruluk] aşağılamasına paralel bir fonksiyona sahiptir.

Kültürel çalışmalardaki kilit konulardan biri temsilcilik sorunudur: Kitlesel-aracılı bir dünyada direniş ve değişimin mümkün olup olmaması. Sol politikaların zayıflamalarına rağmen, kültürel çalışmalar direniş için olasılıklar konusunda Althusserci aygıt teorisinden daha umutlu olmaya eğilimliydi. Kültürel çalışmalar, aygıtlar ve seçkinler tarafından yapılan, yukarıdan aşağı ideolojik manipülasyonla, tabandan yukarı alt kültürel direnişlerle olduğundan daha az ilgileniyordu. Yıkılma "anlarını" arayıp ortaya çıkarma üzerine yaptığı vurgu 1970'lerin Marksist semiyotiğinin "boşluklar ve çatlaklar" analizine devamlılık sağlar fakat Gramscici bir çerçeveden gelen "müzakerenin" ve "çekişmenin" yeni kavramalarını sunar. Aynı zamanda, kültürel çalışmalar kültürel ürünlere karşı daha az militan bir yaklaşımı, politik radikalizmin genel düşüşü ve artık sistemi boykot etmeyen, bunun yerine sistem içerisinde çeşitli derecelerde çalışan çağdaş radikallerin kendilerinin karmakarışık sosyal konumlandırmasını yansıtan bir yaklaşım benimsedi. Kültürel çalışmalar için önemli olan kültürün, güç tarafından domine edilen ve sınıf, cinsiyet, ırk ve cinsellikle alakalı gerilimlerce çapraz geçilen sosyal oluşumlar dahilindeki bir çatışma ve müzakere mahali olduğu fikridir. İngiltere'de kültürel çalışmalar daha çok sınıfla ilgili meselelere yönelik olmakla başladı; cinsiyet ve ırk konularıyla ilgilenmeye başlaması nispeten daha "geç"tir. 1978'de Kadınların Çalışma Grubu (*Women's Study Group*) "CCCS'te [*Centre for Cultural Studies, Birmingham* ç.n.] feminist konulara yönelik gözle görünür bir ilgi eksikliği"nden yakındılar. 1980'lerde ise kültürel çalışmalar, sınıftan çok cinsiyet ve ırk üzerine yoğunlaşma eğilimi gösteren ABD kültürel çalışmalarının kısmi etkisiyle ırka daha çok ilgi göstermesi için zorlandı.

En iyimser görüşle, kültürel çalışmalar alt kültürel yıkım ve direniş anlarını saptar; en kötüsüyle, kısıtlanmamış özgürlüğün tecrübeleri olarak hayran olma hali [fan] ve tüketimciliği över. Genellikle kendi kitlesel-aracılı çalışma konularına karşı ikircikli bir tavra

sahiptir, bu ikilem bazı yönlerden film semiyolojisinin aynı anda klasik sinemaya duyduğu sevgi ve ona karşı mesafesini andırır. Eve Sedgewick'in belirttiği gibi kitle kültürünü her zaman "bir şekilde suç teşkil eden ve bir şekilde hegemonik" bulan, "suça ortak eleştiri" (Linda Hutcheons) gibi oksimoronik yanıtlara yatkındır. Bu karmaşıklıkların artikülasyonları zaman zaman formülleşir. Meeghan Morris (Mellencamp'te, 1990, s.20) "zevk, direniş ve tüketim politikalarıyla ilgili aynı makalenin binlerce versiyonunun, küçük varyasyonlarla farklı isimler altında yayınlanıyor olması" gerçeğinden yakınır. Urbana Kültürel Çalışmalar Konferansı'nda Tony Bennett, "insanın bulmayı en beklemediği yerde yıkıcılığın hafiyeliğini yapmaktan" oluşan "direniş olarak tüketici mutluluğu" ekolünü alaya almıştı.

Kültürel çalışmalar, içinde izleyicinin metinlere angaje olduğu eşitsiz güç ilişkileri görüşünü kaybettiğinde depolitize hale gelir -zaman zaman yaptığı gibi- bu noktada David Morley'nin (1992) "dert etme, mutlu ol [*don't worry be happy*]" olarak adlandırdığı Amerikan kültürel çalışmalar ekolüne gömülür. Morley'in yorumu, Amerikalıların kültürel çalışmaların kurucularının kavrayışlarını depolitize ettiklerini ima eder. (Burada eski Avrupa'nın Atlantik'in diğer tarafındaki tarih-siz barbarlardan yakınışının sol bir versiyonu sezilebilir.) İronik bir biçimde, Birleşik Devletler'de aynı kültürel çalışmalar uzmanları, neo-muhafazakârlar tarafından üniversiteyi ve yozlaşmış gençliği "politikleştiren" "kadrolu radikaller" olarak şeytanlaştırılıyorlardı. Ayrıca ironiktir ki kültürel çalışmaların en iyi John Fiske tarafından örneklendirilen belli bir kolu, yalnızca üretim alanı gittikçe daha fazla yoğun olduğunda, Viacom gibi büyük şirketlerin ve Rupert Murdoch gibi mega-imparatorların gücüne gittikçe daha fazla maruz kalındığında, Avrupa sanat sinemasını dahi içerecek şekilde en alternatif prodüksiyonların, gişe filmleri ve medya mega-holdingleri tarafından dışlandığı bir zamanda tüketim alanında özgürlük ve direnişe vurgu yapar.

İzleyicinin Doğuşu

1960'ların sonunda Roland Barthes "yazarın ölümü" ve "okurun doğuşu" kehanetlerinde bulunmuştu. Yine de sinema teorisinde izleyicinin doğuşundan bahsetmek bir açıdan yanlış bir adlandırmadır; çünkü sinema teorisi *her zaman* izleyicilikle ilgilenmiştir. Gerek Munsterberg'in filmin zihinsel katmanda işlediği fikrinde, gerek Eisenstein'ın anlıksal kurgu tarafından tetiklenen epistemolojik atılımlara olan inancında, gerek Bazin'in izleyicinin demokratik yorumlama hakkı görüşünde, gerek Mulvey'nin eril bakışa olan ilgisinde; neredeyse bütün sinema teorileri izleyicilikle ilgili bir teoriyi beraberlerinde getirmiştir.

1970'lerde teori, buna benzer sinemasal durumun zevklerinin psikanalizini yaptı. 1980'lerde ve 1990'larda analistler izleyiciliğin sosyal olarak *farklılaştırılmış* formlarıyla daha fazla ilgilenmeye başladılar. Bu akım, edebiyat çalışmalarında zaten yerini almış olan bir dönüşüme ifade sağladı, farklı olarak bu okuyucu tepkisi teorisi (Stanley Fish, Norman Holland) veya alımlama teorisi (özellikle Constance School of Reception Aesthetics ile ilişkilendirilir) olarak adlandırıldı. Hans Robert Jauss'un Biçimcilik ve Marksizm'in bir sentezi olan, tarihselleştiren yaklaşımı, Wolfgang Iser'ın okur ve okura uygun bir "somutlaştırma" gerektiren "sanal" metin arasındaki etkileşim incelemesi tarafında tamamlanır. Alımlama teorisinde "metindeki boşluklarda doldurma" üzerine yapılan vurgu, geçmişe bakıldığında, izleyicinin zorunlu olarak aktif olduğu, belirli eksikleri telafi etmek zorunda kaldığı –örneğin üçüncü bir boyutun eksikliği– ve kelimenin tam anlamıyla, çoğu zaman karanlığı da gördüğü sinema gibi bir araca ideal bir biçimde uydurulduğu görülebilir.

İzleyici artık daha aktif ve eleştirel, "çağrılma"nın pasif bir objesi olmaktan ziyade metin tarafından aynı anda oluşturulan ve oluşturan olarak görülüyordu. Erken dönem aygıt teorisine *karşı*, artık anlatısal sinemanın ürettiği güçlü özne-etkileri otomatik veya karşı konulamaz değildi; ne de zamanda tarihsel olarak konumlanmış,

metnin haricinde oluşmuş ve ulus, ırk, sınıf, cinsiyet ve cinsellik gibi güç kümeleri tarafından bölünmüş izleyicilerin arzu, bilgi ve deneyimlerinden ayrı tutulabileceği öne sürülüyordu. Umberto Eco ve Frank Papkin'den ödünç alan Stuart Hall etkili eseri "*Decoding and Encoding*"de (1980) bu dönüşümü önceden sezmiş ve somut olarak biçimlendirmişti. Hall için iletişim araçlarının metinlerinin tek anlamlı bir içeriği yoktur; ancak sadece sosyal konumlarına değil aynı zamanda ideolojilerine ve arzularına da bağlı olarak, farklı insanlar tarafından farklı okunabilirler. Medyanın öznesini ideolojik yapılar ve söylemler tarafından basitçe "söylenen" şey olarak gören geleneği reddeden Hall metinleri (bu noktada televizyonal [*televisual*] metinleri) politik-ideolojik çelişkiye dayanan çeşitli okumalara elverişli görür. Hall, egemen ideoloji ile ilişki halinde üç kapsamlı okuma stratejisi önerir: (1) egemen ideoloji içinde ve onun ürettiği öznelliğe boyun eğmek üzere konumlandırılmış izleyen tarafından üretilen *egemen* okuma; (2) büyük ölçüde egemen ideolojiye boyun eğmiş ancak gerçek yaşam durumu belirli "yerel" eleştirel eğilimleri kışkırtan izleyen tarafından üretilmiş *müzakere edilen* okuma ve (3) sosyal durum ve bilinçlerinin, onları egemen ideolojiyle doğrudan karşı karşıya getirdiği bir yere yerleştirenler tarafından üretilen *dirençli* okuma. Bir akstaki dirençli okuma (örn. sınıf), eklemeliyim ki, sosyal kimlik ve bağlanma bütün permütasyonlarının yanı sıra, başka bir akstaki egemen okumayla (örn. ırk) birlikte el ele gidebilir. Hall'un üçlü şemasını karmaşıklaştıran David Morley, izleyiciliği "okuyucunun söylemlerinin metnin söylemiyle buluştuğu an" olarak tanımlayan söylemsel bir yaklaşım öne sürdü (Morley, 1980).

Metin, aygıt, söylem ve tarih, kısaca hepsi oyun ve hareket içindedir. Ne metin ne de izleyici durağan, önceden kurulmuş bir varlıklardır; izleyiciler sonsuz söyleşimci bir süreç içerisinde sinematik deneyim tarafından şekillenir ve ona şekil verirler. Sinematik arzu sadece intrapsişik değildir; aynı zamanda sosyal ve ideolojiktir de. İzleyiciliğin gerçekten kapsamlı her etnografisi, çoklu kayıtları ayırt etmelidir: (1) metnin kendisi tarafından (odaklama, bakış açısı gelenekleri, anlatısal yapılandırma, mizansen tarafından) biçimlendirilmiş izleyici; (2) (çeşitli ve evrilmekte olan) teknik aygıtlar (Cineplex, IMAX, ev VCR'ları) tarafından biçimlendirilen izleyici; (3) izleyiciliğin kurumsal bağlamları (sinemaya gitme sosyal ritüeli, sınıf analizi, sinematek) tarafından biçimlendirilmiş izleyici; (4) çevresel söylemler ve ideolojiler tarafından kurulmuş izleyici ve (5) somutlaşmış, ırklaşmış, cinsiyetleşmiş ve tarihsel olarak konumlan-

mış asıl izleyici. İzleyiciliğin analizi bu yüzden farklı seviyelerdeki, metnin, aygıtın, tarihin ve söylemin izleyiciyi yapılandırdığı değişik yönleri ve özne-muhatap olarak izleyicinin aynı zamanda karşılaşmayı da biçimlendirdiği yönleri, boşluklar ve gerginlikleri araştırmalıdır.

1880'lerde ve 1990'larda, sinema uzmanları izleyiciliğin tarihsel olarak koşullandırılmış doğasına giderek artan bir ilgi gösterdiler. Sinemanın tarihi, bu bağlamda, sadece filmlerin ve sinemacıların tarihi değil, aynı zamanda ardışık toplumların sinemaya atfettikleri anlamların tarihidir. Bu nedenle yaş ve sınıf yönünden sinema izleyicisinin toplumsal istatiklerinin çalışmalarını buluyoruz. Farklı yazarların (Richard Abel, Janet Staiger, Elena Degrado) seyircilerin sınıf oluşumu, kentleşme ve sinemaya giden halkın artışı ve sinematik "düşselliğin" gelişmesi gibi çeşitli meseleleri tartıştığı *Iris*'in (1990) "Erken [Dönem] Sinema Seyircileri" üzerine olan özel sayısı bu eğilimin güzel bir örneğini sunar. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*'de (1992) Miriam Hansen "hayran"ın rolünü ve özellikle Valentino'nun tarikatını inceler. *Interpreting Films*'de(1992), neticede, Janet Staiger sinemada güncel alımlama teorisini (1) metnin etkinleştirdiği; (2) okuyucunun etkinleştirdiği ve (3) bağlamın etkinleştirdiği olmak üzere alt başlıklara ayırarak gözden geçirir. "Tarihsel-materyalist" olarak isimlendirdiği bir yaklaşımda, Staiger yorumlamanın tarihsel/ bağlamsal olarak şekillendiğini kanıtlamak için geniş bir yelpazede filmlerin (*Uncle Tom's Cabin*'den [Tom Amca'nın Kulübesi] *Zelig*'e) alımlamasını araştırır.

Sinema teorisinin Mulvey'den beri izleyiciliğin cinsiyetçi olduğunun bilinmesine karşın, 1980'ler teorisi de izleyiciliğin aynı zamanda cinselleştirilmiş, sınıfsallaştırılmış, ırklaştırılmış, uluslaştırılmış, bölgelendirilmiş vb olduğunun farkına varmaya başlıyordu. İzleyiciliğin kültürel olarak çeşitlendirilmiş doğası, filmleri farklı tarihsel anlarda görmenin zamansal boşluklarından ve çelişkili özne-konumlandırmaları ve izleyicilerin kendilerinin topluluk bağlantılarından, filmlerin alımlandığı çeşitli konumlardan türer. Diğer farklılıkların aksine cinselliğe olan yarı-özel odaklanma ve öznelerarası ile söylemselin aksine intrapsişiği ayrıcalıklı hale getirmesiyle psikanalitik sinema teorisi sıklıkla kültürel olarak değiştirilmiş izleyiciliğin sorunlarını atlar. Siyahi izleyicilik üzerine bir makalesinde Manthia Diawara, siyahi izleyicilerin *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçılığını "benimseyemeyeceğini" öne sürerek izleyiciliğin ırksal boyutuna vurgu yapmıştır. Anlatısı tarafından dayatı-

lan "düzen"e isyan ederek Griffith'in filminin işleyişini sekteye uğratıyorlardı. Siyahi izleyiciler için Gus karakteri, şehvet ve şiddetin siyah yüzde vücut buluşu olarak, şüphesiz siyahileri değil, sadece beyazların siyahilere olan ön yargısını yansıtabilir. Bu esnada bell hooks ise siyahi kadın izleyicilerin "muhalif bakışı"ndan bahseder. Hooks, kölelik ve ayrımcılık altındaki siyahilerin kendi bakış eyleminden dolayı cezalandırılmış olmalarının, "bakışla travmatik bir ilişki" oluşturduğunu ileri sürer. Beyaz-üstüncü kültürün içerisinde siyahi kadınların varlığı, diye devam eder, kadın kimliği, temsili ve izleyiciliği sorunlarını problematize eder ve karmaşıklaştırır. Eleştirel siyahi kadın izleyiciler, üstü kapalı bir şekilde "sinematik görsel hazzın sorgulamanın hazzı olduğu" bir bakma ilişkileri teorisi yapılandırırlar. (hooks, 1992, s.115).

Aynı zamanda ırksal, kültürel ve hatta ideolojik olarak sınırları çizilmiş esas izleyici –beyaz izleyici, siyahi izleyici, Latin izleyici, direnen izleyici- diye bir şey yoktur. Bu kategoriler izleyicilerin kendilerindeki çokdilliliği baskılar. İzleyiciler cinsiyet, ırk, cinsel tercih, bölge, din, ideoloji, sınıf ve nesille alakalı birden çok kimliği (ve özdeşleşmeyi) içinde barındırırlar. Dahası, sosyal olarak empoze edilmiş epidermik kimlikler, kişisel özdeşleşme ve politik bağlılığı tam anlamıyla belirlemez. Bu, sadece birinin ne olduğu veya nereden geldiği sorusu değil, aynı zamanda onun ne olmayı arzu ettiği, nereye gitmek istediği ve kiminle gitmek istediği sorusudur da. Konumların karmaşık bir *tümleşiği* içerisinde, baskı gören bir grubun üyeleri baskı kuran grupla kendini özdeşleştirebilir (Amerikan yerlisi çocukların "Kızılderililere" karşı kovboyları tutması; Tarzan'la özdeşleşen Afrikalılar; Indiana Jones'la özdeşleşen Araplar), tıpkı ayrıcalıklı grupların üyelerinin baskı altındaki grupların mücadeleleriyle kendilerini özdeşleştirebilecekleri gibi. İzleyicisel konumlandırma ilişkiseldir: topluluklar paylaşılmış bir yakınlık veya ortak bir düşman temelinde birbirleriyle özdeşleşebilirler. İzleyicisel konumlar çokbiçimli, engebeli, şizofrenik, düzensizce gelişmiş kültürel, söylemsel ve politik olarak devamsızdır; dönüşen dallanıp budaklanan farklılıklar ve aykırılıklar dünyasının bir parçasını oluştururlar. (Shohat ve Stam, 1994).

İzleyicilik bir açıdan yapısal ve belirliyse, diğer açıdan açık ve çok-şekillidir. Sinematik deneyimin buyurgan bir yanı olduğu kadar oynak ve maceracı bir tarafı da vardır; birçok özne konumunu işgal ederek çoğul, "mutant" bir benlik şekillendirir. İnsan aynı anda sinema salonunda ve kamera/ projektörle ve sahnedeki eylemle si-

nematik aygıt tarafından "ikileştirilir". Ve yine en geleneksel kurgu tarafından bile sağlanan perspektiflerin çokluluğu aracılığıyla daha da fazla yayılır. Belli bir düzeyde, sinemanın "çok-şekilli yansıtma-özdeşleşmeleri" yerel ahlak, sosyal çevre ve etnik bağlılığın belirlemelerinin ötesine geçer (bkz. Morin, 1958). İzleyicilik belli belirsiz bir düş ve kendini-gerçekleştirme alanı haline gelebilir. İzleyiciliğin psişik bukalemunluğu vasıtasıyla karnavaldaki gibi sıradan sosyal konumlar geçici olarak paranteze alınır.

Michel de Certeau'nun kaçak avlanma olarak okuma nosyonu üzerine inşa eden Henry Jenkins *Textual Poachers*'da hayran kültürü fenomenini analiz eder. Jenkins'e göre hayranlar kendi favori gösterilerini tam teçhizatlı teknikler vasıtasıyla "yeniden yazarlar": yeniden bağlam kurma, zaman çizgisinin genişlemesi, yeniden odaklama, ahlaki yeniden düzenleme, janr kayması, çapraz geçişler, karakteri yerinden oynatma, kişiselleştirme, duygusal yoğunlaştırma ve erotikleştirme. Böylece hayranlık bir güçlendirme unsuruna sahip olur: "Hayranlar aldıklarını ellerinde tutmaya başlayan ve talan ettikleri malları alternatif bir kültürel topluluğun yapılanmasının temeli olarak kullanabilen kaçakçılardır" (Jenkins, 1992, s.223).

Şayet 1970'lerin teorisi gereğinden fazla karamsar ve bozguncuysa güncel teori de ters yöne doğru belki biraz fazlaca savrulmuştur. İronik bir biçimde medya yapım ve mülkiyeti her zamankinden çok merkezileştirilmiş hale gelirken, medya teorisyenleri izleyicisel temsilcilik ve özgürlüğe vurgu yapmışlardır. Dahası, buna karşı koyan okumalar, izleyiciyi eleştirel olarak okuma yapması için "hazırlayan" belirli bir kültürel veya politik hazırlığa bağlıdır. Bu bağlamda televizyon izleyicilerinin kendi popüler hafızaları temelinde "yıkıcı" okumalarla zararlı bir çalışma yaptığını düşünen John Fiske gibi teorisyenlerin daha öforik iddiaları sorgulanabilir. Fiske, medya etkisinin, televizyon izleyicilerini, örneğin "televizyon bağımlısı" ve "kültürel kerizler"e indirgeyen, gecelik iğnelerini olan uyuşturulmuş, pasif hastalar olarak gören derialtı enjeksiyon modelini haklı olarak reddeder. Örneğin azınlıkların, egemen medyanın ırkçılığının "içini gördüğünü" doğru bir biçimde ileri sürer. Fakat eğer gücü elinden alınmış topluluklar egemen programlamayı karşı çıkan bir perspektif üzerinden deşifre edebilirlerse, bunu sadece kolektif yaşamları ve tarihsel hafızalarının alternatif bir anlayış çerçevesi sunduğu ölçüde yapabilirler. Örneğin Körfez Savaşı vakasında Amerikalı izleyicilerin çoğu olayları yorumlamalarına yardım edecek herhangi bir alternatif kılavuzdan, özellikle de sömürgecilik mirasının

ve bunun Orta Asya'da yarattığı belirli güçlüklerin kavrayışından kaynaklanan bir görüşten yoksundu. Oryantalist söylemlerin tamamen eylemsiz olarak başlatılmasıyla Yönetim'in sunmaya karar verdiği bütün görüşlere itimat ettiler.

Bilişsel ve Analitik Teori

1980'ler ve 1990'lar, 1970'ler *screen* teorisinin temellerini parçalamak değilse bile yeniden gözden geçirmeye yönelikti. Bu süreçte Noël Carroll ve David Bordwell gibi teorisyenler ikon kırıcı bir neşe ve "kral çıplak" umursamazlığıyla neredeyse bütün birincil ilkelere saldırdılar. (Bu provokasyonların hedefleri cevap vermeye nadiren tenezzül ederek görkemli bir azametle tepki verdiler.) Bu esnada Richard Allen ve Murray Smith "postanalitik" geleneği simgelerken *screen* teorisinin felsefi anlamda boyunu aşmasını eleştirdiler:

> Sinemaya getirilen kıtasal felsefeyle ilgili çarpıcı olan epistemolojinin sonuna ilişkin olağan dışı derecede kapsamlı iddiaların, öznenin yapılandırılmasının veya gerçekliğin esas bileşenleriyle alakadar tezlerin hepsinin sinemanın tek bir niteliğini temel almasıdır -fotoğrafik görüntünün nedensel ve bağlamsal doğası-, sanki sinematik temsiliyetin bu özelliğinin içinde, bir biçimde, sinemayla (ve hatta modernlik veya genel olarak bilgiyle!) ilgili sorabileceğimiz bütün sorularının cevabı yatıyormuş gibi! (Allen ve Smith, 1997, s.22)

Postanalitik düşünürler *screen* teorisini bir dizi kuşkulu, tartışmaya açık strateji nedeniyle suçladı: güvenilir figürlere saygı gösteren bir ilgi; analojileri ve örnekleri yanıltıcı şekilde kullanma; argümanları ampirik testlere tabi tutmayı reddetme: kasti gizliliğin stratejik kullanımı (a.g.e., s.6). Buna karşılık "Kıtalılar" ise analitik felsefe ve bunun sinematik dallarını yavan, önemsiz, apolitik ve kısıtlı şekilde teknik, sosyal ve düşünsel sorumluluktan kaçmanın profesyonel bir bahanesi olarak gördüler.

Gregory Currie, Torben Grodal, Edward Branigan, Trevor Ponech, Murray Smith, Noël Carroll ve David Bordwell gibi çok çeşitli figürleri genel hatlarıyla içeren "bilişsel teori" akımı -eğer Munsterberg gibi "proto-bilişselciler" ve sinema-dilbilimciler bir yana bırakılırsa- 1980'lerde güç kazanmaya başlar. Bilişselcilik, semiyotik ve psikanalitik teorinin film alımlamasıyla ilgili daha fark-

lı biçimde yönelttiği sorulara daha belirli, alternatif yanıtlar arar. David Bordwell'in çalışmalarında bilişselcilik kesinlikle *biricik* olmamakla birlikte devam eden bir düşünme şeklidir. Bu, *Narration in the Fiction Film*'in "*The Viewer's Activity*" bölümünde, *Making Meaning*'de psikanalize karşı olan polemikte, 1989 makalesi "*A Case for Cognitivism*"de ve Bordwell ile Carroll'ın bilişselciliği bir teori değil, "akılsal sunum, doğal süreçler ve (bazı yönlerden) mantıksal simgeleme süreçlerine başvurarak insan düşüncesini, duygusunu ve eylemini anlamaya çalışan" bir tutum olarak karakterize ettikleri *Theori*'de yüzeye çıkar (Bordwell ve Carroll, 1996, s.xvi). Bilişselciler, psikolojik ve bilişsel sistemlerin bütün insanlarla "fiziksel olarak bağlantılı" olduğunu vurgular, buna Bordwell tarih, kültür ve kimliğin bütün özelliklerinden önce gelen "olası tümeller" ismini verir: üç boyutlu bir çevre varsayımı, gün ışığının yukarıdan geldiği varsayımı vb. Bu olası tümeller, insan algısının normlarıyla bağdaştığı için doğal görünen sanatsal eğilimleri mümkün kılar.

Narration and the Fiction Film'de (1985) Bordwell izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırdıklarına açıklık getirmek üzere semiyotiğe bilişselci bir alternatif sunar. Bordwell'e göre anlatım, zihinlerinde düzenli, anlaşılır hikâyeler kurabilmek için yorumlayıcı şemalar kullanan izleyicilere filmler vasıtasıyla ipuçları sağlayan bir süreçtir. Alımlamanın bakış açısına göre, izleyiciler ekrandaki görüntü ve seslerle ilgili hipotezlerini göz önünde bulundurur, detaylandırır, bazen askıya alır ve küçük değişiklikler yaparlar. Filmin bakış açısından, bu iki düzeyde işler: (1) olayların anlatıldığı Rus Biçimcilerinin deyişiyle *syuzhet*, yani asıl biçim; ancak parçalara ayrılmış ve sırasız ve (2) *fabula*, yani ideal (mantıksal ve kronolojik olarak sıralı), filmin önerdiği ve izleyicinin filmin ona verdiği ipuçlarına göre yeniden yapılandırdığı hikâye. İlk durum, *syuzhet*, nedensellik ve zaman-uzamsal ilişkilerle alakalı birçok geçerli bilgi sunarak izleyicinin anlatısal faaliyetine yol gösterir. İkincisi ise birlik ve tutarlılıkla karakterize edilmiş, bütünüyle formal bir yapıdır.

Bilişselciler anlaşılması zor, şişirilmiş ve totolojik söylemler olarak ele aldıkları sinema teorisi ve özellikle de psikanalitik sinema teorisine karşı eleştireldi. (Bilişselciler için biraz kabaca dile getirilirse, bir puro bazen sadece bir purodur.) Bu teorisyenler aynı sebeple psikanalitik sinema teorisini geçerek, yerine sebep-sonuç anlatısı, zaman-uzam ilişkisi vb bakımından filmlerin nasıl alımlandığı ve kavrandığını anlamak için algı, akıl yürütme ve bilgi işlemenin en inandırıcı teorilerinden yararlanır. Bilişselci araştırma

programı bu güne kadar klasik Hollywood sineması (Bordwell, Thompson, Currie, Smith), avangard (Carroll, Peterson), belgesel (Carroll, Plantinga) ve korku (Carroll, Freeland) filmi çalışmaları ortaya çıkardı. Kopenhag'daki (Mayıs 1999) Bilişselcilik sempozyumu geniş bir yelpazedeki sorunları ön plana çıkardı: kurgusal olmayan film ve duygu (Carl Platinga), korku filminin sosyal psikolojisi (Dolf Zillman), sinema oyunculuğuna bilişsel bir yaklaşım (Johannes Riis), sinemanın algı psikolojisi (Revor Ponech), sinema tarihi ve bilişsel devrim (Casper Tybjerg), Lubitsch'in ışıklandırma stilleri (Kristin Thompson) ve *Caligari* ve bilişsellik (Wayne Munson). Noël Carroll'ın belirttiği gibi (1996, s.321-2) bilişselciliğin tanımlanması zordur çünkü birleştirilmiş bir teori değildir. Birincisi, tek bir teori değil, daha çok küçük ölçekli bir teoriler kümesi gibidir. İkincisi, bu çeşitli küçük ölçekli teoriler sorunları farklı şekillerde kavramsallaştırır. Üçüncüsü, teoriler birlikte ele alındığında, tek bir iskelet oluşturmazlar. Gregory Currie de (Miller ve Stam'de, 1999) tüm bilişselcilerin katıldığı pek az belirli doktrin olduğunu belirtir. Bilişselcilik, kendi bilişselciliklerini başka teorilerle "kes yapıştır" yapmaya eğilimli bilişselcilerle, eklektik olmaya, sistematik düşünceden sakınmaya eğilimlidir. Richard Allen bilişselciliği hem psikanaliz hem de postanalitik felsefeyle birleştirir; David Bordwell bilişselciliği Prag Okulu Biçimciliğiyle birleştirir. Bilişselciler aynı zamanda birbirleriyle fikir ayrılığına da düşerler; örneğin empati ve simülasyon üzerine Carroll'a karşı Currie; "illüzyon" üzerine Allen'a karşı Carroll vb. Yine de çoğu bilişselci, (1) film izleyiciliği süreçlerinin en iyi metinsel materyallerden görsel veya anlatısal anlam çıkarmak için akılcı gerekçeleri olan girişimler olarak anlaşıldığı ve (2) bu anlam çıkarma süreçlerinin günlük yaşam deneyimlerimizde uyguladıklarımızdan çok da farklı olmadığı konusunda uzlaşırlar.

Bilişselcilik –dilbilimsel olmayan bir yolla– birinci-evre sinema semiyolojisinin "filmlerin nasıl anlaşıldığı"nı anlama girişimini tekrarlar. Bilişselcilik dilbilimsel modeli atlar ve bunun yerine sinemanın insan algısının normlarına "uyan" biçimsel unsurlarına odaklanır. Aslında bilişselciler sinema dili kavramını reddetmeye eğilimlidirler. Bu sebeple Noël Carroll bir yandan dilin "sinemada kullanılan simgesel yapıların birkaçında özel bir rol" oynadığını kabul ederken, "sinemanın bir dil olmadığını" ileri sürer (Carroll, 1996, s.187). Virginia Brooks (1984) film semiyolojisini test edilemez ve doğrulanamaz, bu nedenle de bilime aykırı bulur; Christian Metz'in sinema-dilbilimsel çalışmalarını ise "herhangi bir deneysel

içerikten ve hatta iddialarının doğruluğu veya yanlışlığı hakkında bu kararlara nasıl varıldığına dair herhangi bir önermeden yoksun" olarak tanımlar (a.g.e., s.11). Gregory Currie (1995) dilbilimin, sinemayı nasıl kullandığımızı, yorumladığımızı veya takdir ettiğimizi açıklayabileceği önermesini reddeder. Sinemanın doğal dilin dikkat çekici özelliklerinden yoksun olduğunu ileri sürer: üretkenlikten (bir cümleler sonsuzluğunu dile getirme ve kavrama kapasitesi) ve konvansiyonellikten yoksundur, örneğin sinematik görüntülerde hiçbir konvansiyon dizisi, konvansiyonların dilde edebi anlam vermesindekine benzer bir biçimde anlamı vermeye çalışmaz. Dahası, film sözdizimi, dille karşılaştırılamaz. "Çekim-kombinasyonlarının bazı türleri tekrarlayan ve tanıdık kalıplar (örn. bakış-açısı kurgusu) olma konumuna ulaşmış olsalar dahi bunlar anlam saptayıcı kurallar olma konumunu hiçbir şekilde kuramaz, hatta bu konuma yaklaşamazlar" (Currie, Miller ve Stam'den, 1999).

Bu eleştirilerin bazıları oldukça haksız görünmektedir. Metz kendisi, sinemanın bir toplumsal dil (dil sistemi) olmadığını söylediğinde ve Büyük Sentagmatik gibi "anlam saptayıcı kuralların" tarihsel olarak zamana bağlı olduğunun (sadece belirli bir süreçteki bir kurgu kodlaması) doğruluğunu kabul ettiğinde zaten üstü kapalı olarak bu eleştirilerde bulunmuştu. Metz her zaman film ve dil arasında analojiler kadar benzemezliklerin de üzerinde durur, hiçbir zaman analojiyi özdeşlikle denk tutmaz. Bu nedenle, Metz hâlihazırda bunları söylemişken filmin nasıl da bir dil sistemi *olmadığının* bütün yönlerinin dökümünü çıkartmak oldukça gereksizdir. Sinema-dilbiliminin bilişselciler tarafından reddi, metaforun -burada dil olarak film metaforunun (ve sonra düşün) kötüye kullanılma ihtimaline karşı kısmen, analitik ve gündelik dil felsefesinin tipik bir özelliği olan hassasiyetten kaynaklanır. Bilişselciler için metafor mutlaka bir bilişsel, araştırmacı unsur değil daha ziyade bir çeşit kategori hatasıdır (yine de metaforun kendisi üzerine bilişsel bir çalışma uygulanabilir). Bilişselciler bazı *screen* teorilerinin oyunbaz, kelime oyunlarıyla dolu, metaforik ve analojik modlarından şüphe duymaya eğilimlidirler; bunlara Samuel Johnson'ın Shakespeare'in kelime oyunlarına yaptığı "ölümcül Kleopatra gibidir" yorumuna benzer bir tepki gösterirler. (Bununla birlikte, Noël Carroll gibi yazarlar zekice analojileri, bir tür metaforu, tartışmada bir strateji olarak kullanmaktan hoşlanırlar.) Yine de metaforlar doğru ya da yanlış değildir; fikir verici ve aydınlatıcıdırlar ya da değildirler. "Film dili" gibi bir metaforun bize verebileceği her şeyi

verdiğini ve artık devam etmemiz veya yolumuzu değiştirmemiz gerektiğini söylemek başka, bunun basitçe "yanlış" olduğunu söylemek ise bambaşka bir şeydir.

Bilişselciler psikanalizin kullanışlılığını tamamen inkâr etmezler fakat bu kullanışlılığı filmin duygusal ve irrasyonel özellikleriyle sınırlı olarak görürler. Carroll, bilişselciliğin "özellikle irrasyonel veya bilinçdışı süreçler yerine bilişsel ve rasyonel süreçler açısından film alımlamasına ilişkin olarak, psikanalitik sinema teorileri tarafından yöneltilen veya gündeme getirilen soruların birçoğuna alternatif yanıtlar" aradığını yazar (Bordwell ve Carroll, 1996, s.62), Bordwell, benzer şekilde, psikanalitik teorilerin cinsellik ve fantezi sorunları yönünden bilişselcilikten daha donanımlı olduğunu doğrular (Bordwell, 1985, s.336). Fakat Bordwell'in ileri sürdüğü gibi "başka temellerde açıklanabilecek tüm aktiviteler için bilinçdışılığa sahip çıkmaya gerek yoktur" (a.g.e., s.30).

Allen (1995), bilişsel/ analitik bir yaklaşım kullanarak psikanalitik teoriyi "belirsizlik ve kelime oyunu"ndan kurtaracak eleştirel bir yeniden değerlendirme ile tekrar kazanmaya uğraştı. Salt "duyusal yanıltma" ve "epistemik yanıltma"yı birbirinden ayıran Allen, psikanalizin izleyicinin aktif olarak "izdüşümsel illüzyon"a nasıl katkıda bulunduğunun yollarını anlamamıza yardımcı olabileceğini öne sürdü. Gördüğümüz şeyin sadece bir film olduğunu biliriz yine de bu filmi "tamamen gerçekleşmiş bir dünya" olarak deneyimleriz. Allen sinemadaki inanç sorunu için üçlü bir ayrım önerir. George Romero'nun korku filmi *Night of the Living Dead*'i [Yaşayan Ölülerin Gecesi] örnek olarak kullanan Allen ilk seviyede gerçekçi okuma; ikinci, "yeniden üretme" illüzyonu seviyesi ve üçüncü, "izdüşümsel illüzyon" seviyesi ayrımını yapar. (Allen, 1993)

Bilişselcilik, özetle, *screen* teorisinin bazı birincil prensiplerini açık bir biçimde reddeder. Öncelikle, sinema-dilbiliminin aksiyomatik temelini, yani filmin dilbilimsel-semiyolojik bir yaklaşım yoluyla kavranabilecek "dile benzer" bir varlık olduğunu reddeder. İkincisi, bilinçli ve önbilinçli işletimlerin lehine psikanalitik sinema teorisinin kurucu soyutlamasını –Bilinçdışı– reddeder. Üçüncüsü, semiyotik ve Althusserci gelenekten farklı olarak, "sağduyu" –Roland Barthes tarafından alaycı bir biçimde "*doxa*" olarak etiketlenen, ortak fikirler kümesi– konusunda şüpheli olmak yerine destekleyici olma eğilimindedir ve bazı yorumlarda Currie'nin "halk psikolojisi" veya "halk kuramsal bilgeliği" olarak adlandırdığı şeye popülist bir destek sunar. Dördüncüsü, bilişselcilik "sorun çözme-

nin" zaman içinde kendini kanıtlamış pragmatizmi yanında yer alarak, yazar öldü! izleyici doğdu! aygıt cezp eder! gibi ana kuramsal iddiaları küçümser. Beşincisi, Brechtçi-modernist düşünümlülük için yapılmış politik iddiaları reddetme eğilimindedir. Altıncısı, üstü kapalı olsa da meta-anlatının sonu postmodern nosyonunu, özellikle de bilimsel ilerlemenin meta-anlatısının kabul edilmemesini reddeder. Bilişselciliğe göre, sinema teorisi ampirik soruşturma ve rasyonel tartışmadan ilerleyerek bilimin içinde bulunduğu durumu ortalamalıdır. Yedincisi, uygulayıcılarının çok kapsamlı politik bağlılıklarına rağmen bilişselcilik bir nesnellik duruşu, apolitik tarafsızlık olarak gördüğü şeyi, teorinin "gündem güdümlü" politikleştirilmesi olarak gördüğü şeye tercih eder. Bu açıdan, kendini politik ve kültürel radikalizmden uzaklaştırır. Arka planda, liyakate dayalı rekabet süreçlerinin sonunda "en iyi teorilerin" galip geldiği, bir tür fikirlerin serbest pazarında, birbiriyle yarışan hipotezlerin barışçıl çatışması ideali vardır.

Bilişselcilik bir yandan "son moda" olduğunu iddia ederken, Saussurecü farkçılıktan önceki, Frankfurt Okulu'nun "araçsal akıl" ithamından önceki, Lacan'ın istikrarsızlaştırılmış egosundan önceki, "sağduyu"nun Marksist ve Freudcu eleştirisinden önceki, Foucault'nun güç-bilgi çatkısından ve akıl ile delilik arasındaki karşılıklı aslî ilişkiden önceki bir dünyaya doğru geçmişe giden nostaljik bir akım olarak incelenebilir. Bilişselcilik (Auschwitz'den sonra) akla ve (Hiroshima'dan sonra) bilime dokunaklı bir inanç gösterir. "Bilim" siyah, Yahudi ve Amerikan yerlisi aşağılığını çok da yakın olmayan bir zamanda "kanıtlamış" olsa da bilime inancını korur. Sorun elbette, bilimin ne amaçla kullanıldığı ve buna kimin karar verdiğidir.

Bu esnada Currie'nin "halk kuramsal bilgelik" kavramı "halklar" arasındaki ve içerisindeki çokdilli çelişkiler sorununu dikkate almaz. Güncel çağda, zengin ve fakiri, siyah ve beyazı, erkek ve kadını birleştiren herhangi bir katışıksız "halkların" fikir birliği var mıdır? Birleşik Devletler'deki siyahi halkın büyük bir bölümü beyazların onlara karşı kolektif olarak ırkçı davrandıklarını hissediyor gibi görünüyor; birçok beyaz ise hemfikir olmak konusunda isteksiz. Ortak halk bilgeliği nosyonu bize bu tür durumlarda yardımcı oluyor mu? Daha önce hiç polis tarafından mağdur edilmemiş beyaz, banliyölü bir sinema seyircisiyle polis tarafından şiddet görmüş, şehir merkezi sakini ekranda gördüklerinin beyaz bir polis olduğuna dair ortak bir farkındalığı paylaşabilirken, bu figüre verdikleri duygusal

tepki, tarihsel birlik, sosyo-ideolojik "tonlama" pekâlâ farklı olabilir. 1930'lardaki Alman Yahudi karşıtları için *The Jew Suss* gibi Yahudi karşıtı filmler onların "sağduyusuyla" uyumlu, fakat Yahudiler veya taraftarları için değildi.

Bilişsel teori mekân politikalarına ya da sosyal olarak biçimlendirilmiş yatırımlar, ideolojiler, narsisizm ve izleyicinin arzularına pek az zemin bırakır, bütün bunlar teorinin uğraşması için fazla mantıksız ve dağınık görünürler. Neden *aynı* filmleri bazı izleyiciler sever ve bazıları nefret eder? Bilişsel teoride *Cruising*'in izleyicisinin potansiyel homofobik tepkisine ya da *The Siege*'in [Kuşatma] izleyicisinin potansiyel anti-Arap/ Müslüman tepkisine veya *Fatal Attraction*'ın [Öldüren Cazibe] izleyicisinin potansiyel kadın düşmanı tepkisine çok az yer vardır. Bilişsel teoride ırksız, cinsiyetsiz, sınıfsız anlayıcı/ yorumlayıcı soyut şemalarla karşılaşır. Fakat neden sinemaya gideriz? Çıkarımlar yapmak ve hipotezleri test etmek için mi? Kuşkusuz bu sürecin bir parçası olduğu halde film izlemeye başka sebeplerden dolayı da gideriz: ön yargılarımızı doğrulamak (veya sorgulamak) için, karakterlerle özdeşleşmek için, yoğun duygular ve "özne etkisi" hissetmek için, başka bir hayat düşlemek için, devinduyumsal zevkin keyfini çıkarmak için, büyüyü, erotikliği, karizmayı, tutkuyu tatmak için.

Burada uyguladığım eleştiri, bazılarının kafasında canlanabileceği gibi kültürel görelilik değil daha çok kültürel oluşumlar arasındaki çok yönlü ilişkilerin tarihsel çalışması anlamına gelir. Tüm kültürler arasındaki bilişsel ortaklıklara odaklanma, kültürel ve sosyal farklılıklar eşiğinin hemen altında bulunur ve bu yüzden de tarih ve kültürden kaynaklanan gerilimlerin analizinin cesaretini kırar. Bilişsel teorinin izleyici kavramında eksik olan, sosyal ve ideolojik çelişki hissi, çokdillilik, sosyal oluşumlar arasında ve içerisinde katmanlaşmış ve çelişkili bir "çoklu-dil" nosyonudur. Tekil bireyler bile çelişki içerisindedir, iyiliksever ve bencil dürtüleri, yenilikçi ve geriletici eğilimleri arasında ikilemde kalmışlardır. Bir bütün olarak sosyal oluşum ise daha da ayrıktır. Ayrıca bilişselcilik neden filme verdiğimiz tepkinin çoğunlukla rasyonel gerekçeli olduğunda ısrar eder? İzleyicisel tepki rasyonel ve irrasyoneli birleştiremez mi? Televizyon reklamlarına veya politik "karalama kampanyalarına" verdiğimiz karşılık rasyonel mi? *Azmin Zaferi*'ne olan Nazi destekçisi tepkiler rasyonel miydi? *Bir Ulusun Doğuşu*'na beyazların tepkisi rasyonel miydi? İzleyicilik bir metin tarafından sağlanan ipuçlarından çıkarım yapma meselesine indirgenebilir mi? Neden belirli

filmlerden, örneğin *Arka Pencere*'den, çıkarımsal ipuçlarına hâkim olduktan çok *sonra* zevk alırız? Film tarafından iç içe geçirilen çelişkili arzulara ne dersiniz –erotizm için, güzellik için, saldırganlık için, toplum için, hukuk ve düzen için, başkaldırı için?

Bilişsel yaklaşım teorinin ihtiraslarını, bunun yerine yönetilebilir araştırma sorunlarına yoğunlaşarak bir bakıma azaltır. Sinemanın *genelde* yabancılaştıran rolü hakkında muazzam iddialarda bulunan özne konumlama ve aygıt teorisine karşı bir tepki olarak, Noël Carroll daha gösterişsiz ve yerel bir proje önerir: *Tüm* söylemlerin işleyişi değil, bunun yerine "*bazı* söylemlerin retorik bir şekilde düzenlenmesi" (Carroll, 1998, s.391). Bu projeyle bilişselciler, genel olarak aygıt teorisiyle değil, genel olârak anlatıyla değil fakat kuramsal anti-hümanizm tarafından uzun zamandır yasak bölge haline getirilen bir konu olan filmdeki karakterlerle ilgili izleyicisel sorumluluk sorunları üzerine önemli ve üretken çalışmalar yaptılar. Birçok teorisyen, örneğin Murray Smith (1995), Ed Tan (1996) ve *Passionate Views: Thinking about Film and Emotions*'a (1999) katkıda bulunanlar filme verilen duygusal karşılıkların sebebini açıklamakta bilişselciliğin katkılarını araştırdılar. Torben Kragh Grodal, *Moving Pictures: New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*'da film alımlamasının asıl fizyolojisine, sinematik deneyimin bize, filmin "tüylerimizi diken diken ettiğini" veya "yüreğimizi burktuğunu" söyleten yönüne dikkat çeker. Grodal'ın öne sürdüğü gibi:

> Film deneyimi birçok etkinlikten meydana gelir: gözlerimiz ve kulaklarımız görüntü ve sesi alır ve analiz eder, zihinlerimiz, belleğimizde yankılanan hikâyeyi kavrar; dahası, karnımız, kalbimiz ve derimiz hikâyenin durumları ve kahramanların bunların üstesinden gelebilme yetenekleriyle empati içinde etkinleşir. (Grodal, 1997, s.1)

Grodal, Bordwell'in film kavrayışının duygusal tepkilerden teorik olarak ayrıştırılabilir olduğu görüşünü "duygu ve hislerin aynen bilişsellik kadar hikâyenin [*fabula*] içsel yapılandırmalarının 'objektif' özellikleri olduğunu" öne sürerek reddeder (a.g.e., s.40). Grodal ayrıca bilişsel sinema teorisinin sadece rasyonel süreçlere uygun olduğu, psikanalitik yöntemlerin ise duygular gibi rasyonel olmayan tepkileri açıklamaya daha uygun olduğu fikrini tartışır. Haklı olarak işaret ettiği gibi duygular "irrasyonel güçler değildir" fakat "bilişsellik ve sonuçlanan olası eylemler için tetikleyici"dir. Grodal, her biri duygu yaratım potansiyeli olan tepkilerin artan hi-

yerarşisinin ayrımını yapar: (1) çizgiler ve figürlerin görsel algısı; (2) beyinsel arşivlerin bellekle eşleşmesi; (3) bir anlatıcı öykünün yapılanması ve (4) birçok muhtemel reaksiyonla sonuçlanan, karakterlerle özdeşleşme: (a) istemli telik (amaç-odaklı) tepkiler; (b) paratelik (yarı istemli) tepkiler ve (c) otonomik istemsiz tepkiler (gülmek, ağlamak).

Bilişsel teorinin bilimsel yöntemlere dönüşü, yüksekten uçan kuramsal spekülasyondan, kanıtlarla desteklenmeyen cüretkâr iddialardan ve *Screen* teorisinin insafsızca politize edilmesinden gelen yorgunluğundan kaynaklanır. Bu bilimsel değişimin bir parçası olarak Bilişsel teori "şema", "görsel veri", "nöropsikolojik koordinatlar", "görüntü işlem", "evrimsel perspektifler", "tepkinin fizyolojisi" ve "uyarılmanın bilişsel-hedonik yeniden etiketlemesi" gibi sözcükleri içeren belirgin bir dili tercih eder (Grodal, 1997, s.102). Fakat düşünsel kendini beğenmişliğe karşı olan başkaldırısında bilişselcilik kimi zaman aksi indirgemecilik riskini, sinema deneyiminin "yalnızca" fizyolojik tepki ve bilişsel işlem olduğunu ileri sürmeyi göze alır.

Murray Smith (1995), (Metz, Mulvey, Heath ve daha birçokları tarafından geliştirilmiş olan) psikanalitik bir kavram olarak özdeşleşmeyi sorumluluk kavramıyla değiştirir. Smith faydalı bir şekilde sorumluluğun üç kademesini ayrıştırır. Richard Wollheim'ın *The Thread of Life* (1984)'taki "merkezi" ve "merkezi olmayan" düşleme ayrımına dayandırarak ve bilişsel olanın ve duygusal olanın ikiliği olarak gördüğü şeyi reddederek, birleştiklerinde bir "sempati yapısı" oluşturan üç imgesel kademe öne sürer: (1) tanıma (bireyleştirilmiş ve sürekli temsilciler olarak karakterlerin izleyicisel yapılanması; (2) sıra (izleyicilerin bir karakterin eylem, bilgi ve düşüncelerine erişim yönünden uyumlu ilişkide konumlandırıldığı süreç) ve (3) bağlılık (bir karakterin değerleri ve etik bakış açısına bilişsel ve duygusal bağlılık). Smith'e göre, teorisyenler çoğunlukla (2) ve (3)'ü "özdeşleşme" ve "bakış açısı" gibi kapsamlı terimlerin altında bir araya getirdiler.

Smith duyguya odaklanarak daha akılcı ve yapısalcı olan Bordwellci "hipotez sınama" ve "çıkarımsal ipucu" vurgusunu düzeltir; fakat ana hedefi Brechtçi rasyonel ve ideolojik mesafelilik vurgusu ve *screen* teorisinin maruz bırakılan ve konumlandırılan izleyici vurgusudur. Smith izleyicisel temsili daha geniş Fiskeci devirme ve direniş iddialarında bulunmadan tekrar ileri sürer: "İzleyiciler, bence, ne temsil durumuyla ilgili kandırılıyor ne de tamamen bu

temsiliyetlerin kültürel varsayımlarının içinde tutuluyor" (Smith, 1995, s.41). Smith bilgisiz, ideolojik karanlıkla büyülenmiş görülen izleyicinin "hapsedilmesi" olarak adlandırdığı şeyi reddeder ve bu bağlamda hamlesi diğerlerininkine benzer. Ancak şema teorisinin "ideolojinin"yerine geçebileceğini iddia ettiğinde sinemayı depolitize etmek noktasında fazla ileri gider. İzleyicinin bir tür zoraki ve yerleşik özgürlük içerisinde hem yapılandırılmıştır hem de kendisinin yapılandıran olduğunu tartışabilirim. Bakhtinci bir perspektifle okuyucu/ izleyici daima hem sosyal alanın hem de bireysel tinin bir özelliği olan çelişkinin kuvvet sahaları içinde temsilci kullanır. Bilişsel teori akli süreçlere odaklanarak daha sosyal ve tarihsel niyetli yöntemlerle tamamlayıcı biçimde çalışmalıdır; aksi halde kendine ait bir hapsedilme biçimi riskini taşır, başka bir deyişle karmaşık tarihsel süreçleri bireysel tinin monadik algısal hapsine yönlendirir. Mesela Smith'in korkunç biçimde "ahlaki" sözcüğünü " ideolojik " sözcüğüyle ikame etmesi Frankfurt Okulu'nun, *screen* teorisinin ve kültürel çalışmaların kolektif başarılarını fırlatıp atarak Viktoryan çağrışımlarıyla "ahlaki" sözcüğünün asla dolduramayacağı sosyal bir boşluk bırakır.

Noël Carroll (1998) ideoloji hakkında daha incelikli bir pozisyon alır, sadece sınıf egemenliğini değil baskının bütün sistemlerini hesaba katan genişletilmiş bir tanım öne sürer. Carroll, onu algıyla (Althusser), dille (Volosinov) veya söylemle (Foucault) eş tutan fazlaca kapsamlı ideoloji tanımı olarak gördüğü şeyi reddeder. Carroll cinsiyet, ırk ve cinsellikle ilgili onyılların çalışmasını üzerine alarak, sınıf baskısına özel olarak referanslar vermeyi bir kenara bırakmayı önerir; bunun yerine ideolojiyi "bazı sosyal egemenlik pratiklerine elverişli bağlamsal temelli imalar" ile epistemik açıdan kusurlu savlar olarak tanımlamayı önerir (a.g.e., s.378). Böyle bir tanım ideolojinin dünyadaki etkilerini vurgulama avantajına sahiptir ancak ideolojinin kullanımlarını günlük yaşamı ve bilinci yapılandıran asimetrik güç düzenlemeleri yerine "önermelere" dayandırma dezavantajı da vardır. Carroll'ın aksine Smith'te eksik olan şey, sosyal bir stratejik konum, temsilde izleyicisel *yatırımlar* kavramı, duygusal yükümlülüklerin sosyal olarak kanalize edilmesini yansıtan ideolojik örgüler ve kültürel narsisizmler nosyonlarıdır. İmparatorluğun doruğundaki Britanyalı izleyiciler, imparatorluklarının dünya üzerinde düzen ve kalkınma yaydığını gösteren simgelemelerden gururlarının okşandığını hissederdi; aynı esnada sömürgeleştirilenler bu tür simgelemeleri protesto ettiler. Benzer şekilde birçok

Amerikalı izleyici kendilerinin Amerika'nın dünyadaki misyonu duygusunu okşayan Indiana Jones tipi görüntülerden zevk alırlar. Hollywood'un aralıksız olarak İkinci Dünya Savaşı'na, Amerikalıların özgürleştiren kahramanlar olduğu "iyi savaş"a dönmeleri bir rastlantı değildir. Birçok Amerikalı *The Sheik*, *Ishtar*, *Aladdin* ve *Kuşatma* gibi filmlerdeki stereotip Müslüman Arap simgelemelerini oldukça kabullenirler çünkü kişisel olarak positif temsiliyetlere yatırım yapmazlar; ne de olsa ölen onların öküzü değil. Diğer taraftan Arap ve Müslüman izleyiciler ise bütün Arap ve Müslümanların (bu iki terim genelde karıştırılır) terörist olduğu kışkırtıcı stereotiplere incinerek ve öfkeyle tepki verirler. Halk inançlarının zararsız bir nosyonu, farklı tarihlerle temellenen *ayrımcı* tepkilere açıklama getirme gücünden yoksundur. Dolayısıyla bilişsel teorinin herkesin iyi ve kötünün doğasıyla ilgili aynı fikirde olduğu bir sağduyu dünyasında iyi izleyicilerin iyi karakterlere yöneldiği, düzenli bir kozmosta yaşadığımızı varsayan bir kolunda bir tür memnuniyet vardır. Peki ya sinema, tarihsel olarak oldukça tekinsiz bir rol oynamış belli figürleri idealize ederse -mesela *Mississipi Burning*'deki Mississipi Yanıyor] İnsan Hakları hareketi sırasındaki FBI ajanları- ve onları bir kahraman olarak sunarsa? Hasılat rekorları kıran aksiyon filmleri ergenlere "çocukça her şeye kadir olma" düşlerinin keyfini çıkarma cesareti verirse, bunu şeytanî kötülükle savaşan kanun-düzen figürlerinin sadist şiddetleri ile -ki bu karakterler "iyi" olarak varsayılan bir amaç için aslında *özellikle* de bunun için şiddet uygular olarak gösterilseler bile onlarla özdeşleşerek yaparlarsa neler olur?

Screen teorisinin düpedüz antitezi olarak bilişsel teorinin basitleştirilmesi bakışı da ortak bölgeyi belirsizleştirir. Edward Branigan'ınki gibi Murray Smith'in çalışmaları da bilişsel teori ile Gerard Genette ve François Jost gibi teorisyenlerin anlatıbilimi arasında bir diyaloğu hareketlendirir. Örneğin Smith'in "uyum" kavramı, Genette'in "odaklanma" nosyonuna bazı yönlerden benzer. Sinema-dilbilimi ve bilişsel teori anabilimler ve söz konusu jargonlar (dilbilime karşı bilişsel psikoloji) birebir aynı olmasalar bile bilimsel standartlara ortak bir ilgiyi de paylaşırlar. Neticede Eco ve Metz de algı ve bilişsellik yasaları hakkında konuşmuşlardır. Hem bilişselcilik hem de semiyoloji değerlendirme ve sıralanma sorunlarını önemsiz gösterir, dahası bunu metinlerin anlaşıldığı yolları irdelemek adına yapar. İki akım da kuralcı, edebi bir yaklaşımı reddeder; belirli sinemacıları dâhi veya belirli filmleri şaheserler olarak yü-

celtmekle ilgilenmeyen, demokratikleştiren bir dürtüyü paylaşırlar. Metz için olduğu kadar Carroll (1998) için de tüm kitlesel sanatlar sanattır. Tüm düşünsel akımlarda sorular yanıtlardan daha önemlidir ve bilişselcilik birçok sorusunu *screen* teorisi ile paylaşır: Sinematik illüzyonun doğası nedir? Filmler nasıl anlaşılır? Anlatısal kavrayışın doğası nedir? Filmi anlayışımızda etkisi olan şemalar ve semantik alanlar (Bordwell), ekstra-sinematik yasalar (Metz), bilginin disipliner paradigmaları (Foucault), bilgi ve inancın (genelde dile getirilmeyen) esasları nelerdir? İzleyici kendisini aksiyon mahalinde nasıl konumlandırır? Seyirciler anlamı nasıl yapılandırır? Filmlere olan duygusal, empatik tepkileri ne açıklar?

Dolayısıyla bilişselciler ve semiyotikçiler arasındaki polemik önemli ortaklıkları gizler: bilimselliğe olan ilgi, kesinlik arayışı, belirli teorik sorunlar üzerine itinalı çalışmaları destekleyen empresyonizmin reddi. İronik olarak, Metz de Carroll da hoşlanmadıkları türden steril, taklitçi sinema analiziyle alay etmek için aynı sosis-makinesi metaforunu kullanırlar. Her iki akım da belirli kör noktaları paylaşır. Bilişselcilik de Metzçi semiyotik de ırk, cinsiyet ve cinselliğe olan ilgilerinin yetersiz olması, oldukça beyaz, orta sınıf, heteroseksüel izleyici konusundaki sessiz varsayımları nedeni ile eleştirildiler. Elbette iki okul ilgilerini çeken ana disiplinler konusunda ayrılırlar -semiyotik örneğinde dilbilim ve psikanaliz; bilişselcilik örneğinde bilişsel teori, Prag Okulu estetiği ve daha genel olarak bilimsel rasyonalizmin protokollerine (çıkarım, kanıt, ispat, ileri sürme, türetim, uzaklaşma, doğrulanabilirlik) gösterilen ilgi. İki akım ayrıca biçim ve retorik olarak da ayrılır. Barthesçı semiyotiğin belirli bir kolu cinas ve kelime oyununa olan düşkünlüğünde oyuncu, en iyisi oynak biçimde deneysel ve en kötüsü gösterişli şekilde yavanken, bilişselci okul ve uzaktan kuzeni "postanalitik okul" serbest çağrışım ve yorumlamanın esnekliği konusunda belli bir titizlik gösterir. Ancak anlamın bütün bulanıklıklarına karşı bir arama-yok etme misyonu, "karar verilemezliklerin" kasıtlı abartısı kadar ahmakça olabilir. Eğer bir taraf kasıtlı abartı ile suçlanabilirse, diğeri de öngörüsü olmayan indirgemecilikle suçlanabilir.

Semiyotik Yeniden Değerlendiriliyor

Screen teorisi olarak bilinen şey, geniş anlamda düşünüldüğünde, uzun zaman sinema teorisinde tartışmanın terimlerini belirledi. Matrisi biçimlendirdi ve dilbilimsel, psikanalitik, feminist, Marksist, naratolojik ve ötedilbilimsel yaklaşımları katıştıran anlayışlar için kelime dağarcığının çoğunu sağladı. İçsel evrim ve dışsal saldırının sonucu olarak *screen* teorisi 1980'lerde önceki kibrini yitirdi. Ne var ki Guy Gauthier'nin "semiyotik diyaspora" olarak adlandırdığı şey filmdeki yansımasında güçlü, dinamikleştiren mevcudiyetini korur. (İlginçtir ki bu açıdan, disipliner bir şecere oluşturmak için Queer teori gibi görece yeni alanlar semiyotik veya postyapısalcı teoriyle güçlü bir ilişki ileri sürerek sonunda paradoksal bir "modern saygınlığa" ulaşır.)

Burada hem semiyotik çalışmanın uzantılarına, hem kopukluklara hem de gelişmekte olan alanlara yoğunlaşacağım. Birleşik Devletler'de Nick Browne (1982) ve Edward Branigan (1984; 1992) sinemasal bakış açısının analizini yaptılar. Fransa'da, aynı sıralarda bir grup teorisyen görüntünün statüsü (Aumont, 1997), metinsel analiz (Aumont ve Marie, 1989), anlatıbilim (Gaudreault ve Jost, 1990; Vanoye 1989), sözceleme (Marc Vernet) ve filmde ses (Michel Chion) üzerine çok dikkatli çalışmalar aracılığıyla Metzci semiyolojik girişime devamlılık sağladılar. Çalışmaların çoğu sinemasal "sözceleme", başka bir deyişle, film metninin bir prodüktör "tarafından" ve bir izleyici "için" olduğunu örneklerle destekleyerek yazara ait niyeti metinsel bir söyleme dönüştüren, söylemsel çalışmalar topluluğuyla ilgiliydi. *Communications*'ın (1983) Jean-Paul Simon ve Marc Vernet tarafından birlikte hazırlanan özel sayısı (38), "Sözceleme ve Sinema" konusuna adanmıştı. Burada akademisyenler bir filmde "kim görür?" ve "kim konuşur?" ve anlatıcıların anlatılan hikâyeyle ilişkili olarak kendilerini nasıl konumlandırdıkları gibi sorunları irdelediler. Aynı akım içerisinde Francesco Casetti'nin (1986'da İtalyanca, 1990'da Fransızca) söylem olarak film (Benve-

niste algısıyla) üzerine çalışmaları vardır ve bu nedenle gösterimseli, bir başka deyişle, bir söylemin konuşmacısını işaret eden veya izini süren şeyleri devreye sokar; örneğin dilde konuşmacıyı işaret eden zamirler veya zaman ya da mekânı işaret eden zarflar. Casetti filmsel sözceleyeni "ben" zarfıyla, filmsel alıcıyı "sen" zarfıyla, anlatılan ifadeyi, hikâyenin kendisini ise "o" zarfıyla ilişkilendirir. Casetti sözceleme teorisi içerisindeki üç araştırma alanını ayrıştırır: (1) filmin izleyicisinin varlığını belirten sözcelemsel sinyallerin incelemesi; (2) izleyicinin farklı düzenlemelerle belirlenen (nesnel çekimler, öznel çekimler, direkt çağırma, nesnel fakat "gerçek olmayan" çekimler) konumlanmasının incelemesi ve (3) izleyicinin dolaysız ve dolaylı ipuçları, öneriler ve komutlar yoluyla film "boyunca" gidişatının izinin sürülmesi.

Christian Metz (1991) Casetti'ye karşı filmin söylem değil hikâye [*histoire*] olduğunu öne sürer. (Burada Metz, filmin öyküler anlatmak *yoluyla* söylem haline geldiğini ileri sürdüğü önceki konumuna geri döner.) Sözel dilin gösterimselinin eş değeri için yapılan kuramsal araştırmanın kullanışsız olduğunu ileri sürer çünkü teorisyenlerin asıl arıyor olmaları gereken şey yazara ait dönüşlülüğün örnekleridir; mesela kameraya dolaysız görsel hitap, sözel dolaysız hitap, kadraj-içinde-kadraj, aygıtın teşhiri vb. İronik bir sapmayla Metz, Casetti'yi zarflar gibi bütünüyle dilbilimsel birimlere fazlaca bel bağlamakla eleştirir. Andre Gaudreault ve François Jost'un çalışmaları ise bir yandan, sözceleme teorisini anlatı teorileriyle sentezler. Gaudreault, örneğin filmlerin Platon'un algısıyla hem "anlatısal" hem de "mimetik" olduğunu iddia eder: Tiyatro gibi "gösterir" ve (bir roman gibi) "anlatır". Eğer böylesi bir film bir sözcelemenin ürünüyse, iletişimsel bir niyetin söylemsel olarak gerçekleştirilmesiyse, hikâye olarak film anlatının ürünüdür. Bu bağlamda, Gaudreault, özellikle de teatral ve romana özgü anlatıcıların işlevlerini birleştiren "mega-anlatıcı"ya dikkat çekerek filmin çeşitli anlatısal temsilcilerinden bahseder. Bir başka müşterek makalede iki yazar filmsel anlatıcının heterojenliğinden bahsederler. *Yurttaş Kane* gibi örnekler kullanarak imaj-yaratıcısını ve mega-anlatıcıyı (bir bütün olarak filmin görüntü ve seslerinin "arkasındaki" an), açık anlatıcıyı ve alt-anlatıcıları ayırt ederler. İfadenin malzemelerinin çeşitliliği, bu çeşitli anlatısal yaklaşımlar arasında çeşitli oyun biçimlerini mümkün kılar. (bkz. Miller ve Stam'de Gaudreault ve Jost, 1999).

Casetti (1999), post-semiyotik, bilişselcilik ve edimbilim olarak sınıflandırılabilecek bu üç belirgin yaklaşımın özünde var olan

tehlikeler kadar güçlü yönlerini de işlevsel bir biçimde şematize etmiştir. Post-semiyotik için sinematik temsiliyet, özellikle filme biçim veren sözceleme ve öyküyü yaratan anlatı yoluyla metnin içsel dinamiklerine yerleştirilir. Buradaki tehlike bütün biçimcilikler, metni otonom ve kendi kendini idare eden hale getirir. Bilişselcilik için sinematik simgeleme anlatısal bir anlam yapılandırma amacıyla görsel-işitsel veriyi işlemek için zihinsel şemaları kullanan izleyicinin zihinsel aktivitelerinde temellenir. Buradaki tehlike zıt olandır; metni cisimleştirmek değil daha çok tamamen atlamaktır. Bilişselcilik, Casetti için metni bazıları doğuştan ve bazıları sonradan edinilmiş bilişsel prosedür ve akılsal aktiviteleri tetikleyen uyaranlara –sesli malzemeler ve parlayan tonlar– indirgeme riskini geçerli kılar. *Yurttaş Kane* değil ama *Yurttaş Kane* denilen zihinsel bir yapı. Pragmatik bir yaklaşımsa, son olarak, "içe yönelik" ve "dışa yönelik" yaklaşımları karıştırır. Metin, temsiliyetlerin sosyal sürekliliğinin bir parçasını oluşturur. Metin de bağlam da birbirini ortak ve karşılıklı olarak etkiler.

Son yıllar da ayrıca feminist psikanalitik teorinin güçlü, revizyonist akımlarını getirdi; bunlar Teresa de Lauretis, Kaja Silverman, Elizabeth Cowie ve daha birçoklarının hâlâ süregelen çalışmalarıyla örneklendirilebilir. Aynı zamanda Lacancı teorinin yeni dönümleri, Joan Copjec ve Slavoj Žižek gibi figürler tarafından ortaya çıktı. Aygıt teorisi konusunda eleştirel oldukları halde bu teorisyenler psikanalitik teoriyi başka yönlerden iyileştirir. Copjec görünüşün sembolik teorisini, geliştirmek için Lacan'ın *Seminar XI*'i üzerine inşa eder. Özne, bu perspektife göre, kendisine aygıt teorisi tarafından atfedilen aşkın statüyü asla edinemez çünkü özne hiçbir zaman kendisine görünür değildir: "Görsel alanın yapısını bizim için aydınlığa kavuşturan bilim optik değil, semiyotiktir" (Copjec, 1989, s.53-71).

Bir yandan Slavoj Žižek, gerçek bir kitap çığı içerisinde (örn. Žižek 1992; 1993), Althusser'in ötesine geçen yönlerden filmleri "semptomatik" olarak okur. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*'ın [Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş] alt başlığının ortaya koyduğu gibi Žižek (1991) Lacancı teori ve belirli filmler (*Sapık*, *Strangers on a Train* [Trendeki Yabancılar], *Jaws*, *The Crying Game* [Ağlatan Oyun]) arasında karşılıklı olarak aydınlatıcı bir ara yüz uygular. Aslında Žižek'in sinema görüşü bir açıdan oldukça araçsaldır; sinemayı Lacan'ın fikirlerinin geçerliliğini ispatlamak için kullanır.

Nasıl inanan kişi için her şey kutsal kitapların doğruluğunu kanıtlıyorsa, aynı şekilde Žižek için her şey (veya en azından çoğu semptomatik kültürel yapılar) Lacan'ın doğruluğunu ispatlar. Bu yönden, Žižek mükemmel bir yorumcudur. Ancak aynı zamanda bundan fazlasıdır da. Öncelikle, *Sapık* gibi bazı filmlerin Lacan'ın fikirlerini Lacan'ın kendisinin bile ötesine geçecek şekilde sahneleyip aydınlattığını gösterir. Önceki Lacancı teori İmgesel ve Sembolik olana ayrıcalık tanımaya eğilimli olduğu halde Žižek "Gerçek" olanı geri kazanır. Lacancı deyişle "gerçeğin," pozitivist maddesel olarak var olan gerçekle çok az ilgisi vardır; daha çok bilinçdışı arzu ve fantezinin ruhsal gerçeği, tinin heterolojik, iflah olmaz gerçeğidir. Daha açık biçimde, Žižek "ideolojinin yüce nesnesi"ne gerçeğin çekirdeği yani aynı kusursuzlukla öngörülmüş olan yaşam ve sanatta olduğu gibi öznede üzücü bir şekilde tamamen eksik olan özellik olarak yansıtılır. Tıpkı matematiğin hiçlik -sıfır- üzerine yapılanması ve tıpkı Afrika poliritmik müziğinin duyul*may*an vuruşun çevresinde kusursuz olarak yapılanması gibi ruhsal yaşam da Öteki'nin iyeliğinde bulunduğuna inanılan bir arzu nesnesinin, varlığın merkezindeki boşluğun bir telafisinin, öznelliğin tam bir kimlik kazanmasına engel olan indirgenemez yoksunluğun çevresinde yapılanır. Mulvey'in öznelleştirilmiş, anlatılaştırılmış eril bakışından farklı olarak, Žižek'in bakışı karakterolojik veya yazara ait öznellikten azat edilmiştir. Lacancı bakış kişisiz, insan olmayan bir "Şey"dir (*das Ding*):

> Bunun ötesinde yatan Sembolik düzen değil ancak gerçek bir Çekirdek'tir, travmatik bir öz. Bunu belirlemek için Lacan Freudcu bir terim kullanır: das Ding, imkânsız otoritenin bir cisimleşmesi olarak Şey (burada Şey terimi korku-bilim-kurgu etki alanının içinde sahip olduğu bütün yan anlamlarla beraber ele alınmalıdır.) aynı isimli filmdeki [Žižek burada John Carpenter'ın *The Thing*'inden (1982) bahsediyor y.h.n.] "yaratık" önsimgesel, anneliğe özgü mükemmel bir Şey'dir. (Žižek, 1989, s.132)

Hitchcock eleştirelliğinin geleneksel ögelerinden birini yeniden biçimlendiren Žižek, Hitchcock'un filmlerinin imkânsız "hiçlikler" veya Gerçeğin parçaları olarak işlev gören MacGuffin'ler çevresinde [Herhangi bir filmde seyircilerin fark etmediği ya da önemsemediği destekleyici önemli nesne, olay veya bilgi. ç.n.] -*Trendeki Yabancılar*'daki çakmak ya da *Gizli Teşkilat*'ta Roger Thornhill'in ismindeki orta büyükharf (O)- yapılanmış olduğunu ileri sürer. Žižek'in (1996) ileri sürdüğü üzere, Modernist sanat bu hiçliği, bu açıklığı,

sembolik düzendeki bu yoksunluğu, "tanımlamanın ötesindeki bu uçurumu" metinselliğinin merkezine alır. Žižek için *Sapık*'ın "mutlak öğretisi":

> Öte'nin kendisinin boş, herhangi bir olumlu içerikten mahrum olduğudur: İçinde "ruhun" hiçbir derinliği yoktur (Norman'ın bakışı bütünüyle "ruhsuz"dur, tıpkı canavarlar ve yaşayan ölülerinki gibi) - böyle olunca da Öte bakışın kendisiyle örtüşür... saf Bakışın derinliksiz boşluğu Şey'in topolojik tersinden başka bir şey değildir. (Žižek, 1992, s.257-8)

Başka bir açıdan Žižek, Maksizm ve psikanaliz arasındaki diyaloğu, Frankfurt Okulu'ndan düşünürler (Fromm, Reich, Marcuse) tarafından başlatılan -ki onlar için kapitalist üretkencilik [*productivism*] de Nazi otoriterizmi de cinsel baskılanmaya dayanıyordu- ve bir yandan Sartre ile Fanon, diğer yandan Althusser (örneğin "*Freud and Lacan*" makalesinde) tarafından geliştirilen diyaloğu sürdürür. Foucault "ideoloji"yi "söylem"le değiştirirken Žižek birinci terimi muhafaza eder. Ancak Lacan'ın "ego psikolojisi"nin aldatılmış ülkesi olarak yaftalanmış anti-Amerikanizmi yerine Žižek Hollywood ve popüler kültürü sahiplenir. Aslında onun düzyazıları yüksek ve alt kültürün seviyelendirmelerini adeta "yasallaştırır."

Filme, dışarıdan bir perspektifle ele alan birçoklarının aksine, Žižek sinematik gösterenlere olağanüstü bir önem verir. Bir açıdan, ünlü Narboni-Comolli "e kategorisine", illüzyonlarında boşluk ve yarıklar açan o ana akım Hollywood filmlerine atıfta bulunarak daha Lacancı dönüşü uygular. Žižek'in Hitchcock'u "yıkıcı" bir yönetmen olarak görmesi de bu noktadadır. Hitchcock'un sahte mutlu sonları, Žižek için "anlatının kendine bağlamasının radikal olumsallığını, her noktada, olayların başka bir şekilde meydana gelebileceği gerçeğini" gün yüzüne çıkarır (Žižek, 1991, s.69). Žižek, Hollywood protokollerini "rahatsız eden" yönetmenleri, onları açıkça reddedenlere göre daha çok vurgular. Hitchcock'un yıkıcı stratejilerini, örneğin avangardınkilerle karşılaştırır:

> Bir anlatısal mekânın tutarlılığını garantiye alan kuralları direkt olarak yıkmak (avangard yazarların alışıldık stratejisi) yerine, Hitchcock'un yıkıcılığı onun sahte "açıklığının" cazibesini yok etmeye -böylesi kapalılıkları görünür kılmaya dayanır. Kapalılığın kurallarına tamamen boyun eğer gibi görünür- örneğin *Sapık*'ta... yine de kapalılığın standart etkisi yerine getirilmemiş olarak kalır. (Žižek, 1991, s.243-4)

Hitchcock'un filmleri bize gerçeği (Lacancı anlamda bir olanaksızlık) göstermez; bunun yerine, Hitchcock'un kendisinin bizi daha önceden inanmaya ikna ettiği o pek sinemasal doğrunun kurgusal, yapılandırılmış doğasını göstermek için öznel takip çekimi gibi belirli sinematik prosedürleri kullanır. (Bu teknik, bazı açılardan, Stanley Fish'in, okuyucunun sürekli olarak "günah içinde şaşırdığı" Milton'ın *Paradise Lost*'uyla [Kayıp Cennet] ilişkili olarak analiz ettiği teknikle epistemolojik olarak benzer.)

Diğer teorisyenler semiyotiğin psikanalitik kolundan ziyade dilbilimsel kolunu genişletmişlerdir. Bir grup bilişselci (Bordwell, Branigan, Carroll) kendilerini dilbilimsel tabanlı yapısalcı ve postyapısalcı film teorisine karşı çalışıyor olarak görürken, başka bir grup, bilhassa Domonique Chateau, Michel Colin ve Warren Buckland semiyotik, bilişsel bilimler ve dilbilimsel pragmatikle birlikle çalıştılar, her ne kadar bu noktada Chomsky, Saussure kadar ilham kaynağı olsa da. "*The Grand Syntagmatique Revisited*"te Michel Colin Chomskici kategorileri Metz'in dizimsel türlerini daha önemli bir şeyin epifenomeni olarak tanımlamak için kullandı: temel üretimsel süreçler. Bu hareketlerde bir dizi akım bir araya gelir: (1) Chomskici üretimsel gramer ve bilişsel bilimler (Michel Colin, 1985 ve Dominique Chateu'nun çalışmalarında); (2) sözceleme ve anlatı üzerine çalışmalar (örn. Metz, 1991; Francesco Casetti, 1986; Miller ve Stam, 1999'da Gaudreault) ve (3) pragmatizm (örn. Buckland, 1995'te Roger Odin).

Özellikle Francesco Casetti ve Roger Odin isimleriyle ilişkilendirilen bir akım olan "semiyo-pragmatik"in amacı, programlanmış sosyal pratikler oluşturdukları ölçüde filmlerin prodüksiyon ve okumasını çalışmaktı. Dilbilimde pragmatizm, dilbilimin sözel veya yazılı performans ile onun alımlaması arasında meydana gelen şeyle, başka bir deyişle dilin anlam ürettiği ve muhataplarını etkilediği yollarla ilgilenen koludur. Semiyo-pragmatizm, Metz'in *Düşsel Gösteren*'de filmi bakışı ile adeta varlığa getiren izleyicinin aktif rolüne ilişkin spekülasyonlarını devam ettirir. Semiyo-pragmatizm gerçek izleyicilerin sosyolojik çalışmasına izleyicinin sinema deneyimi sırasındaki ruhsal eğilimlerine olduğundan daha az ilgi gösterir; hayatta oldukları gibi değil, filmin onların olmasını "istediği" gibi izleyiciler. Roger Odin'e göre semiyo-pragmatizmin amacı anlam üretmenin mekaniğini göstermek, bir filmin nasıl anlaşıldığını anlamaktır. Bu perspektiften, filmin hem üretimi hem de alımlaması daha geniş sosyal bir uzam tarafından oluşturulan

belirlenimler ağı tarafından biçimlendirmiş rolleri içeren kurumsal davranışlardır.

Semiyo-pragmatizm sinemasal anlamın nasıl üretildiği çalışmasının Metzci tasarısını sürdürür; fakat bu üretimi daha sosyal ve tarihsel bir "uzam"ın içine yerleştirir. Casetti "iletişimsel pakt" ve "iletişimsel müzakere"den, yani metinler ve izleyiciler arasında geçen pragmatik etkileşim ve işbirliğinden bahseder. Odin'e göre (1983) yapımcı ve filmin izleyicisi tarafından birlikte kurulan "iletişim mekânı" son derece çeşitlidir, dersliğin pedagojik mekânından, ev sinemasının ailevi mekânından kitle-aracılı kültürün kurgusal-eğlence mekânına kadar değişiklik gösterir. Tarihi boyunca sinema "kurgulaştırma"nın gerekliliklerine uymak adına teknik, dil ve alımlamanın koşullarını kusursuzlaştırmaya çalıştı. Batı toplumlarında ve artan oranda Batılı olmayan toplumlarda kurgusal iletişimin mekânı egemen mekân haline gelmeye başladı. Odin'e göre "kurgulaştırma" izleyicinin kurguyla yankılandığı sürece, duygularımızı harekete geçiren ve karakterlerle özdeşleşmeye, onları sevmeye ya da onlardan nefret etmeye iten sürece atıfta bulunur. Odin bu süreci yedi ayrı işleme böler:

1. *Figüratifleştirme*, görsel işitsel analojik işaretlerin inşası.
2. *Anlatısallaştırma* (*diegetization*), kurgusal bir dünyanın inşası.
3. *Anlatımsallaştırma*, zıt konuları da kapsayan olayların zamansallaştırılması.
4. *Gösterme*, anlatısal dünyanın, ister gerçek ister yapılandırılmış olsun, "gerçek" olarak belirtilmesi.
5. *İnanç*, izleyicinin aynı anda hem "sinemada olduğunun" hem de filmi gerçekmiş "gibi" deneyimlediğinin farkında olduğu bölünmüş rejim.
6. *Evrenin hazırlanması* [*mise-en-phase*] (tam olarak izleyicinin "evreye yerleştirilmesi" veya "eşevreli" olması), ritmik ve müzikal eseri, bakışların ve çerçevelemenin oyununu, izleyicinin filmsel olayların ritmiyle titreşmeleri için harekete geçirerek tüm filmsel durumları anlatının hizmetine kaydeden işlem.
7. *Kurgusallaştırma*, filmin anlatıcısını gerçek bir benlik değil kurgu olarak gören izleyicinin statüsünü ve konumlanmasını karakterize eden kasıtlı yöntem. İzleyici, ona bireysel olarak ulaşamayacak bir kurguya tanıklık ettiğini bilir -ki

bu işlem izleyicinin tininin en derinliklerine dokunmak için filme izin vermek gibi paradoksal bir sonucu vardır. Bu perspektifte kurgusal olmayan film, kurgusallaştıran işlemlerin bir kısmı ya da tümünü engelleyen filmlere gönderme yapar.

Casetti (1986) filmlerin izleyicinin varlığını işaret etmesi ve muhtemel bir konum atamasının, onu bir kılavuzu izlemek için ikna etmesinin yollarını araştırır. Erken film semiyotiği izleyiciyi en iyi ihtimalle önceden belirlenmiş kodların görece pasif bir deşifrecisi ve en kötü ihtimalle ezici bir ideolojik makine tarafından aldatılmış kişiler olarak görse de Casetti izleyiciyi aktif bir muhatap ve yorumcu olarak görür. Sinema izleyiciye belirli bir konum ve rol sunar fakat izleyici bu konumu kişisel zevk, ideoloji ve kültürel bağlam işlevleri içinde müzakere edebilir. Odin de postmodern iletişimler ortamı tarafından biçimlendirilmiş yeni bir tür izleyiciden bahseder. Fritz Lang'in *Metropolis*'ini (1926) Giorgio Moroder'in 1984'te müzikal olarak "gerçekleştirmesi" örneğini ele alarak, Odin filmi bir yüzey olarak yorumlayan, "gerçekliğini azaltan" renklendirme gibi süreçleri ön plana çıkarır. (Odin'in analizi müzik videoları için de kolayca kıyaslanabilir.) Film, anlatı ve izleyicinin alışıldık üçlü yapısı yerine filmin, kurgusallığa değil; bunun yerine Baudrillard'ın "çoğul enerjiler" ve "parçalı yoğunluklar" olarak adlandırdığı, ritim, yoğunluk ve rengin varyasyonlarıyla titreşen izleyiciyi direkt olarak etkilediği ikili bir yapı görürüz. Sosyal mekânın bu mutasyonu "meşruluğun ulu anlatıları" krizinin (Lyotard, 1984), "sosyalin sonunun" (Baudrillard, 1983) ve "öykülere" müzik ve görüntülerin enerjik boşaltımına olduğundan daha az dikkat gösteren yeni bir izleyicinin ürünü olan yeni bir "izleyicisel ekonomi" oluşturur. İletişim duygu ortaklığına yol verir.

Tam Zamanında: Deleuze Etkisi

Sinema teorisi Gilles Deleuze'ün yazılarının, özellikle de 1980'lerden *Cinema I, l'image-mouvement* (Deleuze 1986) [Sinema I: Hareket-İmge] ve *Cinema II, l'image-temps* (Deleuze, 1989) [Sinema II: Zaman-İmge] adlı iki iddialı kitabının olumlu aşındırıcı etkisini bir süredir hissediyordu. Özellikli sinema yazılarından önce Deleuze, Félix Guattari ile birlikte dolaylı olarak *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*'da (1972) [Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni] iki yazarın "farklı araçlarla devam ettirilen sömürgecilik'in bir biçimi olarak Oedipus Kompleksin "analitik emperyalizm"ini mahkûm ettikleri psiko-analiz eleştirisi aracılığıyla sinema teorisine etkide bulunmuştu. Deleuze ve Guattari, Wilhelm Reich'in Freudcu Marksizmine dayanan, film semiyotiğinin iki ana üyesi olan Saussure ve Lacan'ı yıkmaya girişir. Saussure'e, kültürü adres göstermeye yarayan dil-temelli metaforları akışların, enerjilerin ve arzu makinelerinin sözlüğüne taşıyarak saldırdılar. Lacan'a ise Freudcu Oedipus hikâyesinin yoksunluk ve yasaklanan anneye ulaşmanın eksikliğinde kökleşmiş, kapitalist rasyonellikten fazlası olduğu farz edilen tüm disiplinsiz, çok-şekilli arzuları (ve yalnızca *cinsel* arzular değil) bastırdığı için ataerkil kapitalizme yarayan bir mekanizma, bir bastırma mekanizması olarak hizmet ettiğini tartışarak saldırıda bulundular. Lacan'ın aldatılmış oedipal öznesinin distopyacı versiyonuna karşı, Deleuze ve Guattari şizofreninin patoloji olarak değil burjuva düşünme süreçlerinin yıkıcı düzensizliği olarak görüldüğü, çoklu-değerli arzunun utanmaz ütopyacı politikalarını önerdi.

Uzun zamandır yeraltından ilerleyen bir akım olarak Deleuze'ün etkisi, İngilizce yayınlanan, ilk kitap kalınlığında çalışma olan *Iris*'in özel sayısında (Rodowick, 1997), Deleuze'den esinlenmiş bir monografi (Shaviro, 1993) ve Deleuze'ün etkilediği tezlerin çoğalmasının kanıtladığı gibi -şimdi sinema teorisinde daha görünür hale gelmiştir. Bilişselciler gibi fakat tamamen farklı bir yönden Deleuze de Büyük Kuram'a saldırdı. David Rodowick'in ileri sürdüğü gibi

Deleuze "tesadüfi bir biçimde en güncel kültürel teoriler ve sinema teorilerinin dayandığı Saussurecü ve Lacancı temelleri eleştirmek ve yıkmak" için işe koyuldu (Rodowick, 1997, s.xi). Deleuze, Metzci sinema-dilbilimine karşı ve sinemasal arzuyu hayali bir gösterge ve onun göstereni arasındaki boşlukta temellenen "eksiklik" yörüngesindeki Lacancı sisteme karşı Peirce'ın gösterge kuramını uyguladı. Deleuze'e göre film ne bir *toplumsal dil* ne de Metz tarzında dildir fakat Peirce tarzında bir semiyotiktir. Metz sinemanın bir dil sistemi değil bir dil olduğunu öne sürerken Deleuze "dil sistemi sadece dönüştürdüğü dilsel-olmayan malzeme ile girdiği tepkime içinde var olur" der (1989, s.29). Bu dilsel-olmayan malzemeyi *ifade edilebilir* [*enoncable*] ya da "ifade edilebilen", sözlü ögeleri de içeren ama aynı zamanda kinetik, yoğun, etkisel, ritmik, "dili önceleyen plastik (bir) kütle, gösteren olmayan ve gramer kurallarına uymayan bir malzeme, biçimsiz olmaması ve semiyotik, estetik ve pragmatik olarak biçimlendirilmiş olmasına karşın dilsel olarak biçimlendirilmemiş bir malzeme" , "eşkâlle ilgili [*signaletic*] (bir) malzeme" olarak adlandırır (a.g.e., s.19).

Deleuze için sinema ve dil arasındaki ilişki "en acil problem" olarak kalmasına rağmen indirgemeci, kod-arayan, sinemanın, kan gibi kendi yaşamsal dolaşımı olan özünü –hareketin kendisini boşaltan Saussure tabanlı sinema semiyolojisini eleştirdi. Bu anlamda Saussurecü çiftleri (eşzamanlılık-artzamanlılık; gösteren-gösterilen) sürekli değişen *söz* lehine reddeden Bakhtin ve Volosinov'un (1928) pozisyonuna yakındır. Böylece Deleuze tam olarak sinemanın dilbilimsel açıklamalarının dışında bırakılan – algının karşılaşması ve "hareket" denen mesele– özellikle metnin sinemayı "ulaşılamaz" yapan bu açısını önplana çıkarır. Bergson'u takip eden Deleuze "evrensel varyasyonlar, evrensel salınım, evrensel dalgalanma dünyasında" maddenin aralıksız hareketlerine paralel olarak "tüm görüntülerin sonsuz takımı"nı eşitler (Deleuze, 1989, s.58). Deleuze varlık ve maddenin asla durağan olmadığını söyleyen bir oluş filozofu olarak Bergson'a yakınlaşır. Deleuze'ün Bergsoncu kavrayışı içinde madde ve hareket kendisi maddeselmiş gibi bilince aşılanmıştır ve ondan ayrılamaz. Bergson'un *Matter and Memory* (1896) [Madde ve Hafıza]sı Deleuze'e göre sinemanın kendi çoklu zamansallıkları ve üst üste gelen *sürelerini* [*durées*] önceledi. Deleuze'ün ilgisini çeken şey, bir anlatı oluşturabilecek herhangi bir şeyin görüntülerinden ziyade Heraklitçi zaman akışında yakalanan görüntüler, temsilden çok olay olarak filmdir. Sinemanın farklı ve

çelişen "zaman katmanları"nı iletebilme yöntemleri ile ilgilendi. Örneğin *Yurttaş Kane*'de "büyük bir dalganın salınımları tarafından büyülenir[iz], zaman eklem yerlerinden çıkar ve sürekli bir kriz durumu olarak zamansallığa gireriz" (Deleuze, 1989, s.112).

Deleuze kendi düşüncelerini iki disiplin arası bir tür paralel montaj olarak çalışır: sinema teorisi ve felsefe. Deleuze'de bu iki alandan alınan kavramlar karşılıklı birbirini döller ve değiştirilmiş sürecin içindedirler. Yorgun sinema sorusu olan "sinema sanatı"nı pas geçen Deleuze sinemanın kendisini felsefi bir enstrüman, bir kavramlar dinamosu ve metin üretimcisi – düşünceyi görsel-işitsel terimlerle, dilde değil ama hareket ve süre bloklarından üreten bir şey olarak görür. Örneğin hem sinema hem de felsefe bir zaman kavramı ifade eder; ancak sinema bunu söylemsel soyutlama aracılığıyla değil ışık ve hareketle yapar. Deleuze'e göre bir sinema teorisi sinema ile "ilgili" olmaktan ziyade sinemanın kendisinin tetiklediği kavramla, içinde alanlar ve disiplinlerarasında yeni bağlantılar ürettiği yöntemlerle ilgilidir. Deleuze sadece sinemayı yeni yöntemlerle kuramlaştırmaz, aynı zamanda felsefeyi sinemalaştırır. Metz film ve dil ya da film ve hayal arasındaki analojiler ve benzemezliklerle ilgilenirken Deleuze felsefe tarihi ve sinema tarihi arasındaki örneğin Eisenstein'ı Hegel'le ya da modern sinemayı Nietzsche veya Bergson'a bağlayan ölçekdeşliklerle ilgilenir. Aynı zamanda Deleuze'ün beklenmedik tarzı felsefi spekülasyon ve edebi farklılıkları, hızlı, belirli filmlerin ve yönetmenlerin keskin analizleri ile birbirine katar: Vertov'daki "aralık", Pasolini'deki serbest dolaylı tarz, Ozu'nun yavaş zaman-imgeleri.

Kavramsal makinesini detaylandırmak için Deleuze, Bergson ve Peirce gibi filozoflardan, Balzac ve Proust gibi roman yazarlarından, Godard ve Bresson gibi yönetmenlerden ve Bazin ve Metz gibi sinema teorisyenlerinden yararlandı. Deleuze sinema teorisinin yıllarca süren temalarından bazılarını seçti –gerçekçilik, modernizm, film dilinin evrimi– ama bunları değiştirdi ve yeniden canlandırdı. Örneğin gerçekçilik gösterge ve imlem arasındaki mimetik, analojik eşitliğinden ziyade zamanın hissedilen duygusuna, yaşanan sürenin sezgisine, Bergsoncu süre hareketli kaymalarına tekabül eder. Film gerçeği temsil etmekten çok onu yeniler. Deleuze'e göre çerçeve sabit değildir, zamanın akışında çözülebilir; zaman çerçevenin sınırlarından sızar.

Deleuze okurken diğer teorisyenlerin sıklıkla yankıları duyulabilir –yeni-gerçekçilik üzerine Bazin, durumsallık üzerine Kraca-

uer, otonom sahneler üzerine Brecht, klasik sinema üzerine Bordwell, serbest dolaylı söylem üzerine Pasolini– ancak bunlar felsefi bir duyarlılıkla filtrelenmiş ve yenilikçi dilde yeniden biçimlendirilmiştir. Jon Beasley-Murray, Deleuze'ün Bazin'le çok sayıda benzerliğine dikkat çeker: Uzun çekimler için ortak bir tercih, *mimesis* ve ontoloji ve "sinemanın özgüllüğü düşünce ve bedenin yaşanmış zamanı haline gelen görüntüyü gerçek zamanda sermesinde yatar " fikri. Deleuze, kendini herhangi bir ampirik ya da aşkın "özne" kavramından mesafeli tutan bir filozofta şaşırtacak bir şekilde auteurizmin yönetmenlerin kendilerine vurgu yapan kahramanca bir versiyonunu da miras alır. *Sinema I*'de yüksek modernist yönetmenlerin panteonunun "başyapıtlar"ı -sadece ressamlarla, mimarlarla ve müzisyenlerle değil aynı zamanda düşünürlerle "karşılaştırılabilir"- ile "sinema üretimindeki muazzam çöp oranını" kıyaslar (Deleuze, 1986, s.xiv).

Deleuze'ün yaklaşımı görüntü ve sesleri sınıflandırma girişiminde kendini ilan eden bir biçimde tasniflenmiştir; ancak analizi yapısalcı tasnifler tarzında durağan değildir. Klasikten ("hareket-imge") modern sinemaya ("zaman-imge") geçişi kuramsallaştırır. Aslında iki ciltlik evre arasındaki kopma, adeta, bir moddan diğerine hareket, Deleuze'ün sonucunda İtalyan yeni-gerçekçiliği ve tüm dünyada farklı Yeni Dalgaları oluşturan, hemen savaş sonrası an ile ilişkilendirdiği bir kopma:

> Aslında Avrupa'da savaş sonrası dönem, nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekânlarda nasıl tepki göstereceğimizi bilmediğimiz durumları büyük ölçüde fazlalaştırmıştı... [Bu] durumlar uçlarda ya da tam aksine her günkü sıradanlıklar ya da aynı anda her ikisi birden olabilir: çökmeye eğilimli olan şey eski sinemayı teşkil eden aksiyon-imge duyu-motor şemasıdır. İyi ki bu gevşeme var... zaman "saf halinde birazcık zaman" bizi perdenin yüzeyine yükselten. Zaman hareketten türetilmeye devam etmeyecek, onun içinde ortaya çıkacak. (Deleuze, 1989, s.xi)

Hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş çok boyutludur, aynı anda anlatısal, felsefi ve biçimseldir. Ana akım Hollywood'da kullanıldığı gibi hareket-imge, zaman-uzamsal tutarlılık ve rasyonel neden-sonuç kurgusu aracılığıyla nakledilen, birleştirilmiş bir anlatı dünyası sunar –senteze yönelik teleolojik dürtünün sinemadaki eş değeri Deleuze'ü böylesine Hegel'e iter– zaman-imge Godard'ın atlamalarının "rasyonel olmayan kesmeleri" gibi ya da Resnais'nin *faux raccord* [yanlış bağlantılarının ç.n.] incelikli uyuşmazlıkların-

da uygulandığı gibi süreksizliğe dayanır. Kuleshov'un bağlantılarının yerine böylece elimizde sistematik bağlamayı-kaldırma vardır. Hareket-imge anlatının ilerlemesiyle çözümlenecek temel çatışma oluşturan durumların açık bir sergilemesi nedeniyle klasik sinema ile (ister Sovyet ya da Amerikan, Eisenstein ya da Griffith olsun) ilişkilendirilir. Hareket-imge ve özellikle onun en temsiliyetçi formu "aksiyon-imge" neden ve sonuca, organik bağlantılar ve teleolojik gelişmeye ve kahramanın anlatı alanından maksatlı bir biçimde geçmesine dayanır. (Burada Bordwell-Thompson-Staiger'ın nedensellik zincirleri ve karakterin projeleri üzerine yaptıkları vurguya yakınız.) Tersine modern sinema ile ilişkilendirilen zaman-imge çizgisel neden-sonuç mantığı ile daha az ilgilenir. Hareket-imge fiziksel mekânın keşfini gerektirirken zaman-imge hafızanın, hayalin ve hayali olanın zihinsel sürecini taşır. Anlatısal olarak biçimlendirilmiş aksiyon imge "optik-ses durumlarının" dağıtıcı, koşullu sinemasına yol verir. Deleuze'ün kavramına merkezi olan, iki yönden çekilmiş yüzler: Çerçeve içindeki parçalara doğru ve çerçevenin dışındaki daha geniş, gelişen bütüne doğru olması fikridir. Film, bilincin kendisi gibi böylece algısal görüngüyü dilimlere ayırır, onları yeniden düzenler ve yeni, kesin olmayan bütünler ya da bütünlüklere biçim verir. Eğer klasik hareket-imge parçaları organik bir bütünlük olarak bütüne ilişkilendirirse, bu bağlamda, zaman-imge devamlılık köprülerinin yıkılmış olduğu bütünleştirilmemiş bu süreç, Marguerite Duras'nın *India Song*'u (1975) gibi filmlerde örneklenen bir süreç içinde kesin olmayan ya da eksik nedensellikle otonom çekimler oluşturur.

Deleuze'e göre zaman-imge her biri farklı ulusal gelenekle (sırasıyla Amerikan, Rus, Fransız ve Alman dışavurumcular) ilişkili dört çeşit montajla (organik, diyalektik, niceliksel ve yoğun-kapsamlı) teslim edilebilir. Sinema *mnemosignes* (hafıza-imge) ve *onisorignes* (hayal-imge) üretir. "Kristal imge" uçup giden zamanın, artık olmayan şu anki geçmiş ve henüz olmamış olan şu anki gelecek arasındaki yakalanamaz sınır olarak zamanın temel operasyonlarını sunar. (Bu yaklaşım stand-up'çı komedyenin fiziksel olarak, ele geçtiği an "kaçan" şu anı yakalamaya çalıştığı Sid Ceaser skeçlerini hatırlatır.) Zaman-imge ile temsilcinin sineması "kâhin sineması"na dönüşür –mesela Balzac'ın durağan ontolojileştirilmiş tanımlarından Flaubert'in hareketlendirilmiş bakışına geçişin edebi-eleştirel yaklaşımlarıyla yankılanan bir hareket olduğunu söyleyebilirim. Deleuze'e göre dijital teknolojiler "göçebe" bir sinemanın olanakla-

rını artırır. Uzamın panoramik düzenlenmesi dayanağını yitirir ve yeniden yazılan hafıza olarak perdeye yol verir.

Pek çok eleştirmen Deleuze'ün özgünlüğünü sorguladı ya da çıkarımlarını tartıştı. Analistler Deleuze'ün önceki sinema teorisine, tarihe ve analize olan borcuna işaret ettiler (dürüst olmak gerekirse Deleuze bu borçların çoğunu kendisi kabul eder). Deleuze'ün hareket-imge yaklaşımı Bazin, Heath, Bordwell ve Burch'un klasik sinema üzerine çalışmalarından yararlanır. Bordwell, Deleuze'ün kendi sinema tarihi yaklaşımını yanlış anlaşılmış, tarzın tarih yazımının ortodoks versiyonları üzerine inşa ettiğine ve Deleuze'ün klasik (hareket-imge) ve modern (zaman-imge) arasındaki temel ayrımının Bazin'e kadar geri gittiğine işaret eder (Bordwell, 1997, s.116-17). Paisley Livingstone, Deleuze'ün genel yaklaşımına "mantıksız disiplinlerarası"nın bir örneği olduğunu söyler ve aynı zamanda belirli analizlere itiraz eder. Livingston'a göre Deleuze yeni-gerçekçi klasiklerin kırılmış nedenselliğini ve yayılmasını abartır. *Ladri di Biciclette* [Bisiklet Hırsızları] ve *I Vitelloni* [Aylaklar] gibi filmler Deleuze'ün iddia ettiği şeyi yapmazlar. Kendi fark edilebilir temsilcileri, amacı olan etkinlikleri ve bağlama biçimleri vardır. Deleuze'e göre bu filmlerin bu yönleri anlatıyı "yıkar"; Livingston'a göre bu "Beethoven'in Dokuzuncu Senfoni'sinde dramatik eslerin melodiyi 'yıktığını söylemeye benzer." Deleuze'ün analizlerinin parlaklığı kabul edilebilirken ve Deleuze ile diyaloğa girilebilir, Deleuze gibi felsefileştirme denenebilir ya da Deleuze'ün Bergson'la yaptığına benzer bir şey başka filozoflarla yapılabilirken, Deleuze'ü "uygulamak", basitçe analizi Deleuzcü bir dile "tercüme etmek" bir şekilde daha sorunludur.

Queer Teorinin Ortaya Çıkışı

1980'lerdeki feminist teori ırk, sınıf ve cinsel eğilim çevresindeki gerilimlerle hem ayrılmış hem de canlanmıştı. "Radikal feministler" cinsel eşitsizliğe yoğunlaşırken, "kültürel feministler" erkek ve kadın arasındaki doğuştan gelen biyolojik farklılıklara yoğunlaştılar; ama bu kez, şimdi doğuştan nazik, söyleşimci, ekolojik ve besleyici olarak görülen kadının avantajına olmak üzere. Aynı zamanda heteroseksüel ve lezbiyen feminizm arasında da gerilimler vardı, kimisi Ti-Grace Atkinson'un 1970 tarihli "feminizm teoridir, lezbiyenizm ise pratiktir" bildirisini takdir ediyordu. Eğer film teorisi 1980'lerde kaide teşkil eden bir biçimde beyaz ve Avrupalı olarak ortaya çıktıysa, aynı zamanda yine kaide teşkil eden bir biçimde heteroseksüel olarak da ortaya çıkmıştı. Psikanaliz sınıfa karşı kördü, Marksizm ırk ve cinsiyete karşı, fakat hem psikanaliz hem de Marksizm cinselliğe karşı kördüler.

Bazıları psikanalitik/ feminist teorinin, cinsel farklılığa olan özel ilgisinde, "öteki" olandan bahsettiğini fakat kendisinin gey ve lezbiyenleri "ötekileştirdiğini" öne sürer. Doğrusu, "Queer'lik" öncesini de kapsayacak şekilde neredeyse *tüm* teorilerin ortak kör noktası olarak görünüyor. Geyler, lezbiyenler ve travestilerin New York polisinin rutin tacizlerine direndiği 1968 Stonewall ayaklanmasının peşinden gelen gey ve lezbiyen aktivizminin başarılarına dayanarak birçok teorisyen genel olarak kültüre ve özel olarak filme karşı gey ve lezbiyen bir yaklaşım geliştirdiler. Hareket ilk başta Siyahiler ve Kadınların Özgürleşmesi modeli üzerinden Gey Özgürleşmesi olarak adlandırılmıştı. Akabinde, bir tür sözcüksel jujitsu aracılığıyla, gey ve lezbiyen teorisyenler önceden aşağılayıcı olan "Queer"i olumlu bir terim ve "gururlu, buna-alışın" türü bir farklılık iddiası olarak yeniden düzenlediler. Queerler artık bir alt kültür değillerdi fakat kendi gururlu tarihlerine, kurucu metinlerine ve kamusal ritüellerine sahip bir "ulus"tular.

Cinsiyet kavramı, ikili anatomik farklılık fikrini daha çoğul bir kültürel ve sosyal yapılı "kimlik" kavramıyla değiştirdi. Tözcülük/ anti-tözcülük tartışması içerisinde Queer çalışmaları genellikle anti-tözcülük grubuyla aynı tarafta yer aldı, cinsellik ve cinsiyeti tarih tarafından biçimlendirilmiş ve sosyal, kurumsal ve söylemsel ilişkilerin karmaşık bir kümesi ile birlikte açıkça belirtilmiş sosyal yapılar olarak vurgulandı. Belki de Queer teorisi çıkış noktasını hâlihazırda kuramsal ve anti-tözcü bir feminizmden aldığı ve aynı zamanda postyapıcalcılık ile postmodernizmin içgörülerini özümsediği için, disipliner oluşumların en "yapısalcı" ve "anti-tözcü"lerinden biri olarak başladı. (Bu daha sonradan biliminsanlarının homoseksüelliğin genetik ve dolayısıyla bir seçim olmadığına dair iddialarının politik yararları ile karmaşık bir hale geldi.) Butler'ın cinsiyeti bir töz hatta sembolik bir varlık değil, daha çok bir pratik olarak gören Foucaultcu yaklaşımı üzerine inşa eden Queer teorisyenleri cinsel farklılığın zorlayıcı ikiciliğini eleştirdiler, bunun yerine gey ve heteroseksüelin, lezbiyen ve biseksüelin melez permütasyonlarını desteklediler.

1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında, kadın çalışmaları ile birlikte yükselen cinsiyet çalışmaları alanı, aynı zamanda gey ve lezbiyen çalışmalarını (sonradan "Queer çalışmaları") da kolaylaştırdı. Bu alanlarla ilişkilendirilmiş birçok teorisyen cinsel kimlikler arasındaki sınırların son derece geçirgen ve yapay olduğu fikrinin önemini belirttiler. Teorisyenler bütün cinsiyetlerin "edimsel", bir tözden çok taklit olduğunu tartışmaya başladılar. Judith Butler "ontolojinin göstermelik kategorilerini üreten ve cisimleştiren varsayımsal heteroseksüelliğin epistemik rejiminin foyası meydana çıktığında özneye ve cinsel kategorilerin sabitliğine ne olur?" diye sordu (Butler, 1990, s.viii). Butler için eşcinsel erkeğin giydiği kadın elbisesi [*drag*] "cinsiyetlerin benimsendiği, teatralleştirildiği, yıpratıldığı ve yapıldığı olağan yolu" oluşturur; "bu da bütün cinsiyetleştirmenin bir tür taklit etme ve yaklaştırma olduğu anlamına gelir." Butler, Baudrillard'nın simulakr tanımını cinselleştirerek cinsiyetin "orijinali olmayan bir şeyin" taklidi olduğunu, "aslında orijinalin esas nosyonunu bir *etki* ve taklidin kendisinin neticesi olarak üreten bir taklit türü olduğunu" ekler (Butler, Fuss, 1991). Cinsiyet kategorilerinin yapılandırılmış olduğunu benzer şekilde vurgulayan Teresa de Lauretis (1989) "seks/ cinsiyet sistemi"nin "teknolojileri"nden bahseder. Bu yeni oluşum ister heteroseksüel, homoseksüel veya Eve Sedgewick'in adlandırmasıyla "homosos-

yal" olsun, bütün cinsiyet oluşumlarını inceledi. Sedgewick (1985), başka bir erkeğin arzusuna göre modellenmiş "üçgenleştirilmiş" bir erkek arzusunun "homososyal kast"ından bahseder. Sedgewick (1991) "bu yüzyılda 'homoseksüel' (azınlık) ve 'heteroseksüel' (çoğunluk) arasındaki tanımsal sınırlamaların, 'homoseksüel'e sorunsuz biçimde farklı bir insan kategorisi olarak inanma yeteneğini en fazla baltalayan homoseksüel olmayanlar ve özellikle de erkeklere karşı erkekler tarafından yapılan paranoyak diretme ile şarj edilir" olduğunu gözlemler. Sedgewick, "kaba kategorizasyon akslarımızın" geniş bir aralıktaki cinselleştirilmiş kimlik ve tanımlayıcı pratikleri düzleştirdiğini ve homojenize ettiğini iddia eder.

Sinema çalışmalarında Queer teorisinin gücü sayısız konferans, film festivali, dergilerin özel sayıları (örn. *Jump Cut*) ve Queer sinema ve teoriye adanmış artan sayıda antoloji ile monograflarla tasdik edilmiştir. Julia Erhart'ın dikkat çektiği gibi lezbiyen ve gey araştırmaları, tam da heteroseksüel feministler heteroseksüel feminist teorinin kısıtlamalarına takılırken, genel olarak feminist eleştiriyi ve özel olarak feminist sinema eleştirisini canlandırdı.[1] Sinemada Queer teori, Teresa de Lauretis, Judith Mayne, Alexander Doty, Richard Dyer, Martha Gever, Ruby Rich, Chris Straayer, Jacquie Stacey, Andrea Weiss, Patricia White gibi teorisyenler ve daha birçok teorisyen tarafından uygulandığı şekliyle, feminist müdahaleyi ciddi ölçüde genişletmiş ve eleştirmişlerdir. Queer teorisi, psikanalitik akımın gey ve lezbiyen pratikleri sapkın olarak damgalamasının acınacak kaydı göz önünde tutulduğunda kuramsal feminizmin psikanalizle olan bağlantısından neredeyse kaçınılmaz olarak süphe duyuyordu. Queer teorisyenleri psikanalitik teorinin "heteroseksleştirilmişliğine" [*heterosexedness*] dikkat çektiler. Freud'un biseksüellik ilkesini kabûlüne rağmen, cinsel tekçiliği ve cinsel farklılığın Freudcu-Lacancı fetişizmi, kadınlar veya gey ya da lezbiyen izleyiciler arasındaki farka pek az yer bıraktı.

Psikanalitik tarafından değiştirilmiş sinema teorisi, bu bağlamda, Adrienne Rich'in "zorunlu heteroseksüellik" olarak adlandırdığı şeye katıldı. Jackie Stacey, psikanalitik teoriye dayanak oluşturan ikili aykırılıkların (erkeklik-kadınlık, aktiflik-pasiflik) kadın homoseksüelliğini "erkekleştirdiğine" dikkat çekti (Stacey, Erens'ta, 1990, s.365-79). Teresa de Lauretis, film anlatısının sadece cinsiyetleştirilmiş [*sexed*] değil "heteroseksleştirilmiş" olduğunu, burada anlatının görkemli kahramanının "bakir arazi"yi yarıp geçmesi gibi çoğunlukla erkek bir kahramanın kadın-cinsiyetli bir mekân

üzerindeki etkin hareketini kapsadığını öne sürerek Laura Mulvey'i düzeltti. De Lauretis gibi teorisyenler psikanalitik teoriyi, bir gey veya lezbiyen sistemiyle görüldüğünde bu tür kategorilerin yetersiz kaldığına dikkat çekerek ve fetişizm, kısırlaştırma ve oedipal anlatı nosyonlarını yeniden gözden geçirerek, bir yönden "Queerleştirdiler."

Parker Tyler'ın *Screening the Sexes* ve Vito Russo'nun *The Celluloid Closet*'inin (1998) daha önceki (büyük ölçüde ön-kuramsal) başarılarından temellenerek Queer analizciler egemen sinemayı dolduran tipik homofobik arketiplerin taslağını çıkardı: kadın-kılıklı hanım evladı, gey psikopat, lezbiyen vampir. Kendinden önceki feminist sinema teorisi ve sonraki ırk teorisi gibi -fakat çok daha hızla- Queer teori, stereotip ve çarpıtmaların düzeltici analizinden teorik olarak daha sofistike modellere ilerledi. "*Stereotyping*"de (1977) Richard Dyer gey ve lezbiyen stereotiplerin görünmez alternatif biçimlerinin önemini dönüştürürken ve marjinalize ederken heteroseksüel erkek cinselliğini normatifleştirme işlevi gördüğü yöntemleri analiz etti. Dyer'e göre amaç sadece stereotipleri ifşa etmek ya da olumlu görüntüler yaratmak değil daha ziyade karmaşık, çeşitli ve incelikli bir öz-temsile ulaşmaktı.

Queer teorisi ayrıca ana akım gey ve lezbiyen auteurleri de yeniden kazandı ve "açığa çıkardı". Örneğin Ruby Rich *Mädchen in Uniform*'u cinsiyet ve cinselliğe karşı tarihsel tavırlar açısından analiz etti. Judith Mayne, Hollywood yönetmeni Dorothy Azner'ın işlerinin lezbiyen boyutunu özellikle filmlerindeki kadınlar arasındaki ve kadınlararası ilişkilere odaklanma yoluyla göstererek can çekişen bir auteur teorisine güç verdi. Queer teorisi ayrıca *Sylvia Scarlet* ve *Gentlemen Prefer Blondes* [Erkekler Sarışınları Sever] gibi popüler metinleri heteroseksüel dokuya rağmen okudular. Harry Benshoff *Monsters in the Closet* [Banyodaki Canavar] korku filminde canavarlık ve homoseksüellik arasındaki birlikteliği araştırdı. Queer film teorisi aynı zamanda Mulvey tarzı feminist teorinin öncüllerini genişletti ve sorguladı. Chris Straayer, önce "*She/ Man*" makalesinde ve sonradan *Deviant Eyes, Deviant Bodies*'de (1996) figürlerin iki cinsiyetin de (örneğin *She-man*) istikrarı bozulan biyolojik-cinsel ikiliklerinin özelliklerini açığa çıkarma yollarına dikkat çekti. Görünüşte özel beden parçaları ve donanımlarının bir arada var olması (bıyıklı kadınlar, kadın kıyafetleri içinde erkekler) geleneksel anlayışı zayıflattı ve hem izleyenleri hem de oyuncuları güçlendirdi. Cinsel performans, adeta cinsel kimliğin katılığını bozdu.

Bu sinema teorisyenlerinin birçoğu Queer izleyicilik, Marlene Dietrich ve Greta Garbo gibi yıldızların lezbiyen cazibesi, Marlon Brando ve Tom Cruise'un homo-erotik cazibesi, Carmen Miranda ve Judy Garland gibi "aşırı" figürlerin gey erkekler üzerindeki cazibesi konusuna odaklandılar. Bir yandan Patricia White'ın "lezbiyenliğin hayaletvari varlığı" olarak adlandırdığı şeyi saptarken, *Ölüm Kararı* ve *Trendeki Yabancılar* gibi Hitchcock filmlerindeki ve *Batman* ile *Pee Wee Herman* (Doty, 1993) gibi popüler ikonlarda gey altmetni incelediler. Queer film teorisi erkeklik ve erkek bedeni temsilleri ile heteroseksüel temalı filmlerde bile erkeklerin erotik bir obje olarak konulabilme yöntemleri ile de alakadardı. Richard Dyer erkek posterleri üzerine olan 1982 tarihli makalesinde, bedenselleştirilmiş erkeklerin de bakışın nesnesi olabileceğini gösterdi. Queer teorisi aynı zamanda feminenlik ve maskülenlik gibi kategorileri yabancılaştıran ve normallikten çıkaran popüler bir fenomen olarak "kamp"ın ardındaki gey duyarlılığıyla da ilgileniyordu.

Lezbiyen teorisyenler, lezbiyen teorinin yapılması meselesindeki belirli özgüllüklerde ısrar ettiler. Ruby Rich, gey erkeklerin gey malzemelerin üzerindeki toprağı kaldırabilmiş oldukları halde lezbiyenlerin bunu "Büyük *Dyke* Yeniden Yazma [*Great Dyke Rewrite.* Dyke: "hendek", "suyolu", "kanal" anlamına geldiği gibi "lezbiyen" anlamına da geliyor ç.n.]" olarak adlandırdığı şeyin içinde yoktan var etmeleri gerektiğini öne sürer. [*Dyke* gündelik kullanımda küçültücü bir anlam içeren bir ifade olarak kullanılır. Burada aynı queer kavramında olduğu gibi bu kullanımı bozacak şekilde sahipleniliyor y.h.n.] "Erkeklerin arkeolog olduğu yerde, kızlar simyacı olmalıydılar" (Rich, 1992: 33). Tıpkı homoseksüel teorinin psikanalizi homofobisi nedeniyle eleştirmesi gibi lezbiyen teorisyenler de psikanalitik film teorisinin,

> lezbiyen varoluşa sadece temelde muhalif değil, "lezbiyenlerin" egemen homofobi/ heteroseksizm doktrinlerinin üstü kapalı biçimde yeniden üretimi olmadan söylemsel/ metinsel üretim, yapı veya tüketimle ilgili düşünceyi birleştirmekten tümüyle aciz (tanım gereği) olduğuna [işaret ettiler]. (Tamsin Wilton, 1995, s.9)

Queer sinema teorisi aynı zamanda, Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol ve Jack Smith gibi erken dönem yönetmenlerden, Lizzie Borden, Barbara Hammer, Su Friedrich, Cheryl Dunne, Isaac

Julien, Rosa von Praunheim, John Greyson, Marlon Riggs, Thomas Allen Harris, Richard Fung, Prathibha Parmar, Tom Kalin, Derek Jarman, Gus van Sant, Gregg Araki, Karim Ainouz, Sergio Bianchi ve Nick Deocampo gibi geç dönem yönetmenlere kadar, Queer teorisinden sıklıkla etkilenmiş, büyüyen bir Queer filmleri, belgeselleri ve videoları kümesi ile olan sürekli bir diyalogla canlılık kazandı.

Çokkültürlülük, Irk ve Temsiliyet

Feminist cinsiyet kaygısı, Queer cinsellik kaygısı ve üçüncü-dünyacı sömürgecilik, imparatorluk ve milliyet kaygısına paralel olarak, teorisyenler 1980'lerde ırk meseleleriyle meşgul olmaya başladı. Irk ve ırkçılığı adres göstermek için kullandığımız dilin kendisi, bize farklı söylemsel geleneklerden gelir: (1) anti-sömürgeci ve anti-ırkçı yazım geleneği; (2) anti-semitizm ve Nazizmin savaş sonrası analizleri; (3) Sartrecı varoluşçuluk ve otantikliğin dili ve (4) Kadın Özgürlüğü hareketi (bkz. Young-Bruehl, 1996, s.23-5). Bütün bu belirgin sosyal temsiliyet aksları arasındaki ilişki nedir? Bu akslardan biri ilk, diğer hepsinin kökü müdür? Kanonik Marksizmin ileri sürdüğü gibi sınıf bütün baskıların temeli midir? Yoksa feminizmin bazı versiyonlarının öne sürebileceği gibi ataerkillik sosyal baskı için sonuçta sınıfçılık ve ırkçılıktan daha mı gereklidir? Baskının bir türü, ırkçılık diyelim, cinsiyetçilik gibi bir başka baskı biçimi üzerinden "alegorileştirilebilir" mi? Baskı gören bir grubun, başka bir grupla özdeşleşmesine yol açacak "analojik duygu yapıları" var mıdır? Anti-semitizm, siyah-karşıtı ırkçılık, cinsiyetçilik ve homofobi arasındaki benzerlikler nelerdir? Fanon, siyahi kardeşlerini Yahudi düşmanlarına dikkat edin, diye uyarmıştı, çünkü sizden de nefret ettiklerine emin olabilirsiniz. Lakin hem cinsiyetçilik hem de homofobi konusunda, Üçüncü Dünya feministleri ile Queer teorisyenlerinin dikkat çektiği ve Isaac Julien'ın *Siyah Deri Beyaz Maske* filminde gösterdiği gibi Fanon'un kendisi oldukça körtü. Elbette tüm çizgilerin "düşmanları" ön yargılarıyla "güç birliği" yapmaya çalışabilirler, "Beyaz Irk'a karşı Feminizm Yahudi-*Dyke* bir komplodur" sloganında olduğu gibi. Homofobi de anti-semitizm de hedef aldıkları kurbanlar üzerinde muazzam bir güç kurma eğilimine ortak olarak sahiptirler: "Onlar" her şeyi kontrol eder veya "onlar" egemen olmaya çalışmaktadır. Ancak bu baskı biçimlerinin her biri için özgün ve belirgin olan nedir? Örneğin insanlar kendi aileleri içinde homofobi kurbanı olabilirler, bunun anti-semitizm veya

siyah düşmanlığı durumlarında olma ihtimali çok daha düşüktür. Bir "-izm" diğer -izmlerle hangi dereceye kadar, deyim yerindeyse, ahbap olabilir? Cinsiyetçilik, ırkçılık ve sınıfçılığın tümünün içine biraz homofobi katılabilir, örneğin. Birçok teorisyenin ileri süreceği gibi önemli olan bu temsilin akslarını gettolaştırmak değil, ırkın sınıflandırılmış, cinsiyetin ırklaşmış, vb olduğunun farkına varmaktır.

1980'lerde "çokkültürlülük" bu tartışmaları uyandıran moda kelimelerden biri haline geldi. Yeni-muhafazakarlar çokkültürlülüğü Avrupa klasiklerinin ve "bir çalışma alanı olarak Batı medeniyeti"nin şiddetle ağırlığından kurtulmak için bir çağrı olarak karikatürize etseler de[1], çokkültürlülük aslında Avrupa'ya (geniş anlamıyla Avrupa ve dünyaya yayılmış bileşenleri) değil, Avrosantrizme –kültürel heterojenliği, Avrupa'nın anlamın biricik kaynağı, dünyanın yer çekimi merkezi, dünyanın geri kalanının gölgesinin ontolojik gerçekliği olarak görülen tek bir paradigmasal perspektife olan zorbaca zorlamaya bir saldırıdır. Sömürgeci, emperyalist ve ırkçı söyleme mahsus bir ideolojik alt katman veya söylemsel kalıntı olarak Avrosantrizm sömürgeciliğin resmen bitişinden sonra bile güncel pratik ve temsiliyetlere sinen ve onları yapılandıran iz bırakmış bir düşünce şeklidir. Avrosantrik söylem karmaşık, çelişkili, tarihsel olarak değişkendir. Ancak bir tür bileşik tasvir içinde, bir düşünce modu olarak Avrosantrizm bir takım birbirini karşılıklı kuvvetlendiren düşünsel eğilim veya operasyonlarla uğraşmak olarak görülebilir. Avrosantrik düşünce, Batıya neredeyse Tanrı'dan gelen bir tarihsel yoğunluk duygusu atfeder. Resimdeki Rönesans perspektifi gibi dünyayı tek bir ayrıcalıklı noktadan tasavvur eder. Dünyayı "Batı ve Diğerleri"[2] olarak iki kola ayırır ve gündelik dili Avrupa'yı dolaylı olarak pohpohlayan ikili hiyerarşilerle düzenler: *bizim* "milletlerimiz", *onların* "kabileleri"; *bizim* "dinlerimiz", *onların* "batıl inançları"; *bizim* "kültürümüz", *onların* "folklorü".[3] Avrosantrik söylem Orta Doğu ve Mezopotamya'dan klasik Yunan'a ("saf", "Batılı" ve "demokratik" olarak kurulmuş), Roma İmparatorluğu'na ve sonra Avrupa ve Birleşik Devletler'in metropol başkentlerine öncülük eden doğrusal bir tarihsel yörünge kurar. Her durumda Avrupa yalnız ve kendi başına, ilerlemeci tarihsel değişimin "motoru" olarak görülür: demokrasi, sınıf toplumu, feodallik, kapitalizm, endüstri devrimi. Avrosantrizm Avrupalı olmayanların kültürel ve maddesel üretimlerini kendine mal eder; öte yandan hem onların başarılarını hem de kendi mal etmelerini inkâr eder, böylelikle benlik duygusunu pekiştirir ve kendi kültürel antropofajisini yüceltir.

Çokkültürlü bir bakış Avrosantrik normların evrenselleştirilmesini, herhangi bir ırkın, Aime Cesaire'ın sözleriyle, "güzellik, zekâ ve güç üzerinde tekelliği elinde tutması" fikrini eleştirir. Tabii ki Avrosantrizmin eleştirisi bireysel olarak Avrupalılara değil, egemen Avrupa'nın dış ve iç "ötekileriyle" (Yahudiler, İrlandalılar, Çingeneler, Fransız Protestanları, köylüler, kadınlar) olan tarihsel baskıcı ilişkisine yöneliktir. Bu eleştiri, açıkça görüldüğü gibi Avrupalı olmayan insanların her nedense Avrupalılardan "daha iyi" olduğunu veya Üçüncü Dünya ile azınlık kültürlerinin doğaları gereği üstün olduğunu ileri sürmez. Avrupa tarihinin burada var olan bir "alt kısmı", bilimsel, sanatsal ve politik başarının "üst kısmını" sıfırlamaz. Madem Avrosantrizm tarihsel olarak konumlanmış bir söylemdir ve genetik bir miras değildir, o zaman Avrupalılar anti-Avrosantrik olabilirler, tıpkı Avrupalı olmayanların Avrosantrik olabileceği gibi. Avrupa her daim kendi imparatorluk eleştirmenlerini doğurmuştur: de las Casas, Montaigne, Diderot, Melville.

Bir açıdan, çokkültürlülük fikri çok basittir; dünyanın çoklu kültürlerinden ve üstünlük kurma ile egemen olma da dahil aralarındaki tarihsel ilişkiden söz eder. Çokkültürcü *tasarı* (çokkültürlü *gerçeğin* aksine) dünya tarihi ve güncel sosyal yaşamı toplumların statü, zekâ ve haklar bakımından radikal eşitliği perspektifinden görür. Daha seçilmiş bir versiyonunda, bir duruma veya kurulu gücün ticari veya ideolojik amaçlar için etnik "ayın tatları"nı teşvik ettiği devlet tarafından ya da kurumsal olarak idare edilen United Colors of Benetton çoğulculuğuna dönüşerek kolayca yozlaşabilir; ancak daha radikal biçimlerinde sadece kültürel insani yapılar bakımından değil, topluluklar arasındaki güç ilişkileri bakımından da temsiliyeti sömürgelikten kurtarmaya çabalar.

"Çokkültürlülük" kelimesinin bir özü yoktur; yalnızca bir tartışmaya işaret eder. Kelimenin belirsizliklerinin farkına varılırsa, belki de güç ilişkilerinin radikal bir eleştirisi, sağlam ve karşılıklı bir toplumlar-arasılık yönüne doğru teşvik edilebilir. Radikal ve çok merkezli çokkültürlülük, kültürel topluluklar arasındaki güç ilişkilerinin adamakıllı bir yeniden yapılandırması ve kavramsallaştırmasını gerektirir. Çokkültürlülük, sömürgecilik ve ırk sorunlarını gettolaştırılmış bir yolla değil, "ilişki içinde" görür. Topluluklar, toplumlar, milletler ve hatta tümden kıtalar otonom değil, daha çok yoğun olarak işlenmiş bir ilişkisellik içinde var olur. Bu ilişkisel, söyleşimci yaklaşım, bu açıdan son derece ayrımcılık karşıtıdır. Ayrımcılık geçici olarak sosyo-politik bir düzenleme ola-

rak dayatılabilse de özellikle de kültür seviyesinde hiçbir zaman tam olamaz.

Fetih, kölelik ve sömürünün[4] sistematik adaletsizliklerindeki tarihsel kökenleri tarafından doğuştan lekelenmiş, seçici bir liberal çoğulculukla daha radikal bir *çok merkezli çokkültürlülük* arasında bir ayrım yapmak mümkündür. Çok merkezlilik nosyonu çokkültürlülüğü küreselleştirir. Çeşitli toplulukların içsel zorunluluklarına göre ulus-devlet içerisinde ve ötesinde toplumlar arası ilişkilere yeniden bir yapılanma tasavvur eder.[5] Çok merkezli bir görüş içerisinde dünya birçok dinamik kültürel mekâna, birçok muhtemel avantajlı konuma sahiptir. Çok merkezlilikteki vurgu başlangıç noktasına değil, güç, enerji ve mücadele alanlarınadır. "Çok" önceki güç merkezlerinin ölçülebilir bir listesine atıfta bulunmaz, daha ziyade sistematik bir farklılaşma, ilişkisellik ve bağlantı prensibi getirir. Ekonomik veya politik gücü ne olursa olsun, tek bir topluluk veya dünyanın bir bölümü epistemolojik olarak ayrıcalıklı değildir.

Çok merkezli çokkültürlülük liberal çoğulculuktan aşağıdaki yollarla ayrılır. Birincisi, etik evrensellerin –özgürlük, hoşgörü, hayırseverlik– liberal-çoğulcu söyleminden farklı olarak çok merkezli çoğulculuk bütün kültürel tarihi sosyal güçle ilişki içinde görür. "Duyarlılıkla" ilgili değil güçsüzleştirilmiş olanı güçlendirmekle ilgilidir. Çok merkezli çokkültürlülük, yalnızca görüntülerde değil, güç ilişkilerinde değişimi gerektirir. İkincisi, çok merkezli çokkültürlülük bakış açılarının bir sözde-eşitliğini telkin etmez; sempatisi açıkça yetersiz temsil edilen ve marjinalleştirilmiş olanlaradır. Üçüncüsü, çoğulculuk isteksizce büyüyerek gelişirken –başka sesleri daha önceden var olan bir ana akımın içinde yardımsever bir biçimde "dahil eder"– çok merkezli çokkültürlülük kutlamacıdır, sözde azınlık topluluklarını ortak, çelişkili bir tarihin göbeğindeki aktif, üretken katılımcılar olarak görür. Dördüncüsü, çok merkezli çokkültürlülük, birleştirilmiş pratikler, anlamlar ve deneyimler takımları olarak birleşik, sabit ve tözcü bir kimlikler (veya topluluklar) kavramını reddeder. Daha ziyade, kimlikleri çoklu, istikrarsız, tarihsel olarak konumlanmış, süregelen ayrım ve çok-şekilli kimlik tanımlamaların ürünleri olarak görür.[6] Çok merkezli çokkültürlülük, ortak sosyal arzular ve tanımlamalar temelinde bilgilendirilmiş bağlantılar için yol açarak kimlik politikalarının dar tanımlarının ötesine geçer. Beşincisi, çok merkezli çokkültürlülük iki taraflı, söyleşimcidir; sözel veya kültürel değişimin tüm edimlerinin tözcü, ayrık, sınırlandırılmış bireyler veya kültürler arasında değil daha

ziyade geçirgen, değişen bireyler ve topluluklar arasında meydana geldiğini düşünür (bkz. Shohat ve Stam, 1994).

Çeşitli alt akımlar "çokkültürlü medya çalışmaları" olarak adlandırılabilecek daha geniş akıntıda birbirine karışır: "azınlık" temsilinin analizi; emperyalist ve oryantalist medyanın eleştirisi; sömürgeci ve postkolonyal söylemler üzerine çalışmalar; "Üçüncü Dünya" ve "Üçüncü Sinema"nın teorileştirilmesi; "yerli medya" üzerine çalışmalar; "azınlık", "diyasporik" ve "sürgün" sinemalar üzerine çalışmalar; "beyazlık" çalışmaları ve ırkçılık karşıtı ve çokkültürlü medya pedagojisi üzerine çalışmalar.

"Resmi" sinema teorisinin ırk ve çokkültürlülükle olan ilişkisinde en çarpıcı olan şey, teorinin bu konu üzerine bu denli dikkat çeken sessizliği çok uzun süre sürdürmüş olmasıdır. Avrupa ve Kuzey Amerika kökenli sinema teorisinde bu yüzyılın büyük bölümünde ırksız olması yanılsamasının olduğu görünür. Örneğin sessiz dönemin sinema teorisinde, bu dönem Avrupa emperyalizminin ve bilimsel ırkçılığın tepe noktalarıyla ve *King of the Cannibals* ile *Le Musulman Rigolo* gibi bir sürü sömürgeci filmle çakışmış olsa bile, ırkçılığa pek az gönderme vardır. Sessiz dönemin Avrupalı ve Kuzey Amerikalı teorisyenleri ırktan bahsettiklerinde, Avrupalı milliyetleri kastetme eğilimindedirler. Teorisyenlerin *Bir Ulusun Doğuşu* gibi filmleri yorumlamaları da benzer bir şekilde, filmin ırkçılığı yerine onun bir "başyapıt" olma statüsüne odaklanma eğilimi gösterir. Eisenstein kaideyi bozan bir istisnaydı; çünkü "*Dickens, Griffith, and the Film Today*"de Griffith'in "Ku Klux Klan'a olan selüloid anıtı"nın "nahoş" doğasından söz etmişti. *Close Up*'ın sinemada "Zenci"ye olan tutuma adanmış 1929 sayısından da bahsetmiştik. Ancak protestonun çoğunluğu ırkçılığa maruz kalmış toplulukların yerel gazetelerine ve NAACP gibi organizasyonlara bırakılmıştı. Geriye dönüp bakıldığında eleştirmen ve teorisyenlerin 1996 yılına, Michael Rogin (1996) dikkat çekene kadar "Amerikan sinemasındaki dört dönüştürücü anın [1903'te *Tom Amca'nın Kulübesi*, 1915'te *Bir Ulusun Doğuşu*, 1927'de *The Jazz Singer* [Caz Şarkıcısı] ve 1939'da *Gone with the Wind* [Rüzgâr gibi Geçti]] -gişe başarısı, devrimsel anların eleştirel biçimde tanınması, formel yenilikler ve prodüksiyonun sinematik modundaki kaymaları bir araya getiren anlar– tümünün kendilerini siyahilerin sembolik artı değerinin, Afro-Amerikalıların kendileri dışında bir şeyi temsil etmelerini sağlayacak gücün etrafında düzenlediklerini" fark etmemeleri oldukça şaşırtıcıdır.

Geçtiğimiz birkaç on yıl içerisinde etnik/ ırksal/ kültürel temsi-

liyet sorunları üzerine Hollywood sinemasında önemli işler yapıldı. (Önce İspanyolca yazılan fakat kapsamlı olarak tercüme edilen) kilit bir erken dönem metin, Ariel Dorfman ve Armand Mattelart'ın *How to read Donald Duck: Imperialist Ideology in Disney Comic*'i (1975) [Emperyalist Kültür Sanayii ve Walt Disney: Vakvak Amca Nasıl Okunmalı?], Disney çizgi filmlerinin içine işlemiş emperyalist ırkçılığı açığa çıkardı:

> Disney... karakterlerinin bedenleriyle yaptıkları gibi uzak bölgeleri ziyaret eder; bu da daha önceki ayıplanacak tarihsel ilişkilerin herhangi bir kavramından yoksundur, neredeyse toprak ve servetin dağılımına daha şimdi gelmişler gibi... Aynen Disney'in bütün folklor, masallar ve on dokuzuncu ile yirminci yüzyıl edebiyatını talan etmesi gibi... bu yüzden dünya coğrafyasıyla ilerler. Karikatürleştirmeden sakınmak adına hiçbir yükümlülük hissetmez ve her ülkeyi raftaki bir konserveymiş, gülmek için her zaman iyi, sonsuz bir eğlence objesiymiş gibi yeniden vaftiz eder. Disney açıkça özdeşleşilebilir bir çekirdekle başlar (orijinal ismin bir bölümü veya kulağa onun gibi gelen bir şey, sözde tipik bir özellik) ve sonra bazı Kuzey Amerika izleri ya da sonları ekler: Latin Amerika'da Azteclano, Chiliburgeria, Brutopia, Volcanovia, Inca Blinca, Hondorica ve Sana Banandor; Afrika'da Kachanooga, Nolssa Vahası, Kooko Coco ve Foola Zoola; Hindistan'da Jumbostan, Footsore ve Howdoyustan vilayetleri... insan ırkının çoğunluğunun, kartpostallar ve paket turlar karşımı tekeline sahip olan bir azınlık tarafından incelenmesinin ümit kırıcı bir panoraması. (Dorfman, 1983, s.24)

Çalışmaların birçoğu Amerika'daki siyahi toplulukların sinemasal temsiliyetleriyle ilgilidir. Hollywood tarihinin çoğunda, ne Afro-Amerikalıların ne de Amerikan yerlilerinin kendilerini temsil etmeleri neredeyse imkânsızdı. Irkçılık resmi düzenlemelerde (örn. Hayes Yasası'nın melezleşme temsilleri yasağı) ve gayriresmi pratiklerde (Louis B. Mayer'ın, siyahların ancak ayakkabı boyacısı veya hademe olarak gösterileceği emri) kayıtlıydı. Vine Deloria, Ralph ve Natasha Friar (1972), Ward Churchill (1992) gibi Amerikan yerlisi eleştirmenler ve daha birçokları Amerikan yerlilerini kana susamış canavarlara veya onurlu vahşilere çeviren ikili bölünmeyi tartıştılar. Diğer uzmanlar, özellikle Daniel Leab, Thomas Cripps (1979), Donald Bogle (1989), James Snead (1992), Mark Reid, Clyde Taylor (1998), Ed Guerrero (1993), Jim Pines, Jacquie Jones, bell hooks (1992), Michelle Wallace ve Pearl Bowser siyahi karşıtı stereotipleri araştırdılar. Bogle (1992) siyahilerin Hollywood sinemasındaki temsiliyetini, özellikle de siyahi oyuncular arasındaki adaletsiz mü-

cadeleyi ve onlara Hollywood tarafından sunulan stereotip rolleri ön plana çıkararak inceledi. Bogle'a göre, siyahi performansın tarihi kısıtlayıcı tip ve kategorilere karşı mücadelelerden biri, üç-boyutlu siyahilerin apartayt-tarzı bir sistemin hapsetme gelenekleriyle olan gündelik savaşına benzer bir mücadeledir. En iyi haliyle, siyahi performanslar tipi bireyleştirerek ya da sezdirmeden üzerinde durarak stereotipleri ucuzlatır. McDaniel'ın "gösterişli buyurganlığı," Scarlett'in tam gözlerinin içine bakması, bu tasarı içinde, agresif saldırganlığı ırkçı bir sisteme çevirdi. Genelinde Boyle senaryo ve stüdyonun hedeflerine karşı oynamaya mecbur kalan siyahi oyuncuların dirençli hayal gücünü, zahmetli rolleri seyircilerin anında karşılık verdiği, ister Bojangle'nin "nezaketi", Rochester'ın "beton-yer sesi", Louise Beaver'ın "neşesi", ister Hattie McDaniel'ın "mağrurluğu" şeklinde olsun, ses veya kişiliğin bazı yegâne özelliklerini açığa çıkararak, dirençli performanslara dönüştürmelerini vurgular (a.g.e., s.36). Performansın kendisi özgürleştirici ihtimalleri sezdirir.

Amerikan yerlileri ve Afro-Amerikalılarla ilgili çalışmaların haricinde, Latinler gibi başka "azınlıklaştırılmış" gruplar hakkında da önemli işler yapıldı (bkz. Pettit, 1990; Woll, 1980; Fregoso, 1993). Woll (1980) bandido, yağcı, devrimci, boğa güreşçisi Latin erkek stereotipine mahsus erkek şiddeti temeline dikkat çeker. Aynı anda Latin kadınlar ise Lupe Velez'in filmlerinin başlıklarının çağrıştırdığı sıcaklığı ve tutku dolu salsayı anımsatır: *Hot Pepper* (1933), *Strictly Dynamite* (1934) ve *Mexican Spitfire* (1940). Pettit (1980) bu tür imgelemlerin metinlerarasının Ned Buntline ve Zane Grey gibi yazarların Anglo "Fetih kurgularına" kadar izini sürer. Pettit, hâlihazırda fetih kurgusunda Meksikalıların "bir Anglo prototipine taban tabana zıt özellikler" bağlamında negatif olarak tanımlandıklarını öne sürer. Anglo fetih yazarları önceden Amerikan yerlilerine ve siyahilere yöneltilmiş olan ön yargıları melez Meksikalılara devretti. Ahlak, bu tür işlerde, renk güdümlüdür; renk ne kadar koyuysa karakter de o kadar kötüdür (a.g.e., s.24).

Stereotip analizi, tekrarların eleştirel tahlili, karakter niteliklerinin mutlak olarak zararlı gruplanmaları, (1) ilk bakışta gelişigüzel ve tam oluşmamış fenomenler olarak görülebilecek ön yargının baskıcı *örüntülerini* açığa çıkararak; (2) ister stereotiplerin kendilerinin içselleştirilmesi yoluyla ister onların yayılmalarının negatif etkileri yoluyla saldırılan grupların sistematik olarak negatif tasvirlerinin yaptığı ruhsal tahribatın altını çizerek ve (3) stereotiplerin bir algı hatası yerine Alice Walker'ın "görüntü hapishaneleri" olarak

adlandırdığı şey (*Alternative Museum*, 1989) olarak tasarlanmış bir sosyal kontrol biçimi olduğunu kanıtlama yoluyla, stereotiplerin *işlevselliğini* işaret ederek elzem bir katkıda bulundu. Pozitif görüntülere olan talep, aynı şekilde, sadece temsiliyet açısından ayrıcalıklı olanın anlamakta başarısız olacağı derin bir mantıkla örtüşür. Kahraman adam ve kadınların ticaretini yapan egemen bir sinema ele alındığında, temsilsel eşitliğin basit bir meselesi olarak azınlık toplulukları haklı olarak pastadan kendilerine düşen payı isterler.

Bu çok önemli "görüntü çalışmaları" işinin ardından, metodolojik ve kuramsal sınırlamalara itirazlar yükseldi. Steve Neale (1979-80) psikanaliz ve postyapısalcılıktan yararlanarak stereotip analizindeki bir takım problemlerin ana hatlarını çıkarttı: karaktere yapılan fazla vurgu; "gerçekliğe" olan naif inanç ve ırkçılığı bir sosyal pratik olarak açığa çıkarmadaki başarısızlık. *Screen*'de ortaya çıkan revizyonist çalışmaların bir kısmı, Robert Stam ve Louise Spence tarafından yazılan giriş makalesi ve Robert Crusz, Rosie Thomas ve başkaları tarafından yazılan makaleleri içeren "*Colonialism, Racism, and Representation*" üzerine 1983 tarihli özel sayıyla başlayarak, 1985'te editörlüğünü Julianne Burton'ın yaptığı "*Other Cinemas, Other Criticisms*" üzerine bir sayıyla devam eder ve editörlüğünü Isaac Julien ile Kobena Mercer'in yaptığı, 1988 tarihli ve ironik başlıklı "*Last 'Special Issue' on Race*"te son noktasına erişir. Analistler, buna feminist analizdeki "kadın görüntüsü" çalışmalarından daha benzer bir hareketi, semiyotik, psikanaliz ve yapıbozum temelli, daha sofistike analizler için çağrıda bulundular. Stereotip ve çarpıtmalar analizinin öneminin farkına vardıkları halde, bu eleştirmenler bu gibi yaklaşımların altında yatan temele karşı metodolojik soruları gündeme getirdiler. Stereotip ve çarpıtma analizleri sosyal akla yatkınlık ve mimetik kesinlikle, negatif stereotipler ve pozitif görüntülerle ilgili yerinde sorular ortaya atarken, sıklıkla gerçeğe benzemenin estetiğine özel bir bağlılık önerdiler.[7] Gerçeklikliğe olan bir takıntı, sanki bir topluluğun "gerçeği" sorunsuz, şeffaf ve kolayca erişilebilirmiş ve bu toplulukla ilgili "yalanlar" kolayca gün yüzüne çıkarılabilirmiş gibi soruna basitçe "hatalar" ve "çarpıtmalar"dan biri olarak biçim verir.

Stereotip ve çarpıtma yaklaşımı kuramsal-yöntembilimsel bir bakış açısından birçok güçlüğe yol açar.[8] İster pozitif ister negatif olsun, görüntülerle ilgili özel meşgale, bir tür *tözcülüğe* sebep olabilir; nitekim daha az incelikli eleştirmenler karmaşık bir çeşitlilikteki tasvirleri sınırlı, somutlaştırılmış bir formüller grubuna indirger.

Bu tür indirgemeci basitleştirmeler tam da savaşmak için tasarlandıkları ırkçılığı yeniden üretme riskini taşır. Bu tözcülük başlangıcında belirli bir *tarihdışılık* oluşturur; analiz statik olmaya, mutasyonlar, metamorfozlar, değer değişimleri, değiştirilmiş işlevlere izin vermemeye eğilimlidir; stereotipin ve hatta dilin tarihsel istikrarsızlığını görmezden gelir. Stereotipik analiz de aynı şekilde üstü kapalı bir biçimde *bireyciliğin* üzerine kurulur; daha geniş sosyal kategorilerden çok (ırk, sınıf, cinsiyet, uyruk, cinsel yönelim) bireysel karakter referans noktası olarak kalır. Bireysel ahlak, daha geniş güç düzenlemelerinden daha fazla ilgi çeker. Bireysel karaktere yapılan vurgu, bireylerin aksine bütün kültürlerin tek bir karakter stereotipleştirilmeden de karikatürize edilebileceğini ya da yanlış tanıtılabileceğini de gözden kaçırır. Üçüncü Dünyayı ele alan birçok Hollywood filminin kusurlu *mimesis*i, örneğin tango yaparken Meksika sombreroları [Meksika şapkası y.h.n.] giyen Brezilyalılar gibi sayısız etnografik, dilbilimsel ve hatta topolojik gaflarıyla, başlı başına stereotiple sömürgeci söylemin taraflı cahilliğinden daha az ilgilenir.

Ahlakla ilgili ve bireyselci yaklaşım aynı zamanda stereotiplerin çelişkili doğasını görmezden gelir. Toni Morrison'ın sözleriyle siyahi figürler kutupsal karşıtları göstermekle ilgilidir: Bir taraftan "yardımseverlik, zararsız ve köle ruhlu himaye ve sonsuz aşkı gösterirken" diğer taraftan "deliliği, yasak cinselliği, kaosu gösterir." Ahlakla ilgili bir yaklaşım aynı zamanda ahlakın göreli doğası sorununu, "Kime göre olumlu?" sorusunu atlayarak sürüncemede bırakır. Baskı altındaki insanların sadece *farklı* değil *zıt* bir ahlak görüşü olabileceği gerçeğini görmezden gelir. Egemen grup tarafından olumlu olarak görülen şey, örneğin western filmlerinde beyazlar için casusluk yapan "Kızılderililerin" eylemleri, baskı altına alınmış grup tarafından ihanet olarak görülebilir. Hollywood'un tabusu pozitif görüntüler değil, ırksal eşitlik görüntüleri, öfke ve isyan görüntüleriydi. Pozitif görüntülere ayrıcalık tanınması tescillenmiş farkları, sosyal ve ahlaki çokdilliliği, herhangi bir sosyal grubun kişiliğini de atlar. Yapmacık pozitif görüntülerin sineması, genelde kendisinin kendi mükemmelliğiyle ilgili illüzyonları olmayan, tasvir edilen grupta güven eksikliğini açığa vurur. Temsiliyetin üzerindeki kontrol ve pozitif görüntülerin üretimi hakkında otomatik bir bağlantı da varsayılamaz. *Laafi* (1991) ve *Finzan* (1990) gibi birçok Afrika filmi, Afrika toplumunun pozitif görüntülerini sunmaz; daha çok ve daha da önemlisi Afrika toplumuna *Afrikalı* bir perspektif su-

nar. Kahramanlar yerine özneler önerir. Bu bakımdan, "pozitif görüntüler" güvensizliğin işaretleri olabilir. Hollywood, sonuç olarak, Amerika'yı gangsterlerin, tecavüzcülerin ve katillerin ülkesi olarak betimleyen filmleri dünyanın dört bir yanına göndermekten hiçbir zaman endişe duymadı.

Sosyal tasvir, olay örgüsü ve karaktere ayrıcalık tanınması, sıklıkla filmlerin özellikle sinematik boyutlarının ihmal edilmesine yol açar; genellikle analizler rahatlıkla romanların ve oyunların tahlilleri gibi olabilir. Eksiksiz bir analiz, "dolayım"a dikkat etmelidir: anlatısal yapı, janr eğilimleri, sinematik tarz. Sinemada Avrosantrik söylem karakterler veya olay örgüsüyle değil, ışık, çerçeveleme, mizansen, müzik yoluyla iletilebilir. Sinema sosyal gücün korelasyonlarını ön plan ve arka plan, ekran içi ve ekran dışı, konuşmalı ve sessizin kaydına çevirir. Bir sosyal grubun "görüntüsüyle" ilgili konuşabilmek için görüntülerin kendisiyle ilgili itinalı sorular sormalıyız: Farklı sosyal grupların temsilcileri hikâyede ne kadar yer kaplıyor? Yakın plan çekimlerde mi yoksa sadece mesafeli uzak çekimlerde mi görülüyorlar? Avro-Amerikalı karakterlerle karşılaştırıldığında ne sıklıkla ve ne kadar süreyle görünüyorlar? Bir diğeriyle ilişki kurmaya izinleri var mı yoksa her daim ana akım "dolayıma" mı ihtiyaçları var? Aktif, arzulayan karakterler mi yoksa dekoratif sahne malzemeleri mi? Göz hizası eşleşmeleri bizi bir bakışla bir diğerinden daha mı çok özdeşleştirir? Kimin bakması karşılıklıdır ve kiminki görmezden gelinir? Karakter konumlamaları sosyal mesafe veya statüdeki farklılıklarla nasıl iletişim kurar? Beden dili, duruş ve yüz ifadeleri sosyal hiyerarşi, kibir, itaatkârlık, dargınlık, gururla nasıl iletişim kurar? Bir grubun halelendiği ve diğerinin alçaltıldığı estetik bir ayrımcılık var mıdır? Sanatsal ve etnik/ politik temsiliyeti hangi türdeşlikler bildirir?

Stereotipler yaklaşımının eleştirisi üstü kapalı bir biçimde "yuvarlatılmış" üç boyutlu karakterlerin gerçekçi-dramatik bir estetik içerisindeki cazibesine dayanır. Sinemanın tek boyutlu betimlemeler tarihi düşünüldüğünde, daha karmaşık ve "gerçekçi" temsiliyetlere duyulan umut tamamen anlaşılabilir; fakat bu daha deneysel, anti-illüzyonistik alternatifleri engellememelidir. Gerçekçi pozitif tasvirler ırkçılıkla savaşmanın veya özgürleştirici bir perspektifi ileri götürmenin tek yolu değildir. Örneğin Brechtçi bir estetik içerisinde (ırksal olmayan) stereotipler karakterlerin rol modelleri yerine çelişkilerin mahali olarak sunulduğu bir durumda, anlamı genelleştirme ve yerleşik gücü aydınlatma amacına hizmet edebilir.

Bakhtin tarafından kuramlaştırılan aynı türden bir parodi, benzer şekilde, toplumsal yapılara derin bir eleştiri getirmek adına tamamen negatif, hatta grotesk görüntüleri onaylar. Satirik veya parodik filmler pozitif görüntüleri yapılandırmakla seyircinin kendisiyle beraberinde getirebileceği stereotipik beklentileri zorlamaktan daha az ilgilenir. Diğer taraftan, ırkçılık ithamlarına karşı genel savunma olarak adlandırılabilecek şey –"Bu sadece komedi!", "Beyazlar da yeriliyor!", "Bütün karakterler karikatür!"– son derece muğlaktır, nitekim hepsi yerginin yöntemlerine ve objelerine, kimin alay konusu olduğuna bağlıdır. (Pozitif görüntülerin eleştirisiyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. Friedman, 1982; Shohat ve Stam, 1994; Diawara, 1993; Wiegman, 1995; Taylor, 1998.)

Film bir açıdan *mimesis*, temsiliyetken, aynı zamanda bir ifade, sosyal olarak konumlanmış yapımcılar ve alıcılar arasında bağlam içinde kullanılmış konuşmanın bir eylemidir de. Sanatın yapılandırılmış olduğunu söylemek yeterli değildir. Kimin için ve hangi ideolojiler ve söylemlerle bağlantılı olarak kurulmuştur?, diye sormalıyız. Bu bakımdan, sanat politik bağlamda mimetik olmayan, fikrin delege edilmesinin bir temsildir.[9] Bu perspektiften bakılacak olursa, *First Blood (Rambo)* (1983) [Rambo I, İlk Kan] için gerçekliği "çarpıttığını" değil, daha çok kriz yaşanan bir imparatorluğun her şeye kadir olma karakteristiğinin maskülen fantezilerini pohpohlamak ve beslemek üzere tasarlanmış sağcı bir söylemi "gerçekten" temsil ettiğini söylemek daha anlamlı olur. Mimetik stereotip ve çarpıtma yaklaşımına metodolojik bir alternatif de görüntülerden, sesler ve söylemlerden daha az bahsetmektir. "Görüntü çalışmaları" ibaresinin kendisi semptomatik olarak sözel ve sesli olanı atlar. Sinemada daha incelikli ırk tartışması, sosyolojik veya tarihsel doğrunun birebir mimetik yeterliğindense görüntünün kendi içerisinde geçerli olanlar da dahil olmak üzere seslerin, söylemlerin ve perspektiflerin karşılıklı etkileşimiyle daha çok ilgilidir. Eleştirmenin görevi, yalnızca işitsel "yakın planlarda" duyulanlara değil aynı zamanda metin tarafından bozulan veya boğulan oyundaki kültürel seslere de dikkat çekmek olurdu. Sorun çoğulculuk değil çokseslilikti[r] [*multi-vocality*]; bu yaklaşım, sosyal olarak oluşturulmuş eşitsizlikleri feshederken kültürel farklılığı geliştirmek ve hatta yüceltmeye gayret eder.

1980'ler ve 1990'lar ilişkisel ve birleştirilmiş bir yaklaşımdan yana, izole edilmiş grupların –Amerikan yerlileri, Afro-Amerikalılar, Latinler– gettolaştırılmış çalışmaların ötesine geçmek adına ya-

pılan bir girişime tanıklık ettiler (bkz. Friedman, 1991; ayrıca Shohat ve Stam, 1994). Bu dönem ayrıca beyazlık çalışmalarının [*whiteness studies*] ortaya çıkışına da tanık oldu. Bu akım, beyaz olmayan uzmanların, ırkçılığın sadece kurbanları değil failleri üzerine olan etkisinin de analizinin yapılması çağrısına cevap verir. Beyazlık çalışmaları uzmanları, beyazlığın sessiz ancak çok kuvvetli bir kaide teşkil etmesini, beyazlar üstü kapalı olarak belirtilmemiş bir ölçü olarak konumlanırken "ırkın" diğerlerine dayandırıldığı süreci sorguladılar. Beyazlık (siyahilik gibi) bir açıdan bilimsel bir temeli olmayan sadece kültürel bir kurgu olmasına rağmen aynı zamanda servet, saygınlık ve fırsat dağılımı için hepsi çok gerçek sonuçları olan sosyal bir gerçekti de (Lipsitz, 1988, s.vii). Theodor Allen ve Noel Ignatiev'in farklı "etnik grupların" (örneğin İrlandalılar) nasıl "beyaz" olduğuna dair yaptığı tarihsel çalışmaların başlangıcında, beyazlık çalışmaları beyazlığı tarihsel olarak aşırı ayrıcalıklar verilmiş olmasına rağmen sadece bir başka etnik yapı olarak "dışarı çıkardı". Bu akımın "masum beyaz öznenin" sonuna ve beyazları her nasılsa "ırksız" olarak yansıtırken Üçüncü Dünya veya azınlığı "diğerleri" olarak tek yanlı bir biçimde ırksallaştıran saygıdeğer pratiğin sonuna işaret etmesi umulabilir.

Toni Morrison, bell hooks, Coco Fusco, Georse Lipsitz ve Richard Dyer beyazlığın kaideleşmiş nosyonlarını sorunsallaştıran birçokları arasındadır. Dyer (1977) Batı kültüründe beyaz insanların temsiliyetine odaklanır. Dyer, "beyaz olmayanlar" için bir adlandırma olarak "renkli insanlar" terimi, diye belirtir, beyazların renksiz ve dolayısıyla normatif olduğu anlamına gelir: "Diğer insanlar ırklıdır, biz sadece insanız" (a.g.e., s.1). Dyer, ışıklandırma teknolojileri ve belirli film ışıklandırma biçiminin bile ırksal yansımaları olduğunu ve "normal" yüzün beyaz yüz olduğu varsayımı sinematografi kılavuzlarının çoğunda geçtiğini belirtir.

Beyazlık çalışmaları en iyi halinde beyazlığın imlenmemiş norm olarak doğallığını bozar, beyazlıkla gelen garanti görülen ayrıcalıklara (örn. medya stereotiplerinin nesnesi olmamak gibi) dikkat çeker. En radikal haliyle, John Brown geleneğinde "ırk ihanetine", beyaz ayrıcalığından vazgeçmeye çağrıda bulunur. Beyazlık çalışmaları aynı zamanda beyaz narsisizmini yeniden merkeze alma, konuyu tekrar varsayılan merkeze getirme riskini taşır –şov dünyası özdeyişinin ırksal bir versiyonu: "Benimle ilgili kötü konuş ama konuş." Beyazlık çalışmaları, siyah ve beyazın her zaman işleyen kategoriler olmadığını bunun yerine kast veya dinin olduğu küresel

bir bağlamda ele alınmaya da gereksinim duyar. Önemli olan, bir karma ilişkisellik ve toplumların sosyal eş-çıkarımı duygusunu sürdürebilmek, kolay sentezin basit söylemine düşmeden beyazlığın siyahlığını ve siyahlığın beyazlığını görmektir. Hatta küreselleşmiş bir dünyada, belki de *karşılaştırmalı* çokkültürlülüğün terimleriyle, her zaman varsayılan "merkezden" geçmeyen ilişkisel çalışmaların terimleriyle düşünme zamanıdır. Hint ve Mısır sineması ya da Çin ve Japon sineması arasındaki ilişkisellikler nelerdir? Irk ve kast sorunları diğer ulusal bağlamlarda nasıl formüle edilir? Hangi söylemler kullanılmıştır? Sadece Amerika meseleleri ve Hollywood temsiliyetleri üzerine fazlaca odaklanılmış bir tartışmanın bölgesel özelliklerini yok etmek için bu tür çalışmalar uzun bir yol katedecektir.

Üçüncü Sinema Yeniden Değerlendiriliyor

Uzun bir süre, dünyada kolektif olarak sinemanın çoğunluğunu oluşturan çeşitli "Üçüncü Dünya" ve "Üçüncü Sinemalar" Avrosantrik sinema teorisi kadar standart sinema tarihleri tarafından da büyük ölçüde görmezden gelindi. Görmezden gelinmediği zamanlarda, Üçüncü Dünya sineması sanki sadece Kuzey Amerika ve Avrupa'nın gerçek sinemasının ikincil gölgesiymiş gibi lütfedercesine davranılıyordu. Oysa ki 1980'lerde ve 1990'larda, Üçüncü Dünya sineması üzerine teori ve öğrenimde, İngilizce metinlerin bolluğu ile sonuçlanan gerçek bir patlama yaşandı: Teshome Gabriel'ın öncü çalışması *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* (1982), Roy Armes'ın *Third World Filmaking and the West*'i (1987), Manthia Diawara'nın *African Cinema* (1992) ve Frank Ukadike'ın *Black African Cinema* (1994); Küba sineması, Meksika sineması (Mora, 1988), Arjantin sineması, Brezilya sineması (Xavier, 1998), İsrail sineması (Shohat, 1989) ve Hint sineması üzerine tam boy kitaplar; Jim Pines ve Paul Willemen (1989), John Downing (1987), Michael Chanan (1983), Julianne Burton (1985;1990), Mbye Cham ve Claire Andrade-Watkins (1988), Michael Martin (1993; 1997) tarafından yapılan değerli derlemeler; ayrıca Üçüncü Dünya sineması üzerine yapılan çalışmalara düzenli olarak yer veren dergilerin devam eden çalışmaları (özellikle *Cineaste, Jump Cut, Film Quarterly, Framework, Screen, The Independent, Black Film Review, Quarterly Review of Film Studies, Cinemaya, East-West Film Journal, Cinemais, Imagems* ve daha birçokları).

Ancak sinematik üçüncü dünyacılık iyiye giderken, politik üçüncü dünyacılık krizdedir. Devrimci 1960'ların "üçüncü dünyacı öfori"si komünizmin yıkılışı, "üç kıtalı devrim" temennisini çevreleyen hayal kırıklığı, "dünyanın sefilleri"nin ittifak içerisindeki devrimciler olmadığının (veya birbirlerine mutlaka müttefik olmadıklarının) fark edilişi ve uluslararası jeopolitikle küresel ekonomik sistemin sosyalist rejimleri bile ulusaşırı kapitalizmle barış yapma-

ya mecbur kılmasının kabulü tarafından tetiklenen inanç yitimine çoktan boyun eğmişti. (Radikal "bağımlılık teorisi" kurucularından Fernando Henrique Cardoso şimdi Brezilya'nın neoliberal başkanı.)

Bu düş kırıklığı beraberinde politik, kültürel ve estetik olanakların yeniden düşünülmesini getirdi. Devrimin retoriği belirli bir şüphecilikle karşılanmaya başladı. Harici baskılar ve içsel kendini sorgulamanın sonucu olarak, daha erken dönem filmlerin anti-sömürgeci dürtüsü daha farklı alanlara yönelik temalara yavaş yavaş yol verirken sinema da bu mutasyonlara ifade sağladı. Hollywood hegemonyasını ifşa eden sinema yapımcıları HBO'da Warners'la anlaşmalar peşinde koşmaya başladılar. Kültürel ve politik eleştiri, sömürgecilik karşıtı akımın temel meşruiyetini kanıksayarak, bir yandan Üçüncü Dünya ulusu içerisindeki sosyal ve ideolojik çatlakları da irdeleyerek yeni bir "post-üçüncü dünyacı" biçim edindi.[1] Sinematik-endüstri bağlamında, teorisyen-film yapımcıları daha az Maniheci yöntemlerle kitle medyasını kuramsallaştırmanın ve sadece politik farkındalık ile estetik yeniliği değil, uygulanabilir bir film endüstrisinin gelişmesine olanak sağlayabilecek türden bir izleyicisel hazzı da meydana getiren bir sinemayı yaratmanın gerekliliğinin daha çok farkına vardılar.

Aynı dönem, şimdi daha militan bir dönemin uygunsuz bir kalıntısı gibi görülen Üçüncü Dünya teriminin kendisi etrafında dönen terminolojik bir krize tanıklık da etti. Marksist bir perspektifle tartışan Aijaz Ahmad, Üçüncü Dünya teorisinin sosyalizmi şu anda var olmayan "İkinci Dünya" ile sınırlarken, üç dünyanın her birindeki sınıf baskısını gizleyen "açık uçlu ideolojik bir çağırma" olduğunu öne sürer (bkz. Ahmad, 1987; Burton, 1985). Jameson üretim sistemleri açısından birinci kapitalist ve ikinci sosyalist dünyaları aktif olarak tanımlarken, Ahmad Üçüncü Dünya'nın belirli bir "deneyim" edinmiş olarak, sömürgeciliğe "muzdarip olmuş" ve "maruz kalmış" olarak pasif bir biçimde tanımlandığına dikkat çeker. Üçdünya teorisi sadece heterojenlikleri düzleştirip, zıtlıkları maskeleyip farklılıkları atlamaz, aynı zamanda benzerlikleri de belirsizleştirir. Medya açısından Üçüncü Dünya kavramı, Geoffrey Reeves'in sözleriyle, "önemli ölçüde farklı ulusal tarihleri, Avrupa sömürgeciliği deneyimleri ve şirketleşmenin kapitalist üretim ve takas ilişkilerine uzanması, sanayileşme ve ekonomik gelişmenin kademeleri ile çeşitliliği... ve etnik, ırksal, dilbilimsel, dinî ve sınıfsal farkları" homojenize eder (Reeves, 1993, s.10). Terim son derece üretken

endüstrileri (Hindistan, Meksika) zaman zaman üretken olan endüstrilerle (Brezilya), çok az film üreten ülkelerle (Zimbabwe, Madagascar, Costa Rica) sıkıntılı –ve genellikle tümüyle kuramsal– bir ittifaka zorlar.

Üçüncü dünyacılık, Üçüncü Dünya sinemasının dünyadaki şanslarına engel bile olabilir. Anthony Guneratne'nin belirttiği gibi "Üçüncü Dünya Sineması" hakkında yapılan türden eleştirel genellemeler "Birinci Dünya Sineması" için düşünülemez olurdu. Bu genellemeler, dahası, mütekabiliyeti olmayan tepeden bakan, Üçüncü Dünya sineması için negatif neticeleri olan bir durumda yapıldı: "'Üçüncü Dünya' toplumlarının seyircilerini görmezden gelerek [gelişmiş ülkelerde çalışan akademisyenler], kendi politik gündemlerini 'Üçüncü Dünya'nın filmlerine ahlaki bir gereklilik olarak yansıtmaya; ancak bunu Birinci Dünya sineması için benzer bir gereklilikte ısrar etmeden yapmaya eğilimlilerdi."[2] Dolayısıyla Üçüncü Dünya (ve "azınlık") film yapımcıları baskı altındakiler adına konuşmakla yükümlüler; oysa Tarantino veya Scorsese'den böyle bir talepte bulunulmuyor. Üçüncü Dünya Sineması kavramı böylelikle Asya, Afrika ve Latin Amerika'da Üçüncü Dünya sinemasının kriterlerini yerine getirmek için bir tür didaktik baskıya yol açtı. Bir tür fazlaca kötümser egzotizm, mesela İran'daki orta sınıf insanlarla ilgili Üçüncü Dünya filmlerinin "gerçekten" Üçüncü Dünya olmadığı anlamına gelir. Üçüncü dünyacı sinema ideolojisi aynı zamanda doğru bir sinema için; ancak somut koşulları, gereksinimleri ve belirli ülkelerin geleneklerini görmezden gelen bir sinema için bir formül oluşturma riskini göze alır.

Üçüncü Dünya kavramı ayrıca diğer tüm dünyaların içerisinde var olan, önceleri "yerli", "kabile" ya da "ilk milletler" olarak adlandırılan insanları; kısaca, yabancı fethi ya da yerleşimi sonrasında ele geçirilmiş veya sınırlandırılmış toprakların asıl yerlilerinin hâlâ buralarda ikamet eden nesillerini kapsayan bir "Dördüncü Dünya"nın varlığını da atlar. Bazı hesaplara göre 250 milyon insanı temsil eden ve üzerlerinde egemenlik iddia eden 200 devlet içerisinde neredeyse 3.000 kadar yerli ulus varlık gösterir.

Dördüncü Dünya toplulukları daha sıklıkla, son zamanlarda kendilerini iz bırakmış sömürgeci tavırlardan kurtarma girişiminde bulunmuş "etnografik filmlerde" ortaya çıkar. Eski etnografik filmlerde kendine güvenli "bilimsel" dış-sesler yanıt vermekten aciz özne toplulukların "gerçeğini" bildirirken (ki bazen "yerlileri" çoktandır terk edilmiş pratiklerin icrasına teşvik ederler) etnogra-

fik film yapımcıları kendi pratiklerini kendi otoritelerini sorgulama yoluyla kuramsallaştırır; oyuncular öteki "adına" konuşma kapasiteleriyle ilgili faydalı bir kendinden şüphe etme halini deneyimlerken bir yandan da "ortak film yapımı", "katılımcı film yapımı", "söyleşimci antopoloji", "dönüşümsel mesafe" ve "etkileşimli film yapımı"için çabalar.[4] Film yapımcıları ile teorisyenler göreli, çoğul ve olumsal bir kabulünü destekleyen pedagojik ya da etnografik modelin gizli kapaklı elitizmini terk ederken, bir kısım sinemacının bu yeni ılımlılığı sömürgecilik karşıtı ve oryantalizm karşıtı teorinin etkisini yansıtır. (Antropoloji, bir *nükte* ile, "Antro-Apoloji" [*Apology:* özür ç.n.] haline gelmişti.) İdeal olarak, sorun artık birinin diğerini nasıl temsil ettiği değil, birinin diğeriyle nasıl işbirliği yaptığıdır. Nadiren fark edildiği üzere amaç "öteki"nin *kuramsal* üretim de dahil olmak üzere üretimin bütün aşamalarındaki etkili katılımını garantiye almaktır.

Yerli toplumlar, bu sırada, çok az veya hiç olmayan aracılıkla kendilerini temsil etmeye giriştiler. Şimdi Amerikan yerlileri tarafından yazılmış, gerçekleştirilmiş, yönetilmiş ve oynanmış ilk bağımsız anlatısal imgesel filme sahibiz: *Smoke Signals* (1998). Sherman Alexie (Spokane)'in *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* isimli kitabından uyarlanmış ve Chris Eyre (Şayen [bir Kızılderili kabilesi ç.n.]) tarafından yönetilmiş filmin Coeur d'Alene'li iki genç adamın rüştünü kazanma hikâyesi, çoğunlukla medyayla alay eder. ("Eğer Kızılderilileri televizyonda izlemekten daha acınası bir şey varsa" der adamlardan biri, "o da Kızılderilileri televizyondan izleyen Kızılderilileri *izlemektir*.") Yeni Zelanda'da Lee Tamahori'nin *Once Were Warriors*'ı (1994) [Bir Zamanlar Savaşçıydılar] uluslararası liste başı haline gelen ilk Māori yapımıdır. Yakın zamandaki en kayda değer gelişme "yerli medyası"nın, başka bir deyişle görsel işitsel teknolojinin (aktüel kameralar, VCR'lar) yerli toplumların kültürel ve politik amaçları uğruna kullanılmasının yükselişidir. Faye Ginsburg'un dikkat çektiği gibi "yerli medyası" terimi oksimoron içerir, hem aborjin gruplarının kendilerini kavrayışını hem de televizyon ve sinemanın muazzam kurumsal yapılarını çağrıştırır.[4] Yerli medyası içerisinde, komşu topluluklar ve bazen New York ve San Francisco'da düzenlenen Amerikan yerlisi film festivalleri gibi uzak kültürel oluşumlar ya da festivallerle birlikte yapımcılar alıcının kendisidir. (Yerli medya yapımcılığının en aktif üç merkezi Kuzey Amerika Yerlileri (Inuit, Yup'ik), Amazon Havzası Kızılderilileri (Nambiguara, Kayapo) ve Avustralya Aborjinleridir (Warlpiri,

Pitjanjajari).) En iyi ihtimalle, yerli medyası coğrafi yer değiştirme, ekolojik ve ekonomik bozulma ve kültürel yok oluşa karşı mücadele veren toplumlar için güçlendirici bir araç haline gelir.

Yerli medyası sorunu birçok karmaşık teorik meseleyi de beraberinde getirir. Yerli film ve video yapımcıları Ginsburg'un "Faustçu ikilem" olarak adlandırdığı şeyle yüzleşirler: bir taraftan, kültürel olarak kendini ortaya koyma amacı için yeni teknolojileri kullanırlar, öte yandan mutlak olarak sadece kendi parçalanmalarını büyütebilecek bir teknolojiyi kullanırlar. Ginsburg ve Terence Turner gibi yerli medyanın önde gelen analizcileri bu tür işleri kısıtlı bir geleneksel dünyada sıkışmış çalışmalar olarak görmez, daha ziyade "sınırlar boyunca aracılık etmek, zaman ve tarihin kopukluklarına aracılık etmek" ve "toprak, mit ve ritüelle olan güçlü ilişkileri" aşmak yoluyla kimlik kurulumu sürecini ileri götürmekle ilgili olduğunu düşünürler.[6] Zaman zaman iş, "hem egemen hem de azınlık toplumlarından gelen elementlerde kırılmalar yaratan ve onları yeniden birleştiren kültürel keşif" haline gelmek için sadece var olan bir kimliği öne sürmekten öteye gider.[7] Batılı görsel kültürün mutlak bir uyarlamasındansa, Faye Ginsberg'ün öne sürdüğü gibi "kolektif öz üretimin yeni bir biçimini" ele alıyoruz (Ginsberg, Miller ve Stam'de, 1999). Aynı zamanda, yerli medya sihirli, hem yerli topluluklar tarafından yüzleşilen sorunlar için hem de antropolojinin çıkmazı için her derde deva bir ilaç gibi görülmemelidir. Bu tür çalışmalar yerli topluluklar içerisinde grupsal ayrılıkları tetikleyebilir ve uluslararası medya tarafından postmodern çağın basit ironilerinin markaları olarak sahiplenilebilir.[8]

Küreselleşme çağında "Birinci", "Üçüncü" ve "Dördüncü" dünyalar üst üste binmelerine rağmen, gücün uluslararası dağılımı hâlâ Birinci Dünya ülkelerini (şimdi "Kuzey" olarak adlandırılıyor) kültürel aktarıcılar yapma, Üçüncü Dünya ülkelerinin çoğunu ise (şimdi "Güney") alıcı statüsüne indirgeme eğilimindedir. Bu durumun bir yan ürünü, Afro-Amerikalılar gibi Birinci Dünya azınlıklarının kendi kültürel üretimlerini dünyaya yansıtma gücüne sahip olmalarıdır. (Fransa'da Kuzey Afrikalılar tarafından yapılmış *beur* [Kuzey Afrika kökenli Fransız ç.n.] filmler, örneğin siyahi hiphop kültürünün yaygın etkisini açığa vurur.) Bir evrede, sinema imparatorluğun iletişim altyapısı, telgraf ile telefon hatlarının ağları ve emperyal ülkelerin küresel iletişimi takip etmesine ve dünya olaylarının görüntüsünü biçimlendirmesine olanak vererek sömürge topraklarını metropole tam olarak bağlayan enformasyon aygıtla-

rı tarafından konulan yapıları miras alır. Dünya genellikle Kuzey Amerika filmlerine, televizyon dizilerine, popüler müziğe ve haber programlarına boğulmuş olsa da Birinci Dünya Üçüncü Dünya'nın engin kültürel üretiminin kıymetli çok az bölümünü alır, aldığı şey ise genellikle uluslaraşırı şirketlerin aracılığında gerçekleşir. Elbette ki bu süreçler bütünüyle olumsuz değildir. Saçma, gişe rekorları kıran filmleri ve birbirinin aynısı *sitcom*'ları yayan aynı çok uluslu şirketler aynı zamanda reggae ve rap gibi Afro-diyasporik müzikleri de dünyaya yayar. Sorun değişimde değil, değişimin meydana geldiği adaletsiz şartlarda yatar.

Aynı zamanda, "medya emperyalizmi" tezleri, Tomlinson (1991) ve diğerlerinin iddia ettiği gibi küreselleşme çağında esaslı bir yenilenmeye ihtiyaç duyar. Batılı her şeye kadir olmayı varsayarak, medya emperyalizmi tezleri eleştirdikleri Avrosantrik perspektifin tıpkısını yeniden üretirler. Birincisi, Tomlinson'ın belirttiği gibi ürünlerini şüphe etmeyen ve pasif Üçüncü Dünya kurbanlarına basitçe enjekte eden aktif bir Birinci Dünya hayal etmek basittir. İkincisi, küresel kitle kültürü, "yerel" bir aksanla işaretlenmiş kültürel bir ortak dil sağlayarak, yerel kültürle bir arada var olduğu kadar onun yerini almaz. Üçüncüsü, kendi pazarlarını domine eden ve hatta kültürel ihracatçı haline gelen birçok Üçüncü Dünya ülkesinde (Meksika, Brezilya, Hindistan, Mısır) güçlü ters akımlar vardır. Hint sineması Güney Asya'nın tamamına ve Afrika'nın çoğuna ihraç edilmektedir. Mahabharata'nın Hint televizyonu versiyonu üç yıllık yayını boyunca %90 yerli izleyici payı kazandı ve şu anda Brezilya'nın Rede Globo'su *pembe dizi*lerini uluslararası düzeyde 100'ün üstünde ülkeye ihraç ediyor. Dördüncüsü, bu meseleler medyaya özgüdür; bir ulus, bir araçla ilgili kuvvetle dirençliyken, başka birinin idaresi altında olabilir. Örneğin Brezilya popüler müziği ve televizyonu yerli pazarı domine eder; sadece sinemada medya emperyalizmi bir normdur.

Son olarak, medyanın mülkiyet ve kontrolü –politik ekonominin bir sorunu– ve alıcı taraf olarak insanlar üzerindeki egemenliğin yansımalarının, özellikle kültürel sorunu arasında bir ayrım yapmalıyız. Hipodermik iğne modeli Birinci Dünya için olduğu kadar Üçüncü Dünya için de yetersizdir: Her yerde izleyiciler aktif olarak metinlerle ilişki kurar ve belirli toplumlar yabancı etkileri hem içerir hem de dönüştürürler. Appadurai'ye göre küresel kültürel durum şimdi daha interaktiftir; ABD artık dünya görüntüler sisteminin kuklacısı değil, "hayali manzaraların" karmaşık ulusaşırı

yapısının modlarından sadece bir tanesidir. Bu yeni konjonktürde, gelenek, etnisite ve diğer kimlik belirleyicilerin keşfinin "kesinlik arayışı düzenli olarak ulusaşırı iletişimin akışkanlıkları tarafından engellendiği için kaygan" bir hal aldığını ileri sürer. Appadurai bu küresel kültürel akımların beş boyutunu ortaya koyar: (1) etno-mekân (insanların yaşadığı değişen dünyayı oluşturan kişilerin manzarası); (2) tekno-mekân (önceden geçirimsiz olan sınırlar arasında hızla hareket eden teknolojilerin küresel kurulumu); (3) finans-mekân (döviz tahmini ve kapital transferin küresel şebekesi); (4) medya-mekân (bilgiyi üretme ve yayma kabiliyetinin ve bu kabiliyetler tarafından oluşturulan geniş ve karmaşık görüntüler ve anlatılar repertuvarının dağıtımı) ve (5) fikri-mekân (ulus-devletlerin çevresinde politik kültürlerini düzenledikleri devlet ideolojileri ile hareketlerin karşıt ideolojileri).[9] Şu anda merkezi problem, Mattelart ve Schiller gibi Marksist analizciler tarafından detaylı olarak belgelenmiş olan hegemonyacı eğilimlerin eşzamanlı olarak karmaşık, ayrıştırıcı bir küresel kültürel ekonomi içerisinde "yerlileştirildiği" kültürel heterojenleşme ile kültürel homojenleşme arasındaki gerilimlerden biri haline gelir. Aynı zamanda, Appadurai'nin "akışlar" metaforu katmanlaştırma güçlerini doğallaştırma riski oluşturur; egemenliğin fark edilebilir kalıpları hâlâ çok kutuplu bir dünyanın akışkanlıklarını kanalize etmektedir. Dolaşımdaki malların ve bilgilerin küresel ağları üzerinden dünyayı birleştiren aynı hegemonya, hatta bu hegemonyalar şimdi daha gizli ve dağınık olsa bile hiyerarşik güç yapılarına göre bunları dağıtır.

Bu tartışmadaki başka bir dikkat çekici ifade de "ulusal alegori"dir. Frederic Jameson'a göre bütün Üçüncü Dünya metinleri "zorunlu olarak alegoriktir", görünüşte özel veya libidinal bir dinamikle donanmış olanlar bile "ulusal alegori formunda politik bir boyut yansıtır: özel bireysel kaderin hikâyesi her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültür ve toplumunun savunma durumunda olma halinin bir alegorisidir."[10] Jameson'ın *bütün* Üçüncü Dünya metinlerini kısmen aceleci bir tavırla bütünleştirmesini desteklemek zordur; hiçbir sanatsal strateji, Üçüncü Dünya kadar heterojen olan bir varlığın kültürel üretimlerine benzersiz bir şekilde uygun görülemez. Dahası, alegori başka bir yerdeki kültürel üretimlerle eşit ölçüde ilişkilidir. Ismail Xavier "*Allegory and Nation*" makalesinde Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filmi (1916), Eisenstein'ın *Ekim*'i (1927), Fritz Lang'in *Metropolis*'i (1927), Gance'in *Napoleon*'u (1928), Renoir'ın *La Marseillaise*'i (1936) [Marsilyalı Kız] ve Wajda'nın *Danton*'u

(1982) gibi filmlere, hepsinin bir ulusal-alegorik boyutu olduğu için dikkat çekerek, alegoriyi tarihsel "kültürel şok, kölelik, baskı ve şiddet" anlarıyla bağlantılandırır (Xavier, Miller ve Stam'de, 1999). Bu itirazlara rağmen, burada yorumbilimsel tamamlama veya deşifreyi zorlayan her tür dolambaçlı ya da kapsamlayıcı ifade olarak geniş anlamda ele alınmış ulusal alegori kavramı, birçok Üçüncü Dünya filmini ele almak için üretken bir kategoridir. Alegori Üçüncü Dünya sinemasında tamamen yeni bir görüngü de değildir. Hindistan'da 1930'larda ve 1940'larda kadın sinema yıldızı "korkusuz Nadia" o zamanlar İngiltere karşıtı alegoriler olarak okuması yapılan yollarla baskı altındaki halkları yabancı zorbalardan kurtarır.[11] Ne var ki Üçüncü Dünya sinemasının daha yakın tarihlerinde alegorinin en az üç ana kolunu buluruz. Birincisi, elimizde tarihin, içkin tarihsel bir tasarımın ilerlemeci bir gelişme olarak ortaya çıkarıldığı, Xavier tarafından analiz edilen, erken dönemin teleolojik, Marksistlerin değiştirmiş olduğu ulusçu alegoriler vardır (örn. *Black God White Devil* [Siyah Tanrı Beyaz Şeytan]). İkincisi, elimizde odağın tarihin ileri doğru ilerleyişinin "biçimsel" anlamlandırmasından söylemin kendisinin parçalı doğasına kaydığı ve alegorinin daha geniş tarihsel amacın kaybedilmiş olması hissi bağlamında dil-bilincinin ayrıcalıklı bir anı olarak konuşlandırıldığı daha sonraki dönemin modernist, öz-yapıbozumcu alegorileri (*örn. Red Light Bandit*) vardır.

Alegorinin kayıtsızca teleolojik ve modernist üçüncü bir biçimi alegorinin sansürcü rejimlere karşı koruyucu kamuflajın bir biçimi olarak hizmet ettiği, sinemanın şimdiki zamandan bahsetmek için geçmişi kullandığı ya da makrokozmik bir yapıyı (Marcos'un altındaki Filipinler) çağrıştırmak için mikrokozmik bir güç durumunu işlediği (örneğin Mike de Leon'un *Batch '81*'indeki kardeşliğe kabul sınaması) o filmlerde bulunabilir (örn. Andrade'nin *The Conspiradores*). Bütün sanatlar için mevcut olan alegorik eğilim, ulusçu söylem tarafından derinlemesine biçimlendirilmiş, ulus adına ve ulus hakkında bir bütünmüşçesine konuşmaya zorunlu hisseden ve baskıcı rejimlerde daha da öfkeli hale gelen entelektüel sinemacılar örneğinde pekiştirildi.

Erken dönem üçüncü dünyacı sinema teorisi sıkça ulusçuluğu temel almış ve sıklıkla "ulus"un sorunsal bir terim olmadığını varsaymıştır. Tıpkı *tüm* filmlerin (ister Hindu mitolojik filmleri, Meksika melodramları ya da üçüncü dünyacı epik hikâyeler olsun) ulusal imgeselleri [*imaginaries*] yansıtması gibi ulusal dillerde üretilmiş, ulusal durumları betimleyen ve ulusal metinlerarasını (edebi-

yat, folklor) geri kazanan ulusal endüstrilerin ürünleri olarak, tüm filmler elbette ulusaldır. Birinci Dünya sinemacılarının ufak tefek ulusal kaygıların "üzerinde" süzülür gibi görünmelerinin tek sebebi kendi filmlerinin yapımı ve yayılmasını kolaylaştıran ulusal bir gücün yansıtılmasını hâlihazırda kabul etmiş olmalarıdır. Öte yandan Üçüncü Dünya sinemacıları bir ulusal güç dayanağı varsayamazlar. Daha ziyade, göreli güçsüzlük, her nesille yeniden yapılandırılacak, yakalanması zor bir "aslına uygunluk" yaratmak için sürekli bir mücadele meydana getirir.

Üçüncü dünyacı sinemacılar kendilerini ulusal bir tasarının parçası olarak gördüler; fakat ulusal kavramlarının kendisi söylemsel olarak aşırı belirlenmiş ve çelişkiliydi. Bazı erken dönem Üçüncü Dünya ulusçuluk tartışmaları bunu aksiyomatik olarak ele aldı, öyle ki sorun sanki ulus bir çeşit "enginar kalbiymiş" de dıştaki yaprakları soyarak ulaşılabilirmiş gibi ya da -metaforu değiştirirsek- ulus yontulmamış taşın içerisinde gizli, ideal yontulmuş bir biçimmiş gibi ulusalı iyileştirmek adına basitçe yabancıyı kovmaktı. Schwarz (1987) bu görüşe "çıkarma yoluyla ulusal" ismini verir, başka bir deyişle yabancı etkilerin basit bir elemesinin ulusal kültürün yerel görkemiyle yücelmesine otomatik olarak izin vereceği varsayımı. Bu nosyonla ilgili bir dizi problem vardır. Birincisi, üniter bir ulusun *topos*'u sıklıkla içerisindeki yerli ulusların varlığını örter ve kamufle eder. Bazı ulus-devletler "çokuluslu devlet" olarak adlandırılsa daha iyi olabilir (*Kymlycha*). İkincisi, ulusalın yüceltilmesi ulusal gelenekte tam olarak neyin muhafaza edilmeye değer olduğunu ayırt etmek için hiçbir ölçüt sağlamaz. Sadece "bizim" oldukları için duygusal bir biçimde ataerkil sosyal kurumların savunulması neredeyse hiç ilerici görülmez. Üçüncüsü, bütün ülkeler, Üçüncü Dünya ülkeleri de dahil, heterojendir; aynı anda kentli ve kırsal, erkek ve kadın, dindar ve laik, yerli ve göçmen vb. Üniter ulus çokdilli kültürlerin bünyesindeki sosyal ve etnik sesler çokseslilığini boğar. Üçüncü Dünya feministleri, Üçüncü Dünya ulusalcı devriminin öznesinin gizli bir şekilde maskülen farz edildiğinin özellikle altını çizdiler. Dördüncüsü, yeniden kazanılacak ulusal "ruhun" kesin doğası güvenilmez ve hayalidir. Bazıları onu sömürge öncesi geçmişte veya ülkenin kırsal iç kısımlarında (örn. Afrika köyü) ya da gelişmenin önceki bir evresinde (endüstri öncesi) veya Avrupalı olmayan bir etnik kökende (Kuzey ve Güney Amerika kıtalarındaki ulus-devletlerin yerli ya da Afikalı sosyal tabakaları) konumlandırır. Ancak genelde en değer verilen ulusal semboller bile kalıcı bir

şekilde yabancı olan tarafından işaretlenmiştir. Beşincisi, tıpkı ulusalcılık tarafından değeri biçilen geleneklerin "icat edilmesi" gibi akademisyenler ulusal kimliğin aracılı olma, metinselleştirilme, yapılandırılma, "düşlenme" yollarına vurgu yaptılar. Ulus, bir film gibi "yansıtılan bir görüntüdür", doğası itibariyle kısmen hayalidir. Sinemasal ulusalcılığın herhangi bir tanımı, bu durumda, ulusalcılığın doğasını kısmen söylemsel ve metinlerarası görmeli, sınıf ve cinsiyeti hesaba katmalı, ırksal farklılık ve kültürel heterojenliğe imkân tanımalı ve "ulusu" birincil bir özden çok evrilen, imgesel, ayrık bir yapı olarak görerek dinamik olmalıdır.

Küreselleştirme sürecinin merkezkaç kuvvetleri ve medyanın küresel erişimi güncel medya teorisyenlerini ulus-devletin kısıtlayıcı çerçevesinin ötesine geçmeye neredeyse zorunlu kılar. Sinema, örneğin şimdi ve muhtemelen her zaman, bütün yönleriyle küreselleştirilmiş bir araç olmuştu. Personel açısından, Hollywood'daki Alman göçmenlerin, Brezilya'da Vera Cruz'daki İtalyanların veya Endonezya sinemasındaki Çinlilerin rolünü düşünmemiz yeterlidir. Küreselleşme estetik de olmuştur. Hindistan'ın "Bollywood"u Hollywood temalarını ödünç alıp heyecan katarken Brezilya komedileri ise Amerikan gişe filmlerinin parodisini yapar; bu şekilde Jaws *Bacalhau* ("Morina" [balığı]) halini alır. Dahası, Hollywood, deyim yerindeyse, gerçekte tüm sinemalarda, sürekli ayartan cazibe ya da şeytanlaştırılmış öteki olarak olsa bile sanki yaşayan uluslararası ortak bir dil olarak çoktan içselleştirilmiştir. Ancak uluslararası etkisi olan bir tek Hollywood değildir. 1940'larda yeni-gerçekçilik Hindistan (Ray) ve Mısır (Chahine) ve Latin Amerikanın tamamında (dos Santos, Birri) etki haline geldi. Fransız Yeni Dalga ile *cinéma vérité*, Afrikalı frankofon ülkeleri büyüledi. Etki tek yönlü de değildir. Herzog, Coppola ve Scorsese Brezilya Cinema Novo'suna olan hayranlıklarını ifade eder; Quentin Tarantino Hong Kong aksiyon filmlerinin etkisini kaydeder. Önceki Üçüncü Dünya sinemacıları artık Üçüncü Dünya mekânlarıyla katı bir biçimde sınırlandırılmamışlardır. Mesela Alfonso Arau ve Guilhero del Toro gibi Meksikalı sinemacılar Amerika Birleşik Devletleri'nde çalışırken, Şilili Raul Ruiz ise Fransa'ya yerleşti ama başka yerlerde de çalışıyor.

Gerek "Üçüncü Dünya Sineması" gerek "Üçüncü Sinema", "esasen" önceden oluşturulmuş kurumlar olarak değil, biçim verilecek kolektif projeler ve "silinmekte olan" terimler olarak ele alındıkları sürece, politik etkileri olan kültürel pratik için bir kısım taktik ve polemik işlevleri ellerinde bulundururlar. Ayrıca, jeopolitik bir

konum olarak Üçüncü Dünya ve bir söylem ve ideolojik yönelime referans veren üçüncü dünyacı arasında ayrım yapmak için de faydalıdır (bkz. Shohat ve Stam, 1994).

Eğer Üçüncü Dünya sineması bazı yönlerden anakronistik bir etiketse bile, geniş bir açıdan ele alındığında bir zamanlar Üçüncü Dünya olarak adlandırdığımız şeyin en azından bize Birinci Dünya sineması için marjinal bir eklenti olmaktan uzak olduğunu, gerçekte dünyanın uzun metraj filmlerinin *çoğunu* ürettiğini hatırlatma erdemine sahiptir. Üçüncü Dünya sineması Hindistan, Mısır, Meksika, Brezilya, Arjantin ve Çin gibi ülkelerin başlıca geleneksel film endüstrilerini olduğu kadar Küba, Cezayir, Senegal ve Endonezya gibi yakın tarihli bağımsızlaşma sonrası veya devrim sonrası endüstrilerini ve daha birçoklarını da kapsar. Dolayısıyla Üçüncü Dünya ve postkolonyal sinema Hollywood'un yoksul akrabaları değildir; aksine, sinema teorisinin adamakıllı hesaba katması gereken bir gerçek olarak, dünya sinemasının bütünsel bir parçasıdır.

Sinema ve Postkolonyal

Bir zamanlar Üçüncü Dünya teorisi olarak adlandırılan şey şimdi büyük ölçüde postkolonyal alan içine çekilmiştir. Postkolonyal söylem teorisi, çoğunlukla Lacan, Foucault ve Derrida postyapısalcılığı tarafından biçimi değişmiş hayli kuramsal çalışmalarda sömürgeci arşiv ve sömürgecilik sonrası kimlik sorunlarını araştıran (tarih, ekonomi, edebiyat, sinemayı da içeren) disiplinlerarası bir alana referans verir. Gauri Viswanathan postkolonyal çalışmalarını "sömürgeci güçler ve sömürgeleştirdikleri toplumlar arasındaki kültürel etkileşim ile bu etkileşimin iki toplumun da edebiyatı, sanatı ve beşerî bilimleri üzerinde bıraktığı izlerin çalışması" olarak tanımlar (Bahri ve Vasudeva, 1996, s.137-8).

Postkolonyal teori çeşitli ve çelişkili akımlar tarafından beslenen karmaşık bir alaşımdır: ulusalcılık çalışmaları (örneğin Benedict Anderson'ın *Imagined Communities*'i [Hayali Cemaatler]), "Üçüncü Dünya alegorisi" edebiyatı (Xavier, Jameson, Ahmad), "*Subaltern Studies Group*"un çalışmaları (Guha, Chatterjee) ve kendi başına postkolonyal teorisyenlerin çalışmaları (Edward Said, Homi Bhabha ve Gayatri Spivak). Postkolonyal teori erken sömürge karşıtı teori (Cesaire, Fanon, Memmi, Cabral, Dorfman ve Mattelart) ile bağımlılık teorisi (Gunder-Frank, Amin, Wallerstein) üzerine yapılandı ve onları kabullendi. Fanon oryantalist söylemden kendiliğinden söz etmemiş olsa bile, örneğin 1950'lerin ve 1960'ların başlarındaki sömürgeci imgeleme hakkındaki eleştirileri anti-oryantalist eleştirinin ilerisini düşünen örneklerini sundu. Sayısız sömürgeci filmi tarif edebilecek sözcükler kullanarak *Yeryüzünün Lanetlileri*'nde Fanon sömürgeci ikiciliğe dikkat çeker: "yerleşimci tarih yazarken; hayatı bir çığır, bir Odise" iken ona karşı "humma yüzünden heba olmuş, atalardan kalma adetlere takıntılı, sömürgeci ticaret anlayışının gelişimci dinamizmi için neredeyse inorganik bir arkaplan oluşturan duygusuz yaratıklar".

Postkolonyal teori Fanon'un içgörülerini Derridacı postyapısalcılıkla yeniden birleştirdi. Akademi içinde postkolonyal teorinin

kurucu nitelikteki metni Edward Said'in Batılı emperyal güç ile söylemin stereotip bir "Doğu" kurma yöntemlerini incelemek için Foucaultcu söylem ve güç-bilgi bağı kavramlarını kullandığı *Oryantalizm* (1978) adlı eseriydi. Said, Batının ve Doğunun temsillerinin karşılıklı belirleyici olduğunu, asimetrik güç ilişkileri içinde birlikte sıkıştıklarını öne sürdü. Avrupa "rasyonelliğinin" ideolojik üretimi Doğulu "irrasyonellik" üretimiyle el ele gidiyordu. (Daha sonraki analistler Said'i hem Batıyı hem de Doğuyu homojenize etmek ve batılı egemenliğe karşı direnişin çeşitli biçimlerini görmezden gelmekle eleştirdiler, Said'in sonraki kitabı *Culture and Imperialism*'de [Kültür ve Emperyalizm] "yanıtlanan" bir eleştiriydi bu.)

Kısmen Said aracılığıyla Foucault da postkolonyal teoride ana bir etkiydi. Foucault ideoloji kavramını daha yaygın, çeşitli, Marksist sınıf ve üretim kavramlarına daha az bağlanmış gibi görünen "söylem" kavramıyla değiştirdi. Foucault için söylem bir açıklamalar kümesinden çok sosyal maddesellik ve yararlılığa sahiptir ve her zaman güçle üst üste binmiştir. Foucault'ya göre güç, Tanrı gibidir; her yerde ve hiçbir yerde. Hiyerarşik bir merkezden dışarı doğru yayılmak yerine, "güç her yerdedir; her şeyi kapsadığı için değil her yerden geldiği için." Stuart Hall, Foucault'nun güç anlayışındaki belirsizliği, Foucault'nun güç üzerine yaptığı ısrarla kendini "politik" olana sakladığı, oysa "kuvvet ilişkileri" hakkında hiçbir fikri olmamasını ileri sürerek *politik* olmayı inkâr ettiğini iddia ederek eleştirmiştir (Hall, Morley ve Kuan-Hsing'de, 1996, s.136). Başka eleştirmenler Foucault'nun çalışmalarının insafsız Avrosantrikliğine, sadece odak –Avrupa modernliği– bağlamında değil, aynı zamanda Avrupa'da yaşanan modernlikle sömürgeleştirilmiş dünyada yaşanan modernlik arasındaki ilişkiyi ayırt etmedeki başarısızlığına dikkat çektiler. Örneğin "Avrupa'da gerçekleşen öznelerin bireyselleşmesi sömürgeleştirilmiş insanları yadsımıştı." Sömürgelerde Avrupalılar metropol için daha tipik olan gücün örtmeceli "üretken" uygulamalarından çok vahşice zorlayıcı güce itibar ettiler (bkz. Loomba, 1998, s.52).

Homi Bhabha da postkolonyal çalışmalar için ana bir etki olmuştur ve Bhabha'yla ilişkilendirilen terimler ("duygu ikilemi", "melezlik", "müzakerenin üçüncü alanı") postkolonyal çalışmalarda geniş ölçüde yayılmıştır. Bir makaleler dizisinde Bhabha, sömürgeci takasın iki anlamlı, melez doğasına dikkat çekmek için semiyotik dil teorileri ve Lacancı öznellik teorilerinden yararlanır. İlk bakışta sömürgeci itaatkârlık ("taklit etme") gibi görünen şeyin, daha

yakından incelendiğinde direnişin sinsi bir biçimi olduğu ortaya çıkarıldı. (Bhabha'nın Derrida ve Lacan stilini "taklit" etmesi bu perspektif içinde yıkımın sinsi bir formu olarak görülebilir, postkolonyal bir çağda buna gerek olmasa bile.) "Kayma" ve "akışkanlık" sözlüğünü isteyerek, Bhabha sömürgeciliğin sabit kimlikler üretmekteki başarısızlığına odaklanarak teorinin istikrarını faydalı bir biçimde bozdu. Yine de eleştirmenler Bhabha'nın "sinsi medeniliğin" kayış ve düşüşlerine olan merakında bazı yönlerden, sömürgeciliğin Maniheci doğası gereği değil ikili sömürgeci güç yapısı nedeniyle hükmettiğini düşünen Cesaire ve Fanon'un sömürgeci karşıtı içgörülerini depolitize ettiğinin farkına varmakta gecikmediler. Bu açıdan sinsi yıkım, baskı altındaki insanlar için oldukça acınası bir teselli ödülü olarak görülebilir, şöyle bir şey demek gibi: "Tabii ki toprağınızı, dininizi kaybettiniz ve size işkence ediyorlar fakat iyi tarafından bakın – melezsiniz!" Ayrıca "melezliğe" Latin Amerika ve Karayipler'in edebi modernizmi tarafından uzun zamandır olumlu bir değer verildiği de belirtildi.

"Postkolonyal" teriminin sömürgeci ilişkiler ve bunların neticelerinden doğan sorunsalları temalandıran çalışmaları belirlemek için yaygın bir şekilde benimsenmesi, 1980'lerin sonlarında, eski "Üçüncü Dünya" paradigmasının sönüşüyle anlaşılır biçimde kesişmişti. "Postkolonyal"deki "post", Ella Shohat'ın işaret ettiği gibi sömürgeciliğin bitişinden sonraki bir evreyi belirtir, bu yüzden de belirsiz bir zaman-uzamsallıkla dolu olduğunu akla getirir. "Postkolonyal" İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığını kazanan Üçüncü Dünya ülkeleriyle ilişkilendirilmeye eğilimlidir, bununla beraber Birinci Dünya metropolleri içerisindeki diyasporik Üçüncü Dünya'nın varlığını da kasteder. "Postkolonyal"terimi perspektiflerin atanmasını bulanıklaştırır. Sömürgeci deneyimin, (eski-) sömürgeci ve (eski-) sömürge tarafından asimetrik olsa da paylaşıldığını düşünürsek, "post", eski-sömürgenin mi (örneğin Cezayirliler), eski-sömürgecinin mi (bu durumda Fransa), eski-sömürgeci-yerleşimcinin mi [*pied noir* (kara ayak ç.n.)] yoksa metropoldeki yerinden edilmiş melezin (Fransa'daki Cezayirliler) perspektifinin mi göstergesidir? Dünyanın çoğu şimdi sömürgecilikten "sonra"yı yaşadığına göre, "post" terimi Fransa ve Cezayir, Britanya ve Irak, ABD ve Brezilya arasındaki belirgin faklılıkları etkisizleştirir. Dahası sömürgeciliğin bittiğini ima etmek yoluyla "postkolonyal", aynı anda sömürgecilik öncesi geçmiş araştırmasının meşruiyetini or-

tadan kaldırırken günümüzdeki sömürgecilik kalıntısının deforme edici izlerini belirsizleştirmeyi riske eder.

1960'ların ulusalcı söylemi Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya, baskıcı ve baskı altındakiler arasında net çizgiler çektiyse, postkolonyal söylem bu tür ikici dualizmleri Birinci Dünya ve Üçüncü Dünya'nın karşılıklı olarak iç içe geçtiği yeni bir küresel rejimde, ince farklılıkların daha incelikli bir yelpazesiyle değiştirir. Ontolojik olarak referans veren kimliğin kavramları, özdeşleşmenin konjonktürel bir oyununa dönüşür. Saflık kirlenmeye boyun eğer. Katı paradigmalar kaygan mecaz-ı mürsellerin içine çöker. Erekte olmuş militan duruşlar konumsallıklar orjisine yol verir. Güvenli sınırlar bir kez geçirgen hale geldi mi, tel örgülü hudutların ikonografisi akışkanlık ve geçit görüntülerine dönüşür. Lekesiz bütünlük retoriği birbirine karışmış gramerler ile karıştırılmış metaforlara boyun eğer. Uzlaşılmaz dualizmin sömürgeci kinayeleri karmaşık, çok katmanlı kimlikler ve öznelliklere boyun eğer, bu da kültürel karışımın çeşitli formlarıyla ilgili terimlerin çabuk çoğalmasıyla sonuçlanır: dindar (senkretizm); biyolojik (melezlik); dilbilimsel (dilin melezleşmesi) ve insan-kalıtımsal (melezleşme).

Siyah Deri Beyaz Maske, yani Isaac Julien'in Frantz Fanon ile ilgili hayli kuramlaştırılmış üçüncü dünya sonrası belgesel filmi bu söylemsel değişimleri dile getirir. Belgesel üçüncü dünyacı söylemin temel sömürgecilik karşıtı tepkisini kabul ederken, aynı zamanda bu söylem içerisindeki sınırlar ve gerilimleri sorgular; özellikle de ırk, cinsiyet, cinsellik ve hatta dinle ilgili alt-ulusal farklılıklar açısından.

Postkolonyal teori postyapısalcılığın içgörülerini özümseyip geliştirse bile, postmodernizmle bir bakıma ters alanını biçimlendirme yoluyla bazı açılardan muhalif bir ilişkiye sahiptir. Postmodernizm Avrosantrik, narsisit, kendi "son moda"lığıyla kibirleniyorsa, postkolonyal de Batının modellerinin genelleştirilemeyeceğini, Doğunun Batıda ve tersinin de doğru olduğunu, "biz buradayız çünkü siz oradaydınız" durumunu savunur. Postkolonyal yazında "karmalık" vurgusu, hâlihazırda sömürgecilik altında var olan; ancak şimdi bağımsızlaşma sonrası çağın karakteristiği olan coğrafi yer değişimleriyle beraber daha da karmaşıklaşmış çoklu kimliklere dikkat çeker ve özleştirmeci biri-veya-öbürü hatlarıyla denetlemeyi reddeden anti-tözcü postyapısalcılıktan etkilenen kuramsal bir çerçevenin var olduğunu farz eder. Ancak sömürgeci fobiler ve ırksal saflık fetişine karşı çıkarken, güncel melezlik teorisi kendini

kimliğin üçüncü dünyacı söylem tarafından çizilen fazla katı hatlarının da karşısında konumlandırır. Melezliğin (daha önceden negatif anlam ifade eden terimlerin değerindeki bir değişme üzerinden) övgüsü, küreselleşme devrinde, ikili hatta çoklu tireli kimlikleri (Franko-Cezayirli, Hint-Kanadalı, Filistinli-Lübnanlı-İngiliz, Hint-Uganda-Amerikalı, Mısırlı-Lübnanlı-Brezilyalı) doğuran bağımsızlık sonrası yer değiştirmelerin yeni tarihsel anına ifade sağlar.

Yer değiştirmeler sıklıkla başka yer değiştirmelerin üstüne yığılırlar. Yakın zamanlı bir takım postkolonyal filmler –Stephen Frears'ın *Sammy and Rosie Get Laid*'i (1989) [Sammy ve Rosie İşi Pişirdi], Gurinder Chada'nın *Bhaji on the Beach*'i (1994) ve Isaac Julien'in *Young Soul Rebels*'ı (1991)– bir zamanlar "ana vatan" olan yerde büyüyen önceki sömürgelerin gergin sömürgecilik sonrası melezliğine tanıklık eder. *Sammy ve Rosie İşi Pişirdi*'nin çokkültürlü mahallesinde yerleşimcilerin"dışarıyla bağları", bir bakıma, dünyanın daha önce sömürgeleştirilmiş kısımlarıyla vardır. Birçok "postkolonyal melez" film Birinci Dünya'daki diyasporalara odaklanır: Kanada'daki (*Masala*, 1991) ve ABD'deki (*Mississippi Masala*, 1991) Hint diyasporası; New York'taki İran diyasporası (*The Mission*, 1995; *The Suitors*, 1988); Britanya'daki Ganalılar (*Testament*, 1988); Almanya'daki Türkler (*Farewell to False Paradise*, 1988 [Sahte Cennete Veda]); Fransa'daki Kuzey Afrikalılar (*Le The du Harem d'Archimede*, 1985 [Haremde Çay]); ABD'deki Çinliler (*Full Moon Over New York*, 1990 [New York'ta Dolunay]). Bu gibi filmler aynı zamanda Meksikalı ve Pakistanlı ABD "göçmenlerinin", örneğin ucuz uçak seferleri ve VCR'lar (evden gelen filmleri görmek için), e-posta, uydu televizyon ve faks gibi teknolojiler –İspanyolca veya Urduca programlar yayınlayan yerel kablo kanallarından bahsetmiyoruz bile– sayesinde evdeki topluluklarıyla yakın ilişkide kaldıkları gerçek bir dünya durumunu da yansıtır. Eski usul asimilasyon çoklu sadakat, kimlik ve bağlılıkların aktif idamesine yol verir.

Postkolonyal teori kitle-aracılı ve birbirine bağlı bir dünyada halkların ve kültürel malların küresel dolaşımının doğurduğu *kültürel* çelişki ve birleştiricilikleri oldukça etkin bir biçimde ele alır, bu ise bir tür metalaşmış veya kitle-aracılı senkretizmle sonuçlanır. Postkolonyal söylem için tipik olan mutfakla alakalı metaforlar sıklıkla bu tür *karışım* için yatkınlık anlamı taşır. Dikkate değer biçimde, Hint film yapımcıları kendi film yapma tariflerinin püf noktası olarak *masala*yı harmanlamaktan –kelime anlamıyla, "ba-

harat karışımı"nın Hintçesidir; fakat metaforik olarak "eski malzemelerden yeni bir şey" yaratmayı çağrıştırır– söz ederler (bkz. Thomas, 1985). Gerçekten de *masala* kelimesi iki Hint diyasporik filminin başlığının bir kısmını oluşturur, bir Hint-Kanada (*Masala*) filmi ve bir Hint-Amerika (*Mississipi Masala*) filmi. Birinci filmde fıçı gibi şişman bir hedonist olarak betimlenen tanrı Krişna, interaktif bir VCR sayesinde nostaljik bir Hint büyükanneye görünür. Kanada'nın resmi çokkültürlülüğünü alaya alırken, filmsel stilin kendisi Hint "mitolojik" dilinin MTV ve kitle medyasının diliyle iç içe geçtiği bir tür *masala* sunar.

Postkolonyal eleştiri cinsiyet sorunlarıyla da sınır komşusudur. Büyük ölçüde erkekler tarafından üretilmiş üçüncü dünyacı film teorisi genellikle ulusalcı söylemin feminist eleştirisiyle yakından ilgili değildi. Cinsiyet çelişkileri sömürgecilik karşıtı mücadeleye tabi kılınmıştı: kadınların "kendi sıralarını beklemeleri" gerekiyordu. 1980'lerin ve 1990'ların sömürgecilik sonrası teorileri, aksine, baskılarını ve sınırlarını sorgulayarak ulusu pek de reddetmez. Böylece, beyaz olmayan feministler analiz akslarının "keşisimselliğine" (Kimberly Crenshaw) çağrıda bulunurlar. Teoriden etkilenen birçok film, Mona Hatoum'un *Measures of Distance* (1988) [Mesafe Ölçüleri], Tracey Moffat'ın *Nice Colored Girls*'ü (1987), Gurinder Chada'nın *Bhaji on the Beach*'i (1994) ve Isaac Julien'in *Siyah Deri Beyaz Maske*'si (1997) gibi filmler, saf bir ulusalcı söylemin diyasporik veya postkolonyal öznelerin katmanlı, uyumsuz kimliklerini kavrayamayacağını ileri sürer. 1980'lerin ve 1990'ların "üçüncü dünyacı sonrası" teorisi bağımsızlığın meta-anlatılarına karşı belirli bir şüphe besler; ancak özgürleşmenin savaşmaya değer olduğu nosyonunu da tamamen terk etmez. Fakat çelişkiden kaçmak yerine, teorinin tam özüne kuşku ve krizi yerleştirir.

Postkolonyal teori, (1) sınıfı çıkarması (teorisyenlerin birçoğunun elit köken ve statüleri düşünüldüğünde bu hiç şaşırtıcı değildir); (2) psikolojizmi (büyük ölçekli politik mücadeleleri içruhsal gerilimlere indirgeme eğilimi); (3) postkolonyal teori tarafından kaydedilmiş küresel kültürel değişimlerin arkasındaki itici gücün ekonomik neoliberalizm olduğu bir çağda politik ekonomi sorunlarını çıkarması; (4) tarihdışılığı (tarihi dönem veya coğrafi konum belirtmeksizin soyut olarak konuşma eğilimi); (5) Avrupalı olmayan toplumların sömürgecilik öncesi geçmişini inkârı; (6) postkolonyal teorinin sofistike (ve tehlikesiz) olarak yansıtılırken etnik çalışmaların militan ve ham olarak görüldüğü akademide etnik çalışmalar-

la olan belirsiz ilişkisi (bkz. Shohat, 1999) ve (7) yerli halklarla olan belirsiz ilişkisi sebebiyle eleştirilmiştir. Postkolonyal düşünce yersiz yurtsuzlaştırmaya, ulusalcılığın ve ulusal sınırların yapay, yapılandırılmış doğasına ve sömürgecilik karşıtı söylemin değer yitirmesine vurgu yaparken, Dördüncü Dünya yerli halkları toprak talepleri, doğayla sembiyotik [ortak yaşamla ilgili ç.n.] bağlar ve sömürgeci istilalara karşı aktif direnişi vurgular.

Postmodernizmin Yazınbilimi ve Siyaseti

Postmodernizm olarak adlandırılan görüngü, belli bir düzeyde, radikalizmin 1960'larda, Birinci ve Üçüncü Dünya'daki düşüşünü kutsar, 1980'lerde ve 1990'larda "her zamanki işler" ve kapitalist pazar değerlerinin kabulüne giderek yol verir. Marksizmin tek meşru kuramsal ufuk olduğu fikri kısa zamanda anıtsal politik düzenlemeler ve korkutucu ideolojik tersine çevirmelere boyun eğdi. Fransa'da, bir eleştirmenin ifade ettiği şekilde, "sol cenahın tamamı yunus sürüsü gibi yön değiştirdi" (bkz. Guillebauden, Ory ve Sirinelli'de, 1986, s.231). Girift Marksist analizler döneminden sonra (örneğin Genç Bay Lincoln) *Cahiers du cinéma* büyük ölçüde 1968 öncesi auteurizmine geri döndü. Baskıcı bir aygıt ve Hollywood yabancılaştırması suçlamaları, 1980'lerde Baudrillard'ın en iyi önceden şiddetle eleştirilen Amerikan kitle kültürüyle örneklendirilebilecek olan postmodernliğe tuhaf şekilde melankolik övgüsüne yerini bıraktı.

Tel Quel teorisyenleri 1970'lerde Avrupalı avangardın modernist (sözde-Maoculuk eliyle) övgüsünden Amerikan tarzı liberalizmin postmodern bir kutlamasına *geçiş yaptı*. (Deleuze ve Guattari Mayıs 1968'in mirasını inkâr etmeyen birkaç Fransız entelektüel arasındaydı.) Bu akımların çoğunda ortak olan şeyler bir sistem karşıtlığı dürtüsü, çoğulun, çoklunun yeğlenmesi, önceki sistematiklik tarafından baskılanan her şeyin, dışarıda bırakılan ya da uçlara itilen her şeyin değerinin bilinmesiydi. Ustalık veya meta-anlatı gerektiren her şey şüpheli, potansiyel olarak genelleştirici ve hatta totaliter görülmeye başlanmıştı.

Küreselleşme ve devrimci Ütopyacı umutların son birkaç onyılda düşüşü politik ve kültürel olanakların haritasının tekrar çıkarılmasına, politik umutların azalmasına yol açtı. 1980'lerden beri devrimci ve ulusalcı retorikle öz-dönüşlü ve ironik bir mesafe görülür. Sağ, "tarihin bitişini" ve onların gözünde kaçınılmaz yol arkadaşları olan kapitalizm ve demokrasiye evrensel erişimi ilan eder.

Öte yandan, solda devrimin dili, genelleştiren anlatılarda bir krize ve özgürleştirici tasarının değişen vizyonuna işaret eden bir direniş lehçesi ile gölgelenmişti. "Devrim" ve "özgürleşme" gibi asal isimler büyük ölçüde sıfatsal bir zıtlığa dönüşür: "karşı egemen", "yıkıcı", "muhalif". Devrimin bir makro-anlatısı yerine, şimdi yerelleştirilmiş "mikro-politik" mücadelelerin merkezsizleştirilmiş çokluluğu vardı. Sınıf ve nosyon, gözden tamamen kaybolmasa da ayrıcalıklı konumunu kaybetmişti; çünkü ikisi de ırk, cinsiyet ve cinsellik gibi kategorilere dayalı karşı egemen direnişler tarafından bütünlenir ve zorlanır. Üstü kapalı hedef, sosyalist devrim yerine gitgide insan yüzlü bir kapitalizm gibi görünür.

Güncel sinema teorisinin, pazar kültürünün küresel biçimde aynı anda birçok yerde bulunmasını, kapitalizmin kültür ve bilginin mücadelenin ana bölgeleri halini aldığı yeni bir evresini ima eden bir terim olan, kaygan ve çokanlamlı "postmodernizm" teriminde özetlenen görüngüyle yüzleşme zorunluluğu vardır. "Postmodernizm" teriminin kendisi resim çalışmalarında (John Watkins Chapman 1870'te postmodern resimden söz etmişti), edebi çalışmalarda (Irwing Howe 1959'da postmodern kurgudan söz etmişti) ve mimaride (Charles Jencks) uzun bir ön tarihe sahiptir. Postmodernizm (terim olmadan), Fransız situasyonist Guy Debord'un güncel dünyada bir defa dolaysız olarak yaşanan her şeyin bir temsiliyete dönüştüğünü iddia ettiği, *Gösteri Toplumu*'nda (1967) öngörülmüştü. Dikkati başlı başına politik ekonomiden işaretin ekonomisine ve günlük yaşamın gösterileştirilmesine kaydırmak yoluyla Debord, açıkça Jean Baudrillard'ın yaptığı benzer hareketleri öngörmüştü.

Postmodernizm bir açıdan bir olay değil bir söylemdir, şimdiye kadar kırılma noktasına kadar "esnetilmiş" bir kavramsal sistemdir. Dick Hebridge'in (1988) dikkat çektiği gibi postmodernizm, heterojen bir görüngüler kümesi belirlemeye varan, mimari dekorun ayrıntılarından toplumsal ya da tarihsel hassasiyetlerdeki kapsamlı değişimlere kadar çeşitlilik gösteren farklı ulusal ve disipliner bağlamlardaki anlamı değiştirmekte çok yönlü bir yetenek göstermiştir. Hebridge postmodernizm içinde üç "temel yadsıma" ayırt eder: (1) genelleştirmenin yadsıması, yani aşkın özneye hitap eden, asli bir insan doğasını tanımlayan ya da kolektif insani hedefler tayin eden söylemlere olan düşmanlık; (2) teleolojinin (ister yazara ait amaç ister tarihsel yazgı biçiminde olsun) yadsıması ve (3) ütopyanın yadsıması, yani Lyotard'ın Batının *grands recits*'i [büyük anlatılar ç.n.] olarak adlandırdığı şey, gelişim, bilim veya sınıfsal mücadeley-

le ilgili kuşkuculuk. (Bir *boutade* [nükteli söz ç.n.] bu konumu şöyle özetler: "Tanrı öldü. Marx öldü. Ve ben kendimi hiç iyi hissetmiyorum.") "Post" önekinin boş ardışıklığı [İngilizce] "*de*" veya "*dis*" önekiyle başlayan *-decentering* [merkezsizleştirme], *displacement* [yer değiştirme]- ve daha önceden var olan paradigmaları ileri süren kelimelere yeğ tutmaya karşılık gelir. Postmodernizm açıklık, çokluluk, çoğulluk, aykırılık, olasılık ve melezlik anlamı taşıyan terimlere düşkündür.

Jameson'ın paradokssal formülleştirmesinde postmodernizm, kendi alanlarını bütünleyici savlarla birleştirme dürtüsü ile farklılıkları çoğaltmaya olan karşı bir dürtünün arasında kalmış, "birleşik bir farklılaşma teorisi"dir (Jameson, 1988, s.37). Genel olarak, postmodernizm, öznelliğin "göçebe" (Deleuze) ve "şizofren" (Jameson) haline geldiği güncel dünyadaki sosyal olarak yapılandırılmış kimliğin parçalı ve heterojen doğasını ön plana alır.

Postmodernist yazımdaki (bazıları postyapısalcılıkla ortaktır) diğer ana motifler şunlardır: (1) gerçeğin gönderimselleştirilmemesi [*dereferentialization*], onun vasıtasıyla dilbilimsel gönderge paranteze alınır (Saussure), psikanalitik hastanın gerçek tarihi hayali bir tarih tarafından ikame edilir (Lacan), "metnin-dışı diye bir şey yoktur" (Derrida) ve "ön metinselleştirme" (Jameson) veya retorik "tarihin/ kroniğin hikâyeleştirilmesi" [*emplotment*] (Hayden White) olmadan tarih var olmaz; (2) öznenin önemsizleştirilmesi: eski, sabit egonun medya ve sosyal söylemler tarafından oluşturulan parçalı, söylemsel bir yapıya dönüşmesi; (3) ekonominin maddesel olmaktan çıkarılması: nesnelerin üretiminden (metalurji) işaretler ve bilginin üretimine (semiurji [*semiurgy*]) olan kayma; (4) yüksek sanat-alçak sanat ayrımının (Huyssens) yüksek modernizmin ticari olarak seçilmesi ve "pop duyarlılığının sürrealist ele geçirişi" (Sontag) ile kanıtlanan çöküşü; örneğin Dali-vari parfüm reklamları; (5) körelmiş tarihsel bir sezgi (Jameson'ın "derinsizliği" ve "azalan heyecanı") ve (6) farklı topluluklar daimi olarak farklılıklarını tartışırken, fikir birliğinden çok uyuşmazlık.

Postmodernizmi ve sinema teorisiyle olan ilişkisini nasıl gördüğümüz, büyük ölçüde onları şu ya da bu şekilde görmemize bağlıdır: (1) *söylemsel/ kavramsal bir sistem*; (2) bir *metinler külliyatı* (hem postmodernizmi kuramsallaştıran -Jameson, Lyotard vs- hem de onlar tarafından kuramsallaştırılan, örneğin *Blade Runner*); (3) bir *stil veya estetik* (öz bilinçli kinaye, anlatısal dengesizlik ve nostaljik geri kazanım ile öykünme tarafından karakterize edilmiş); (4) bir

devir (kabaca endüstri sonrası, ulusaşırı bilgi çağı); (5) *yaygın hassasiyet* (göçebe öznellik, tarihsel amnezi); veya (6) bir *paradigma kayması*: Aydınlanma çağının Gelişim ve Devrim meta-anlatılarının sonu. (Fredric Jameson gibi bazı teorisyenler, postmodernizmi *eşzamanlı* olarak bir tarz, söylem ve devir olarak gören çokboyutlu bir yaklaşımı benimser.) Bütün bu tanımlamalarla ilgili neler hissettiğimiz ise *politik* olarak kısmen bu postmodernist şakanın alay konusunun kim olduğunu düşünmemize dayanır: Popüler kültürü hor gören yüksek modernistler mi? Frankfurt Okulu kültürel kötümserleri mi? Nostaljik avangardcılar mı? Politik aktivistler mi?

"Postmodernizm" terimi neredeyse zıt politik algılarla harekete geçmiştir. Bu tür bir seferberlik yeni bir devir için "ideoloji eleştirisini" yeni aletlerle donatır, böylelikle medya metinlerinin eleştirel olarak aydınlatılmasına olanak tanır. Bazıları postmodernizmin "gerçekte var olan kapitalizmi" tarif etmek için ütopyacı bir dil kullandığı halde ütopyacı alternatiflerin ölümüne hüküm verdiğini ileri sürer. Kimi için postmodernizm Kova burcunun yaşlanması [Astrolojide Kova Burcu Çağı daha spiritüel ve huzur dolu bir dünyaya işaret eder ç.n.], kadrolu solcuların savaş yorgunluğunun bir semptomu, şimdi tutucu ve püritan olarak görülen sol politikaların değer yitiminin bir işareti olarak görülür. Şimdi herkes sisteme katıldığına göre, sistem artık sistem mahiyetinde görünür değildir. Hal Foster (1983) yeni-muhafazakâr, anti-modernist ve eleştirel modernizmleri ayırarak postmodern söylem içerisindeki çelişkili politik eğilimleri ayırır ve sonuç olarak, "sadece modernizmin resmi kültürü için değil, gerici bir postmodernizmin 'kusurlu anlatısallığı' için de bir karşı pratik" olarak postmodern bir "direniş kültürünü" ileri sürer (a.g.e., s.xii).

Kurucu nitelikteki (ve birçok yönden oldukça sorunsal) postmodern bir teori metni Jean-François Lyotard'ın *Postmodern Condition*'ıdır [Postmodern Durum] (1979'da Fransızca, 1984'te İngilizce basıldı.). Lyotard'ın kitabının çıkış noktası, hakkında çok az şey bildiğini itiraf ettiği bir konu olan akademideki doğa bilimlerinin epistemolojisiydi. Kitap esrarengiz zamanlaması ve başlığından ötürü gereğinden fazla etkili oldu. Lyotard için postmodernizm, *grands recits*'e, başka bir deyişle Aydınlanma çağının bilimsel gelişim ve politik özgürleşmeyle alakalı meta-anlatılarına karşı tarihsel olarak koşullu bir kuşkuculuğa yol açan bir bilgi ve meşruiyet krizini temsil ediyordu. Lyotard, Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiirin imkânsızlığı görüşünü tekrarlayarak, herhangi bir düşüncenin

"Auschwitz'i evrensel kurtuluşa doğru genel bir süreçle reddedip" reddedemeyeceğini sorguladı (Lyotard, 1984, s.6).

Postmodernistlerin birçoğu Baudrillard ve Lyotard gibi yanılgıya düşmüş radikaller olduğu halde, Fredric Jameson postmodernizmi küstahça neo-Marksist bir çerçeve içinde kuramsallaştırdı. Makalesi "*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*"in [Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı] başlığının da ima ettiği üzere, Jameson için postmodernizm dönemselleştirici bir kavramdır. Ernest Mandel'in kapitalizmin üç aşaması (pazar, monopol ve ulusaşırı) görüşünü temel alan ve Rus biçimcilerinin terminolojisini ödünç alan Jameson postmodernizmi geç kapitalizmin "kültürel egemeni" olarak belirledi. Jameson'a göre postmodernizm üzerine görüşler ulusaşırı kapitalizm hakkında belirli bir tutumu kendileriyle birlikte taşır. Birçok postmodern eleştirmen estetiği vurgularken, Jameson serbest kur sistemli kapitalin kuruntularının "büyük, dünya çapında gövdesinden ayrılmış bir fantazmagoryada" birbirleriyle rekabet ettikleri, elektronik sermaye transferlerinin zaman ve mekânı feshettiği ve sermayenin küresel siber bir alanda mutlak olarak maddesel olmaktan çıkışına ulaştığı bir çağda, ekonomik ve estetik arasındaki çözülmez bağları gösterir (Jameson, 1998, s.142, 154).

Postmodern çağda ekonomiğin kültürelle birleşmesi "günlük yaşamın estetikleştirilmesi" ile sonuçlanır (a.g.e., s.73). Postmodern sanat dönüşlü, ironik olmaya meyillidir. Bu bağlamda, genellikle dönüşlü ve öz gönderimsel olan fakat dönüşlülüğü nihayetinde politik açıdan belirsiz olan ticari televizyonun postmodern dönüşlülüğünden söz edilebilir. *Pulp Fiction* [Ucuz Roman] gibi filmler ya da *The David Letterman Show* ve *Beavis* and *Butthead* gibi televizyon programları insafsızca dönüşlüdür; ancak neredeyse daima tüm politik pozisyon almalara sıkkın bir hoşnutsuzlukla bakan, her yere sinmiş ironik bir tutum içerisinde. Kitlesel medya bu nedenle dönüşlülük teorisinden kendilerinin "mutfağa dair" amaçları için parça alıyor gibi görünür. Godard'ın filmlerinde dönüşümsel olarak karakterize edilmiş, uzakta tutan prosedürlerin çoğu şimdi birçok televizyon şovunun tipik örneklerini oluşturur: aygıtların gösterimi (kameralar, monitörler, şalterler), anlatı akışının (reklamlar tarafından) "kesilmesi", heterojen janr ve söylemlerin yan yana konulması, belgesel ve imgesel modların karışımı. Yine de yabancılaştırma etkilerini tetiklemek yerine, televizyon genellikle basit bir biçimde yabancılaştırır. Kendini yapıbozuma uğratan veya diğer reklamla-

rın parodisini yapan reklamların öz göndergeliliği sadece seyirciye reklamın ciddiye alınmaması gerektiği sinyalini verme işlevi görür ve bu rahat beklenti hali izleyiciyi ticari mesajın nüfuzuna daha açık hale getirir. Gerçekten de reklamverenler bu karlı kendiyle alay ediş haline o kadar güven beslerler ki ABC kendi programlarının izleyici için kötü olduğunu ifşa etmeye kadar işi götürdü: bir reklam panosunda "günde 8 saat, sadece bunu istiyoruz" yazdı, diğeri ise şöyle diyordu: "Merak etmeyin, milyarlarca beyin hücreniz var."

Postmodernizmin en tipik estetik ifadesi parodi değil öykünmedir, taklitçiliğin boş, nötr bir pratiği olan metinlerarasılığın merkeziliğinin ve Jameson'ın "geçmişin bütün tarzlarının gelişigüzel parçalara ayrılarak yendiği" olarak adlandırdığı şeyden dolayı, herhangi bir satirik gündemden veya alternatif duygusundan hatta ölmüş tarzların ironik düzenlenmesinin ötesinde herhangi bir "orijinallik" marifetinden yoksun [öykünme]. Günün haberlerinin –Sudan'daki kıtlık, Bosna'daki katliamlar, Bill Clinton ve Monica Lewinsky– sırıtkan mizahın tramplenleri haline geldiği *The Daily Show* gibi televizyon programları Jameson'ın vurgusuna kanıt sunar. Burada ironi sadece "boş" değil ototelik, tarihe verilen kendinden memnun bir "hıı, her neyse" karşılığı haline de gelir.

Söylemsel-biçimsel bir sistem olarak postmodernizm, çok biçimli ve ironik geri kazanımlı medya bilinçli bir sinemaya doğru biçimsel bir kaymaya dikkat çekerek sinema teorisi ve analizini zenginleştirdi. Sinemada postmodernizmle ilgili çalışmaların çoğu *Blue Velvet* (1982) [Mavi Kadife], *Blade Runner* (1987) [Bıçak Sırtı] ve *Ucuz Roman* gibi etkileyici filmlerle örneklenen postmodern bir estetiğin varsayılmasını kapsar. Jameson, *Vücut Isısı* gibi yeni-kara [*neo-noir*] filmlerde "şimdiki zamana olan nostaljinin" farkına varır. Amerikalılar için *American Graffiti*, Fransızlar için *Indochine* ve İngilizler için "*raj* nostaljisi" [Hindistan'daki İngiliz egemenliği] filmleri (*Heat and Dust* [Sıcak ve Toz], *A Passage to India* [Hindistan'a Bir Geçit]) gibi filmler daha basit ve ihtişamlı olarak düşlenen zamanlara olan özlem dolu bir kayıp hissi taşır. Bu biçimsel açıdan melez sinema için ne analizin modernist avangard modları epistemolojik atılımların azmettiricisi olan sinema ile ne de klasik sinema için geliştirilmiş analiz biçimleri artık tamamen "işler". Bunun yerine, daha eski hikâyeler "sadece katışıksız izleme anında mevcut olan deneyimin eğlendirilmek olabileceği anlatısal önmetinlerin sonu gelmeyen dizisiyle" yer değiştirdikçe, libidinal yoğunluklar anlatısal zamanın zayıflamasını telafi eder (Jameson, 1998, s.129).

Kinaye stratejileri postmodern popüler kültür için merkezidir. Gilbert Adair'in dediği gibi "postmodernist kapıyı daima iki kez çalar." Dolayısıyla Diet Cola reklamları uzun zaman önce ölmüş Hollywood aktörlerine rol verir, kurgudaki Kuleshov deneylerini güncelleştirir ve ticarileştirir. Madonna'nın *Material Girl* şarkısının müzik klibi Madonna'nın güncel hayranlarının kimileri bu gerçeğin farkında olmasa bile *Erkekler Sarışınları Sever*'i şifreler. Bir yandan da Noël Carroll'ın "kinaye sineması" olarak adlandırdığı şey ise film tarihi konusunda bilgili olduğu farz edilen izleyicilerde işler. Buradaki amaç, narsisizmi karakterlerle eski moda ikincil özdeşleşmeler yoluyla değil, referansların tanınması yoluyla mümkün olan kültürel kapitalin gösterimiyle gururu okşanan izleyiciyle oynanan oynak oyunda en farklı kaynaklarla referansları birleştirmektir. Böylelikle postmodern filmlerin kendi başlıkları bu geri kazanım stratejisine biat eder (örn. *Ucuz Roman, True Romance* [Çılgın Romantik]). Burada, orijinalliğin sonunun ütopyanın çöküşüyle el ele ilerlediği, rekombinan, cevap veren bir sinema buluyoruz. Yeniden çevrilmiş filmler, devam filmleri ve geri dönüşümler çağında, zaten söylenmiş, zaten okunmuş ve zaten görülmüşün diyarında yaşıyoruz; ordaydık, yaptık.

Jean Baudrillard'nın çalışmaları Marcel Mauss ve Georges Bataille'ın antropolojik teorileriyle situasyonistlerin kışkırtmalarını birleştirirken, semiyotik ve Marksist teoriyi hem genişletir hem gözden geçirir. Baudrillard, kitle-aracılı metalaştırmanın güncel dünyasının yeni bir işaret ekonomisi ve dolayısıyla temsiliyette değişik bir yaklaşıma yol açacağını iddia eder. (Baudrillard (1975), işaretin daha üstü kapalı ekonomisini yok sayarak ekonomiye başlı başına değer biçme eğilimiyle Marksizmin üretimci mantığına zaten karşı çıkmıştı.) Baudrillard için yeni çağ semiurji ile yani sosyal hayatın itici gücü olarak nesnelerin yaratımının kitle-aracılı işaretlerin üretim ve çoğalmasına boyun eğdiği süreç tarafından karakterize edilir. Baudrillard (1983) temsiliyetin niteliksiz benzetimine gittiği yolda geçtiği dört evre önerir: işaretin [*sign*] temel bir gerçekliği "yansıttığı" birinci evre; işaretin gerçekliği "maskelediği" veya "bozduğu" ikinci evre; işaretin gerçekliğin *yokluğunu* gizlediği üçüncü bir evre ve işaretin salt bir taklit, başka bir deyişle gerçeklikle hiçbir ilişki taşımayan saf taklit halini aldığı dördüncü evre. Hiperrealizmle, işaret gerçeklikten daha gerçek hale gelir. Göndergenin ve hatta gösterilenin gözden kaybolması beraberinde sadece sonsuz boş göstergelerin geçit törenini bırakır. Los Angeles, geri-

sinin gerçek olduğuna bizi inandırmak için hayali olarak sunulan Disneyworld'ün kötü bir kopyası halini alır. Fotoğraf bebekten daha sevimlidir. Reagan gerçek yaşamını film makarasındaki yaşamıyla birlikte kurarken, John Hinkley *Taksi Şoförü*'nde Travis Buckle'ın kurtarma fantezisini tekrarlar.

Sosyal olanın ölümü çağında kitleler artık adına konuşulamayacak, açık bir şekilde ifade edilemeyecek veya temsil edilemeyecek iç patlamalı bir kuvvet halini alır.

Douglas Kellner ve Christopher Norris gibi Baudrillard eleştirmenleri, onu sahte, risksiz radikallik, bıkkın nihilizm ve "işaret fetişizmiyle" suçlarlar. Kellner için Baudrillard işaretleri maddesel desteklemelerinden soyutlayan bir "semiyolojik idealist" iken, Norris (1990) Baudrillard'nın tasarısını "devrik bir Platonizmle", Platon için negatif olan terimleri (retorik, görünüş) sistematik olarak pozitif emsallerinden geliştiren bir söylemle sonuçlanmasını tarif eder. Mevcut durumda gerçekdışı bir kitle medyası manipülasyonu dünyasında yaşadığımızın betimleyici gerçeği ve Körfez Savaşı'yla kanıtlanan ve *Wag the Dog* [Başkanın Adamları] filminde alaya alınan hipergerçek politikalar başka bir alternatifin mümkün olmadığı anlamına gelmez. Güncel koşulların betimleyici hesabından tüm doğruluk iddiaları ve politik temsilin kapsamlı reddedişine kolayca geçilemez. Baudrillard sadece tersten bir meta-anlatı, sosyalden ilerici tahliyenin negatif teleolojisini sağlamıştı.

Başka bir açıdan, Baudrillard'nın çalışmaları Paris taşralılığının, Paris hapşırdığında tüm dünyanın nezle olacağı varsayımının semptomudur. Gerçekten de Üçüncü Dünya eleştirmenleri genel itibariyle postmodernizmin Batının kendini yeniden paketleyip sunmasının, kendi taşralı endişelerini evrensel koşullar olarak geçiştirmesinin sadece başka bir yolu olduğunu ileri sürdüler. Denis Epko, "Afrikalılar için övülen postmodern koşul, fazla beslenmiş ve şımarık çocukların kendini pohpohlayan ikiyüzlü ağlamasından başka bir şey değildir" diye yazar (Epko, 1995, s.122). Bir yandan Latin Amerika entelektüelleri yenilikçi Latin Amerikalı kültürünün (örneğin Brezilya modernizmi ve 1920'lerdeki Meksika *mesticaje*'ı [melezleşmesi]) melezliği ve senkretizmi önbilinçli benimseyişiyle, *avant la lettre* postmodern olmuşlardı. Bu küresel eşzamanlılık, ihtiyatsız anlarında (Üçüncü Dünya'yı az gelişmiş, az modern bir çerçevede yansıttığı) politik ekonomi terimleriyle ("modern öncesi" ve "postmodern öncesi" bir geçmişle yansıttığı) estetik ve kültürel dönemselleştirme terimlerini bir araya getiren Fredric Jameson gibi

genellik'e son derece kültürel bir teorisyen tarafından bile atlandı. Jameson'ın "sözde gelişmiş ülkelerin kendilerinin tam postmodernliğe battığı bir anda, modernleşen Üçüncü Dünya'da olabilecek bir tür modernizmin geç kalmış doğuşundan" bahsetmesi gibi buradaki ekonomizm veya "iki-aşama teorisi" geç kapitalist/ postmodernist ve ön-kapitalist/ ön-postmodernist dengesine öncülük eder (Jameson, 1992, s.1). Dolayısıyla, Üçüncü Dünya her zaman geride kalmış gibi görünür, sadece ekonomik değil kültürel olarak da "gelişmiş" dünyanın tarihindeki başka bir kayıtta sadece tekrarlayabileceği daimi bir yakalama oyununa mahkûmdur.

Postmodernizmi estetik olarak nasıl gördüğümüz, modernlikle (on beşinci yüzyılda sömürgecilik ve kapitalizmin birbiriyle ilişkili işleyişleri ve sonrasında sanayileşme ve emperyalizm tarafından kışkırtılan feodal yapıların ötesindeki akım) ve modernizmle (sanattaki geleneksel mimetik temsilin ötesindeki akım) arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğümüzle alakalıdır, bütün bunlar ise hangi ulusal kavram ve hangi disiplin hakkında, hangi sanat ya da aracın tartışıldığına dayalı olarak çeşitlenir. Örneğin egemen sinema, teknolojik curcunasına, yani modernliğine rağmen, büyük ölçüde modernizm öncesi estetiği benimsemiştir (bkz. Stam, 1985; Friedberg, 1993). Televizyon, video ve bilgisayar teknolojileri, aksine, belli başlı postmodern araçlar olarak görülür ve estetik anlamda çok avangarddır. Ancak *Pee-Wee's Playhouse* "avangard radikalliğin normal olmayan ideallerini böylesine kapsamlı bir biçimde yerine getirdiğinde bu tür şovların egemen kültürün gözünü korkutmak veya onu aksatmak konusunda neden başarısız olduğu incelemeye değer hale gelir" (Caldwell, 1995, s.205).

Postmodernizmin üzerinde durduğu önemli nokta, neredeyse bütün politik mücadelelerin bugünlerde kitle medyasının sembolik savaş alanında gerçekleştiğidir. 1960'ların "devrim televizyonlardan yayınlanmayacak" sloganı yerine, öyle görünüyor ki 1990'larda *tek* devrim televizyonda (veya sibernetik) olacak. Simulakr diyarındaki temsiliyet üzerine mücadele, temsiliyet sorularının yetkilendirme ve ifade sorunlarına sürüklendiği politik alandakilerle benzeşir. En kötü haliyle postmodernizm, politikayı tek yapabileceğimiz şeyin anketler veya telefonla katılınan hap haber programları üzerinden "*Bill and Monica Show*" gibi (gerçek dünya efektlerine sahip) sözde olaylara tepki vermek olduğu pasif bir izleyici sporuna indirger. En iyi haliyle postmodernizm, bizi yeni zamanların yeni stratejiler gerektirdiği hususunda uyarır.

Kitle Kültürünün Sosyal Değerliği

Postmodernizm sorunu aynı zamanda popüler ve kitle-aracılı kültürün politik değerliğiyle ilgili çoktandır süregelen tartışmaların zeminine karşıt olarak da görülmelidir. Belli Marksist ve üçüncü dünyacı söylemler içerisinde "popüler kültür" sosyal dönüşümün ilerisini düşünen bir işareti olarak "toplumun" kültürünü çağrıştırırken "kitle-aracılı kültür" kapitalist tüketiciliği ve "toplumun" manipülasyonun basit objeleri olduğu metalaştırma makinesini anımsatır. "Kitle kültürü" Frankfurt Okulu'nun kültürel karamsarlığını ve narkoleptik [narkolepsi: gün içinde aşırı uyku eğilimi görülen bir uyku hastalığı ç.n.] monatların atomlarına ayrılmış bir izleyici kitlesini çağrıştırırken, "popüler kültür" kültürel çalışmalar iyimserliğini ve Bakhtin'in karnavalının isyancı enerjilerini anımsatır. Ancak "popüler kültür" de "kitle kültürü" de birleştirici alanlar olmaktan uzaktır. İlki popüleri idealleştirme riskine girer, ikincisi ise seçkinci lütufkârlık riskini taşır. Tüketim noktasına, yani gişe ve insanlar tarafından tüketilen Nielsen anlayışıyla kültüre mi "popüler" diyoruz? Yoksa "popüler" ile üretim noktasına, insanlar tarafından ve için üretilen kültüre mi atıfta bulunuyoruz? Raymond Williams'ın (1985) bizi uyardığı üzere, "kültür" kelimesinin kendisi de ideolojik mayın tarlaları barındırır. Bunu anıtlar ve başyapıtların onurlandırıcı anlamıyla mı, yoksa insanların hayatlarını nasıl yaşadıklarına dair antropolojik anlamda mı kastederiz?

Sol politik kültür kitle-aracılı kültüre karşı tarihsel olarak şizofren bir tutum göstermiştir. Godard'ın *Masculin, Feminin*'ininden [Erkek, Dişi] alıntı yapacak olursak "Marx'ın ve Coca-Cola'nın çocukları" olarak, sol sıklıkla kuramsal açıdan kınadığı bir kitle kültüründe yer alır. Ancak kişisel zevkler ve politik tutum arasındaki ayrılıkların da haricinde, sol kitle medyasının politik rolü konusunda kuramsal bir kararsızlık göstermiştir. Bir taraftan kökleri hem Frankfurt Okulu'nda (Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Schiller, Armand Mattelart) hem de 1968 Mayıs'ı teorisyenlerinde

(Jean-Louis Baudry, Louis Althusser) olan belirli bir sol kesim kitle medyasını burjuva hegemonyasının günahkâr sesi ve kapitalist şeyleştirmenin aleti olarak şiddetli şekilde eleştirir. Bu daha karamsar evrede, sol, didaktik/ kuramsal bir netice, medya hoşnutsuzluğunun bir tür pedagojisi olarak medyanın "sahte ihtiyaçlar" ve "sahte arzular" manipülasyonundan ve uygulamalarından yakınır, bu yüzden de düşmana çok önemli bir alanı bırakır. Başka bir sol, aksine, modern yeniden üretim tekniklerinin devrimleştirici etkisini (Benjamin) ya da edebi elitlerin geleneksel sınıf ayrıcalıklarının kitle-aracılı yıkımını (Enzensberger) saygıyla selamlar, kitle-aracılı kültürel ürünlerde yenilikçi potansiyel saptayarak kitle-aracılı eğlencenin müzakere edilen zevklerinde güçlenmenin izlerini bulur.

Böylelikle sol, dönüşümlü olarak baş belası ve Polyanna'yı oynayarak melankoli ve öfori arasında tereddüt eder. Meeghan Morris "*Banality in Cultural Studies*"de "ponpon kızları" "kıyamet habercileriyle" karşılaştırır. Çok sayıda analist ise, neyse ki, kitle kültürünün bu görünürde soğukkanlı yüzeyinin hemen aşağısında gizlenen çelişkileri vurgulayarak bu ideolojik manik depresyonun ötesine geçmeye çabaladılar. Birçok teorisyen Eleştirel Teoriyle, yani kitle kültürü içerisinde ütopyacı bir zorlama algılayan diyalektik bir yaklaşımla, medyanın kendi zehrinin panzehirini de taşıdığı görüşüyle genel olarak ilişkili bazı düşünürlerde (örneğin Kracauer, Benjamin, Ernst Bloch ve hatta Adorno) hâlihazırda var olan bir eğilimi güçlendirdiler. Bu geleneğe dayanarak, Enzensberger (1974) "sızıntılı", şirketler tarafından kontrol edilen fakat popüler arzu tarafından baskılanan ve program yapmaya olan bitmez tükenmez iştahını tatmin etmek için "politik olarak güvenilmez" yaratıcı yeteneğe bağlı olan bir medyadan bahseder. Daha da önemlisi, Enzensberger kitle-aldatmacası olarak medyanın manipülasyon teorisine itiraz ederek yerine Jameson'ın "derin sosyal gereksinimlerin temel gücü" olarak adlandırdığı şeyi ele alarak vurgular. Eleştirel Teori dışında çalışarak, sinemacı–teorisyen Alexander Kluge, demokratik açıklık, erişim özgürlüğü, politik düşünümsellik ve iletişimsel karşılıklılıkla karakterize edilen "muhalif kamu alanı" nosyonunu vurguladı.[1]

Mutlaka geriletici ve yabancılaştırıcı olmaktan çok, medyanın sosyal alanı politik olarak ikirciklidir. İlk olarak 1970'lerde geliştirilen aygıt ve egemen sinema teorileri, gördüğümüz üzere, haklı olarak tek parçalı ve hatta paranoyak, aygıtın yenilikçi yeniden düzenlemelerine ya da yıkıcı metinselliğe veya "sapkın okumalara"

imkân tanımakta başarısız olmakla eleştirilmişti. "Aygıt" kelimesinin tam da kendisi izleyicinin Chaplin-vari *Modern Times* [Modern Zamanlar] tarzı bir hileyi bile inkâr ettiği, muazzam bir operasyon veya *dişli düzeneği* gibi hayal edilen ezici bir sinema-makinesini anımsatır. Fakat gerçek yaşamdaki izleyicilik daha karmaşık ve fazlaca belirlenmiştir. *Thelma ve Louise, Do the Right Thing* [Doğruyu Seç] ya da *Bulworth* [Acı Sözler] gibi belirli filmler Zeitgeist'ı [zamanın ruhu] katalize eder, faylarını tetikler, tartışma, yaltaklanma, hınç, geri tepme ve benzeri sismik tepkileri kışkırtır.

En ana akım Hollywood filmleri bile bütünlükle gerici de değildir. Hollywood tarzı pazar araştırması bile çeşitli toplum arzularını müzakere etmeye yönelik bir girişime işaret eder. Jameson, Enzensberger, Richard Dyer ve Jane Feuer'ın iddia ettiği gibi kamunun bir metin veya araca olan çekimini açıklayabilmek için sadece insanları var olan sosyal ilişkilerle suç ortaklığına manipüle eden "ideolojik etki" değil, aynı zamanda bu ilişkilerin ötesine uzanan, aracın kendisini arzulanan ve statüko içerisinde bulunmayan şeyin yansıtılmış bir icrası olarak kurduğu ütopyacı fantezinin özü aranmalıdır. Semptomatik olarak Indiana Jones ve Rambo gibi emperyalist kahramanlar bile baskı yapanlar değil, özne toplumların özgürleştiricileri olarak varsayılmıştır. Richard Dyer, müzikal komedide, günlük yaşamın baskıcı yapılarının stilize edilmiş, koreografileştirilmiş ve mitsel olarak aşkın olduklarından o kadar da altüst olmadıklarını öne sürer. Sanatsal bir "işaretler değişimi" yoluyla sosyal varoluşun negatifleri sanatsal dönüşümün pozitiflerine dönüştürülmüştür (Dyer, Altman'da, 1981). Filmler yukarı doğru hareketlilik hayalleri besleyebilir ya da sosyal dönüşüm için mücadeleyi cesaretlendirebilir. Değişmiş bağlamlar (örneğin dernek salonlarında veya sosyal merkezlerde gösterilen alternatif filmler) de değişmiş okumalar meydana getirir. Yüzleşme basitçe birey olarak izleyici ile birey olarak yazar/ film arasında değil –bireye karşı toplum değişmecesini tekrarlayan bir formül– çeşitli filmleri çeşitli yollarla izleyen çeşitli bağlamlardaki çeşitli toplumlar arasında ve içindedir.

Kitle medyası, her biri kendi özellikleriyle, çoklu ortamlar içerisinde –üreten kitle medyası ortamı, daha kapsamlı üreten ideolojik ortam ve üreten sosyo-ekonomik ortam– konumlanmış ideolojik işaretlerin karmaşık bir ağını oluşturur. Televizyon bu açıdan, çevresel çokdilliliği yansıtan ve yeniden yayınlayan, bozan ve büyüten elektronik bir mikrokozm teşkil eder.[2] Televizyonun çokdilliliği tabii ki bazı yönlerden ciddi ölçüde tehlikeli, köreltilmiş; birçok

sosyal ses ya asla duyulmaz ya da ciddi şekilde bozulmuştur. Ancak merkezcil-egemen ve merkezkaç-muhalif söylemlerin savaştığı bir matriste, kitle medyası sınıf seslerinin karşı çıkan diyaloğunu Jameson'ın "burjuva hegemonyasının güven verici uğultusu" dediği şeye asla tam olarak indirgeyemez. Mülkiyetin örüntüleri ve açık seçik ideolojik eğilimler vardır; fakat baskılama asla tamamlanmaz; çünkü televizyon, sadece sahipleri ve endüstriyel işletmecileri değil, aynı zamanda yaratıcı katılımcıları, çalışanları ve direnebilen, baskı yapabilen ve deşifre edebilen seyircileridir de.

Bakhtin ve Medvedev'in "konuşma inceliği" nosyonu burada faydalı olabilir. "Konuşma inceliği"ni, "konuşmacıların bütün sosyal ilişkilerinin, ideolojik anlayışları ve son olarâk konuşmanın somut durumunun toplamı tarafından belirlenmiş" olan, "söylemsel etkileşime hükmeden kodların birliği" olarak tanımlarlar (Bakhtin ve Medvedev, 1985, s.95). "İncelik" nosyonu, sinema teorisi ve analizi için son derece fikir vericidir; tarihsel konumlanmış "ifade" olarak film ve tarihsel konumlanmış alıcı olarak izleyici arasındaki diyaloğun yanı sıra kelime anlamıyla anlatıcı öykü içerisindeki sözel değişimlerde üstü kapalı olan güç ilişkilerine ve mecazi olarak metin içerisindeki janr ve söylem diyaloğuna başvurur.[3]

Bu yaklaşım içinde birleştirici bir metin yoktur, birleştirici bir üretici yoktur, birleştirici bir izleyici yoktur, daha ziyade üreticiyi, metni, bağlamı ve okuyucu/ izleyiciyi saran çelişkili bir çokdillilik vardır. Her kategori merkezcil ve merkezkaç tarafından, egemen ve muhalif tarafından dikkatle incelenir. Oran her kategoride değişiklik gösterebilir. Güncel Amerika televizyonunda sahip-üretici kategorisinin egemen tarafa meyletmesi muhtemeldir yine de burada bile süreç çelişkilidir; metnin toplanmasından sorumlu çeşitli "seslerin" düzenlenmesi, metnin kendisinde izler ve uyumsuzluklar bırakan bir süreci içerir. İzleyicilerin sosyal olarak üretilen ihtiyaçları kadar yaratım sürecinin çelişkili doğası da göz önüne alındığında, üretilen metinlerin belli bir oranda direnişçi mesajları barındırması ya da en azından direnişçi okumaları mümkün kılması muhtemeldir. Kitle medyasının eleştirel bir yorumlamasının rolü kitle medyası tarafından iletilen bütün seslerin bilincini artırmak hem hegemonyanın "ekran dışı" seslerini hem de örtülmüş ve bastırılmış sesleri işaret etmek olurdu. Amaç, bir yandan ütopyayı daha az gerçekleşebilir ve hatta kimi zaman daha az hayal edilebilir kılan gerçek yapısal engelleri gösterirken kitle medyasındaki ütopyanın sıklıkla bozulan fısıltılarını ayırt etmek olurdu. Bu, metnin bastırıl-

mış seslerini meydana çıkarmakla ilgili bir sorundur, daha çok bası yükseltmek veya sopranoyu netleştirmek veya enstrümantasyonu güçlendirmek için bir kaydı incelikle işleyen bir ses kayıt stüdyosu mikserinin işi gibidir.

O zaman, iyimserlik ve keder arasındaki şizofren yalpalamalar yerine kitle medyasına yönelik karmaşık, bütün ruh halleri ve tavırlar ve stratejiler spektrumunu kapsayan bir tutumu benimsemek mümkündür. Amerikan televizyonunun "inceliği", bu perspektiften bakılırsa, bütün muhataplar (ekran içi ve dışı), konuşmanın somut durumu ve söylemi bildiren sosyal ilişkiler ile ideolojik görüşlerin toplamı arasındaki ilişkilerin bir ürünü olarak analiz edilebilir. Örneğin televizyon *talk show*'unu ele alın. Bu tür şovların merkezinde konuşan öznelerin, gerçek veya metaforik diyaloglar içindeki kişilerin söyleşimci, karşılıklı etkileşimini görürüz. Kanatlarda ise bu esnada, diyalog içinde duyulmayan katılımcılar vardır: yalnızca ticari mesajlar üzerinden "konuşan" iletişim ağı yöneticileri ve şirket sponsorları. Ve ünlülerle stüdyonun gerçek mekânında karşı karşıya gelen, etten kemikten vekil seyirciler, sunucu ve konuğun ayrıca diyalog kurduğu evdeki görünmez seyircilerin ideal katılımcı bir versiyonu; kendisi sınıf, cinsiyet, ırk, yaş ve politikayla ilgili çelişkilerin içinden geçen bir kitlenin kesiti olan bir seyirci topluluğu.

Talk show dünyasında mutlak söylemsel gücü şirket sponsorları yönlendirir; konuşmayı askıya alma ve hatta sona erdirme hakkına sahiptirler. İdeolojik bir filtrenin yanı sıra tamamen soğuk para bağlantısı da "özgür ve tanıdık temasa" (Bakhtin) dayanan "ideal konuşma durumunun" (Habermas) cana yakın değiş tokuşu gibi görünen şeyi ciddi ölçüde tehlikeye atar. Martin Scorsese'nin *The King of Comedy* [Kahkahalar Kralı] filmindeki "şaka", kahramanın, televizyonun "cana yakınlığının" üstü kapalı vaadini "toplamaya" çalışmasında yatar; Rupert Pupkin *talk show* sunucusu Jerry Langford'ın (Johnny Carson model alınmıştır) "arkadaşı" olduğuna gerçekten de inanmaktadır. İletişimsel ütopya, buna ek olarak, sadece kurumsal edinme ve harcamayla değil; reyting takıntısı, daima sansasyonel mağdurlar veya usandırıcı absürdlükler arayışı, herhangi bir gerçekten alternatif söylemin çevreselleşmesi ve şovların temelini oluşturan ve temsili özdeşleşmeleri "yıldızların" gelip geçici zaferleriyle besleyen ısrarcı başarı kinayesi yoluyla da ihlal edilir. Söylem, kitaplar, filmler ve şovların tanıtımıyla ilgili başka gizli ve çok da gizli olmayan gündemler tarafından daha da bozulur. Ko-

nuşma, sözün kısası, özgür de tarafsız da değildir; söylem kurumsal ve sosyal "inceliklerin" sayısız dizginlemeleriyle bağlıdır.

Kitle kültürü ve popüler kültür kavramsal olarak ayırt edilebilir; ancak karşılıklı olarak iç içe geçmiştir; güncel anı tanımlayan şey bu ikisi arasındaki gerilimli ve canlı dinamiktir. Kitle medyasının cazibesi, belli bir açıdan, gelecekteki eşitlikçi bir *toplumun* popüler bellek ve umudunu metalaştırma kapasitesinden türer. Medya da dolayısıyla karnavalın içten kahkahası için olan simulakral cümbüşün sahte alkışını ikame etmeye çalışır, oysa bu kahkaha temel yıkıcı enerjinin sadece zararsız izlerini taşımaktadır. Politik yönelimi ne olursa olsun, popüler kültür artık ulusaşırı küresel teknokültürün tamamen içine işlemiştir. O halde, onu çoğul, üretim ve tüketimin çelişkili süreciyle alakalı farklı toplumlar arasında müzakere eder görmek mantıklıdır.

Güncel kitle medyası durmaksızın karnaval tarzı cümbüşün simulakrını sunar. Televizyon sıklıkla üstü kapalı şekilde, Andy Warhol tarzı evrensel şöhretin olanaklılığını takdim eder, izleyici ile gösteri arasındaki çizginin karnaval tarafından silinmesinin güncelleştirmesidir bu. Bu tip bir katılım sayısız biçim alabilir. İzleyici *talk show* sunucusundan bir telefon alabilir, televizyon programında kendisine teşekkür edilebilir, *Eyewitness News* tarafından röportajı yapılabilir, *Oprah Show*'da bir soru sorabilir, *Saturday Night Live*'da birleştirilmiş bir unvan yoluyla alay konusu olabilir, *Jerry Springer Show*'da *People's Court*'ta sahne alabilir. Bütün bu örneklerde, Elayne Rapping'in ifade ettiği haliyle, insanlar tam olarak "kendilerini maskara ederler" ve böylelikle, karnavala *uygun* olarak, oyuncu ve izleyici arasındaki engeli kaldırırlar. Bu anlamda, birçok kitle-aracılı ürünün cazibesini, tehlikeli bir tavırla, karnavalın mesafeli kültürel bellek ve imgelemini iletmesiyle açıklayabiliriz. Amerikan kitle araçları, karnavalın ütopyacı vaadinin bozulmuş versiyonlarını sunarak gerçekten eşitlikçi bir toplumun yılgın arzusundan faydalanan zayıf veya kesik karnaval biçimlerini sever: 4 Temmuz'un ticari tantanası, şovenist şarkılar, otoriter rock konserleri, neşeli meşrubat reklamları. Bu gibi analizlerden doğan şey manipülasyonun en kaba türünü bilinçaltıyla algılanan ütopyacı çekimler ve alçakgönüllü yenilikçi akımlarla karıştıran, derinlemesine karıştırılmış durumlardır. (Gerçekten de analitik kategorilere fena halde ihtiyacımız vardır, belirlenmiş bir ifade veya söylemin *aynı anda* hem ilerici hem gerici olabileceği gerçeğine imkân tanıyarak Manicheci değerlendirmeleri yıkan Bakhtin'inkiler gibi.)

Daha önce de belirtildiği gibi sol teori genellikle şizofren olagelmiştir, kimi zaman eğlenceyi eleştirel olmadan doğrularken, kimi zaman da kitlesel izleyicilerin yabancılaşmış görüntülerden aldığı keyiften yakınır. Sıklıkla püriten bir sol ideolojinin yanında zevki de yok eder. Zevkin bu reddi kimi zaman kültürel eleştiri ile ona hizmet ettiği iddiasında olduğu şeyler arasında geniş bir uçurum yaratır. Gerçekte, sol püritanlığının politik sonuçları muazzam olmuştur. İzleyicilerine ahlaki terimlerle hitap ederken reklamını yapan ve kitle kültürünün en derin arzu ve fantezilerine seslenmesine izin veren yalın, üstbenliğimsi bir sol, kuramsal ve pragmatik olarak yetersizdir. Mesele şudur ki, bilinç endüstrisi ve kapitalizmi kendi çıkarı için kullandığı gerçek gereksinimleri mutlak olarak tatmin edemez. "İleriye yönelik" okumalar, bu anlamda, kitle medyası metinlerini sosyal hayatın olası alternatif biçimlerine kazara öngörülü gösterebilir.

Post-Sinema: Dijital Teori ve Yeni Medya

Göklere çıkarılan özgüllüğüyle sinema akımı şimdi, ister fotoğrafik, elektronik veya sibernetik olsun, görsel işitsel araçların daha kapsamlı akımına karışıyor gibi görünüyor. Zor kazanılmış ayrıcalıklı popüler sanatların "kralı" statüsünü kaybeden sinema, şimdi televizyon, bilgisayar oyunları, bilgisayarlar ve sanal gerçeklikle rekabet etmek zorunda. Geniş bir simülasyon aygıtları spektrumunun sadece tek, nispeten dar bir şeridi olarak sinema, şimdi personel, finansman ve hatta estetik açısından epey bir çapraz üremeyle televizyonla antitez olmaktan çok devamlılık içinde görülmektedir.

Disiplinlerin de araçların da kurulu "konumlarını" kaybeder gibi göründüğü bu değişen duruma karşı birçok kuramsal yanıt geldi. Yanıtlardan birini, sanat tarihi, ikonoloji ve medya çalışmaları gibi çeşitli disiplinlerin sınırlarında konumlanmış disiplinlerarası bir oluşum olan yeni gelişen "görsel kültür" alanında buluruz. Görsel kültür anlam üretiminde vizyon ve görselin merkeziliği, güç ilişkilerinin yönlendirilmesi ve görsel kültürün "günlük yaşamın bir parçası değil, günlük yaşamın kendisi" olduğu bir güncel dünyada düş gücünü biçimlendirmeyle ilgili çok çeşitli bir kaygılar alanını adlandırır (Mirzoeff, 1998, s.3). Görsel kültür, sinema teorisinin keşiflerinin yolunda bakışın asimetrilerini araştırır, şu gibi sorular sorar: Görme nasıl cinsiyetleştirilir ve cinselleştirilir (Waugh, Gever ve Greyson'da, 1993)? Bazılarının bakmaya izinli olduğu, bazılarının hızlı bir göz atmayı göze aldığı ve yine de diğerlerinin bakmasının tamamen yasak olduğu görsel şifreler nelerdir (Rogoff, Mirzoeff'te, 1998, s.16)? Savaş bile görselin alanını etkileyebilir. *War and Cinema* (1989) ve *The Vision Machine* (1994) gibi kitaplarda Paul Virilio savaşın sadece görsel teknolojilerde değil görselle ilgili nosyonlarımızda da ana bir motor olduğunu; çünkü "görsel alanın ateş hattına indirgendiğini" iddia eder (Virilio, 1994, s.16-17). Lisa Cartwright *Screening the Body*'de sinema ile "tıp ve bilimde bedensel analiz ve gözetimin uzun tarihi" arasında başka bir bağ-

lantı kurar (Cartwright, 1995). Bir açıdan, elbette, görsel kültürün önemi sinema teorisi için yeni bir şey sayılmaz, neticede bütün erken dönem sinema teorisyenleri görsele değer biçmişti; zorlu olan şey hegemonyasından kaçınmak, sinemada dil ve sesin rolünü de hatırlamaktı.

Görsel teorisyenler Foucault'nun panoptik rejim kavramından, yani en iyi şekilde Bentham'ın arkadan aydınlatmalı hücrelerin halkalarının merkezi bir gözlem kulesini çevrelediği "panoptik hapishaneler"iyle örneklenebilecek, bir hapishane nüfusunun "disipliner" taslağına olanak tanımak için tasarlanan bir sinoptik görsellik rejiminden de yararlanmışlardır. Panoptikon tek yönlü bir bakış kurduğu için -biliminsanı veya bekçi mahkûmu görebilir fakat aksi mümkün değildir- sinema izleyicisinin voyöristik durumuyla sık sık karşılaştırılır. L. B. Jeffries, *Arka Pencere*'nin başlangıcında, dünyayı korunaklı bir pozisyondan gözeterek, komşularını denetleyici bir bakışa bağımlı kılarak, bekçi-izleyici halini alır, sanki hayali bir hapishanenin koğuşlarını ("periferinin hücrelerindeki küçük tutsak gölgeler") gözlemlediği özel bir panoptikondaymış gibi. Foucault'nun panoptikon hücrelerini tanımlaması -"her aktörün yalnız, mükemmel bir şekilde bireyselleştirilmiş ve sürekli görünür olduğu pek çok kafes, pek çok küçük tiyatro"- bazı yönlerden Jeffries'in bakışına maruz kalan sahneyi tanımlar.

Dam Armstrong (1989) "sosyal menfaat ve kontrol amaçları için özneleri biçimlendiren, normalleştiren ve somutlaştıran, geçerli bir kapsamlı rasyonellik ve güç ekonomisi" göstererek, belgeselci Frederic Wiseman'ın eserlerinde hapishaneden daha kapsamlı topluma yayılan sosyal kurumların sürekliliğini nasıl araştırdığını göstermek için Foulcaultçu bir çerçeve kullanır. Wiseman'ın çalışmaları "hapishaneyle ilgili takım adalar" oluşturan çeşitli kurumlardaki panoptik bakışın dinamiklerini inceler: *Titicut Follies* ve *Juvenile Court*'ta hapsedilme ve ceza; *Hospital and Welfare*'de sosyal yardım; *High School, Basic Training, Essene* ve *Meat*'te ise "üretken" okul disiplini, ordu, din ve çalışma.

W. J. T. Mitchell, Irit Rogoff, Nick Mirzoeff, Anne Frielberg ve Jonathon Crary gibi figürler tarafından geliştirildiği haliyle görsel kültür nosyonunda üstü kapalı olan şey, başyapıtlar ve dâhilere verdiği önem ve sanatı diğer pratik ve kurumlarla ilişki içerisinde konumlamaktaki sürekli başarısızlığıyla, geleneksel sanat tarihinin (modernist sanat tarihi de dahil) estetikliğinin reddidir. Gary, *Technique of the Observor*'da (1995) görmenin her zaman sosyal güç

sorunlarına bağlı olduğunu öne sürer. Görsel kültür de görseli, örneğin Neil Postman gibi medya imgelemini düşünce ve rasyonelliğe has çürütücü bir şey olarak ele alanlar tarafından maruz kaldığı aşağılamadan kurtarmaya çalışır. Bazı teorisyenler ayrıca aygıt teorisini "okülerfobik" [gözle ilgili fobi ç.n] bir ara metin içine yerleştirdi. Martin Jay (1994) için aygıt teorisi, batılı düşüncede "görselin aşağılanmasının" daha uzun tarihinin bir parçasını oluşturur. Aydınlanma çağı görüşü duyuların en soylusu olarak kabul etmişken, yirminci yüzyıl görmeye düşmanlık gösterdi; ister Sartre'ın paranoyak başkalarına bakış görüşüne, ister Guy Debord'un "gösteri toplumu" şeytanlaştırmasına, Althusser'in "anti-oküler ideoloji eleştirisine", Comolli'nin "görülenin ideolojisine" olan saldırısına veya Foucault'nun panoptikon eleştirisine olsun.

Kültürel çalışmalar metaforik, Foucaultcu anlamda (cinsiyet, gözetim ve beden "teknolojileri") "teknolojilere" hayran olduğu halde, John Caldwell'in işaret ettiği gibi daha somut teknolojik yenilikler açısından teknolojiyi görmezden gelmeye eğilimlidir. Caldwell'in kendi işleri video yardımı, elektronik doğrusal olmayan kurgu, dijital efektler, *T-grain* film malzemeleri ve Rank-Cintel gibi yeni teknolojilerin televizyon yapım ve estetiğine olan etkisine odaklanır. Caldwell, başkalarının ana akım ve avangard arasındaki sınırların bulanıklaşması olarak adlandırdığı şeyi teknik bir seviyede gösterir, bu da 1980'lere gelindiğinde gerçek avangardın "görsel deneyleme için en dinamik yerlerden biri" olan reklamlarla *prime time* televizyon reklamı yapımında bulunduğu için isabetlidir (a.g.e., s.93).

Dahası, izleyicilik süreçlerinin her güncel analizi, sadece yeni mekânlar gerçeğini (filmlerin uçaklarda, havaalanlarında, barlarda vs izlenmesi) değil, aynı zamanda yeni görsel işitsel teknolojilerin yeni bir sinemanın yanında yeni bir izleyici de doğurduğu gerçeğini de ele almak zorundadır. Muazzam bütçeler, ses inovasyonları ve dijital teknolojilerle mümkün kılınan yeni bir gişe sineması, duyum sinemasının "ses ve ışık şovunu" tercih etti. Laurent Jullier'nin "konser filmleri" diye adlandırdığı şey klasik Hollywood'dan ziyade video oyunları, müzik klipleri ve lunapark gezilerini daha çok andıran, akıcı, öforik bir görüntüler ve sesler kurgusunu besler. (George Lucas bu kıyaslamayı 1981'deki bir *Time* röportajında belirgin hale getirdi.) Bu tür bir sinema, Biocca'nın ifadesiyle "çevreleyen" bir hal alır; izleyici görüntüyle karşı karşıya olmaktansa onun "içindedir". Duyum anlatıya üstün gelir, ses de görüntüye, gerçeğe benzeme ise artık bir hedef değildir; daha çok baş döndürücü, ön eklemeli he-

zeyanın teknoloji bağımlı bir üretimidir. İzleyici artık görüntünün aldatılmış efendisi değil, bunun yerine görüntünün sakinidir.

Belirli bir anlamda, ticari filmdeki yakın zamanlı gelişmeler *hem* bilişsel *hem* klasik semiyotik yaklaşımları, onları sadece sinemanın klasik formlarıyla ilişkili olarak açığa vurarak göreceleştirir. Son zamanlarda anlatısal zamanın hızını kaybetmesini, anlatısal düş kırıklığının bir tür postmodern, pikaresk dizimini buluruz. Tam burada doğrusal anlatı, sömürücü gösteri ve hâkim bakışa olan bir eleştiri ilgisiz hale gelir. Böyle bir sinema karşısında hem özdeşleşme, sütür ve bakışa dayalı semiyotik-psikanalitik değerler hem de sebep-sonuç çıkarımları ve "hipotez testine" dayalı bilişsel yaklaşımlar biraz eski moda durur.[1] Bir Tarantino filminin postmodern "kinayeci" (Carroll) sinemasında motivasyon ve nedensellik önemsizleştirilir; burada, karakterler herhangi bir "tasarıdan" dolayı değil daha çok kazayla (*Ucuz Roman*) veya geçici bir dürtü ya da bir anlık öfkeyle (*Jackie Brown*) öldürür. Sinemanın bu iki türü de semiyotik *veya* bilişsel teorinin düzenli şemalarına tam olarak uymaz.

Walter Benjamin'in ufuk açıcı makalesinin sibernetik bir güncellemesinde Henry Jenkins "*The Work of Theory in the Age of Digital Transformation*"da (1999), gelişen "dijital teori" yapısına hitap eder:

> Dijital Teori, gişe rekoru kıran Hollywood filmlerinde CGI özel efektlerinin rolünden yeni iletişim sistemlerine (net), eğlencenin yeni janrlarına (bilgisayar oyunu), yeni müzik tarzlarına (tekno) veya temsiliyetin yeni sistemlerine (dijital fotoğrafçılık veya sanal gerçeklik) kadar her şeyi irdeleyebilir. (Jenkins, Miller ve Stam'de, 1999)

Birçok kişi sinemanın sonundan kıyametvari bir şekilde söz etse de şu anki durum esrarengiz biçimde sinemanın bir araç olarak başlangıcını anımsatıyor. "Sinema öncesi" ve "post-sinema" birbirini andırmaya başladı. O zaman da şimdiki gibi her şey mümkün görünüyordu. O zaman da şimdiki gibi sinema geniş bir yelpazedeki başka simülasyon cihazlarıyla "komşuluk yaptı." Ve şimdi, o zamanki gibi sinemanın medya sanatları arasındaki rakipsiz pozisyonu ne kaçınılmaz ne de açıkça görünüyor. Tıpkı erken sinemanın bilimsel deneyler, burlesk ve küçük şovlarla komşu olması gibi post-sinemanın yeni biçimleri evden alışveriş, video oyunları ve CD-ROM'larla komşudur.

Değişen görsel işitsel teknolojiler sinema teorisi tarafından birbirine bağlanan, sanal olarak bütün daimi sorunları dramatik bir biçimde etkiler: özgüllük, auteurizm, aygıt teorisi, izleyicilik, gerçek-

çilik, estetik. Tıpkı Umberto Eco'nun *Il Pendolo Di Foucault*'sunda [Foucault Sarkacı] edebiyatın *word* işlemcilerinin varlığı tarafından değişeceğini öne sürdüğü gibi sinema ve sinema teorisi, yeni medya tarafından geri dönülemez bir şekilde değişecektir. Jenkins'in ifade ettiği gibi:

> E-posta sanal toplumla ilgili; dijital fotoğrafçılık görsel belgelemenin aslına uygunluk ve güvenilirliğiyle ilgili; sanal gerçeklik somutlaşma ve bunun epistemolojik işlevleriyle ilgili; hipermetin okurluk ve yazara ait otoriteyle ilgili; bilgisayar oyunları mekânsal anlatıyla ilgili; MUD'lar [çok katılımcılı oyunlar ç.n.] kimlik oluşumuyla ilgili; webcam'ler voyörizm ve teşhircilikle ilgili sorular yöneltir. (Jenkins, Miller ve Stam'de, 1999) [Genette'nin *hypertext* kavramı ana metin olarak çevrilmişti. Elektronik metinselliğin gelişmesinin bu kavramın atamaya başladığı yeni anlamlar nedeni ile *hypertext* kavramı bu bölümde "hipermetin" olarak çevrildi ç.n.]

Yeni medya araç özgüllüğünü bulanıklaştırır; dijital medya bütün önceki araçları potansiyel olarak kapsadığı için artık medyaya-özgü bağlamda düşünmek anlamsızlaşır. Auteurizm açısından, multimedya yaratıcı sanatçıların medya yapımcıları ve teknik uzmanlardan oluşan son derece çeşitli bir ağa bağlı oldukları bir durumda, tamamen bireysel yaratı daha bile az mümkün hale gelir.

Dijital görüntüleme, aynı zamanda Bazinci görüntünün deontolojikleşmesine yol açar. Sanal olarak her görüntünün mümkün olduğu dijital görüntü üretimi egemenliğiyle, "görüntülerin katı maddeyle olan bağlantısı zayıflamıştır... görüntüler artık görsel doğru olarak garantilenemez" (Mitchell, 1992, s.57). Sanatçının artık dünyada sinema lehine bir model araştırmasına gerek kalmadı; soyut fikirler ve olanaksız düşlere görülebilir biçim verilebilir. (Peter Greenaway (1998) sanal gerçeklik yerine sanal *gerçekdışılıktan* söz etmeyi tercih eder.) Görüntü artık bir kopya değildir, aksine interaktif bir devre içerisinde kendi yaşam ve dinamizmini elde eder; stüdyo dışı çekim, hava koşulları ve benzeri şeylerin öngörülememezliklerinden azat olmuştur. Ancak simulakral avantaj aynı zamanda dezavantajdır da; görüntülerin elektronik olarak yaratılabileceğini bildiğimiz için görüntünün doğruluk değerinden daha fazla şüphe ederiz.

Biçimsel açıdan, yeni teknolojiler hem gerçekçilik için hem de *gerçekdışıcılık* için yeni imkânlar sunar. Bir taraftan, "topyekûn sinemanın" IMAX görünüşleri gibi daha sersemletici bir biçimde inandırıcı ve "yutturulabilir" formlarına olanak tanır. Kullanıcıların

üç boyutlu, bilgisayar tarafından yaratılmış ortamlarla ara yüz yapabilmek için miğferler kuşandığı sanal gerçeklik vasıtasıyla, gerçeğin izlenimi baş döndürücü boyutlara ulaşır. Sanal gerçekliğin sibernetik yan mekânı içerisinde etten ve kemikten beden gerçek dünyadan ayrılamazken bilgisayar teknolojisi siber özneyi nihai bir simülasyonlar dünyasına yansıtır. Siber meraklılar için sanal gerçeklik, izleyiciyi pasiflikten daha interaktif bir pozisyona aktarmak yoluyla gerçeklik efektini katlanarak arttırır. Bu daha interaktif pozisyonla ırkı, cinsiyeti olan, duyumsal beden, teorik olarak, yapılandırılmış sanal bir bakışla nakledilebilir, kimlik oyunu için bir atlama tahtası haline gelir. Bu gibi araçlar, hepimizi Walter Mitchell'ın (1992) "bizi her dakika yeniden şekillendirebilen, biçim değiştiren sayborglar" olarak adlandırdığı şeye dönüştürür.

Bu olanaklar yeninin öforik bir söylemine sebep olmuştur ki bu bir yüzyıl önce sinemanın karşılanışını kimi yönlerden andırır. Muazzam bir ideolojik yük yeni teknolojilere ilişik hale gelir. Yeni medyanın işbirlikçi davranışı doğası gereği cesaretlendirdiği ve fiziksel somutlaşmanın katmanlaştırıcı etkilerini -cinsiyet, yaş, ırk vb- dengelediği ileri sürülür. Ancak yeni medyanın bu ölçüde sosyal aşkınlığı mümkün kılabileceği fikri bu sosyal olarak oluşmuş katmanlaşmaların tarihsel hareketsizliğini yok sayar. Üstelik orantısız güç hâlâ bu yeni aygıtları inşa eden, yayan ve ticarileştirenlerin elindedir. Internet, örneğin İngilizce'ye diğer dillerin aleyhinde ayrıcalık tanır. Yeni aygıtlar da epistemolojik olarak yıkıcı değildir. Sally Pryor ve Jill Scott'a göre sanal gerçeklik "Kartezyen mekân, objektif gerçekçilik ve doğrusal perspektif gibi düzenlerin açıkça belirtilmemiş temeline" dayalıdır (Pryor ve Scott, Hayward ve Wollen'da 1993, s.168). *Strange Days* [Tuhaf Günler] filmi bu tür araçların gelecek olanaklarının distopyacı bir dış değerini sunar; katılımcıların beyin zarına direkt olarak bağlantılı SG [sanal gerçeklik ç.n.] başlığıyla "bağlandıkları" ve dolayısıyla kendi eğlenceleri için başkalarının hayatlarına bağlanıp vampirleştirdikleri bir dünyayı gösterir. Sibernetik pezevenkler başkalarının yaşam dünyalarını, örneğin tecavüz mağdurlarınınkini satışa ve yeniden oynamaya müsait duruma getirir.

Yeni teknolojiler izleyiciliği aygıt teorisini daha da demode gibi gösteren yönlerden açıkça etkiler. Klasik izleme durumu bütün gözlerin perdeye doğru yöneldiği karartılmış bir sinema farz ettiği halde, yeni medya çoğunlukla iyi ışıklandırılmış durumlarda küçük ekranları kapsar. Artık bu izleyicinin kapana kısıldığı

Platon'un mağarası değil, izleyicinin, tahminen özgürlüğe doğru yolculuk ettiği bilgi otobanı meselesidir. "*Archeology of the Computer Screen*"de Lev Manovich (1994) sinemanın klasik perdesinin (düz bir yüzeydeki üç boyutlu perspektife uygun mekân) çoklu, karşılıklı olarak göreceleştiren görüntülerin zaman içinde evrildiği "dinamik ekranla" değiştirilmiştir. Klasik film duygu üretimi için iyi işleyen, izleyiciyi ardışık bir duygular dizisini tetikleyen doğrusal bir yapıyı izlemek zorunda bırakan bir makineyken, yeni interaktif medya katılımcının –"izleyici" kelimesi fazla pasif geliyor– daha kişisel bir zamansallık yaratmasına ve daha kişisel bir duygu biçimlendirmesine izin verir. Ekran bir "aktivite merkezi", hem zaman hem mekânın dönüştüğü bir siber-kronotrop halini alır. Bir filmin uzunluğunu sormak bir anlam ifade ettiği halde, aynı soruyu interaktif bir anlatı, oyun veya CD için sormak anlamsızdır. Süreye, sıraya, yörüngeye katılımcı karar verir. *Myst* ve *Riven* gibi CD'ler katılımcıyı çoklu yan yolları, çıkışları ve sonları olan film benzeri anlatısal bir dünyaya getirebilmek için yüksek çözünürlüklü görüntü ve stereo ses kullanır. Artık anahtar kelime, Baudry-Metz tarzı izleyicilik analizinin eski modalığının geldiği yer olan mecburi pasiflikten çok "interaktiflik"tir. Sütür teorisinin özne-etkisinin yerine interaktif katılımcı onun maddesel mekân ve sosyal mekândaki yerinden haberdar olan bilgisayar tarafından "tanınır". Aynı zamanda bu "özgürlük" tersine çevrilebilir; çünkü ziyaret edilen *World Wide Web* [www] kayıtları kadar kredi işlemleri, vergi ve gelir kayıtlarının da sayesinde siber-katılımcı gözetime savunmasız hale gelir (Morse, 1998, s.7).

Yeni teknolojilerin üretim ve estetik üzerinde de açık bir etkisi vardır. Dijital medyanın başlangıcı *Toy Story*'de [Oyuncak Hikâyesi] bilgisayar animasyonunun ve *Jurasik Park*'ta CGI özel efektlerinin kullanımına götürmüştür. Biçim değiştirme, Eisensteinci kurgunun grafik çatışmalarından çok farklılığın içindeki benzerlikleri vurgulayan bir estetik içerisinde, tözcü ırksal farklılıkları (örneğin Michael Jackson'ın *Black or White* şarkısında) sorgulamak için kullanılır (Sobchack, 1977). Tamamen bilgisayar ürünü olan yedi dakikalık İsviçre filmi *Rendezvous à Montreal* (1987), Marilyn Monroe ve Humphrey Bogart arasında geçen bir aşk hikâyesi başlangıcını sahneler. Ana akım sinemada, bilgisayar ürünü sekanslar *Star Trek II* (1983) [Uzay Yolu II] filminde yer alırken, bilgisayar ürünü karakterler *Terminator II*'de (1991) yer aldı. Siber-fetişist dergi *Wired* 1997'de, film endüstrisinin dönüşümünü bilgisayar yazılımında tek-

rarlayan güncellemelerin altında yatan coşkun demode olma üretimiyle üstü kapalı biçimde kıyaslayarak "*Hollywood 2.0*"dan söz etti.

Aynı zamanda dijital kameralar ve dijital kurgu (AVID) yalnızca kurgu olanaklarını geliştirmekle kalmayıp düşük bütçeli film yapımını da kolaylaştırdı. Ve dağıtım açısından, İnternet bir yabancılar topluluğunun mesaj, görüntü ve video kesitleri alışverişi yapmasını mümkün kılıyor, böylece yeni bir tür, eski Hollywood egemenliğindeki uluslararası sistemden daha karşılıklı ve çok merkezli olması umulan uluslararası iletişime olanak tanıyor. Fiber optik sayesinde "çevirmeli [*dial-up*] sinemayı", kapsamlı bir film ve görsel işitsel malzemeler arşivini görme veya indirme kapasitesini sabırsızlıkla bekleyebiliriz. Dijitale olan kayma, kalite kaybı olmadan sonsuz çoğaltılabilirliğe doğru yol almakta, neticede görüntüler bir "orijinali" olmadan pikseller halinde depolanmaktadır. Ayrıca bize bilgisayar ürünü aktörler, uzun metraj filmler üretebilen masaüstü bilgisayarlar ve coğrafi olarak dağınık mekânlar boyunca yaratıcı işbirlikleri vaat edildi.

Ayrıca yeni medya ve eskiden avangard pratikler olarak kabul edilen şey arasında esrarengiz bir yakınlık da bulabiliriz. Güncel video ve bilgisayar teknolojileri medya jijutsusunu ve medya döküntüsünün geri kazanımını "buluntu nesneler" olarak kolaylaştırır. 1960'ların "açlığın estetiği"ndense, düşük bütçeli film yapımcıları bir çeşit sibernetik minimalizm kullanarak maksimum güzellik ve etkiyi minimum masrafla elde edebilirler. Video değiştiricileri [*switcher*] ekranın ayrık, silme ve eklemelerle dikey veya yatay olarak bölünmesine izin verir. Anahtarlar, renk anahtarları, buzlandırma ve kısma düğmeleri, bilgisayar grafikleriyle beraber, çatlak, bozuk ve çokseslilik için görsel işitsel olanakları çoğaltır. Elektronik dikiş, sesleri ve görüntüleri doğrusal, karakter-merkezli anlatıyla bağlantısını koparacak şekilde birlikte dokuyabilir. Egemen sinemanın bütün geleneksel adabının –göz hizası eşleşmesi, pozisyon eşleşmesi, 30 derece kuralı, kesit çekimleri– yerine hızla çoğalan çokanlamlılık geçer. Rönesans hümanizminden miras kalan merkezi perspektif görelileştirilir, perspektiflerin çokluğu herhangi bir perspektifle özdeşleşmeyi zorlaştırır. İzleyiciler görüntülerin ne gibi ortak yanları olduğuna veya nasıl çatıştığına karar vermek zorundadır; görsel işitsel malzemede gizli olan sentezleri etkilemek zorundadırlar.

Ana akım sinemanın Wagnerci bir bütün içerisinde kanalın diğer kanalı sağlamlaştırdığı doğrusal ve homojenize eden bir es-

tetiği fazlasıyla tercih etmesine dair bariz gerçekliği hiçbir şekilde sinemanın (ve yeni medyanın) çoksesli imkânlar bakımından son derece zengin olmasına dair eşit ölçüdeki dikkat çekici gerçeği yok edemez. Sinema her zaman çeşitli kanallar arasında birbirini karşılıklı olarak gölgeleyen, iteleyen, altını oyan, büyüleyen ve göreceleştiren zamansallaştırılmış çelişkileri sahneleyebilmiştir. Jean Luc Godard bu olanakları *İki Numara* ve *Ici et Ailleurs* gibi 1970'lerdeki video araştırma filmleriyle öngörmüş, Peter Greenaway ise *Prospero's Books* ve *The Pillow Book* [Tual Bedenler] gibi çoklu görüntülerin kronolojik olmayan, çoklu-girişli bir "anlatı" şekillendirdiği filmlerle yeni doğrultulara itmiştir. Yeni medya sentezlenmiş görüntüleri yakalanmış görüntülerle birleştirebilir. Dijitalleşmiş kültür endüstrisi şimdi Elton John ve Louis Armstrong arasında "eşikte karşılaşmalar" tanıtımını yapabilir veya Natalie Cole'un uzun zaman önce ölmüş olan babasıyla birlikte şarkı söylemesine olanak tanıyabilir. *Zelig tarzı* bukalemunvari harmanlar veya *Forrest Gump tarzı* dijital eklentiler yapabilirler. Elektroniğin ve sibernetiğin kolaylaştırdığı, görüntü ve seslerin yeniden yazılabilme kapasitesi, yenilenmiş, çok kanallı bir estetiğe kapı açar. Anlam, doğrusal bir anlatının kapsüllediği bireysel arzunun dürtü ve itkileri üzerinden değil, aksine ses, görüntü ve dilin karşılıklı olarak göreceleştirilen birlikte dokunması yoluyla oluşturulabilir. Meşru, kurumsal ve estetik geleneklere daha az bağlı olan yeni medya, Arlindo Machado'nun (1977) "alternatiflerin melezleşmesi" olarak adlandırdığı şeyi mümkün kılar.

Sadece yeni medyanın görsel işitsel metinlerarasılığın yeni biçimlerini kaçınılmaz olarak doğuracak olmasından değil, birçok teorisyen güncel teorinin kendisiyle yeni medya ve bilgisayar teknolojileri arasında bir tür "eşleşme" varsaydığı için de güncel teorinin yeni görsel işitsel teknolojiler ve bilgisayar teknolojilerini hesaba katması gerekir. İlk noktayı araştırırsak, elektronik veya sanal metinsellik basılı veya selüloit metinsellikten zorunlu olarak farklıdır. Moulthrope'un hipermetni "sınırlı bir hacim gibi tanımlanabilir bir yapı değil," aksine "yazıların dinamik, gözden çıkarılabilir bir derlemesi" olarak betimlemesini okumak, Barthes'ın "yapıt" ve "metin" arasındaki ayrımlarının yankılarını duymak gibidir. "Hipermedya" ses, grafik, baskı ve videoyu birleştirerek olağan dışı yeni kombinasyonlara olanak tanır. Öncelikle, bazı filmler artık paralel dijital metinlerin eşliğinde gelmektedir. Örneğin Isaac Julien'ın Fanon üzerine olan belgeseli *Siyah Deri Beyaz Maske*'ye eşlik eden CD,

Fanon, Cezayir, psikanaliz ve benzerleri üzerine kaynak malzemelerle beraber filmin yan metninin dijital bir versiyonunu sağlar. Röportajların filme doğru düzgün dahil edilmemiş kısımları artık CD'nin içinde kendi bütünlükleriyle görülebilir. İkincisi, teorisyenler bağlantıların, ağların ve birbirine geçmenin hipermetin ve multimedya söyleminin Barthesçı semiyotik, Bakhtinci söyleşim ve Derridacı yapıbozumla paylaşıldığına dikkat çekmişlerdir. Landow ve Lanham gibi hipermetin teorisyenlerine göre yeni teknolojiler ve yakın zamanlı kütüphane teorisi arasındaki bu bağlantı "basılı kitap ve hiyerarşik düşüncenin ilişkili fenomenleri"nden tatmin olmamaktan doğuyordu (Landow, 1994, s.1). Landow'un iddiasına göre, bilgisayar yazılımı tasarımcıları, yeni bir yazım türünden bahsederken sibernetik *yazımdan* bahsettiğinin farkında olmayan Derrida'nın ayrık-yazımında kendilerinin farkına varır. Hipermetin, Landow için Barthes'ın sanal yazım mekânı gibi açık uçlu bir metin sunar. Bilgisayarların interaktif doğası, kullanıcılarını yapımcı-*işçilere* dönüştürür. Makul biçimde, sibernetik olarak bilinçli hipermetinciler Madam Bovary gibi çok bilinen bir romanı alarak baskıdan hipermetin bir versiyona çevirebilir, sonra bir tür melez uyarlama, bir yarı-film yaratmak için müzik ve grafik ekleyebilirler. Gregory Ulmer'ın dikkat çektiği üzere, elektronik kültür çeşitli kültürel formatların –sözlü, yazılı ve elektronik– interaktif olarak eşzamanlı var olmasına olanak tanır, Walter Benjamin'in bütünüyle alıntılardan meydana gelmiş bir kitap hayalinin teknolojik olarak gerçekleşmesini kolaylaştırır.[2]

Yazar-yapıt-gelenek üçlüsünden metin-söylem-kültür üçlüsüne olan kayma ve dijital teorisyenlerin karışık modlar ile birbirine karışmış teknolojilere açık olmaları, her ikisi de bize Bakhtinci söyleşimciliği hatırlatır. Hipermetin tarafından tanıtılan kitabın kültürünün merkezsizleştirilmesi, çok-yazara ait metinselliğe olan vurgu auteurizmin romantik bireyselliğini yıkarken okuryazarlık-sözlülük hiyerarşisinin eleştirisini destekler gibi görünür. Tek girişli doğrusal metinleri birden çok girişe sahip akıcı metinlerle değiştirmek, hipermetnin çoklu zamansallık ve perspektiflere açık olmasına olduğu kadar "son söz"ün dışlayıcı mantığını sonsuz geçitler ve patikalar görüntüsü ile değiştiren, çok merkezli, çoklu-zamansal bir sinema görüşüne de olumlu etkileri olmuştur. Bu sırada hipermetin her şeyin potansiyel olarak diğer her şeyin "yanında" olduğu bir dünyada, sonuç olarak "bağlantı kurmakla" ilgilidir; yeni medya zaman ve mekân boyunca ilişkisel bağlantılar kurmaya yardımcı olur:

(1) farklı dönemler arasında geçici bağlantılar; (2) farklı bölgeler boyunca uzamsal bağlantılar; (3) genellikle parçalara bölünerek zihinselleştirilmiş alanlar arasındaki disipliner bağlantılar ve (4) farklı araçlar ve söylemler arasında söylemsel, metinlerarası bağlantılar.

Yeni medyayla ilgili herhangi bir tartışma, onun belirli zaman ve mekânlardaki işlev ve potansiyellerinden, hem avantaj hem de sınırlarını belirterek söz etmelidir. "Yeni" veya yüksek teknoloji ürünü değeri taşıyan şey bile görecelidir; ABD veya Avrupa'da bu IMAX veya *World Wide Web* Amazon'da ise aktüel kameralar, video oynatıcıları ve uydu antenler olabilir. Siber söylemin yer çekimine bile karşı gelen hünerlerine rağmen fiziksel konum hâlâ önemlidir. Üçüncü Dünya'da bir yerde internette sörf yapıyorsunuz diyelim, yetersiz telefon şebekesi yüzünden internet sık sık yavaşlar.[3] Yeni medyanın gelişimci potansiyelinde de farklılıklar vardır. Bir taraftan, teknolojik curcunanın zamanla eskimiş illüzyonistik bir projeye kendini adadığı muhteşem, IMAX tarzı sarmalayıcı medyayı buluruz. Ve bütün demokratikleşme ve etkileşim konuşmalarına rağmen, tekno-fütürist söylem sıklıkla sömürgeci egemenlik ve fetihlere dayalı cinsiyetçi mecazlar yoluna gider: "çığır açan", "elektronik sınırın çiftlikleşmesi", "apaçık alanlar", "öncü/ yerleşimci bir felsefe." İnteraktif teknolojiler üzerine 1993 tarihli *Newsweek* kapak konusu, kelimenin tam anlamıyla "alınmak için orada" olan "bakir toprakları" hatırlatır. Ancak demokratikleşme hakkında yapılan kolay konuşmalar, Stuart Moulthrop'un uyardığı gibi "[yeni medyanın] askeri/ eğlence/ bilgi kültüründeki suç ortaklığını aklamaz." Tehlike, multimedya demokratikleşmesinin küçük, ayrıcalıklı bir alanla kısıtlanacağı, sibernetik teknolojinin eski Atina ve Amerikan devriminin köle sahibi demokrasileri gibi başka kısmi demokrasilere benzerlik göstereceğidir. Politik ekonominin ve diferansiyel erişimin *gerçekçi-politika* sorunları dikkate alındığında, yeni medyanın yenilikçi işlevleri hâlâ *Infobahn*'ın [bilgi otobanı ç.n] çıkış rampalarına sürülebilir. Bilgi-bolluğu adaları "dezavantajlı bant genişliği olan" için Mitchell'ın "elektronik Cakarta" olarak adlandırdığı şeyle komşu olabilir. Bütün bu karışıklıklar teorisyeni incelikli bir pozisyonu benimsemeye ikna eder; benimki kabaca –Gramsci'nin sözlerini yorumlamak gerekirse– "donanımın karamsarlığı, yazılımın iyimserliğidir."

Yeni teknolojiler sosyal belirsizliklerine rağmen hem sinema hem de sinema teorisi için merak uyandırıcı olanaklar açar. İlginçtir ki bazı güncel teorisyenler şimdi teoriyi yeni elektronik ve siber-

netik araçlar üzerinden "yapmaktadır". Umberto Eco gibi semiyotikçiler, Henry Jenkins gibi sinema teorisyenleri, Peter Greenaway, Chris Marker ve Jorje Bodansky gibi sinemacılar, Bill Viola gibi video sanatçılarının hepsi yeni medyaya dönmüşlerdir. Şimdi Amerika Birleşik Devletleri'nde Henry Jenkins ve Marsha Kinder'ın, Brezilya'da Jurandir Noronha ve Zita Caravalhosa'nın film analizi CD'lerini görüyoruz. Film analizinin aracı artık Bellour'un "erişilemez metni" zamanındaki gibi yalnızca sözel olmaktan çıkabilir, şimdi bulunabilir, kopyalanabilir, indirilebilir, değiştirilebilirdir. Chris Marker'ın CD-ROM'u *Immemory*, "bizden üstün" sinema ile "bir filmin gölgesini, bir filmin izini, filmin nostaljisini, yankısını görebileceğimiz –ancak asla bir film göremeyeceğimiz" televizyonu karşılaştırır. Marsha Kinder bilgisayar oyunu *Runaways* (1998) ile ırk ve cinsiyeti yapıbozuma uğratır. *Postmodern Culture*'ın Robert Kolker'ın editörlüğünü üstlendiği özel bir sayısı, *Casablanca* ve *Prospero's Books* gibi filmler üzerine, kimisi klipler içeren bir siber makaleler forumu sağladı. 1970'lerde Amazon'da filmler üretmiş olan Jorje Bodansky, şimdi Hale's Tours'un bir tür sibernetik güncellemesine denk bir şey üretmektedir, "gezginin" Amazon'u ziyaret etmesine, içinde saklı hayvanları açığa çıkarmak için bir ağaca tıklamasına, ekolojik sonuçlarını görebilmek için bir yangın veya ormanları tahrip etmesini tetiklemesine imkân veren bir CD.

Siber otoritarizmin tehlikelerinin farkında olunduğu halde, dijital medyanın yenilikçi potansiyelini görmezden gelmek sağgörüsüzlük olur. *Stone* (1996), dijital medyanın değişmez sosyal kimlikler ve sabit güç düzenlemelerini yıkmasını övmek adına şekil değiştiren *Coyote* hakkındaki Amerikan yerlisi efsanesine başvurur. Dijital medya hem askeri-endüstriyel komplekse hem karşı kültüre bağlantılı olagelmiştir. Henry Jenkins (Miller ve Stam'de, 1999) medya holdingleriyle savaşan *hacker* alt kültürüyle kültürel çalışmaların "kaçak avlanma" ve "direniş" kavramları arasındaki "şaşırtıcı derecede rahat uyum"dan söz eder. Multimedya, Janet Murray'in *Hamlet on the Holodeck*'te (1997) ima ettiği gibi sessiz, tanınmamış *nerd*'leri "siber ozanlara" dönüştürebilir mi?

Sinema Teorisinin Çoğullaşması

Yakın zamanlı teori yapısalcılık ve postyapısalcılık aşırılıklarına karşı belli bir ters tepki beyan etti. Yapısalcılık da postyapısalcılık da ortak olarak "göndergeyi paranteze alma", başka bir deyişle işaret ve gönderge arasındaki uyuşmalardan çok işaretler arasındaki karşılıklı ilişkilerde diretme huyunu barındırır. Postyapısalcılık, gerçekçilik [*verism*] eleştirisinde zaman zaman sanatı sosyal ve tarihsel bağlamla olan bütün ilişkilerden koparmakta aşırıya kaçar. *Screen* teorisi uzmanları kimi zaman tarihi tarihselcilikle, ampirik araştırmayı ise ampirizmle karıştırır. Ancak bütün teorisyenler Edward Said'in "duvardan duvara metin" olarak adlandırdığı şeyin pan-semiyotik görüşünü kabul etmemişti. Sanatsal söylemin yapılandırılmış, şifreli doğasının gerçekliğe olan tüm referansları dışlamayacağını ileri sürdüler. Yazımı kimi zaman bütün doğruluk iddialarının toptan bir reddinin mazereti haline gelen Derrida bile, metin ve bağlam görüşünün "dünyayı, gerçekliği, tarihi sahiplendiğini ve dışlamadığını... referansı askıya almadığını" iddia etti (Norris, 1990, s.44). Filmsel ve edebi kurgular sadece zaman ve mekânla değil, sosyal ve kültürel ilişkilerle de ilgili günlük varsayımları kaçınılmaz olarak kullanmaya başlar. Dünyayı dil yapılandırıyorsa eğer, dünya da dili yapılandırır ve biçimlendirir; hareket tek yönlü değildir. Metnin dünyalaştırılması, dünyanın metinleştirilmesiyle karşılık bulur.

Kısmen Saussureci ve Freudcu-Lacancı modellerin tarihi kaçırmasına bir düzeltme olarak, kısmen de sinema teorisini daha geniş sömürgecilik ve ırkçılık tarihleri içerisinde konumlamak için yapılan çokkültürlü çağrıya bir cevap olarak teori son zamanlarda bir tür yeniden tarihselleştirmeye maruz kalıyor. "Yeni tarihselciler" edebi çalışmalarda metinleri, Marksist olduğu kadar Foucaultcu bakımlardan anlaşılan güç ilişkilerini yansıtan karmaşık, simgesel müzakerelerin bir parçası olarak gördü. Sinema teorisi ve sinema tarihi, uzun zamandır taban tabana zıt faaliyetler olarak düşünülürken, şimdi daha ciddi bir şekilde diyalog kurmaya başlamıştı.

Yeni gelişen bir uzlaşma, teorinin tarihselleştirilmesini ve tarihin kuramsallaştırılmasını gerektirir. Sinema tarihçileri, teorinin de yardımıyla, kendi pratik ve söylemlerini yansıtmaya başlamışlardı. Sinema teorisyenleri-tarihçileri, Hayden White gibi "metatarihçilerin" anlayışlarının bazılarını bünyesinde toplayarak geleneksel sinema tarihinin bir takım özelliklerini sertçe eleştirdi: filmlere ve sinemacılara teknoloji ve kültürel oluşumların daha kapsamlı tarihi pahasına ayrıcalık tanınması, birçok tarihin izlenimciliği, disiplininin kendi enstrüman ve prosedürlerini yansıtmadaki başarısızlığı, dönemselleştirme anlayışları (örneğin alana yayılmış, çoğunlukla metaforlarla iletilen altkatmansal erekler, biyolojik doğum, gelişme ve gerileme nosyonları gibi) ve tarihin normatif bir sinema biçimine öncülük eden yenilikçi akımların teleolojik yayılması halini almasının doğal bir sonucu olan "ilkler" kültü.

Burası, sinema tarihi alanında yapılmış olan tüm çoklu uygulamaların incelenebileceği bir yer değil; burada sadece birkaç önemli nokta ve alt janra değinebiliriz. Birincisi, geniş film külliyatlarının kuramsallaştırılmış, analitik sinema-merkezli tarihleri bulunur: Lagny, Ropars ve Sorlin (1986) 1930'ların Fransız filmleri üzerine; Phil Rosen (1984) ile Bordwell, Staiger ve Thompson klasik Amerikan sineması üzerine (1985); Musser (1991), Burch (1990), Hansen (1991), Elsaesser (1990), Gaudreault ve Gunning erken dönem sessiz sinema ve üçüncü dünya, postkolonyal ve azınlık sinemalarıyla ilgili engin çalışmalar bütünü üzerine. İkincisi, sinemanın ekonomik-endüstriyel-teknolojik-biçimsel tarihleri vardır (Wasko, 1982; Allen-Gomery, 1985; Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985; Salt, 1995). Üçüncüsü, film içindeki tarih temsiliyetlerine yoğunlaşan metinler vardır (Ferro, 1977; Sorlin, 1977, 1991; Rosenstone, 1993).

Yapısalcılık ve semiyotikten doğan daha kapsamlı kuramsal akım içeriden ve dışarıdan eleştirildi. İçsel olarak, film semiyolojisinin, örneğin kendini neden tek bir dilbilim türüyle –Saussurecü yapısalcı dilbilim– sınırlayarak, sosyo-dilbilimi, dilbilim ötesini, konuşma analizini ve sosyal sınıf, çeviri, gramer ve dilin diğer formlarıyla ilgili sorunları göz önüne alan "dönüşümsel" dilbilimi yok saydığı sorusu yöneltildi. Psikanalitik sinema teorisinin D. W. Winnicott, Melanie Klein, Jessica Benjamin, Nancy Chodorow ve Erik Erikson'ı görmezden gelerek neden sadece Lacan'ın "Freud'a dönüş"ünden esinlendiği de soruldu. Psikanalitik teori neden fetişizm, voyörizm, mazoşizm ve özdeşleşmeye çok dar bir biçimde yoğunlaşırken fantezi, aile romantizmi ve benzeri umut vaat eden

kategorileri pas geçmişti? Psikanaliz bir bütün olarak insanlığa mahsus ruhsal süreçleri tanımlarmış gibi görünse de gerçekte oedipal analizleri suçluluk duygusuyla dolu, zaman bağımlı özel bir kültürü: Hıristiyan, ataerkil, batılı ve çekirdek aile temelli –evrenselleştirmeye meyilli olduğu belirtilmişti.

Aynı zamanda teori eleştirel ırk teorisi, radikal çokkültürlülük ve Queer teori tarafından da dışarıdan da sorgulanıyordu. Bu sistemlerin partizanları sinema teorisinin sosyal ve ruhsal oluşumdaki diğer farklılıkların aksine cinsel farklılık, erotik bakış ve oedipal "Babam, Annem ve Ben" hikâyesine karşı sonu gelmeyen odaklanmasını sorguladılar. Sinema teorisi neden bu kadar gamsız bir şekilde etnosantrikti, diye sordular, sinemanın emperyalizmle olan suç ortaklığına neden bu kadar eleştirisiz, ırk ve köken sorunlarına bu kadar kör, sessizce ve biçimsel olarak neden "beyaz"dı?

Radikal feminizm, kültürel çalışmalar, çokkültürlülük, Queer teorisi, postkolonyal, Bakhtinci söyleşimcilik, Derridacı yapıbozum, bilişsel teori, yeni-biçimcilik, post-analitik felsefe ve Baudrillardcı postmodernizmin birleştirilmiş baskısı altında, yöntembilimsel birleşmenin bir tasarısı olarak sinema teorisi şu anda düşüştedir. Teoriyi bütünüyle, sanki film analizi bahçesindeki yılanmış gibi reddetmekse bir açıdan basitçe çağımızın ana düşünsel akımlarını reddetmektir. Jameson'ın sözleriyle, teoriyi dışlamak, Freud'un "bilinçli özne ve onun rasyonelleştirmelerinin parçalanmasını" atlamak için Nietzsche'nin "eski etik uyarıların tümü boyunca dolup taşan saldırganlığın yıkıcı keşfini" yok saymak ve Marx'ın "eski tekil etik kategorilerin hepsinin yeni bir diyalektik ve kolektif seviyeye fırlatılmasını" unutmak olur (Jameson, 1998, s.94). Ancak bütün bu sorgulamaların sonucu olarak, teori şimdi biraz daha az ihtişamlı, daha pragmatik, biraz daha az etnosantrik, maskülen ve heteroseksist ve kuramsal paradigmaların çoğulluğundan yararlanarak, kapsayıcı sistemler üzerine daha az eğilmiş durumdadır. Bir taraftan heyecan verici olsa da sinema teorisinin çoğullaşması parçalanma riskini de beraberinde getirir. Gerekli olan, bence, çeşitli teorilerin birbirlerinin daha çok farkında olmaları, mesela bu şekilde psiko-analitiğe yönelmiş teorisyenler bilişsel teorinin, bilişselci teorisyenler ise eleştirel ırk teorisinin okumasını yaparlar. Sorun, görecelilik ya da yalnızca çoğulculuk değil, her bir çalışılan konu üzerine belirli bir ışık tutan çoklu sistem ve bilgilerdir. Mesele diğer kuramsal perspektifi bütünüyle benimsemek değil, bunun yerine onu kabullenmek, hesaba katmak, onun tarafından zorlanmaya hazır olmaktır.

Notlar

Sinema Teorisinin Öncülleri

1. Burada "Batı" kelimesini tırnak işareti içine aldım, çünkü klasik Yunan gerçekte Afrikalı, Sami ve (sonradan bilindiği haliyle) Avrupalı kültürlerin bir karışımı olmasına karşın klasik Yunan sıklıkla idealleştirilmiş bir Batının menşe noktası olarak resmedilir. Bkz. Shohat ve Stam (1994).
2. Modernist olarak Hitchcock ile ilgili daha fazlası için *Hitchcock's Rereleased Films*'teki "*Hitchcock and Buñuel*" yazıma ve Hollywood'u modernizmin "ötekisi" olarak görmenin sorunsal doğasıyla ilgili daha fazla bilgi için Morrison'a bakınız (1998).

Sinema ve Sinema Teorisi: Başlangıç

1. Bkz. H. Magdoff, *Imperialism: From the Colonial Age to the Present*, Monthly Review Yayınevi, New York, (1978, s.108)
2. Bkz. Shohat (1991, s.42).

Erken Dönem Sessiz Sinema Teorisi

1. Barnouw ve Krishnaswamy'de alıntılanmıştır (1980, s.5).
2. Mora'dan alıntılanmıştır (1982, s.6).
3. Walter M. Fitch, "The Motion Picture Story Considered as a New Literary Form", *Motion Picture World*, (19 Şubat, 1910, s.248); Hansen'da alıntılanmıştır (1991, s.80-1).
4. *Motion Picture World*'ün "*Indians Grieve over Picture Shows*" başlıklı başka bir sayısında (10 Temmuz, 1911) Kaliforniyalı Amerikan yerlisi gruplarının aslında barışçıl çiftçiler oldukları halde onları kana susamış savaşçılar olarak resmeden Hollywood'a ilişkin protestolarını bildirir.
5. *Cinearte*, Rio de Janeiro, (18 Haziran, 1930).
6. Bu estetik tutum günlük sosyal yaşamdaki elit tavırlarla beraber bir süreklilik içerisinde mevcuttu. Yazar Monteriro Lobato, örneğin 1908'deki yazısında, işten eve gelirken yolda Rio de Janeiroluları görmekten duyduğu tiksintiyi ifade eder: "Bu insanları nasıl düzeltebiliriz? Zavallı Afrikalı zenci, bilinçsiz intikamıyla, bizim için ne felaket sorunlar yarattı. Belki de kurtuluş, Avrupalı kanının daha fazla zerkiyle Sao Paulo ve başka bölgelerden gelecek. Amerikalılar ırksal ön yargı bariyerini yaratarak melezleşmeden kendilerini

korudular. Bu bariyer burada da mevcut ama sadece belirli sınıflar ve belirli bölgelerde. Rio'da bulunmuyor" (Monteiro Lobato, *A Barca da Gleyre*). Geleneksel Aryanist güzellik nosyonlarının onayı, sosyal hiyerarşi için sınıf-bilinçli bir ısrarı da beraberinde getirir, ikisi de Brezilyalı siyahları dışlamaya eğilimlilerdir. ("İyi görünme"ye olan örtmeceli ısrar, 1950'lerin küçük ilanlarında "beyaz"ın kibar bir örtmecesi olan "iyi görünümlü insan" gibi deyişlerin kullanımını öngörür.)

7. *Cinearte* (1 Aralık, 1929, s.28).
8. Munsterberg (1970, s.74). Cilt orijinal olarak *The Photoplay: A Psychological Study* başlığıyla yayınlanmıştı (New York: D. Appleton, 1916).
9. Canudo ve Delluc'un dil ile alakalı alıntıları birçok klasik antolojide bulunabilir: Lapierre (1946), L'Herbier (1946) ve L'Herminier (1960).
10. Bkz. Bálász (1930), daha sonra Bálázs'ta işlenmiş fikirler (1972).
11. Louis Feuillade, "L'art du vrai," *Cine-journal* (22 Nisan, 1911); Jeancolas'dan alıntılanmıştır (1995, s.23).

Sinemanın Özü

1. Jean Epstein, "*De Quelques contidions de la photogenie*", *Cinea-cinne-pourtous*'ta (15 Ağustos, 1924); Abel kapsamında (1988, Cilt I, s.314).
2. Riccioto Canudo, *L'Usine aux aimages* (Paris: Etienne Chiron, 1926); Abel'de (1988, s.59).
3. Jeancolas'ta alıntılanmıştır (1995, s.31).
4. Louis Delluc, "*La Beaute au cinéma*", *Le Film 73*'ten (6 Ağustos, 1917); Abel'de (1988, Cilt I, s.137).
5. Epstein, "*Magnification*", Epstein'da (1977, s.9).
6. Jean Epstein, "*Une Conversation avec Jean Epstein*", *L'Ami du peuple* (11 Mayıs, 1928), Annette Michelson'ın Vertov önsözünde (1984, s.xliv-xlv).
7. Germaine Dulac, "*L'essence du cinéma: l'idee visuelle*", *Cahiers du moi* (1925) Abel'de (1988, Cilt I, s.331).
8. Jean Epstein, Kracauer'den alıntılanmıştır (1977, s.178).
9. A.g.e., s.179.

Sovyet Montaj Teorisyenleri

1. Bkz. Eisenstein (1957). Eisenstein'ın kurgu teorilerinin daha kapsamlı bir analizi için, bkz. Aumont (1987). Ayrıca bkz. Xavier (1983, s.175-7).
2. Bkz. Michelson (1972, s.66). Ayrıca bkz. Michelson'ın Vertov önsözü (1984).

Rus Biçimciliği ve Bakhtin Okulu

1. Roman Jakobson, "*The Dominant*", Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska'da (der.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, MIT Yayınları, Cambridge, MA ve Londra, (1971, s.105-10)

Tarihi Avangardlar

1. Michael Newman, "*Postmodernism*", Lisa Spiganesi'de (der.), *Postmodernism: ICA Documents* (Londra: Free Association Books, 1989)
2. Linda Williams, Sürrealistlerin 1920'ler yazımlarının iki düşünce hattına ayrıldığını savunur, onlara göre filmin sadece kelimenin tam anlamıyla düşlerin içeriğini kopya edebileceği Desnos gibi yazarlar tarafından temsil edilen "naif" bir hat ve örneğin filmin bilinçdışı arzuların *biçimlerini* yapısal olarak benzeyebileceğini düşünen Artaud'nunki gibi daha sofistike bir hat. Bkz. Williams (1984)
3. Robert Desnos, "*Le rêve et le cinéma*", *Paris-Journal* (27 Nisan, 1923), Abel'den (1988, s.283)
4. Antonin Artaud, "*Sorcellerie et cinéma*", Virmaux ve Virmaux'dan alıntılanmıştır (1976, s.28).

Sesten Sonraki Tartışmalar

1. Bkz. Dulac "*The Expressive Techniques of the Cinema*", Abel'de (1988, Cilt I, s.305).
2. Rene Clair, "*Talkie versus Talkie*", Abel'den (1988, Cilt II, s.39).
3. Gertrud Koch, "*Rudolf Arnheim: the Materialist of Aesthetic Illusion*", *New German Critique*, no.51'den (Sonbahar 1990)
4. Bkz. Gertrud Koch, "*Béla Bálázs: The Physiognomy of Things*", *New German Critique*, no.40, (Kış 1987).

Frankfurt Okulu

1. Anton Kaes, "*The Debate about Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)*", *New German Critique*'den alıntılanmıştır.
2. Noël Carroll bir taraftan Benjamin'in "dikkat dağılması" vurgusunu, öte taraftan ise "şok" vurgusunu işaret eder, "birbirlerini ters yönlere doğru çeker gibi görünmektelerdir" (tembel odaklanma ve yoğunlaşma) ancak aynı zamanda Benjamin'in bu mental durumların "sıralı olarak" gerçekleştiğini düşünmüş olabileceğini de kabul eder. Bkz. Carroll (1998). Carroll, Adorno'ya benzer şekilde ancak analitik bir dille, Benjamin'in radikal sinema iddialarının fazla iyimser ve teknolojik olarak belirleyici olduğunu savunur.

Gerçekçiliğin Görüngübilimi

1. Bkz. Thomas Elsaesser, "*Cinema: The Irresponsible Signifier or 'The Gamble with History': Film Theory or Cinema Theory*", *New German Critique*.
2. Peter Wollen, "*Introduction to Citizen Kane*", *Film Reader*, no.1 (1975).
3. Bkz. Hansen'ın Kracauer önsözü (1977, s.xxv).
4. (A.g.e., s.304).
5. Maurice Merleau-Ponty, "*The Film and the New Psychology*", (s.58-9).

Auteur Kültü

1. Astruc'un makalesi ilk kez *Ecran Français*, no.144'te 1948'de yayınlandı, aynı zamanda Peter Graham (der.), *The New Wave* kapsamındadır, Secker ve Warburg, Londra, (1969, s.17-23).

Üçüncü Dünya Sineması ve Teorisi

1. Bkz. Fernando Solanas ve Octavio Getino, "*Towards a Third Cinema*", Nichols'tan, 1985.

Yapısalcılığın Ortaya Çıkışı

1. Bu bölümdeki malzemelerin çoğu *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism, and Beyond*'daki malzemelerden yararlanır ve onları biraz detaylandırır, Routledge, Londra, (1992).

Film Dili Sorunu

1. Bkz. "*Francesco Cassetti and Italian Film Semiotics*," *Cinema Journal*, 30, no.2, (Kış 1991).

Sinematik Özgüllüğün Yeniden Değerlendirilmesi

1. Bkz. Metz (1974a). Berbat biçimde beceriksiz bir çeviri, Metz'in oldukça yavan metnini okunamaz bir ucubeye dönüştürdü. Metz'in anahtar terimlerinden ikisi *-langue* ve *language-* neredeyse sistematik olarak tam terslerine tercüme edilmiş; dolayısıyla kitabın çoğunu saçmalığa dönüştürmüştür.
2. Bkz. David Bordwell, "*Textual Analysis, etc*", *Enclitic* (Sonbahar 1981/ İlkbahar 1982).

Auteurlük ve Janrların Sorgulanması

1. Godard, daha üst kalite bir örnek vermek gerekirse, herkesin bildiği gibi oksimoron janr kolajlarına düşkündü: "varoluşçu bir gangster filmi" olarak *Breathless*, bir "*cinéma vérité* müzikali" olarak *A Woman is a Woman* ve "feminist pornografi" olarak *İki Numara*. Filmlerin çoğu çeşitli janrların bir parçasıdır.
2. Preston Sturges'ın *Sullivan's Travels*'ı aşağıdakileri kapsayan bir tür genetik kalıntı oluşturur: (1) *Grapes of Wrath* gibi sosyal bilinçlilik filmi; (2) pikaresk; (3) hiciv; (4) Hollywood ile ilgili Hollywood filmi; (5) Sennett tarzı güldürü; (6) *screwball* komedisi; (7) Pare Lorentz stili buhran belgeseli; (8) *I am a Fugitive from a Chain Gang* gibi prangalı mahkûm filmleri; (9) *Hallelujah!* gibi tamamen siyahi müzikal ve (10) animasyon çizgi film (bkz. Stam, 1992).
3. Woody Allen'ın filmleri, özellikle de kendisinin gözüktüğü filmler, sıklıkla kendini suçlayan otobiyografiyle, Shakespeare'i Iago'yla denk tutmanın eleştirel eş değeriyle karıştırılır.

1968 ve Sola Dönüş

1. Thomas Levin, "*The Cinema of Guy Debord*"da alıntılanmıştır, Elizabeth Sussman'da (der.), *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International*, MA: MIT Yayınları, Cambridge, (1989, s.95).
2. Daniel Dayan, "*The Tutor Code of Classical Cinema*", *Film Quarterly*, Cilt 28, no.1, (Sonbahar 1974); Gerald Mast ve ark. (der.), *Film Theory and Criticism*'de yeniden basılmıştır, Oxford University Press, New York, (1992).
3. William Rothman, "*Against the System of Suture*", *Film Quarterly*, Cilt 29, no.1, (Sonbahar 1975); Gerald Mast ve ark. (der.), *Film Theory and Criticism*'de yeniden basılmıştır: Oxford University Press, New York, (1992).

Brecht'in Varlığı

1. Bkz. Baudry (1967).
2. Bkz. "Entretien avec Christian Metz," *Ca 7/8* (Mayıs, 1975, s.23).

Dönüşlülük Siyaseti

1. Bu dönüşlülüğün düz anlamlı olması gerekmez. Annette Michelson'a göre (Sitney'de, 1970) Michael Snow ve Hollis Frampton'ın filmleri epistemolojik bir dönüşlülüğü destekler, sinemanın süreçlerini ve bilişselliğin kendisininkileri eşzamanlı olarak biçimlendirir.

Alternatif Estetik Arayışları

1. Anthonin Artaud, *Le Theatre et son double*, Gallimard, Paris, (1964, s.211-12).
2. Patricia Mellenkamp, "*Jokes and their relationships to the Marx Brothers*", Heath ve Mellencamp'te (1983).

Feminist Müdahale

1. Claire Johnson, "*Women's Cinema as Counter Cinema*", Nichols'ta (1985).
2. Teresa de Lauretis, "*Rethinking Women's Cinema: Aesthetic and Feminist Theory*", Erens'ta (1990).
3. Bkz. Shohat (1991).
4. Tania Modleski, "*Femininity and Mas(s)querade, a Feminist Approach to Mass-Culture*", MacCabe'de (1986).

Postyapısalcı Dönüşüm

1. Bkz. örneğin Julia Kristeva, "*Word, Dialogue, and Novel*", Kristeva'da (1980). Bakhtin ve postyapısalcılık arasındaki ilişki konusunda daha fazlası için, bkz. Robert Young, "*Back to Bakhtin*", *Cultural Critique*, no.2, (Kış 1985-6); ve Allon Whiite, "*The Struggle over Bakhtin: Fraternal Reply to Robert Young*", *Cultural Critique*, no.8 (Kış 1987-8).

Metinsel Analiz

1. Pechey'de (1986) alıntılanmıştır, s.113-14. Shklovsky hem *Rozanov* (1921) hem *Theory of Prose*'da (1925) karşılaştırma yapmıştır.
2. Bkz. "*Discourse in the Novel*" Bakhtin'de (1981, s.292).
3. Bu kurumsal unsurların sinema çalışmalarının yükselişinde provokatif ve informatif bir analizi için, bkz. Bordwell (1989).

Yorum ve Hoşnutsuzlukları

1. Başka kısaltılmış koalisyonlar, örneğin VBGH (Volosinov/ Bakhtin/ Gramsci/ Hall) veya MBJZ (Mulvey/ Jessica Benjamin/ Jameson/ Žižek) daha kabul edilebilir olabilir miydi, merak edilir.
2. Farklı bir perspektiften *Making Meaning* eleştirisi için bkz. Berys Gaut, "*Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits*", *Forum for Modern Language Studies*'de, XXXI:I, (1995). Ayrıca bkz. Malcolm Turvey, "*Seeing Theory*", Allen and Smith'te (1997).

Metinden Metinlerarasılığa

1. Bkz. Arlindo Castro, *Films About Television*, doktora tezi, Cinema Studies, New York University (1992).
2. Genette'in aşırı imalı kategorileri, aynı paradigma içerisinde ek terimler türetilmesini özendirebilir. "Ünlü metinlerarasılığından," başka bir deyişle, bir film veya televizyon yıldızı ya da entelektüel ünlünün mevcudiyetinin bir janr veya kültürel bir sosyal çevreyi hatırlattığı filmsel durumlardan söz edilebilir (*Annie Hall*'da Marshall McLuhan veya Altman'ın *The Player* veya Allen'ın *Celebrity*'sindeki üst sınıf isimler geçidi). "Genetik metinlerarasılık" tanınmış aktör ve aktrislerin çocuklarının -Jamie Lee Curtis, Liza Minelli, Melanie Griffith- görüntülerinin ünlü ebeveynlerinin hatırasını çağrıştırdığı süreci anımsatır. "Metiniçilik" [*intratextuality*] filmlerin kendilerinden ayna imgesi, mikrokozmik ve *mise-en-abyme* [rüya içinde rüya, film içinde film gibi durumlar ç.n.] yapılar üzerinden söz etmelerine işaret ederken, "oto-alıntı" bir yazarın öz-alıntısından bahseder, aynı Vincent Minelli'nin kendi *The Bad and the Beautiful*'unu *Two Weeks in Another Town*'da alıntılaması gibi. "Uydurma metinlerarasılık" bu metinleri çağrıştırır, örn. *Zelig*'in sözde aktüeliteleri veya bir sözde-metinlerarası referans icat eden, *Kiss of the Spider Woman*'daki yapay Nazi filmleri.

Sesin Yükselmesi

1. Bu iddiaların eleştirisi için, bkz. Noël Carroll, "Cracks in the Acoustic Mirror," Carroll'da (1996).

Queer Teorinin Ortaya Çıkışı

1. Bkz. Julia Erhart, "*She Must Be Theorizing Things: Fifteen Years of Lesbian Criticism, 1981-1996*", Gabrielle Griffin ve Sonya Andermahr'da (der.), *Stra-*

ight Studies Modified: Lesbian Interventions in the Academy, Cassell, Londra, (1997).

Çokkültürlülük, Irk ve Temsiliyet

1. Roger Kimball için çokkültürlülük "birçok farklılığımıza rağmen, beraberce, geniş kapsamda Yunanlılar ve bizi kaos ile barbarlıktan koruyan İncil'den miras kalan düşünsel, sanatsal ve ahlaki bir vasiyete sahip olduğumuz fikrine olan bir saldırı" anlamına gelir. "Çokkültürlülüğün ekarte etmeyi istediği şey de tam olarak bu vasiyettir." Bkz. Roger Kimball, *Tenured Radicals: How Politics has Corrupted Higher Education* (New York: Harper Collins, 1990, dipnot).
2. "Batı ve diğerleri" terimi, bildiğimiz kadarıyla, Chinweizu'nun *The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slaves and the African Elite*'ine kadar gider, Random House, New York, (1975). Ayrıca Stuart Hall ve Bram Gieben'de (der.), *Formations of Modernity* de kullanılmıştır, Polity Press, Cambridge, (1992).
3. Bu fikirlerin çoğu Shohat ve Stam'de daha kapsamlı derinlikte geliştirilmiştir (1994).
4. Bkz. Y. N. Bly, *The Anti-Social Contract*, Clarity Press, Atlanta, (1989).
5. Samir Amin kitabı *Delinking: Towards a Polycentric World*'de, Zed Books, Londra, (1985) ekonomik polisantrizmden benzer açılardan bahseder.
6. Benzer bir görüş için, bkz. Joan Scott, "*Multiculturalism and the Politics of Identity*", *October*, no.61,(Yaz 1992) ve Stuart Hall, "*Minimal Selves*", *Identity: The Real Me*, ICA, Londra, (1987).
7. Steve Neale (1979-80) stereotiplerin eşzamanlı olarak ampirik bir "gerçek" (doğruluk) ve ideolojik bir "ideal" (pozitif görüntü) ile ilişkili halde değerlendirildiğine dikkat çeker.
8. Shohat ve Stam (1994) bu fikirleri çok daha fazla uzunlukta geliştirirler.
9. Mercer ve Julien (1988), benzer bir ruhla, "bir tasvir pratiği olarak temsiliyet" ile "bir delegasyon pratiği olarak temsiliyet"i birbirinden ayırır.

Üçüncü Sinema Yeniden Değerlendiriliyor

1. "Üçüncü-dünya-sonrası" hakkında daha fazlası için bkz. Shohat ve Stam (1994) ve Ella Shohat, "*Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema*", Jacquie Alexander ve Chandra Mohanty'de (der.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, Routledge, Londra, (1996).
2. Anthony Guneratne'nin *Rethinking Third World Cinema* başlıklı bir kitap önerisinden (yazar tarafından verilmiştir).
3. Bkz. örneğin David McDougall, "*Beyond Observational Cinema*", Paul Hockings'de (der.), *Principles of Visual Anthropology* (Lahey, 1975).
4. Faye Ginsburg, "*Aboriginal Media and the Australian Imaginary*", *Public Culture*, Cilt 5, no.3, (İlkbahar 1993).
5. Yerli medyası Birinci Dünya'ya çoğunlukla görünmez olarak kalmıştır, nadir festivaller hariç (örneğin San Francisco ve New York City'de düzenli olarak düzenlenen Native American Film and Video festivalleri veya Mexico City ve

Rio de Janeiro'da düzenlenen Latin American Film Festival for Indigenous Peoples).

6. Faye Ginsburg, "*Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?*", *Cultural Anthropology*, Cilt 6, no.1, (1991, s.94).
7. A.g.e.
8. Kayapo projesinin eleştirel bir görüşü için bkz. Rachel Moore, "*Marketing Alterity*", *Visual Anthropology Review*, Cilt 8, no.2 (1992 Sonbahar); ve James C. Faris, "*Anthropological Transparency: Film, Representation and Politics*", Peter Ian Crawford ve David Turton'da (der.), *Film as Ethnography* (Manchester: Manchester University Press, 1992). Turner'ın Faris'e olan bir yanıtı için, bkz. "*Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video*", Forman Lecture, Manchester'daki RAI Festival of Film and Video, 1992, *Anthropology Today*'de mevcut.
9. Appadurai (1990).
10. Jameson (1986). Jameson makalesinin mükemmel bir eleştirisi için, bkz. Ahmad (1987).
11. Behroze Gandhy ve Rosie Thomas, makaleleri "*Three Indian Film Stars*"da bu noktaya parmak basarlar, Gledhill'de (1991).

Kitle Kültürünün Sosyal Değerliği

1. Kluge bu fikirleri *Die Patriotin*'de, Zweitausendeins, Frankfurt, (1979) geliştirir. Hansen (1991) Kulge'nin fikirlerinin çıkarımlarını genişletir. Ayrıca bkz. *October*, no.46, (Sonbahar 1988) ve *New German Critique* no.49, (Kış 1990) özel sayıları.
2. Horace M. Newcombe, "çokdilli ortam" ve "[tele-görsel] aracın söyleşimci doğası"ndan söz etmek için Bakhtinci bir çerçeveden yola çıkar, televizyonun romandan birçok yönden daha "romansal" olduğunu öne sürer. "Film ve televizyon için ortak olan işbirlikçi yazım sürecinden yazar ile yapımcı, yapımcı ile ağ, ağ ile içsel sansür arasındaki müzakerelere kadar, televizyon içeriğinin belirleyici unsuru diyalogdur." Bkz. Horace M. Newcombe, "*On the Dialogic Aspects of Mass Communication*" (1984) ve Horace M. Newcombe ve Paul M. Hirsch, "*Television as a Cultural Form: Implications for Research*" *Quarterly Review of Film Studies* (Yaz 1983).
3. Bu fikirleri Stam'de (1989) daha detaylı olarak geliştirmekteyim.

Post-Sinema: Dijital Teori ve Yeni Medya

1. *Cinema Journal*'deki yakın zamanlı bir makalede Robert Baird, *Jurassic Park* gibi filmlerin başarısını "insan bilişselliği ve duygusunun düşünceli beklentisi ve sahip olduğu tehdit sahnesi anlatısının bilişsel evrenselliği" ile açıklar. Baird "büyük para"nın rolünü kabullendiği halde, filmlerin fiziksel, evrensel, bilişselci şemalara olan cazibesini vurgular. İmalı olsa bile bu yaklaşım dünya sinemasının Hollywood egemenliğini doğallaştırma dezavantajına sahiptir. Bir *Jurassic Park* üretmek kabul edilmelidir ki bir hamburger yapmaktan çok daha fazla beceri gerektirdiği halde, evrensel şemaların tartışması, "Big Mac, fiziksel mutfağa dair şemalarla örtüşür" demek gibi başka bir kademededir.

Bu, orta sınıf Orta Doğuluların evde güzelce terbiye edilmiş kebapları varken neden Big Mac için daha fazla para vereceklerini açıklamaz. "Olası evrenseller" nosyonu, bu açıdan, Avrupa'nın (geniş anlamda) "evrensel" ve "dünyanın geri kalanı"nın "yerel" olduğu eski nosyonu tekrar eder.

2. G. L. Ulmer, "*Grammatology (in the Stacks) of Hypermedia*", Truman'da (der.), *Literary Online*, (s.139-64).
3. Sibersöylemin etnosantrikliğinin mükemmel bir eleştirisi için, bkz. Gerald Lombardi'nin doktora tezi, *Computer Networks, Social Networks and the Future of Brasil*, Antropoloji Bölümü, NYU (Mayıs, 1999).

Seçili Kaynakça

Burada alıntılanmış veya tavsiye edilen çalışmalar listelenmiştir. Daha kapsamlı bir kaynakça için bkz. Toby Miller ve Robert Stam (der.), *Film and Theory* (Oxford: Blackwell Publishers, 1999).

Abel, Richard 1988. *French Film: Theory and Criticism* 1907-1 939, 2 Cilt. Princeton: Princeton University Press.

— (der.) 1996. *Silent Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Adams, Parveen 1996. *The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and Sexual Differences*. Londra: Routledge.

Adams, Parveen ve Elizabedi Cowie (der.) 1990. *The Woman in Question*. Cambridge, MA: MIT Press.

Adorno, T. W. 1978. *Minima Moralia: Reflections From a Damaged Life*. Çev. E. F. Jeph. Londra: Verso. [Minima Moralia, Orhan Koçak, Ahmet Doğukan (Çev.), Metis Yayınları, 1998]

Adorno, T. W. ve Hanns Eisler 1969. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press.

Adorno, T. W. ve Max Horkheimer 1997. *The Dialectic of Enlightenment*. Çev. John Cummings. New York: Verso. [Aydınlanmanın Diyalektiği, Elif Öztarhan (Çev.), Kabalcı Yayınevi, 2010]

Alison, Charles 1982. *Cinema and Sentiment*. Chicago: University of Chicago Press.

Ahmad, Aijaz 1987. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory", *Social Text*, no.17 (Sonbahar).

Alea, Tomás Gutierréz 1982. *Dialectica Del Espectador*. Havana: Ediciones Union.

Allen, Richard 1989. *Representation, Meaning, and Experience in the Cinema: A Critical Study of Contemporary Film Theory*. Doktora tezi, University of California, Los Angeles.

—1993. "Representation, Illusion, and the Cinema", *Cinema Journal*, no.32, Cilt 2 (Kış).

—1995. *Projecting Illusion: Film Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press.

Sayfa 342

Allen, Richard ve Murray Smith (der.) 1997. *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.

Allen, Robert C. ve Douglas Gomery 1985. *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.

Alternative Museum of New York 1989. *Prisoners of Image: Ethnic and Gender Stereotypes*. New York: The Museum.

Althusser, Louis 1969. *For Marx*. Ben Brewster (Çev.). New York: Pantheon Books. [Marx İçin, Işık Ergüden (Çev.), İthaki Yayınları, 2002]
Althusser, Louis ve Balibar 1979. *Reading Capital*. Ben Brewster (Çev.). Londra: Verso. [Kapital'i Okumak, Celal A. Kanat (Çev.), Belge Yayınları]
Altman, Rick (der.) 1981. *Genre: The Musical*. Londra: Routledge ve Kegan Paul.
— 1984, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal*, Cilt 23, no.3.
— 1987. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
— (der.) 1992. *Sound Theory, Sound Practice*. New York: Routledge.
Anderson, Benedict 1991. *Imagined Communities: Reflexions on the Origins and Spread of Nationalism*. İkinci baskı. Londra: Verso. [Hayali Cemaatler, İskender Savaşır (Çev.), Metis Yayınları, 1993]
Anderson, Perry 1998. *The Origins of Postmodernity*. New York: Verso.[Postmodernitenin Kökenleri, Elçin Gen (Çev.), İletişim Yayıncılık, 2002]
Andrew, Dudley 1976. *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press. [Sinema Kuramları, İbrahim Şener (Çev.), İzdüşüm Yayınları, 2002]
— 1978a. "The Neglected Tradition of Phenomenology in Film", *Wide Angle*, Cilt 2, no.2.
— 1978b. *André Bazin*. New York: Oxford University Press.
— 1984. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
Ang, Ien 1985. *Watching "Dallas": Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Della Couling (Çev.). Londra: Methuen.
— 1996. *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. Londra: Routledge.
Appadurai, Arjun 1990. "Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy", *Public Culture*, Cilt 2, no.2 (İlkbahar).
Aristarco, Guido 1951. *Storia delle Theoriche del Film*. Turin: Eimaudi.
Armes, Roy 1974. *Film and Reality: An Historical Survey*. Harmondsworth: Penguin. [Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme, Zeynep Özen Barkot (Çev.), Doruk Yayınları, 2011]
— 1987. *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press. [Üçüncü Dünya Sineması ve Batı, Zahit Atam (Çev.), Doruk Yayınları, 2011]
Armstrong, Dan 1989. "Wiseman's Realm of Transgression: *Titicut Follies*, the Symbolic Father and the Spectacle of Confinement", *Cinema Journal*, Cilt 29, no.1 (Sonbahar).
Arnheim, Rudolf 1933 [1958]. *Film*. Revize baskı *Film as Art*. Londra: Faber. [Sanat Olarak Sinema, Çev. Rabia Ünal Tamdoğan, Hil Yayınları, 2010]
— 1997. *Film Essays and Criticism*. Brenda Benthien (Çev.). Madison: University of Wisconsin Press.
Astruc, Alexandre 1948. "Naissance d'une novelle avant-garde: la camera-stylo", *Ecran Français*, no.144.
Auerbach, Erich 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Willard R. Trask (Çev.). Princeton: Princeton University Press.
Aumont, Jacques 1987. *Montage Eisenstein*. Çev. Lee Hildreth, Constance Penley ve Andrew Ross. Bloomington: Indiana University Press.
—1997. *The Image*. Claire Pajackowska (Çev.). Londra: British Film Institute.
Aumont, Jacques ve J. L. Leutrat 1980. *Theorié du film*. Paris: Albatross.
Aumont, Jacques ve Michel Marie 1989a. *L'Analyse des films*. Paris: Nathan-Université.

— 1989. *L'Oeil interminable*. Paris: Seguier.
Aumont, Jacques, Andre Gaudreault ve Michel Marie 1989. *Histoire du cinéma: nouvelles approaches*. Paris: Publications de la Sorbonne.
Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie ve Marc Vernet 1983. *Esthetique du film*. Paris: Fernand Nathan.
Austin, Bruce A. 1989. *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences*. Belmont: Wadsworth.
Bad Object-Choices 1991. *How Do I Look? Queer Film and Video*. Seattle: Bay Press.
Bahri, Deepika ve Marya Vasudeva 1996. *Between the Lines: South Asians and Postcoloniality*. Philadelphia: Temple University Press.
Bailble, Claude, Michel Marie ve Marie-Claire Ropers 1974. *Muriel, histoire d'une recherche*. Paris: Galilee.
Bailey, R W. L. Matejka ve P. Steiner (der.) 1978. *The Sign: Semiotics Around the World*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
Bakari, Imruh ve Mbye Cham (der.) 1996. *Black Frames: African Experiences of Cinema*. Londra: British Film Institute.
Baker Jr., Houston, Manthia Diawara ve Ruth H. Lindeborg (der.) 1996. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Chicago: University of Chicago Press.
Bakhtin, Mikhail 1981. *The Dialogical Imagination*. Michael Holquist (Çev.), Caryl Emerson ve Michael Holquist (der.). Austin: University of Texas Press.
— 1984. *Rabelais and His World*. Helense Iswolsky (Çev.). Bloomington: Indiana.
— 1986. *Speech Genres and other Late Essays*. Vern W. McGee (Çev.), Caryl Emerson ve Michael Holquist (der.). Austin: University of Texas Press.
Bakhtin, Mikhail ve P. M. Medvedev 1985. *The Formal Method in Literary Scholarship*. Albert J. Wehrle (Çev.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
Bal, Mieke 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University ofToronto Press.
Bàlàsz, Béla 1930. *Der Geist des Films*. Frankfurt: Makol.
— 1972. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Edith Bone (Çev.). New York: Arno Press.
Barnouw, Erik ve S. Krishnaswamy 1980. *Indian Film*. New York: Oxford University Press.
Sayfa 344
Barsam, Richard Meran (der.) 1976. *Nonfiction Film Theory and Criticism*. New York: E. P. Dutton.
— 1992. *Nonfiction Film: A Critical History*. Revize baskı, Bloomington: Indiana University Press.
Barthes, Roland 1967. *Elements of Semiology*. Annette Lavers ve Colin Smith (Çev.). New York: Hill & Wang. [Göstergebilimsel Serüven, Sema Rıfat (Çev.), Kaf Yayıncılık, 1999]
— 1972. *Mythologies*. Annette Lavers (Çev.). New York: Hill & Wang.
— 1974. *S/Z*. New York: Hill & Wang. [S/Z, Sündüz Öztürk Kasar (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, 2006]
— 1975. *True Pleasure of the Text*. Richard Miller (Çev.). New York: Hill & Wang.
— 1977. *Image/Music/Text*. Stephen Heath (Çev.). New York: Hill & Wang.
— 1980. Camera Lucida. Hill & Wang.
Bataille, Gretchen M. and Charles L. P. Silet (der.) 1980. *The Pretend Indians: Image of Native Americans in the Movies*. Ames: Iowa State University Press.

Baudrillard, Jean 1975. *The Mirror of Production.* St. Louis: Telos Press.
— 1983. *Simulations.* Paul Foss, Paul Patton ve Phillip Beitchman (Çev.). New York: Semiotext(e).
— 1988. *The Ecstasy of Communication.* Bernard Schutze ve Caroline Schutze (Çev.). New York: Semiotext(e).
— 1991a. "The Reality Gulf", *Guardian,* 11 Ocak.
— 1991b. "La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu", *Liberation,* 29 Mart.
Baudry, Jean-Louis 1967. "Ecriture/Fiction/Ideologie", *Tel Quel,* no.31 (Sonbahar). Diana Matias (Çev.), *Afterimage,* no.5 (1974 İlkbahar).
— 1978. *L'Effet cinéma.* Paris: Albatros.
Bazin, André 1967. *What is Cinema?* 2 cilt. Hugh Gray (Çev.) ve (der.). Berkeley: University of California Press. [Sinema Nedir?, İbrahim Şener (Çev.), Doruk Yayınları, 2011]
Beauvoir, Simone de 1952. *The Second Sex.* H. M. Parshley (Çev.). New York: Knopf. [Kadın "İkinci Cins" 2 Evlilik Çağı, Bertan Onaran (Çev.), Payel Yayınevi, 1993]
Beckmann, Peter 1974. *Formale und Funktionale Film- and Fernsehanalyse.* Tez, Stuttgart.
Bellour, Raymond 1979. *L'Analyse du film.* Paris: Albatross.
— (der.) 1980. *Le Cinéma américain: analyses de films.* Cilt 2. Paris: Flammarion.
Belton, John (der.) 1995. *Movies and Mass Culture.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Benjamin, Walter 1968. *Illuminations.* Harry Zohn (Çev.). New York: Harcourt, Brace & World.
— 1973. *Understanding Brecht.* A. Bostock (Çev.). Londra: New Left Books.
Bennett, Tony, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer ve Janet Woolcot (der.) 1981. *Popular Television and Film.* Londra: British Film Publishing and Open University Press.
Berenstein, Rhone Joella 1995. *Attack of the Leading Ladies: Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema.* New York; Columbia University Press.
Bernardet, Jean-Claude 1994. *O Autor No Cinema.* Sao Paulo: Editora Brasilienese.
Bernardi, Daniel (der.) 1996a. *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
— (der.) 1996b. *Looking at Film History in "Black and White".* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Bernstein, Matthew and Gaylyn Studlar (der.) 1996. *Visions of the Fast: Orientalism in Film.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Best, Steven and Douglas Kellner 1991. *Postmodern Theory: Critical Interrogations.* New York: Guilford Press. [Postmodern Teori, Mehmet Küçük (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 1998]
Bettetini, Gianfranco 1968 [1973]. *The Language ana Technique of the Film.* Lahey: Mouton.
— 1971. *L'indice del realismo.* Milan: Bompiani.
— 1975. *Produzione del senso e messa in scena.* Milan: Bompiani.
— 1984. *La Conversazione Audiovisiva.* Milan: Bompiani.
Betton, Gerard 1987. *Esthetique du cinéma.* Paris: Presses Universitaires du France.
Bobo, Jacqueline 1995. *Black Women as Cultural Readers.* New York: Columbia University Press.

Bogle, Donald 1989. *Toms, Coons, Mulattos, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Continuum.
Bordwell, David 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
— 1989. *Awaking Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation Of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
— 1993. *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
— 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press,
Bordwell, David ve Noël Carroll (der.) 1996. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
Bordwell, David ve Kristin Thompson 1996. Film Art: An Introduction. 5. baskı. New York: McGraw-Hill. [Film Sanatı, Emrah Suat Onat (Çev.), Deki Yayınları]
Bordwell, David, Janet Stainer ve Kristin Thompson 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
Bourdieu, Pierre 1998. *On Television*. New York: New Press. [Televizyon Üzerine, Turhan Ilgaz (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, 2000]
Brakhage, Stan 1963. *Metaphors on Vision*. New York: Film Culture.
Branigan, Edward 1984. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Lahey: Mouton.
— 1992. *Narrative Comprehension and Film*. New York: Routledge.
Bratton, Jacky, Jim Cook ve Christine Gledhill (der.) 1994. *Melodrama: Stage, Picture, Screen*. Londra: British Film Institute.
Braudy, Leo 1976. *The World in a Frame*. New York: Anchor Press.
Braudy, Leo ve Gerald Mast (der.) 1999. *Film Theory and Criticism*. 5. baskı. New York: Oxford University Press.
Brecht, Bertolt 1964. *Brecht on Theatre*. New York: Hill & Wang.
Brennan, Teresa ve Martin Jay (der.) 1996. *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge.
Brooker, Peter ve Will Brooker (der.) 1997. *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*. Londra: Arnold.
Brooks, Virginia 1984. "Film, Perception, and Cognitive Psychology", *Millennium Film Journal*, no.14.
Brown, Royal S. 1994. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
Browne, Nick 1982. *The Rhetoric Of Film Narration*. Ann Arbor: UMI.
— (der.) 1990. *Cahiers du Cinéma 1969-1972: The Politics of Representation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
— (der.) 1997. *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press.
Brunette, Peter ve David Wills 1989. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
Brunsdon, Charlotte ve David Morley 1978. *Everyday Television: "Nationwide"*. Londra: British Film Institute.
Bryson, Norman, Michael Ann Holly ve Keith Moxey 1994. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover: Wesleyan University Press.
Buckland, Warren (der.) 1995. *The Film Spectator: From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bukatman, Scott 1993. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham, NC: Duke University Press.
Burch, Noel 1973. *Theory of Film Practice*. Helen R. Lane (Çev.). New York: Praeger.
— 1990. *Life to those Shadows*. Ben Brewster (Çev.) ve (der.). Berkeley: University of California Press.
Burch, Noel ve Jorge Dana 1974. "Propositions", *Aftennog*, no.5.
Burger, Peter 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press. [Avangard Kuramı, Erol Özbek (Çev.), İletişim Yayıncılık, 2003]
Burgoyne, Robert A. 1990. *Bertolacciiv 1900: A Narrative and Historical Anab'ris*. Detroit: Wayne State University Press.
Burgoyne, Robert A., Sandy Flitterman-Lewis ve Robert Stam 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Poststructuralism and Beyond*. Londra: Routledge.
Burton, Julianne 1985. "Marginal Cinemas", *Screen*, Cilt. 26, no.3-4 (Mayıs-Ağustos).
— (der.) 1990. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
Butler, Jeremy G. (der.) 1995. *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
Butler, Judith P. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion Identity*. New York: Routledge. [Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi, Başak Ertür (Çev.), Metis Yayıncılık, 2008]
Caldwell, John Thornton 1994. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Carroll, John M. 1980. *Toward a Structural Psychology of Cinema*. Lahey: Mouton.
Carroll, Noel 1982. "The Future of an Allusion: Hollywood in the Seventies and (Beyond)", *October*, Cilt XX (İlkbahar).
— 1988a. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
— 1988b. *Philosophical Problems of Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
— 1996. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
— 1998. *A Philosophy Of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
Carson, Diane, Linda Dittmar ve Janice R. Welsh (der.) 1994. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Carter, Angela 1978. *The Sadeian Woman and the Ideology of Pornography*. New York: Harper & Row.
Casebier, Allan 1991. *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
Casetti, Francesco 1977. *Semiotica*. Milan: Edizione Academia.
— 1986. *Dentro lo Sguardo, il Filme e il suo Spettatore*. Rome: Bompiani.
— 1990. *D'un regard l'autre*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
— 1993. *Teorie del cinema: (1945-1990)*. Milan: Bompiani. Fransızca *Les Théories du Cinema depuis 1945* olarak basılmıştır (Paris: Nathan, 1999).
Caughie, Jon (der.) 1981. *Theories of Authorship: A Reader*. Londra: Routledge ve Kegan Paul.
Cavell, Stanley 1971. *The World Viewed*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
— 1981. *Pursuits of Happiness*. Cambridge, MA: Harvard University Press. [Mutluluğun Peşinde, Berke Göl (Çev.), Metis Yayıncılık, 2010]

Cesaire, Aimé 1972. *Discourse on Colonialism.* John Pinkham (Çev.). New York: MR. [Sömürgecilik Üzerine Söylev, Güneş Ayas (Çev.), Doğu Kütüphanesi, 2006]

Cham, Mbye B. ve Claire Andrade-Watkins (der.) 1988. *Critical Perspectives on Black Independent Cinema.* Cambridge, MA: MIT Press.

Chanan, Michael (der.) 1983. *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema.* Londra: British Film Institute.

Chateau, Dominique 1986. *Le Cinema comme langage.* Paris. AISS IASPA.

Chateau, Dominique ve François Jost 1979. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie.* Paris: Union Generale d'Editions.

Chateau, Dominique, André Gardies ve François Jost 1981. *Cinémas de la modernité: films, théories.* Paris: Klincksieck.

Chapman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, NY: Cornell University Press.

Chion, Michel 1982. *La Voix au cinéma.* Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile.

— 1985. *Le Son au cinéma.* Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile.

— 1988. *La Toile trouée.* Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile.

— 1994. *Audio-Vision: Sound and Screen.* Claudia Gorbman (Çev.) ve (der.). New York: Columbia University Press.

Chow, Rey 1995. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema.* New York: Columbia University Press.

Church, Gibson, Pamela Gibson ve Roma Gibson (der.) 1993. *Dirty Looks: Women, Pornography, Power.* Londra: British Film Institute.

Churchill, Ward 1992. *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians.* M. Annette Iaimes (der.). Monroe: Common Courage Press.

Clerc, Jeanne-Marie 1993. *Litérature et cinéma.* Paris: Editions Nathan.

Clover, Carol J. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film.* Princeton: Princeton University Press.

Cohan, Steve ve Ina Rae Hark (der.) 1992. *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema.* New York: Routledge.

Cohen-Seat, Gilbert 1946. *Essai sur les principes d'une philosophic du cinéma.* Paris: PUF.

Colin, Michel 1985. *Language, Film, Discourse: prolégomenes a une sémiologie génerative du film.* Paris: Klincksieck.

Collet, Jean, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon ve Marc Vernet 1975. *Lectures du film.* Paris: Albatross.

Collins, Jim 1989. *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism.* Londra: Routledge.

Collins, Jim, Hillary Radner ve Ava Preacher Collins (der.) 1993. *Film Theory Goes to the Movies.* New York: Routledge.

Comolli, Jean-Louis ve Narboni, Jean 1969. "Cinema/Ideology/Criticism." *Cahiers du cinéma.* Cook, Pamela 1985. *The Cinema Book.* Londra: British Film Institute.

— 1996. *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema.* Londra: British Film Institute.

Cook, Pamela ve Philip Dodd (der.) 1993. *Women and Film: A Sight und Sound Reader.* Philadelphia: Temple University Press.

Copjec, Joan 1989. *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan.* Ekim 49.

— (der.) 1993. *Shades of Noir*. New York: Verso.
Cowie, Elizabeth 1997. *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Crary, Jonathan 1995. *Techniques of the Observer*. Cambridge, MA: MIT Press. [Gözlemcinin Teknikleri, Elif Daldeniz (Çev.), Metis Yayıncılık, 2004]
Creed, Barbara 1993. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
Creekmur, Corey K. ve Alexander Doty (der.) 1995. *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
Cripps, Thomas 1979. *Black Film as Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study Of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
— 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
Currie, Gregory 1995. *Image and Mind*.
David, Joel 1995. *Fields of Vision: Critical Applications in Recent Philippine Cinema*. Quezon City: Ateneo de Manila University Press.
Debord, Guy 1967. *Society of the Spectacle*. Paris: Editions Champ Libre. [Gösteri Toplumu, Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 1996]
de Certeau, Michel 1984. *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall (Çev.). Berkeley: University of California Press.
de Laurens, Teresa 1985. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
— 1989. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
— 1994. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press.
de Saussure, Ferdinand 1966. *Course in General Linguistics*. Çev. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill.
Deleuze, Gilles 1977. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Robert Hurley, Mark Seem ve Helen R. Lane (Çev.). New York: Viking Press. [Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 2012]
— 1986. *Cinema I: The Movement-Image*. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam (Çev.). Londra: Athlone Press. [Sinema I: Hareket-İmge, Soner Özdemir (Çev.), Norgunk Yayıncılık, 2014]
— 1989. *Cinema II: The Time-Image*. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
Dent, Gina (der.) 1992. *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press.
Denzin, Norman K. 1991. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. Londra: Sage Publications.
— 1995. *The Cinematic Society: The Voyeurist Gaze*. Londra: Sage Publications.
Derrida, Jacques 1976. Of Grammatology. Gayatri Chakravorty Spivak (Çev.). Baltimore: Johns Hopkins University Press. [Gramatoloji, İsmet Birkan (Çev.), Bilgesu Yayınları, 2011]
— 1978. *Writing and Difference*. Alan Bass (Çev.). Chicago: University of Chicago Press.
Desnos, Robert 1923. "Le Rêve et le cinéma." *Paris Journal*, Nisan 27.

Diawara, Manthia 1992. *African Cinema: Politics and Culture.* Bloomington: Indiana University Press.
— (der.) 1993. *Black American Cinema.* New York: Routledge.
Dienst, Richard 1994. *Still Life in Real Time: Theory after Television.* Durham, NC: Duke University Press.
Dissanayake, Wimal (der.) 1988. *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China.* Lanham: University Publications of America.
— (der.) 1994. *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
Doane, Mary Ann 1987. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s.* Bloomington: Indiana University Press.
Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp ve Linda Williams (der.) 1984. *Revision: Essays in Feminist Film Criticism.* Frederick, MD: University Publications of America.
Donald, James, Anne Friedberg ve Laura Marcus 1998. *Close-Up 1927-1933: Cinema and Modernism.* Princeton: Princeton University Press.
Dorfman, Ariel 1983. *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar, and other Innocent Heroes do to our Minds.* New York: Pantheon.
Dorfman, Ariel ve Armand Mattelart 1975. *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic.* Londra: International General. [Emperyalist Kültür Sanayii ve Walt Disney: Vakvak Amca Nasıl Okunmalı, Atilla Aksoy (Çev.), Gözlem Yayınları, 1977]
Doth, Alexander 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Downing, John D. H. (der.) 1987. *Film and Politics in the Third World.* New York: Praeger.
Drummond, Phillip ve ark. (der.) 1979. *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975.* Londra: Arts Council of Great Britain.
Duhamel, Georges 1951. *America, the Menace: Scenes from the Life of the future.* Çev. Charles M. Thompson. Boston: Houghton.
Dyer, Richard 1986. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* New York: St Martins Press.
— 1990. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film.* New York: Routledge.
— 1993. *The Matter of Images: Essays on Representations.* Londra: Routledge.
— 1997a. *Stars.* 2. revize baskı. Londra: British Film Institute.
— 1997b. *White.* Londra: Routledge.
Eagle, Herbert (der.) 1981. *Russian Formalist Film Theory.* Ann Arbor: Michigan Slavic Publications.
Eco, Umberto 1975. *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
— 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
— 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language.* Bloomington: Indiana University Press.
Ehrlich, Victor 1761. *Russian Formalism: History-Doctrine.* Londra: Yale University Press.
Eikhenbaum, Boris (der.) 1982. *The Poetics of Cinema. Russian Poetics in Translation*'da, Cilt 9. Çev. Richard Taylor. Oxford: RPT Publications.
Eisenstein, Sergei 1957. *Film Form and Film Sense.* Cleveland: Merieian. [Film Biçimi,

Nijat Özön (Çev.), Payel Yayınevi, 2013] ve [Film Duyumu, Nijat Özön (Çev.), Payel Yayınevi, 2000].
— 1988. *Selected Works, Vol. 1 Writings 1922- 1934*. Richard Taylor (Çev.) ve (der.). Bloomington: Indiana University Press.
— 1992. *Selected Works, Vol. 2: Towards a Theory of Montage*. Michael Glenny (Çev.), Richard Taylor ve Michael Glenny (der.). Bloomington: Indiana University Press.
Ellis, John 1992. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. 2. baskı. Londra: Routledge & Kegan Paul.
Elsaesser, Thomas 1973. "Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama," *Monogram*, no.4.
— 1989. *New German Cinema: A History*. New Brunswick, NI: Rutgers University Press.
— (der.) 1990. *Early Cinema Space, Frame, Narrative*. Londra: British Film Institute.
Enzensberger, Hans Magnus 1974. *The Consciousness Industry: On Literature, Politics and the Media*. New York: Seabury Press.
Epko, Denis 1995. "Towards a Post-Africanism," *Textual Practice*, no.9 (İlkbahar).
Epstein, Jean 1974-5. *Ecrits sur le cinéma, 1921-1953: édition chronologique en deux volumes*. Paris: Seghers.
— 1977. "Magnification and Other Writings." *October*, no.3 (İlkbahar).
Erens, Patricia 1979. *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. New York: Horizon.
— 1984. *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
— (der.) 1990. *Issue: in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
Fanon, Frantz 1963. *The Wretched of the Earth*. Constance Farmington (Çev.). New York: New Grove Press. [Yeryüzünün Lanetlileri, Şen Süer (Çev.), Versus Kitap, 2007]
Ferro, Marc 1985. *Cinema and History*. Berkeley: University of California Press. [Sinema ve Tarih, Kesit Yayıncılık, 1995]
Feuer, Jane 1993. *The Hollywood Musical*. 2. baskı. Bloomington: Indiana University Press.
Fischer, Lucy 1989. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
Fiske, John 1987. *Television Culture*. Londra: Methuen.
— 1989a. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman. [Popüler Kültürü Anlamak, İsmet Gülseçgin (Çev.), Parşömen, 2012]
— 1989b. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.
Fiske, John and John Hartley 1978. *Reading Television*. Londra: Methuen.
Flinn, Caryl 1992. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press.
Flitterman-Lewis, Sandy 1990. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana: University of Illinois Press.
Forgacs, David ve Robert Lurnley (der.) 1996. *Italian Cultural Studies: An Introduction*. New York: Oxford University Press.
Foster, Hal 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend: Bay Press.
Foucault, Michel 1971. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.

— 1978. *The History of Sexuality*. New York: Pantheon. [Cinselliğin Tarihi, Hülya Uğur Tanrıöver (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 2013]
— 1979. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.
Freeland, Cynthia A. ve Thomas E. Wartenberg (der.) 1995. *Philosophy and Film*. New York: Routledge.
Fregoso, Rosa Linda 1993. *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Friar, Ralph E. ve Natasha A. Friar 1972. *The Only Good Indian: The Hollywood Gospel*. New York: Drama Book Specialist.
Friedan, Betty 1963. *The Feminine Mystique*. New York: Norton. [Kadınlığın Gizemi, Tahire Mertoğlu (Çev.), E Yayınları, 1983]
Friedberg, Anne 1993. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press.
Friedman, Lester 1982. *Hollywood's Image of the Jew*. New York: Ungar.
— (der.) 1991. *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*. Chicago: University of Illinois Press.
Frodon, Jean-Michel 1998. *La Projection nationale: cinéma et nation*. Paris: Odile Jacob.
Fuss, Diana 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York: Routledge.
— 1991. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge.
Gabbard, Krin ve Glen O. Gabbard 1989. *Psychiatry and the Cinema*. Chicago: University of Chicago Press. [Psikiyatri ve Sinema, Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu (Çev.), Okuyan Us Yayınları, 2014]
Gabriel, Teshome H. 1982. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
Gaines, Jane 1991. *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
— (der.) 1992. *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, NC: Duke University Press.
Gaines, Jane ve Charlotte Herzog (der.) 1990. *Fabrications: Costume and the Female Body*. Londra: Routledge.
Gamman, Lorraine ve Margaret Marshment (der.) 1988. *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Londra: Women's Press.
Garcia, Berumen ve Frank Javier 1995. *The Chicano/Hispanic Image in American Film*. New York: Vantage Press.
Gardies, Andre 1980. *Approche du récit filmique*. Paris: Albatros.
Garroni, Emilio 1972. *Progetto di Semiotica*. Bari: Laterza.
Gates, Jr., Henry Louis 1988. *The Signifying Monkey*. New York: Oxford University Press.
Gaudreault, André 1996. *Du littéraire au filmique: systemè du récit*.
Gaudreault, André ve François Jost 1990. *Le Récit cinématographique*. Paris: Nathan.
Genette, Gérard 1976. *Mimologiques: voyages en cratylie*. Paris: Seuil.
— 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, NY: Cornell University Press. [Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme, Ferit Burak Aydar (Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011]
— 1982a. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press.

— 1982b. *Palimpsestes: la littérature au second degré.* Paris: Seuil.
Gersch, Wolfgang 1976. *Film bei Brecht: Bertolt Brecht praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film.* Münih: Hoser.
Getino, Octavio ve Fernando Solanas 1973. *Cine, Cultura y Decolonization.* Buenos Aires: Siglo XXI.
Gever, Martha, John Greyson ve Pratibha Parmar (der.) 1993. *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film - Videos.* New York: Routledge.
Gidal, Peter 1975. "Theory and Definition of Structural/Materialist Film", *Studio International,* Cilt 190, no.978.
— (der.) 1978. *Structural Film Anthology.* Londra: British Film Institute.
— 1989. *Materialist Film.* Londra: Routledge.
Gledhill, Christine 1987. *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film.* Londra: British Film Institute.
— (der.) 1991. *Stardom: Industry of Desire.* Londra: Routledge.
Godard, Jean-Luc 1958. "Bergmanorama", *Cahiers du cinéma,* no.85 (Temmuz).
Gorbman, Claudia 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* Bloomington: Indiana University Press; Londra: British Film Institute.
Gramsci, Antonio 1992. *Prison Notebooks.* New York: Columbia University Press. [Hapishane Defterleri, Ekrem Ekici (Çev.), Kalkedon, 2011]
Grant, Barry Keith (der.) 1986. *The Film Genre Reader.* Austin: University of Texas Press.
— 1995. *Film Genre Reader II.* Austin: University of Texas Press.
Grant, Barry Keith ve Jeannette Sloniowski 1998. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video.* Detroit: Wayne State University Press.
Greenaway, Peter 1998. "Virtual lrreality", *Cinemais,* no.13 (Eylül-Ekim).
Greenberg, Harvey Roy 1993. *Screen Memoires: Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch.* New York: Columbia University Press.
Guerrero, Ed 1993. *Framing Blackness: The African American Image in Film.* Philadelphia: Temple University Press.
Gunning, Tom 1990. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film.* Champaign: University of Illinois Press.
Guzzeti, Alfred 1981. *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Hall, Stuart ve Paul du Gay (der.) 1996. *Questions of Cultural Identity.* Londra: Sage Publications.
Hall, Stuart, Dorothy Hobson, Andrew Lowe ve Paul Willis (der.) 1980. *Culture, Media, Language.* Londra: Hutchinson.
Hammond, Paul (der.) 1978. *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema.* Londra: British Film Institute.
Hansen, Miriam 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Fim.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Harvey, Sylvia 1978. *May '68 and Film Culture.* Londra: British Film Institute.
Haskell, Molly 1987. *From Reverence To Rape: The Treatment of Women in the Movies.* 2. baskı. New York: Holt, Rinehart and Winston.
Hayward, Phillip ve Tana Wollen (der.) 1993. *Future Visions: New Technologies of the Screen.* Londra: British Film Institute.
Hayward, Susan 1996. *Key Concepts in Cinema Studies.* Londra: Routledge. [Sinemanın Temel Kavramları, Es Yayınları, 2014]

Heath, Stephen 1981. *Questions of Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
Heath, Stephen ve Teresa de Lauretis (der.) 1980. *The Cinematic Apparatus.* Londra: Macmillan.
Heath, Stephen ve Patricia Mellencamp (der.) 1983. *Cinema and Language.* Frederick, MD: University Publications of America.
Hebdige, Dick 1979. *Subculture: The Meaning of Style.* Londra: Methuen.
— 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things.* Londra: Routledge.
Hedges, Inez 199 1. *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits.* Bloomington: Indiana University Press.
Henderson, Brian 1980. *A Critique of Film Theory.* New York: E. P. Dutton.
Hilger, Michael 1986. *The American Indian in Film.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
— 1995. *From Savage to Nobleman: Images of Native Americans in Film.* Lanham: Scarecrow Press.
Hill, John ve Pamela Church Gibson (der.) 1998. *The Oxford-Guide to Film Studies.* Oxford: Oxford University Press.
Hillier, Jim (der.) 1985. *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
Hodge, Robert ve Gunther Kress 1988. *Social Semiotics.* Ithaca, NY: Cornell University Press.
hooks, bell 1992. *Black Looks: Race and Representation.* Boston, MA: South End Press.
— 1996. *Reel to Real: Rate, Sex and Class at the Movies.* New York: Routledge.
Horton, Andrew ve McDougal, Stuart Y. 1998. *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes.* Berkeley: University of California Press.
Humm, Maggie 1997. *Feminism and Film.* Bloomington: Indiana University Press.
Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Weary, Fiction.* New York: Routledge.
Irigaray, Luce 1985a. *Speculum of the Other Woman.* Gillian C. Gill (Çev.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
— 1985b. *This Sex Which is Not One.* Catherine Porter ile Carolyn Burke (Çev.). Ithaca, NY: Cornell University Press.
Jacobs, Lewis 1960. *An Introduction to the Art of the Movies.* New York: Noonday.
James, David E. 1989. *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties.* Princeton: Princeton University Press.
James, David E. ve Rick Berg (der.) 1996. *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Jameson, Fredric 1972. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism.* Princeton: Princeton University Press. [Dil Hapishanesi, Mehmet H. Doğan (Çev.), Yapı Kredi Yayınları, 2002]
— 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca, NY: Cornell University Press.
— 1986. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text,* no.15 (Sonbahar).
— 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham, NC: Duke University Press. [Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, Nuri Plümer, Abdulkadir Gölcü (Çev.), Nirengi Kitap, 2011]
— 1992. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System.* Bloomington: Indiana University Press.

— 1998. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.
Jay, Martin 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley: University of California Press.
Jeancolas, Jean-Pierre 1995. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan.
Jenkins, Henry 1992. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press.
Jenkins, Henry ve Kristine Brunovska Karnick (der.) 1994. *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge.
Jenks, Chris (der.) 1995. *Visual Culture*. Londra: Routledge.
Johnston, Claire 1973. *Notes on Women's Cinema*. Londra: Society for Education in Film and Television.
— (der.) 1975. *The Work of Dorothy Arzner: Toward a Feminist Cinema*. Londra: British Film Institute.
Jost, François 1987. *L'Oeil - camera: entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
Jullier, Laurent 1997. *L'Ecran post-moderne: un cinéma de l'allusion et au feu d'artifice*. Paris: Hartmattan.
Kabir, Shameem 1997. *Daughters of Desire: Lesbian Representations in Film*. Londra: Cassell Academic.
Kaes, Anton 1989. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
Kaplan, E. Ann (der.) 1988. *Postmodernism and its Discontents: Theories and Practices*. Londra: Verso.
— 1990. *Psychoanalysis and the Cinema*. Londra: Routledge.
— 1997. *Looking for the Other*. Londra: Routledge.
— (der.) 1998. *Women in Film Noir*. Londra: British Film Institute.
Karnick, Kristine Brunovska ve Henry Jenkins (der.) 1995. *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge.
Kay, Karyn and Gerald Pear (der.) 1977. *Women and the Cinema*. New York: E. P. Dutton.
Kellner, Douglas 1995. *Media Culture*. Londra: Routledge.
King, John, Ana M. Lopez ve Manuel Alvarado (der.) 1993. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Londra: British Film Institute.
Kitses, Jim 1969. *Horizons West*. Londra: Secker and Warburg/British Film Institute.
Klinger, Barbara 1994. *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
Kozloff Sarah 1988. *Invisible Storytellers*. Berkeley: University of California Press.
Kracauer, Siegfried 1947. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press. [Caligari'den Hitler'e, Ertan Yılmaz (Çev.), Deki Yayınevi, 2012]
— 1995. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Thomas Y. Levin (Çev.) ve (der.). Cambridge, MA: Harvard University Press. [Kitle Süsü, Orhan Kılıç (Çev.), Metis Yayıncılık, 2011]
— 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.

Kristeva, Julia 1969. *Semeiotike: récherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil.
— 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Thomas Gora, Alice Jardine ve Leon S. Roudiez (Çev.). New York Columbia University Press.
— 1984. *Revolution in Poetic Language.* Margaret Waller (Çev.). New York: Columbia University Press.
Kuhn, Annette 1982. *Women's Pictures: Feminism and Cinema.* Londra: Routledge.
— 1985. *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality.* Londra: Routledge ve Kegan Paul.
Kuleshov, Lev 1974. *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov.* Çev. ve der. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press.
Lacan, Jacques 1977. *Ecrits: A Selection.* Alan Sheddan (Çev.). New York: W. W. Norton.
— 1978. *The Four Fundamentals of Psycho-Analysis.* Alan Sheridan. New York: W. W. Norton. [Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Nilüfer Erdem (Çev.), Metis Yayıncılık, 2013]
Laffay, Alfred 1964. *Logique du cinéma.* Paris: Masson.
Lagny, Michele 1976. *La Révolution figurée: film, histoire, politique.* Paris: Albatross.
— 1992. *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma.* Paris: Armand Colin.
Lagny, Michele, Marie-Claire Ropers ve Pierre Sorlin 1976. *Octobre: écriture et idéologie.* Paris: Albatross.
Landow, George P. (der.) 1994. *Hyper/Text/Theory.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Landy, Marcia (der.) 1991. *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama.* Detroit: Wayne State University Press.
— 1994. *Film, Politics and Gramsci.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
— 1996. *Cinematic Uses of the Past.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Lang, Robert 1989. *American Film Melodrama.* Princeton: Princeton University Press.
Langer, Suzanne 1953. *Feeling and Form.* New York: Scribner.
Lapierre, Marcel 1946. *Anthologie du cinéma.* Paris: Nouvelle Edition.
Laplanche, J. ve J. B. Pontalis 1978. *The Language of Psycho-Analysis.* Çev. Donald Nicholson-Smith. New York: Norton.
Lapsley, Robert ve Michael Westlake 1988. *Film Theory: An Introduction.* Manchester: Manchester University Press.
Lawrence, Amy 1991. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood.* Berkeley: University of California Press.
Lebeau, Vicky 1994. *Last Angels: Psychoanalysis and Cinema.* Londra: Routledge.
Lebel, J. P. 1971. *Cinéma et idéologie.* Paris: Editions Sociales.
Lehman, Peter 1993. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body.* Philadelphia: Temple University Press.
— (der.) 1997. *Defining Cinema.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
— 1998. "Reply to Stuart Minnis", *Cinema Journal,* Cilt. 37, no.2 (Kış).
Lemon, Lee T. ve Marion J. Reis (der.) 1965. *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln: Nebraska University Press.
Leutrat, Jean-Louis 1987. *Le Western archéologie d'un genre.* Lyon: PUL.
Lévi-Strauss, Claude 1967. *Structural Anthropology.* Claire Jacobson ve Brooke Grundfest Schoepf (Çev.). Garden City, NY: Doubleday.

— 1990. *The Raw and the Cooked*. Çev. John ve Doreen Weightman. Chicago: University of Chicago Press.
Leyda, Jay 1972. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. Londra: Allen and Unwin.
L'Herbier, Marcel 1946. *Intelligence du cinématographe*. Paris: Correa.
L'Herminier, Pierre 1960. *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers.
Liebman 1980. *Jan Epsteins's Early Film Theory, 1920-1922*. Ann Arbor, MI: University Microfilms.
Lindermann, Bernhard 1977. *Experimentalfilm als Metafilm*. Hildesheim: Olds.
Lindsay, Vachel 1915. *The Art of the Moving Image*. Revize baskı. 1922. New York: Macmillan.
Lipsitz, George 1998. *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit From Identity Politics*. Philadelphia: Temple University Press.
Lister, Martin (der.) 1995. *The Photographic Image in Digital Culture*. Londra: Routledge.
Loomba, Ania 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. Londra: Routledge. [Kolonyalizm Postkolonyalizm, Mehmet Küçük (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 2000]
Lotman, Juri 1976. *Semiotics of Cinema*. Mark E. Suino (Çev.). Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions.
Lovell, Terry 1980. *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. Londra: British Film Institute.
Lowry, Edward 1985. *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI.
Lyotard, Jean-François 1984. *The Postmodern Condition*. Geoff Bennington ve Brian Massumi (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.[Postmodern Durum, İsmet Birkan (Çev.), BilgeSu Yayıncılık, 2013]
MacCabe, Colin 1985. *Tracking the Signifier: Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
— (der.) 1986. *High Theory/Low Culture: Analyzing Popular Television and Film*. New York: St. Martins Press.
Machado, Arlindo 1997. *Pre-Cinema e Pos-Cinemas*. Sao Paulo: Papirus.
Macheray, Pierre 1978. *Theory of Literary Production*. Geoffrey Wall (Çev.). Londra: Routledge.
Marchetti, Gina 1994. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: University of California Press.
Marie, Michel ve Marc Vernet 1990. *Christian Metz et la théorie du cinéma*. Paris: Meridiens Klincksieck.
Martea, Marcel 1955. *Le Langoge cinématographique*. Paris: Le Cerf.
Martin, Michael T. 1993. *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press.
— (der.) 1997. *New Latin American Cinema*. 2 cilt. Detroit: Wayne State University Press.
Masson, Alain 1994. *Le Récit au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
Matejka, Ladislav ve Irwin R. Titunik (der.) 1976. *Semiotics of Art: Prague School Contributions*. Cambridge, MA: MIT Press.
Mattelart, Armand ve Michele Mattelart 1992. *Rethinking Media Theory: Sign-posts and New Directions*. James A. Cohen and Marina Urquidi (Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

— 1994. *Mapping World Communication: War, Progress, Culture*. Çev. Susan Emanuel ve James A. Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Mayne, Judith 1989. *Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film*. Columbus: Ohio State University Press.
— 1990. *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
— 1993. *Cinema and Spectatorship*. Londra: Routledge.
— 1995. *Directed by Dorothy Arzner*. Bloomington: Indiana University Press.
Mellen, Joan 1974. *Women and their Sexuality in the New Film*. New York: Dell.
Mellencamp, Patricia 1990. *Indiscretions: Avant-Garde Film, Video and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
— 1995. *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*. Philadelphia: Temple University Press.
Mellencamp, Patricia ve Philip Rosen (der.) 1984. *Cinema Histories/Cinema Practices*. Frederick, MD: University Publications of America.
Mercer, Kobena ve Isaac Julien 1988. "Introduction: De Margin and De Center", *Screen*, Cilt 29, no.4.
Messaris, Paul 1994. *Visual Literacies: Image, Mind, and Reality*. Boulder, CO: Westview Press.
Metz, Christian 1972. *Essais sur la signification au cinéma*, Cilt II. Paris: Klincksieck. [Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Oğuz Adanır (Çev.), Hayalperest Yayınevi, 2012]
— 1974a. *Language and Cinema*. Çev. Donna Jean. Lahey: Mouton.
— 1974b. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Michael Taylor (Çev.). New York: Oxford University Press.
— 1977. *Essais sémiotiques*. Paris: Klincksieck.
— 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster ve Alfred Guzzetti (Çev.). Bloomington: Indiana University Press.
— 1991. *La Narration or impersonelle, ou le site du film*. Paris: Klincksieck.
Michelson, Annette 1972. "The Man With the Movie Camera: From Magician to epistemologist", *Artforum*, (Mart).
— 1984. Introduction to *Kino-Eye: The Writing of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
— 1990. "The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System", *October*, no.52 (İlkbahar).
Miller, Toby 1993. *The Well-Tempered Self: Citizenship, Culture, and the Postmodern Subject*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
— 1998. *Technologies of Truth: Cultural Citizenship and the Popular Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Miller, Toby ve Robert Stam (der.) 1999. *A Companion to Film Theory*. Blackwell Publishers.
Mirzoeff, Nicholas (der.) 1998. *The Visual Culture Reader*. Londra: Routledge.
— Mitchell, Juliet 1974. *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Vintage.
Mitchell, Juliet ve Jacqueline Rose (der.) 1982. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. New York: W. W. Norton.
Mitchell, William J. 1992. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: MIT Press.

Mitty, Jean 1963. *Esthétique et physcologie du cinéma: les structures.* Paris: Editions Universitaires.
— 1965. *Esthétique et psychologie au cinema: les formes.* Paris: Editions Universitaires.
— 1987. *La Sémiologie en question: language et cinéma.* Paris: Editions du Cerf.
— 1997. The Aesthetic: ana Psyeholyy of the Cinema. Christopher King (Çev.). Bloomington: Indiana University Press.
Modleski, Tania 1988. *The Women Who Knew Too Much.* New York: Methuen.
— 1991. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in "Postfeminist" Age.* New York: Routledge.
Mora, Carl J. 1988. *Mexican Cinema: Reflections of a Society 1896-1988.* Los Angeles: University of California Press.
Morin, Edgar 1958. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie.* Paris: Editions de Minuit.
— 1960. *The Stars: An Account of the Star-System in Motion Pictures.* Richard Howard (Çev.). New York: Grove Press.
Morley, David 1980. *The Nationwide Audience: Structure and Decoding.* Londra: British Film Institute.
— 1992. *Television Audiences and Cultural Studies.* Londra: Routledge.
Morley, David ve Kuan-Hsing Chen (der.) 1996. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies.* Londra: Routledge.
Morrison, James 1998. *Passport to Hollywood: Hollywood Films, European Directors.* Albany, NY: SUNY Press.
Morse, Margaret 1998. *Virtualities: Television, Media Art and Cyber-Cultures.* Bloomington: Indiana University Press.
Mukarovsky, Jan 1936 [1970]. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts.* Ann Arbor: University of Michigan Press.
Mulvey, Laura 1989. *Visual and Other Pleasures.* Bloomington: Indiana University Press.
— 1996. *Fetishism and Curiosity.* Bloomington: Indiana University Press.
Munsterberg, Hugo 1970. *Film: A Psychological Study.* New York: Dover.
Murray, Janet H. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace.* Cambridge, MA: MIT Press.
Musser, Charles 1991. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company.* Berkley: University of California Press.
Naficy, Hamid 1993. *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Naremore, James 1998a. *Acting in the Cinema.* Berkeley: University of California Press.
— 1998b. *More than Night: Film Noir in its Contexts.* Berkeley: University of California Press.
Naremore, James ve Patrick Brantlinger (der.) 1991. *Modernity and Mass Culture.* Bloomington: Indiana University Press.
Nattiez, J. J. 1975. *Fondéments d'une sémiologie de la musique.* Paris: Union Generale d'Editions.
Neale, Steve 1979-80. "The Same Old Story: Stereotypes and Difference", *Screen Education,* no.32-3 (Sonbahar/Kış).
— 1980. *Genre.* Londra: British Film Institute.
— 1985. *Cinema and Technology: Image, Sound, Color.* Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill 1981. *Ideology and the Image.* Bloomington: Indiana University Press.
— (der.) 1985. Movie: and Methods. 2 cilt. Berkeley: University ofCalifornia Press.
— 1991. *Representing Reality.* Bloomington: Indiana University Press.
Noguez, Dominique 1973. *Cinéma: théorie, lectures.* Paris: Klincksieck.
Noriega, Chon A. (der.) 1992. *Chicanos and Film: Essays on Chicano Representation and Resistance.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Noriega, Chon A. ve Ana M. Lopez (der.) 1996. *The Ethnic Eye: Latino Media Arts.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Norris, Christopher 1982. *Deconstruction: Theory and Practice.* Londra ve New York: Methuen.
— 1990. *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
— 1992. *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War.* Amherst: University of Massachussetts Press.
Noth, Winfried 1995. *Handbook of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
Odin, Roger 1990. *Cinéma et production de sens.* Paris: Armand Colin.
Ory, Pascal ve Sirinelli, Jean-François 1986. *Les Intellectuels en France, de l'affaire dreyfus à nos jours.* Paris: Armand Colin.
Pagnol, Marcel 1933. "Dramaturgie de Paris", *Cahiers du film,* no.1 (15 Aralık).
Palmer, R. Barton 1989. *The Cinematic Text: Methods and Approaches.* New York: AMS Press.
Panofsky, Erwin 1939. *Studies in Iconology.* Oxford: Oxford University Press. [İkonoloji Araştırmaları, Orhan Düz (Çev.), Pinhan Yayıncılık, 2012]
Pechey, Graham (der.) 1986. *Literature, Politics and Theory: Papers from the Essex Conference 1976-84.* Londra: Mediuen.
Peirce, Charles Sanders 1931. *Collected Papers.* Charles Hartshorne ve Paul Weiss (der.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
Penley, Constance (der.) 1988. *Feminism and Film Theory.* Londra: Routledge.
— 1989. *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Penley, Constance ve Sharon Wills (der.) 1993. *Male Trouble.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Perkins, V. F. 1972. *Film as Film: Understanding and Judging Movies.* Harmondsworth: Penguin.
Petro, Patrice 1989. *Joyless Streets, Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany.* Princeton: Princeton University Press.
— (der.) 1995. *Fugitive Images: From Photography to Video.* Bloomington: Indiana University Press.
Petit, Arthur G. 1980. *Images of the Mexican American in Fiction and Film.* College Station: Texas A&M University Press.
Piaget, Jean 1970. *Structuralism.* Chaninah Maschler (Çev.) ve (der.). New York: Harper/Colophon. [Yapısalcılık, Ayşe Şirin, Okyayuz Yener (Çev.), Doruk Yayınları, 2001]
Pietropaolo, Laura ve Ada Testaferri (der.) 1995. *Feminisms in the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
Pines, Jim ve Paul Willemen (der.) 1989. *Questions of Third Cinema.* Londra: British Film Institute.

Polan, Dana 1985. *The Political Language of Film and the Avant-Garde.* Ann Arbor, MI: UMI Research Press.
— 1986. *Power ana Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940-1950.* New York: Columbia University Press.
Powdermaker, Hortense 1950. *Hollywood: The Dream Factory.* Boston: Little Brown.
Pribram, Deidre (der.) 1988. *Female Spectators: Looking at Film and Television.* Londra: Verso.
Propp, Vladimir 1968. *Morphology of the Folktale.* Laurence Scott (Çev.). Austin: University of Texas Press. [Masalın Biçimbilimi, Mehmet Rifat, Sema Rifat (Çev.), İş Bankası Kültür Yayınları, 2008]
Pudovkin, V. I. 1960. *Film Technique.* New York: Grove.
Ray, Robert B. 1988. "The Bordwell Regime and the Stake of Knowledge", *Strategies,* Cilt I (Sonbahar).
Reeves, Geoffrey 1993. *Communications and the Third World.* Londra: Routledge.
Reid, Mark A. 1993. *Redefining Black Film.* Berkeley: University of California Press.
Renov, Michael (der.) 1993. *Theorizing Documentary.* New York: Routledge.
Renov, Michael ve Erika Suderburg (der.) 1995. *Resolutions: Contemporary Video Practices.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Rich, Adrienne 1979. *On Lies, Secrets, and Silence.* New York: Norton.
Rich, Ruby 1992. "New Queer Cinema", *Sight and Sound* (Eylül).
— 1998. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Finest Film Movement.* Durham, NC: Duke University Press.
Ritchin, Fred 1990. *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography.* New York: Aperature Foundation.
Rocha, Glauber 1963. *Revisao Critica do Cinema Brasilaiso.* Rio de Janeryo: Editora Civilizacao Brasilcira.
— 1981. *Revolucao do Cinema Novo.* Rio de Janeryo: Embrafilme.
— 1985. O Seculo do Cinema. Rio de Janeryo: Alhambra.
Rodowick, D. N. 1988. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theme.* Urbana: University of Illinois Press.
— 1991. *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory.* New York: Routledge.
— 1997. *Deleuze's Time Machine.* Raleigh, NC: Duke University Press.
Robin, Michael 1996. *Blackface, White Noise: Jewish Immgrants in the Hollywood Melting Pot.* Berkeley: University of California Press.
Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire 1981. *Le Texte divisé.* Paris: Presses Universitaires de France.
— 1990. *Ecramiques: le film du texte.* Lille: PUL.
Rose, Jacqueline 1980. "The Cinematic Apparatus: Problems in Current Theory", Teresa de Lauretis ve Stephen Heath'te (der.), *Feminist Studies/Critical Studies.* New York: St. Martin's Press.
— 1986. *Sexuality in the Field of Vision.* Londra: Verso. [Görme ve Cinsellik, Ayşe Deniz Temiz (Çev.), Metis Yayıncılık, 2010]
Rosen, Marjorie 1973. *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream.* New York: Coward McCann & Geoghegan.
Rosen, Philip (der.) 1986. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader.* New York; Columbia University Press.
— 1984. "Securing the Historical: historiography and the classical cinema" Patricia B.

Mellencamp ve Philip Rosen (der.), *Cinema Histories, Cinema Practices*. Fredericksburg: AFI.

Rowe, Kathleen 1995. *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press.

Rumble, Patrick ve Bart Testa, 1994. *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press.

Rushdie, Salman 1992. *The Wizard of Oz*. Londra: British Film Institute.

Russo, Vito 1998. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Closet*. New York: Hamper & Row.

Ryan, Michael ve Douglas Kellner 1988. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press. [Politik Kamera, Elif Özsayar (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 1997]

Salt, Barry 1993. *Film Style and Technolgy: History and Analysis*. Revize baskı. Londra: Starword.

Sarris, Andrew 1968. *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: Dutton.

— 1973. *The Primal Screen: Essays in Film-Related Subjects*. New York: Simon and Schuster.

Schatz, Thomas 1981. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.

— 1998. *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. 2. baskı. New York: Pantheon Books.

Schefer, Jean-Louis 1981. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris: Gallimard.

Schneider, Cynthia ve Brian Wallis (der.) 1988. *Global Television*. New York: Wedge Press.

Schwarz, Roberto 1987. *Que Horas Sao?: Ensaios*. Sao Paulo: Compania das Letras.

Screen Reader I: Cinema/Ideology/Politics. 1977. Londra: SEPT.

Screen Reader II: Cinema & Semiotics. 1981. Londra: SEPT.

Sebeok, Thomas A. 1979. *The Sign and Its Masters*. Austin: University of Texas Press.

— 1986. *The Semiotic Sphere*. New York: Plenum.

Sedgewick, Eve Kosofsky 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.

— 1991. *Epistemology of the Closet*. Londra: Harvester Wheatsheaf.

Seiter, Ellen, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner ve Eva-Marie Warth (der.) 1991, *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*. Londra: Routledge.

Seldes, Gilbert 1924. *The Seven Lively Arts*. New York ve Londra: Harper & Brothers.

— 1928. "The Movie Commits Suicide," *Harpers* (Kasım).

Shaviro, Steven 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shohat, Ella 1989. *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin: University of Texas Press.

— 1991. "Imaging Terra Incognita", *Public Culture*, Cilt 3, no.2 (İlkbahar).

— 1992. "Notes on the Postcolonial." *Social Text*, no.31-2.

— (der.) 1999. *Talking Visions: Multicultural Feminism in the Transnational Age*. Cambridge, MA: MIT Press.

Shohat, Ella ve Robert Stam 1994. *Unthinking Eurocentrism*. Londra: Routledge.

Silverman, Kaja 1983. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.

— 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.
— 1992. *Male Subjectivity at the Margins.* New York: Routledge.
— 1995. *The Thresbold of the Visible World.* New York: Routledge. [Görünür Dünyanın Eşiği, Aylin Onacak (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 2006]
Sinclair, John, Elizabeth Jacka ve Stuart Cunningham (der.) 1996. *New Patterns in Global Television Peripheral Vision.* Oxford: Oxford University Press.
Sitney, Adams (der.) 1970. *The Film Culture Reader.* New York: Praeger.
— (der.) 1978. *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism.* New York: New York University Press.
Smith, Jeff 1998. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music.* New York: Columbia University Press.
Smith, Murray 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford: Clarendon Press.
Smith, Valerie 1996. *Black Issues in Film.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
— (der.) 1997. *Representing Blackness Issues In Film and Video.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Snead, James 1992. *White Screens/Black Images: Hollywood from the Dark Side.* New York: Routledge.
Snyder, Ilana 1997. *Hypertext: The Electronic Labyrinth.* Washington Square: New York University Press.
Sobchack, Vivian 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience.* Princeton: Princeton University Press.
Sorlin, Pierre 1977. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain.* Paris: Editions Aubier Mongaigne.
— 1980. *The Film in History: Restaging the Past.* New Jersey: Barnes & Noble Books.
Spigel, Lynn 1992. *Make Room for TV: Television and the Family Ideology in Post-war America.* Chicago: University of Chicago Press.
Spivak, Gayatri Chakravorty 1987. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* New York: Routledge.
Stacey, Jackie 1994. *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship.* Londra: Routledge.
Staiger, Janet 1992. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema.* Princeton: Princeton University Press.
— (der.) 1995a. *The Studio System.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
— 1995b. *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
Stallabrass, Julian 1996. *Gargantua: Manufactured Mass Culture.* New York: Verso.
Stam, Robert 1985. *Reflexivity in Film and Literature.* Ann Arbor: University of Michigan Press. 1992'de Columbia University Press, New York tarafından yeniden basıldı.
— 1989. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
— 1992. "Mobilizing Fictions: The Gulf War, the Media, and the Recruitment of the Spectator", *Public Culture,* Cilt 4, no.2 (İlkbahar).
Stam, Robert ve Ella Shohat 1987. "*Zelig* and Contemporary Theory: Meditation on the Chameleon Text", *Enclitic,* Cilt IX, no.1-2, Sayılar 17/18 (Sonbahar).

Stam, Robert, Robert Burgoyne ve Sandy Flitterman-Lewis 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. Londra: Routledge.
Stone, Allucquere Rosanne 1996. *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
Straayer, Chris 1996. *Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Re-Orientations in Film and Video*. New York: Columbia University Press.
Studlar, Gaylyn 1988. *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press.
— 1996. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.
Tan, Ed S. H. 1996. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
Tasker, Yvonne 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York: Routledge.
Taylor, Clyde 1998. *The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract in Film and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
Taylor, Lucien (der.) 1994. *Visualizing Theory: Selected Essays From V. A. R. 1990-1994*. New York: Routledge.
Taylor, Richard (der.) 1927 [1982]. *The Poetics of Cinema: Russian Poetics in Translation, Cilt IX*. Oxford: RPT Publications.
Thomas, Rosie 1985. "Indian Cinema: Pleasure and Popularityé. *Screen*, Cilt 26, no.3-4 (Mayıs-Ağustos).
Thompson, Kristin 1981. *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
— 1988. *Breaking the Glass Armor: Neo-Formalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
Tomlinson, John 1991. *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Londra: Pinter. [Kültürel Emperyalizm, Emrehan Zeybekoğlu (Çev.), Ayrıntı Yayınları, 1999]
Trinh, T. Min-Ha 1991. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
Tudor, Andrew 1974. *Theories of Film*. Londra: Seeker and Warburg.
Turim, Maureen 1989. *Flashbacks in Film: Memory and History*. New York: Routledge.
Turovskaya, Maya 1989. *Cinema as Poetry*. Londra: Faber.
Tyler, Parker 1972. *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York: Holt, Rinehart ve Winston.
Ukadike, Nwachukwu Frank 1994. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press.
Ulmer, Gregory 1985a. *Applied Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
— 1985b. *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. Londra: Routledge.
Vanoye, Francis 1989. *Récit écrit/récit filmique*. Paris: Nathan.
Vernet, Marc 1988. *Figures de l'absence*. Paris: Cahiers du Cinéma.
Veron, Eliseo 1980. *A Producao De Sentido*. Sao Paulo: Editora Cultrix.
Vertov, Dziga 1984. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Kevin O'Brien (Çev.), Annette Michelson (der.). Berkeley: University of California Press. [Sine Göz, Agora Kitaplığı, 2007]
Viano, Maurizio 1993. *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
Virilio, Paul 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Patrick Camiller (Çev.). Londra: Verso.
— 1991. "L'acquisition d'objectif." *Liberation*, (30 Ocak).

— 1994. *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
Virmaux, Alain ve Odette Virmaux 1976. *Les Surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.
Volosinov, V. N. 1976. *Marxism and the Philosophy of Language*. Ladislav Matejka ve I. R. Titunik (Çev.). Cambridge, MA: Harvard University Press. [Marksizm ve Dil Felsefesi, Ayrıntı Yayınları, 2001]
Walker, Janet 1993. *Couching Resistance: Women, Film, and Psychoanalytic Psychiatry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Walsh, Martin 1981. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. Londra: British Film Institute.
Wasko, Janet 1982. *Movies and Money: Financing the American Film Industry*. Nordwood; Ablex.
Waugh, Thomas (der.) 1984. *"Show Us Life!": Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ; Scarecrow Press.
— 1996. *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.
Wees, William C. 1991. *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press.
Weis, Elizabeth ve John Belton 1985. *Theory and Practice of Film Sound*. New York: Columbia University Press.
Weiss, Andrea 1992. *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. Londra: Jonathan Cape.
Wexman, Virginia Wright 1993. *Creating the Couple: Love, Marriage, ana Hollywood Performance*. Princeton: Princeton University Press.
Wiegman, Robyn 1995. *American Anatomies: Theorizing Race and Gender*. Durham, NC: Duke University Press.
Willemen, Paul 1994. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
Williams, Christopher (der.) 1980. *Realism and the Cinema: A Reader*. Londra: Routledge ve Kegan Paul.
— (der.) 1996. *Cinema: The Beginnings and the Future*. Londra: University of Westminster Press.
Williams, Linda 1984. *Figures of Desire*. Urbana: University of Illinois Press.
— 1989. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: California University Press.
— (der.) 1994. *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
Williams, Raymond 1985. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press. [Anahtar Sözcükler, Savaş Kılıç (Çev.), İletişim Yayınları, 2011]
Wilson, George M. 1986. *Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Wilton, Tamsin (der.) 1995. *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image*. Londra: Routledge.
Winston, Brian 1995. *Claiming the Real*. Londra: British Film Institute.
— 1996. *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. Londra: British Film Institute.
Wolfenstein, Martha ve Nathan Leites 1950. *Movies: A Psychological Study*. Glencoe, IL: Free Press.
Woll, Allen L. 1980. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
Wollen, Peter 1982. *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Londra: Verso.
— 1993. *Raiding the Icebox: Reflections an Twentieth-Centary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
— 1998. *Signs and Meaning in the Cinema*. 4. baskı. Londra: British Film Institute. [Sinemada Göstergeler ve Anlam, Bülent Doğan ve Zafer Aracagök (Çev.), Metis Yayıncılık, 2004]

Wollen, Tana ve Phillip Hayward (der.) 1993. *Future Visions: New Technologies of the Screen*. Bloomington: Indiana University Press.
Wong, Eugene Franklin 1978. *On Visual Media Racism: Asians in American Motion Pictures*. New York: Arno Press.
Wright, Will 1975. *Sixguns und Society*. Berkeley: University of California Press.
Wyatt, Justin 1994. *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
Xavier, Ismail 1977. *O Discurso Cinematografico*. Rio de Janeryo: Paz e Terra.
— 1983. *A Experiencia do Cinema*. Rio de Janeryo: Graal.
— 1996. *O Cinema No Seculo*. Der. Arthur Nestrovski. Rio de Janeryo: Imago.
— 1998. *Allegories of Underdevelopment*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Young, Lola 1996. *Fear of the Dark: "Race," Gender and Sexuality in the Cinema*. Londra: Routledge.
Young-Bruehl, Elisabeth 1996. *The Anatomy of Prejudices*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Žižek, Slavoj 1989. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso. [İdeolojinin Yüce Nesnesi, Tuncay Birkan (Çev.), Metis Yayıncılık, 2002]
— 1991. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: MIT Press. [Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, Tuncay Birkan (Çev.), Metis Yayınları, 2004]
— (der.) 1992. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid To Ask Hitchcock*. Londra: Verso. [Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktunuz Her Şey, Burcu Erdoğan (Çev.), Agora Kitaplığı, 2012]
— 1993. *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. New York: Routledge.
— 1996. *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*. New York: Verso.

Dizin

A
Abel, Richard 37, 43, 44, 45, 46, 65, 69, 227, 240, 339, 340, 347
Abrams, Meyer 135
Abreu, Gilda de 182
Adair, Gilbert 313
Adams, Parveen 68, 183, 347
adaptasyon 75, 91, 97, 100, 219
ad değişimleri 303
Adorno, Theodor 20, 73, 77, 78, 79, 80, 83, 141, 160, 207, 223, 224, 310, 316, 317, 340, 347
Agel, Henri 91, 92
Aguirre, Mirta 106
Ahmad, Aijaz 290, 300, 345, 347
Ainouz, Karim 275
Akerman, Chantal 184, 187
Aldrich, Robert 95
Alea, Tomás Gutierrez 53, 105, 111, 156, 167, 347
Alexandrov, Grigori 48, 52, 69
Alexie, Sherman 292
alımlama teorisi 238
Allen, Richard 9, 16, 145, 244, 246
Allen, Theodor 287
Allen, Woody 176, 216, 218, 229, 341
Alman 20, 86, 88, 95, 143, 156, 219, 250, 268, 298
Almanya 14, 28, 65, 69, 78, 80, 88, 143, 144, 304
alternatif estetik 8, 13,165, 168, 231, 342
Althusser, Louis 115, 144, 145, 146, 162, 180, 184, 196, 206, 235, 253, 258, 260, 317, 325, 348
Altman, Rick 138, 212, 222, 223, 224, 318, 343, 348
Amerika sineması 108
Amin 300, 344
Amir, Aziza 182
analitik teori 148, 244
Anderson, Benedict 348
Anderson, Perry 65, 300, 348
Andrade-Watkins, Claire 289, 354
Andrew, Dudley 7, 9, 92, 95, 100, 348, 349, 361, 362, 371, 374
Anger, Kenneth 274
anlatı sineması 203, 218
Antonioni, Michelangelo 101, 102, 152, 166, 214
Anzieu, Didier 226
araca özgüllük 21
Aragon, Louis 66
Araki, Gregg 275
arametin 165
Arau, Alfonso 298
Aristarco, Guido 7, 84, 348
Armes, Roy 26, 111, 289, 348
Armstrong, Dan 324, 331, 349
Arnheim, Rudolf 11, 43, 69, 70, 71, 75, 83, 85, 96, 130, 146, 224, 340, 349
Artaud, Antonin 66, 67, 69, 165, 192, 340, 342
Arzner, Dorothy 136, 363, 366
Association pour la Recherche Filmologique 92
Astruc, Alexandre 91, 94, 97, 341, 349
Atkinson, Ti - Grace 181, 270

Auerbach, Erich 23, 25, 86, 90, 206, 349
Aumont, Jacques 8, 50, 203, 204, 256, 339, 349
auteur teori 100
auteur-yapısalcılık 103, 117, 134, 136
avangard 14, 25, 36, 44, 48, 50, 52, 60, 65, 66, 81, 112, 129, 147, 162, 167, 168, 184, 187, 192, 198, 213, 218, 221, 246, 260, 312, 315, 325, 330
Avron, Dominique 222
Avrosantrizm 13, 277, 278
Avrupa sineması 108
Ayfre, Amadee 91
aygıt teorisi 258, 325, 326
ayna evresi 109, 146, 171, 174

B
Babacığın Sineması 95
Bahri, Deepika 300, 349
Bakhtin Okulu 57, 58, 60, 132, 339
Bakhtin, Mikhail 5, 8, 10, 11, 25, 26, 27, 28, 37, 44, 53, 57, 58, 60, 61, 62, 86, 115, 124, 125, 129, 132, 166, 167, 172, 188, 191, 192, 194, 199, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 221, 228, 232, 265, 286, 316, 319, 320, 321, 339, 342, 343, 349, 350
Bálázs, Bela 83, 224, 339, 340
Barr, Charles 86
Barthes, Roland 16, 53, 88, 114, 119, 124, 135, 142, 154, 156, 163, 190, 196, 197, 200, 201, 204, 206, 232, 235, 238, 248, 331, 332, 350
Bataille, Georges 313, 350
Baudrillard, Jean 33, 80, 263, 271, 307, 308, 311, 313, 314, 350
Baudry, Jean-Louis 19, 86, 159, 173, 174, 186, 200, 234, 317, 329, 342, 350
Bazin, Andre 11, 16, 19, 32, 37, 45, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 94, 96, 99, 102, 119, 120, 130, 146, 147, 174, 238, 266, 267, 269, 348, 351
Beasley-Murray, Jon 267
Beatty, Warren 216
Beauvoir, Simone de 181, 351
belgesel 23, 48, 55, 105, 129, 212, 246, 303, 311
Bellour, Raymond 8, 197, 198, 201, 334, 351
Belton, John 222, 351
Benjamin, Jessica 336, 343
Benjamin, Walter 16, 76, 81, 144, 326, 332
Bennett, Tony 237, 351
Benshoff, Harry 273
Berenstein, Rhona J. 82, 186, 351
Berger, John 82
Bergson, Henri 11, 265, 266, 269
Berkeley, Busby 8, 20, 89, 143, 348, 351, 352, 353, 356, 358, 359, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 370
Bernstein, Matthew 351
Bettetini, Gianfranco 121, 125, 351
beyazlık çalışmaları 287
Bhabha, Homi 194, 300, 301, 302
Bhaskar, Ira 209
Bianchi, Sergio 275
bilişsel teori 60, 93, 244, 254, 255, 337
Birmingham Güncel Kültürel Çalışmalar Merkezi 232
Birri, Fernando 105, 106, 298
Bloch, Ernst 317
Bloom, Harold 220, 221
Bodansky, Jorge 334
Bogdanovich, Peter 217
Bogle, Donald 281, 282, 352
Bollywood (Bombay) 139, 153, 298
Borden, Lizzie 187, 274
Bordwell , David 13, 15, 46, 50, 53, 62, 63, 102, 129, 132, 139, 148, 155, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 223, 235, 244, 245, 246, 248, 251, 255, 261, 267, 268, 269, 336, 341, 343, 352, 370
Bourdieu, Pierre 44, 115, 232, 352
Bowser, Pearl 281
Brakhage, Stan 68, 96, 97, 352
Brando, Marlon 102, 274
Branigan, Edward 244, 254, 256, 261, 352

Brecht, Bertolt 5, 16, 38, 62, 79, 81, 83, 107, 111, 141, 152, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 267, 342, 351, 352, 360
Bresson, Robert 221, 266
Breton, Andre 66, 67
Brooks, Mel 162, 212, 220, 246, 352
Brooks, Virginia 352
Browne, Nick 256, 352
Brown, Royal S. 9, 216, 222, 228, 287, 326, 352, 370
Brunette, Peter 193, 194, 353
Brunius, Jacques 67
Bruno, Giuliana 125
Buckland, Warren 126, 129, 261, 353
Buñuel, Luis 22, 25, 27, 66, 96, 152, 338
Burch, Noel 53, 129, 165, 166, 269, 336, 353
Burger, Peter 65, 353
burjuva ideolojisi 144, 147
Burton, Julianne 283, 289, 290, 353
Buscombe, Ed 136, 137
Butler, Judith 194, 271, 353

C-Ç
Cahiers du cinema 193
Caldwell, John Thornton 216, 315, 325, 353
Campion, Jane 187
Canudo, Riccioto 37, 41, 44, 339
Capra, Frank 216
Caravalhosa, Zita 334
Cardoso, Fernando Henrique 290
Carné, Marcel 152
Carroll, Noël 10, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 80, 148, 150, 210, 220, 235, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 255, 261, 313, 326, 340, 343, 352, 353
Carrouges, Michel 174
Carter, Angela 182, 354
Cartwright, Lisa 323, 324
Casebier, Alan 92, 354
Casetti, Francesco 7, 84, 120, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 354
Castro, Arlindo 215, 343
Caughie, John 136, 354
Cavalcanti, Alberto 156
Centre-Americain d'études 8, 202
Certeau, Michel de 242, 356
Cesaire, Aimé 114, 278, 300, 302, 354
Chabrol, Claude 95, 219
Chada, Gurinder 304, 305
Chahine, Youssef 105, 167, 298
Cham, Mbye 289, 349, 354
Chanan, Michael 106, 108, 289, 354
Chandler, Raymond 102
Chaplin, Charlie 42, 59, 66, 73, 79, 156, 165, 318
Chapman, John Watkins 308, 354
Chateau, Dominique 261, 354
Chevassu, Francois 120
Chion, Michel 222, 223, 224, 225, 226, 227, 256, 354
Chodorow, Nancy 181, 336
Chomsky, Noam 261
Christian, Barbara 8, 60, 62, 67, 173, 188, 222, 246, 257, 342, 366
Christie, Ian 65
Churchill, Ward 281, 355
Cinema Novo (Brezilya) 110, 143, 153, 168, 298, 370
cinsiyet çalışmaları 271
Cixous, Hélène 115, 181, 184
Clair, René 69, 340
Clerc, Jeanne-Marie 91, 355
Clover, Carol 186, 355
Cohen-Seat, Gilbert 92, 93, 355
Cole, Lester 96, 331
Colin, Michel 129, 146, 154, 156, 163, 208, 261, 350, 351, 355, 364, 365, 369
Comolli, Jean Louis 146, 151, 152, 156, 166, 173, 260, 325, 355
Conner, Bruce 216
Cook, Pam 136, 183, 352, 355
Copjec, Joan 174, 179, 258, 355
Coppola, Francis Ford 222, 298
Coward, Rosalind 183, 371
Cowie, Elizabeth 183, 185, 258, 347, 355
Crary, Jonathon 324, 355
Crenshaw, Kimberly 305

Cripps, Thomas 281, 355
Crofts, Stephen 42, 134
Crusz, Robert 283
Currie, Gregory 16, 244, 246, 247, 248, 249, 356
Curtiz, Michael 99
çokkültürlü 13, 16, 17, 50, 74, 278, 280, 304, 335
çokkültürlülük 13, 277, 278, 279, 337, 344
çok merkezli çokkültürlülük 278, 279

D
Dada 76
Dali, Salvador 25, 152, 216, 309
Dana, Jorge 166, 353, 370
Dash, Julie 169, 187, 231
Dayan, Daniel 148, 342
Debord, Guy 80, 142, 308, 325, 342, 356
Defoe, Daniel 219
Degrado, Elena 240
Deleuze, Gilles 5, 10, 11, 32, 40, 87, 91, 204, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 307, 309, 356, 370
Delluc, Louis 41, 42, 44, 45, 65, 130, 339
Deloria, Vine 281
Dent, Gina 231, 356
Deocampo, Nick 275
Deren, Maya 14, 68, 96
Derrida, Jacques 114, 115, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 300, 302, 309, 332, 335, 353, 356
Descartes, Rene 162
Desnos, Robert 66, 67, 340, 356
Deutsches Kino (Almanya) 143
Diawara, Manthia 240, 286, 289, 349, 356
dijital teori 326
dil olarak film 247
doğalcılık 25, 51, 87
Donald, James 74, 281, 352, 357, 364
Dorfman, Ariel 281, 300, 357
Dort, Bernard 156, 163
dos Santos, Nelson Pereira 105, 298
Doty, Alexander 272, 274, 355
Douglas, Mary 82, 188, 314, 348, 351, 363, 371
Downing, John 289, 357
dönüşlülük siyaseti 162, 342
Dördüncü Dünya 291, 306
Drummond, Phillip 44, 45, 65, 357
Duarte, Benedito 105
Duchamp, Marcel 174
Duhamel, Georges 75, 76, 77, 357
Dulac, Germaine 11, 44, 45, 46, 47, 65, 69, 136, 182, 339, 340
Dunne, Cheryl 274
Duras, Marguerite 156, 184, 268
düzyazının sineması 125
Dyer, Richard 272, 273, 274, 287, 318, 357

E
Eagle, Herbert 35, 58, 59, 62, 357
Eco, Umberto 121, 124, 125, 196, 239, 254, 327, 334, 357
edebiyat 16, 21, 38, 42, 48, 57, 58, 61, 63, 74, 81, 91, 97, 98, 100, 103, 123, 125, 192, 196, 197, 199, 202, 205, 214, 220, 223, 238, 296, 300
Edison 11, 28, 33, 38, 368
egemen sinema, *bkz* Hollywood 25, 29, 108, 149, 154, 163, 174, 315, 317
Eikhenbaum, Boris 57, 58, 59, 60, 358
Eisenstein, Sergei 11, 12, 14, 17, 25, 38, 43, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 69, 96, 98, 111, 141, 166, 194, 200, 209, 238, 266, 268, 280, 295, 339, 349, 352, 358
Eisler, Hamls 80, 223, 224, 347
Ekspresyonizm 65
Eleştirel Teori 317
Eliot, T. S. 24, 154, 211, 212
Elsaesser, Thomas 82, 139, 336, 340, 358
emperyalizm 264, 315
empresyonist 46, 66
Empresyonizm 65
Enzensberger, Hans Magnus 82, 317, 318, 358

epik tiyatro 81, 110
Epko, Denis 314, 358
Epstein, Jean 36, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 65, 66, 69, 96, 130, 339, 358
Erens, Patricia 272, 342, 358
Erhart, Julia 272, 336, 344
Espinosa, Julio Garcia 105, 106, 107, 108
estetik 15, 19, 20, 25, 26, 30, 39, 40, 46, 49, 51, 52, 58, 60, 61, 62, 70, 71, 77, 78, 82, 83, 86, 89, 92, 98, 99, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 117, 123, 126, 143, 146, 151, 152, 154, 164, 168, 169, 175, 186, 192, 201, 207, 229, 230, 231, 265, 285, 290, 298, 309, 311, 312, 314, 315, 323, 327, 329, 331, 338
Eyre, Chris 292

F
Fanon, Fritz 30, 108, 109, 110, 114, 115, 232, 260, 276, 300, 302, 303, 331, 332, 358
Fargier, Jean-Paul 151
Fassbinder, Rainer Werner 156, 215
Faure, Elie 43
Fellini, Federico 162, 229
felsefe 17, 24, 29, 91, 192, 244, 266, 333, 337
feminizm 11, 12, 141, 179, 180, 181, 183, 184, 188, 204, 232, 270, 337
Ferro, Marc 336, 358
Fetchit, Stepin 74
Feuer, Jane 358
Feuillade, Louis 41, 339
Feyder, Jacques 69
Fiedler, Leslie 232
film analizi 16, 194, 198, 204, 210, 218, 334, 337
filmdilbilimciler 119, 134
film festivalleri 292
  Cannes 142
  Edinburg, 182, 183
  Kadın filmleri 182
  Native American 345
film janrları 138
film metni, *bkz* sinema metni 197
film noir 138
Fish, Stanley 222, 238, 261
Fiske, John 237, 242, 358, 359
Flaherty, Robert 87
Flitterman-Lewis, Sandy 8, 182, 183, 353, 359
Ford, John 100, 134, 136, 151, 222
Forman, Carl 140, 345
Foster, Hal 310, 359
fotoğrafik görüntü 124
fotojeni 44
Foucault, Michel 23, 115, 135, 190, 232, 249, 253, 255, 260, 300, 301, 324, 325, 327, 359
Frampton, Hollis 136, 162, 218, 342
Francastel, Pierre 147
Frankfurt Institute of Social Research 78
Frankfurt Okulu 75, 77, 78, 79, 81, 82, 138, 189, 249, 253, 260, 310, 316, 340
Fransız sineması 95, 98, 201
Freeland, Cynthia A. 246, 359
Freud, Sigmund 67, 68, 139, 144, 145, 170, 171, 172, 178, 181, 184, 185, 188, 191, 193, 201, 260, 272, 336, 337
Friar, Ralph ve Natasha 281, 359
Friedan, Betty 181, 359
Friedberg, Anne 74, 315, 357, 359
Friedman, Georges 92, 286, 287, 359
Friedman, Lester 359
Friedrich, Su 187, 190, 274
Fromm, Erich 78, 80, 260
Fuller, Samuel 103
Fung, Richard 275
Fusco, Coco 229, 287
Fuss, Diana 271, 359
Fütürizm 65

G
Gabriel, Teshome 168, 289, 359
Gance, Abel 44, 45, 46, 65, 69, 227, 295
Gardies, Rene 201, 354, 360
Garroni, Emilio 121, 124, 125, 360

Gates, Henry Louis 221, 360
Gaudreault, Andre 256, 257, 261, 336, 349, 360
Gauthier, Guy 256
Geertz, Clifford 232
Genet, Jean 274
Genette, Gérard 63, 119, 129, 217, 218, 254, 327, 343, 360
gerçekçiliğin görüngübilimi 83, 340
gerçeküstücülük 67, 110, 152, 165
Gestalt teorisi 70
Gettino, Octavio 136
Gever, Martha 272, 323, 360
Gey Özgürleşmesi 270
Gibson, Pamela Church 42, 355, 361
Gidal, Peter 160, 360
Gilbert, Sandra 38, 69, 92, 181, 313, 355, 372
Ginsburg, Faye 292, 293, 344, 345
Giovane Cinema (İtalya) 143
Glass, Fred 62, 201, 374
Gledhill, Christine 185, 188, 345, 352, 360
Godard, Jean-Luc 10, 20, 27, 53, 84, 97, 98, 102, 110, 111, 128, 142, 143, 156, 158, 163, 166, 192, 202, 209, 213, 217, 221, 266, 267, 311, 316, 331, 341, 360, 361
Gooris, Marleen 187
Gorbman, Claudia 222, 226, 228, 354, 360
Gorin, Jean-Pierre 53, 192
Gorky, Maxim 34
gönderme 40, 98, 107, 122, 125, 129, 142, 191, 211, 212, 214, 216, 217, 225, 263, 280
görsel kültür 323, 324
görüngübilim 208
Gramsci, Antonio 84, 105, 144, 145, 146, 232, 233, 235, 333, 343, 360, 364
Grande Syntagmatique 53, 60
Grant, Barry Keith 137, 360
Greenaway, Peter 327, 331, 334, 361
Griffith, D. W. 35, 41, 43, 96, 139, 165, 216, 241, 268, 280, 295, 343, 361
Grossberg, Lawrence 203, 232, 233, 234
Grupo Cine de la Base 136
Guattari, Felix 172, 264, 307
Gubar, Susan 181
Guerra, Ruy 167
Gunning, Tom 165, 336, 361
Gusman, Patricio 208
Guzzetti, Alfred 202, 367
Guy-Blaché, Alice 182

H
Habermas, Jürgen 320
Hall, Stuart 152, 232, 239, 301, 343, 344, 361, 368
Hammer, Barbara 274
Hammond, Paul 66, 67, 361
Hanet, Kari 200
Hansen, Miriam 35, 82, 89, 240, 336, 338, 340, 345, 361
Harris, Thomas Allen 275
Hatoum, Mona 305
Hawks, Howard 96, 98, 217
Hayden White 309, 336
Hayward, Phillip 328, 361, 376
Heath, Stephen 146, 148, 154, 155, 193, 200, 201, 252, 269, 342, 350, 361
Hebdige, Dick 361
Heidegger, Martin 115, 171, 190, 191
Herrmann, Bernard 229
Herzog, Werner 298, 359
Hillier, Jim 99, 361
Hill, John 42, 350, 352, 356, 359, 361
Hitchcock, Alfred 25, 49, 95, 96, 100, 179, 184, 187, 201, 204, 206, 210, 215, 216, 221, 234, 259, 260, 261, 274, 338
Hoggart, Richard 232
Holland, Norman 238
Hollywood 14, 17, 23, 30, 31, 35, 36, 40, 56, 66, 78, 95, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 112, 137, 138, 139, 153, 155, 156, 163, 165, 168, 170, 177, 178, 182, 184, 194, 201, 208, 209, 212, 213, 218, 220, 221, 228,

230, 246, 254, 260, 267, 273, 281, 284, 285, 288, 290, 298, 299, 307, 313, 318, 325, 326, 330, 338, 341, 345, 352, 353, 355, 358, 359, 361, 363, 364, 366, 368
klasik Hollywood 102, 139, 153, 155, 184, 201, 213, 218, 246, 325
Hondo, Med 167
hooks, bell 188, 189, 241, 281, 287, 362
Horkheimer, Max 73, 78, 79, 80, 141, 316, 347
Howe, Irving 308
Husserl, Edmund 91, 190
Hutcheons, Linda 237

I-İ
Ignatiev, Noel 287
Irigaray, Luce 181, 184, 362
ırk 15, 72, 74, 159, 180, 232, 234, 236, 239, 241, 253, 255, 270, 273, 276, 278, 280, 284, 286, 287, 303, 308, 320, 328, 334, 337
ırkçılık 74, 181, 276, 277, 280, 286, 335
Iser, Wolfgang 238
Itami, Jûzô 213
ideoloji 73, 134, 144, 145, 146, 149, 151, 172, 180, 186, 204, 207, 208, 232, 239, 241, 253, 260, 263, 301, 310, 325
İtalya 7, 9, 14, 65, 83, 84, 105, 143, 153, 202, 217, 232
İtalyan 16, 55, 83, 84, 87, 105, 106, 110, 121, 153, 233, 267
İtalyan etkisi 105

J
Jacobs, Lewis 46, 362
Jafa, Arthur 231
Jakobson, Roman 58, 61, 62, 63, 117, 164, 339
James, C.R.L. 9, 12, 14, 25, 65, 78, 94, 106, 119, 139, 199, 218, 232, 281, 345, 357, 362, 366, 368
Jameson, Fredric 28, 63, 82, 90, 115, 167, 204, 210, 233, 290, 295, 300, 309, 310, 311, 312, 315, 317, 318, 319, 337, 343, 345, 347, 362
janr 11, 13, 19, 22, 23, 25, 36, 38, 88, 117, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 211, 212, 214, 215, 222, 242, 285, 311, 319, 341, 343
janr teorisi 141, 211
Jarman, Derek 275
Jauss, Hans Robert 238
Jay, Martin 325, 352, 362, 365
Jeffries, L.B. 204, 324
Jenkins, Henry 242, 326, 327, 334, 362, 363
Jenks, Charles 363
Jhering, Herbert 75
Jodorovsky, Alejandro 68
Johnson, Randall 63, 232, 247, 342
Johnston, Claire 363
Jones, Jacquie 241, 254, 281, 318
Jost, Francois 254, 256, 257, 354, 360, 363
Julien, Isaac 275, 276, 283, 303, 304, 305, 331, 344, 366
Jullier, Laurent 325, 363

K
Kael, Pauline 100, 101, 196
Kaes, Anton 82, 340, 363
Kalin, Tom 275
kamera-kalem 11, 97, 136
Kant, Immanuel 11, 65, 70, 80, 215
Kaplan, E. Ann 184, 187, 188, 363
kara film, *bkz film noir* 138, 188, 216, 220
karnavalvari 26, 51, 66, 108, 139, 188
Kasdan, Lawrence 138, 220
Kazanski, Gennadi 57
Keaton, Buster 66, 139, 165
Keller, Marjorie 227
Kellner, Douglas 79, 82, 314, 351, 363, 371
Kinder, Marsha 334
kitle kültürü 79, 294, 316, 317
kitle medyası 314, 318, 319, 321, 322
Kitses, Jim 134, 136, 137, 363
klasik gerçekçi/gerçekçilik 153, 154
Kleinhans, Chuck 163

Klein, Mélanie 175, 336
Kluge, Alexander 14, 82, 317, 345
korku filmleri 186
Kracauer, Siegfried 32, 71, 73, 78, 84, 85, 88, 89, 90, 119, 130, 141, 146, 266, 317, 339, 340, 363
Kristeva, Julia 167, 190, 191, 192, 193, 200, 211, 217, 227, 342, 364
kronolojik 11, 127, 128, 169, 209, 245, 331
kronotop 37, 129, 214, 215
Kuan-Hsing Chen 301, 368
Kubrick, Stanley 141, 228
Kuleshov, Lev 49, 51, 268, 313, 364
Kuntzel, Thierry 200
Küba 105, 106, 107, 108, 110, 143, 167, 289, 299
kültürel çalışmalar 16, 82, 146, 203, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 316, 337
kültür endüstrisi 77, 79, 81, 331
küreselleşme 294, 304
Kyrou, Ado 66

L
Lacan, Jacques 171, 190, 300, 364
Laffay, Albert 91, 364
Lagny, Michele 201, 336, 364
Landeta, Maria 182
Landow, George P. 332, 364
Langer, Suzanne 67, 176, 229, 364
Lang, Fritz 95, 98, 229, 263, 295, 364
Latin Amerika 30, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 233, 281, 291, 302, 314
Lauretis, Teresa de 124, 183, 186, 187, 258, 271, 272, 273, 342, 361
Leab, Daniel 281
Lear, Norman 102
Lee, Spike 102, 292, 343, 349, 365
Leger, Fernand 8, 44, 46, 65
Leites, Nathan 170, 376
Lenin 41, 144
Leon, Mike de 69, 296, 364
Lesage, Julia 163, 201
Levaco, Ronald 63, 201, 364
Levin, Thomas 82, 88, 342, 363
Levi-Strauss, Claude 117, 235
Lewis, Jerry 8, 90, 182, 183, 192, 353, 359, 362
Leyda, Jay 34, 365
Liebman 46, 365
Lindsay, Vachel 14, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 365
Lipsitz, George 287, 365
Livingston, Paisly 269
Loomba, Ania 301, 365
Loos, Anita 182
Lorde, Audre 181
Lotman, Juri 64, 365
Lowenthal, Leo 78
Lucas, George 325
Lukács, Georg 81, 83, 84, 141, 163
Lumiére, Auguste 28, 33, 34, 170
Lupino, Ida 136
Lynch, David 102
Lyne, Adrian 217
Lyotard, Jean-François 263, 308, 309, 310, 311, 365

M
MacCabe, Colin 146, 154, 155, 156, 163, 208, 342, 365
Machado, Arlindo 51, 331, 366
Macheray, Pierre 145, 366
Macpherson, Kenneth 74
Mandel, Ernest 311
Mankiewicz, Herman 96, 101
Manovich, Lev 329
Marcuse, Herbert 78, 80, 260
Marie, Michel 8, 53, 166, 193, 200, 201, 203, 204, 222, 223, 256, 349, 355, 364, 366
Marker, Chris 80, 83, 108, 156, 180, 204, 232, 238, 270, 334
Marksizm 80, 83, 156, 180, 204, 232, 238, 270
Martinet, Andre 124
Martin, Marcel 120, 222, 289, 320, 325, 352, 362, 365, 366
Martin, Michael 366
Marx Brothers 165, 342
Marx, Karl 32, 52, 53, 66, 78, 116, 143,

144, 145, 150, 165, 309, 316, 337, 342, 348
Massood, Paula 215
Mattelart, Armand 281, 295, 300, 316, 357, 366
Mauerhofer, Hugo 67, 176
Mauro, Humberto 41
Mauss, Marcel 313
Mayer, Louis 281
Mayıs 1968 142, 144, 307
Mayne, Judith 183, 272, 273, 366
McLuhan, Marshall 38, 77, 133, 343
McRobbie, Angela 232
Medvedev 25, 60, 61, 124, 199, 207, 208, 228, 319, 350
Mehta, Deepa 219
Meksika 23, 25, 105, 106, 112, 143, 182, 284, 289, 291, 294, 296, 299, 314
Mellencamp, Patricia 167, 237, 342, 357, 361, 366
Mercer, Kobena 167, 168, 215, 283, 344, 351, 366
Merleau-Ponty, Maurice 91, 92, 115, 340
metinsel analiz 12, 196, 198, 201, 202, 203, 210, 234, 256
Metz, Christian 8, 11, 14, 38, 53, 60, 62, 67, 76, 84, 90, 93, 97, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 160, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 192, 193, 197, 198, 199, 200, 204, 222, 225, 234, 246, 247, 252, 254, 255, 257, 261, 265, 266, 329, 341, 342, 366
Meunier, Jean-Pierre 92
Michelson, Annette 45, 56, 68, 339, 342, 367
Miller, Jacques-Alain 7, 79, 148, 209, 246, 247, 257, 261, 293, 296, 326, 327, 334, 347, 350, 367
Miller, Toby 367
Minnelli, Vincente 96, 219
Mirzoeff, Nicholas 323, 324, 367
Mitchell, Juliet 184, 324, 327, 328, 333, 367
Mitry, Jean 8, 92, 120
modernizm 25, 65, 70, 78, 81, 98, 162, 167, 266, 315
Modleski, Tania 187, 189, 342, 367
montaj teorisyenleri 48, 56
Montgomery, Michael 215
Moore, Marianne 74, 128, 345
Mora, Carl J. 34, 289, 338, 367
Morin, Edgar 92, 170, 173, 242, 367
Morley, David 237, 239, 301, 353, 368
Moroder, Giorgio 263
Morris, Meeghan 237, 317
Morrison, Toni 29, 284, 287, 338, 368
Morse, Margaret 8, 329, 368
Moskova Dilbilim 57
Moulthrop, Stuart 333
Mukarovsky, Jan 61, 62, 368
Mulvey, Laura 11, 110, 160, 163, 183, 184, 185, 186, 187, 209, 227, 238, 240, 252, 259, 273, 343, 368
Munson, Wayne 246
Munsterberg, Hugo 11, 39, 40, 41, 65, 70, 71, 238, 244, 339, 368
Murnau, F. W. 17, 87, 95
Murray, Janet 244, 251, 252, 254, 267, 334, 348, 368, 372
Musser, Charles 336, 368
müzik 11, 33, 35, 37, 44, 53, 55, 124, 154, 158, 169, 197, 202, 204, 212, 222, 226, 228, 229, 230, 263, 285, 313, 325, 326, 332
müzikaller 137, 138, 163

N
Nair, Mira 187
Narboni, Jean 151, 152, 166, 260, 355
Naremore, James 9, 65, 94, 139, 199, 368
Nattiez, J. J. 228, 368
Nazizm 78, 88, 141, 208, 276
Neale, Steve 136, 138, 283, 344, 368
Nelson, Cary 105, 203, 233, 234
Neto, Tringuerinho 105
New, Lett 8, 9, 46, 56, 78, 91, 94, 100, 143, 182, 183, 220, 251, 270, 292, 304, 338, 339, 340, 341, 342, 343,

344, 345, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369
Newman, Michael 65, 340
Nichols, Bill 7, 201, 341, 342, 368
Noronha, Jurandir 334
Norris, Christopher 314, 335, 369
Nowell-Smith, Geoffrey 48, 134

O-Ö
Odin, Roger 199, 261, 262, 263, 369
oedipal 95, 136, 178, 185, 186, 187, 189, 208, 220, 226, 264, 273, 337
Oedipus 172, 178, 186, 264, 356
okuyucu tepkisi teorisi 238
Omar, Arthur 222
Ophuls, Max 96
Oryantalizm 301
Ory, Pascal 307, 369
Oudart, Jean-Pierre 148
Ozu, Yasujiro 209, 266
öğrenci hareketi 108
ötemetinsellik 217, 218
yanmetinsellik 217
önmetinsellik 218
üstmetinsellik 218
anametinsellik 218, 219, 220
özdeşleşme 72, 109, 110, 171, 173, 174, 175, 178, 187, 241, 252, 326
özgüllük 20, 21, 22, 70, 90, 93, 132, 134, 205, 326

P
Pabst, Georg Wilhelm 156
Pagnol, Marcel 69, 369
Palma, Brian de 216, 221
Palmer, R. Barton 206, 369
Papkin, Frank 239
Parker, Alan 14, 102, 273, 374
Parmar, Prathibha 275, 360
Pasolini 59, 121, 124, 125, 266, 267
Pasolini, Pier Paolo 199, 343, 369
Pechey, Graham 369
Peckinpah, Sam 137
Peirce, Charles Sanders 120, 265, 266, 369
Peixoto, Mario 46, 210
Penley, Constance 8, 149, 174, 349, 369
Percheron, Daniel 222, 225, 355
Petit, Arthur G. 369
Petro, Patrice 82, 369
Pinera, Walfredo 105
Pines, Jim 281, 289
Plantinga, Carl 246
Platon 19, 22, 86, 149, 173, 257, 314, 329
Platon'un mağarası 329
Ponech, Trevor 244, 246
Postman, Neil 220, 325
postmodernizm 308, 309, 310, 311, 312, 315
postyapısalcılık 12, 135, 190, 191, 192, 335, 342
Potamkin, Harry 74
Potter, Sally 187
Powdermaker, Hortense 170, 370
Prag Dil Çevresi 117
Praunheim, Rosa von 275
Propp, Vladimir 63, 137
Pryor, Sally 328
psikanaliz 11, 12, 170, 171, 172, 179, 180, 184, 201, 204, 246, 255, 260, 270, 283, 332
Pudovkin, V.I. 14, 48, 49, 50, 52, 69, 141

Q-R
Queer teori 11, 16, 256, 270, 272, 273, 274, 276, 337, 344
Rainer, Yvonne 184, 187
Rappaport, Mark 49, 216
Rapping, Elayne 321
Ray, Man 17, 66, 95, 96, 103, 105, 298
Reeves, Geofrey 290, 370
Reich, Wilhelm 80, 260, 264
Reid, Mark 281
Renoir, Jean 96, 98, 201, 219, 221, 295
Resnais, Alain 68, 156, 267
Rich, Adrienne 181, 183, 187, 188,

272, 273, 274, 370
Richards, Mary 128
Richardson, Dorothy 74, 139
Rich, Ruby 370
Richter, Hans 46
Ricoeur, Paul 191
Riefenstahl, Leni 20, 89, 158
Riggs, Marlon 275
Riis, Johannes 246
Rivette, Jacques 142
Rocha, Glaubert 8, 13, 27, 106, 107, 110, 111, 112, 131, 136, 156, 168, 169, 200, 201
Rodowick, David 163, 185, 264, 265
Rogin, Michael 280
Rogoff, Irit 323, 324
Rohmer, Eric bkz Scherer, Maurice 8, 91, 95
Ropars, Marie-Claire 8, 53, 166, 193, 194, 200, 201, 223, 336
Rosalto, Guy 226
Rose, Jacqueline 162, 183, 367, 371
Rosen, Phil 7, 94, 182, 336, 366, 371
Rosselini, Roberto 96, 217
Rothman, William 148, 342
Rowe, Kathleen 167, 188
Rózsa, Miklós 230
Ruiz, Raul 27, 298
Rumble, Patrick 124, 125, 222
Rus Biçimcileri 41, 57, 117
Rus biçimciliği 62
Rushdie, Salman 101, 102, 371
rüyalar 67, 172, 173, 177, 229

S-Ş
saf sinema 43, 65
Saussure, Ferdinand de 49, 59, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 126, 132, 171, 180, 191, 192, 196, 206, 235, 261, 264, 265, 309, 356
Sica, Vittorio de 152
sinema 2, 3, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 19, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 43, 48, 51, 56, 57, 59, 62, 66, 67, 71, 72, 73, 74, 75, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 98, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 115, 117, 119, 120, 123, 124, 125, 129, 135, 136, 142, 143, 151, 152, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 197, 202, 204, 205, 208, 212, 216, 222, 234, 235, 240, 247, 254, 256, 263, 264, 267, 268, 272, 280, 285, 289, 298, 300, 323, 326, 331, 335, 336, 337, 338, 344, 345, 348, 349, 351, 356, 358, 359
  sinema seküler bir din 99
  sinemada ırkçılık 36
  evrensel dil 35
sinemacılar 36, 96, 105, 147, 169, 222, 227, 296, 297, 298, 334
sinema dergileri 84, 94, 96, 104, 105
sinema metni 196
sinema teorisinin
  akademikleşmesi 14
  çoğullaşması 335, 337
  öncülleri 19, 115, 338
sinemanın
  başlangıcı 25, 28, 223
  endüstriyel üretim 56
  görsel-işitsel doğası 21
  ideolojik rolü 141, 143
  özgüllüğü 38, 267
  özü 43, 83, 90, 339
  psikolojik boyutları 41
  sanatsal potansiyeli 37
sinematografi 71, 287
sinematografik 44, 66, 85
solcu sinema 136, 144, 156
sömürgecilik 28, 104, 110, 114, 141, 168, 181, 242, 264, 276, 278, 290, 292, 300, 303, 304, 305, 306, 315, 335
söyleşimcilik 60, 167, 211, 213
steryotip 74
Stone, Allucquere Rosanne 334
Straayer, Chris 272, 273
Studlar, Gaylyn 186, 188, 351
Survage, Leopold 43
sütür teori 148, 329
şiirin sineması 125

T
Tahimik, Kidlat 168
Tamahori, Lee 292
Tan, Ed 251, 373
Tanner, Alain 156
tarafsızlık 185, 249
Tarantino, Quentin 221, 291, 298, 326
Tarihi Avangardlar 65, 340
Tarkovsky, Andrei 14, 51, 215
Taylor, Clyde 20, 168, 281, 286, 358, 367
televizyon 215, 216, 242, 292, 294, 304, 311, 312, 319, 320, 321, 323, 325, 343, 345
Tel Quel 147, 192, 307, 350
temsiliyet 85, 125, 155, 164, 258, 276, 280, 283, 315, 344
Testa, Barr 124, 125, 371
Third World Newsreel 108, 136
Thomas, Rosie 283, 345
Thompson, Kristin 62, 63, 132, 201, 223, 246
Thompson, Robert Farris 26
Tomlinson, John 294, 356
toplam sinema 37, 86, 147, 174
toplam sinema miti 37, 86, 174
Toro, Guilhermo del 168, 298
Treichler, Paula 203, 233, 234
Tropikalist akım 168
tropikalizm 168
Truffault, Francois 98, 221
Turner, Terence 293, 345
Turovskaya, Maya 215
Tyler, Parker 14, 128, 273
Tynyanov 57, 58, 59, 61, 63

U-Ü
Ukadike, Frank 289
Ulmer, Gregory 332, 346
ulusal alegori 82, 90, 295, 296
Ulusal Kadın Organizasyonu 181
Urbina, Luis G. 34
Üçüncü Dünya 5, 11, 14, 30, 104, 105, 106, 107, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 136, 141, 142, 143, 156, 164, 167, 168, 169, 276, 278, 280, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 307, 314, 315, 333, 341, 348

V
Vanoye, Francis 223, 256
Varda, Agnes 97, 136, 183
Vasudeva, Marya 300, 349
Vatsayan, Kapila Malik 26
Velez, Lupe 282
Vernet, Marc 256, 349, 355, 366
Vertov, Dziga 12, 38, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 141, 192, 266, 339, 367
Viany, Alex 105
Vidor, King 24
Viola, Bill 334
Virilio, Paul 323, 374
Visconti, Luchino 96, 134
Volosinov, V.N. 228, 232, 253, 265, 343
Vygotsky, Lev 59

W
Wajda, Andrej 295
Walker, Alice 188, 282
Wallace, Michelle 281
Wallerstein, Immanuel 300
Walsh, Michael 163, 375
Warhol, Andy 76, 220, 274, 321
Wasko, Janet 336
Waugh, Thomas 323, 375
Waxman, Franz 204, 229, 230
Weber, Lois 182
Weimar sineması 88
Weiss, Andrea 222, 272, 369
Welles, Orson 87, 95, 96, 98, 101, 156, 216
West, Cornel 134, 137, 165, 167, 234, 289, 344, 348, 363
western 139, 140, 165, 213, 284
Wexler, Haskell 156
White, Hayden 74, 109, 272, 274, 296, 309, 329, 331, 336, 344, 351, 357, 365
Wiegman, Robyn 286
Wilder, Billy 220
Willemen, Paul 46, 63, 111, 163, 167, 215, 289

Williams, Raymond 45, 74, 144, 222, 232, 316, 340, 357, 367
Wills, David 193, 194, 353, 369
Wilson, Woodrow 41
Winnicott, D.W. 336
Wiseman, Frederick 324, 349
Wittgenstein, Ludwig 115
Woll, Allen L. 282, 376
Wollen, Peter 63, 87, 121, 125, 134, 156, 158, 160, 163, 187, 201, 340
Wollen, Tana 361
Wollheim, Richard 252
Wright, Will 136, 137
Wyler, William 87

X
Xavier, Ismail 9, 72, 82, 111, 289, 295, 296, 300, 339

Y
yakın plan 45, 60
yapıbozum 12, 191, 193, 195, 283, 337
yapısalcılık 65, 103, 114, 116, 117, 118, 134, 135, 136, 191, 209, 234, 335, 336, 369
yaptakçılık 48, 235
yazarlık 135
yazınbilimsel mecaz 97
Yeni Amerikan Sineması 143, 165, 218
Yeni Dalga 97, 98, 110, 129, 143, 152, 207, 298
yeni-gerçekçilik 90, 152, 266, 298
yeni medya 38, 77, 327, 328, 330, 331, 332
yorum ve hoşnutsuzlukları 203, 343
Young-Bruehl, Elisabeth 188, 276

Z
zarafet 53, 99
Zavattini, Cesare 84, 105, 112
Zazzo, Rene and Bianka 93
Zemignan, Roberto 121
Zillman, Dolf 246
Žižek, Slavoj 80, 179, 258, 259, 260, 343
Zola, Emile 25, 87

Sinema Teorisine Giriş, "sinema yüzyılı" boyunca sinema teorisinin tarihini anlatıyor. Kitap, Vachel Lindsay ve Hugo Munsterberg gibi sessiz dönem teorisyenlerinden yola çıkıp, sinema teorisi ve kültürel çalışmalardaki son gelişmelere (bilişsel teori, Deleuze, Queer teorisi, postkolonyal teori, dijital teori) kadar uzanıyor. Dünya sinemasını bütünsel olarak ele alan bu kitap, Fransa, Almanya, Rusya, İtalya, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri, Meksika, Brezilya ve Arjantin gibi ülkelerdeki gelişmeleri irdelemekle kalmıyor, bu gelişmeler arasındaki bağlantıları da açıklıyor.

Sinema teorisine heyecanlı ve kışkırtıcı bir giriş olmanın yanı sıra, birçok farklı disiplini; ama özellikle de gerçekçilik, görüngübilim, anlatı, bakış açısı, semiyoloji, feminizm, kolonyalizm, psikanaliz ve çokkültürlülük gibi konuları işleyen bu kitap sinema ve edebiyat öğrencileri ve akademisyenler için de vazgeçilmez bir kaynak niteliği taşıyor.

Fikirlerini açık ve net bir şekilde ortaya koyuşuyla haklı bir şöhrete sahip olan Robert Stam *Sinema Teorisine Giriş*'te ancak sinema alanında uzmanların vakıf olabileceği geniş bir kaynak taramasını okura sunmakla kalmıyor, edebiyat eserlerinden yapılan film uyarlamalarına da kapsamlı bir biçimde değiniyor. Ayrıca edebi eleştirisi ile film eleştirisi arasındaki benzerlikleri ortaya koyan yazar, sinema teorisi ile tarihsel, sanatsal ve felsefi akımlar arasındaki ilişkileri de sorguluyor.

Ele aldığı konuları derinlemesine irdeleyen ve bunu anlaşılır bir dille okura sunan Robert Stam, *Sinema Teorisine Giriş*'le zengin ve renkli, bir o kadar da karmaşık bir alan olan sinemanın kapılarını açıyor herkese. Haydi koltuklarınıza oturun, açın kitabı, film başlıyor...

Yirminci yüzyılda sinema teorisini şekillendirmiş olan soru ve tartışmaları anlamak isteyen herkese tavsiye edilebilecek, fevkalade bir sentez. Stam'in çalışması baştan sona kolay anlaşılır, yararlı ve zekice.

Prof. James Naremore, Indiana Üniversitesi

AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-975-539-845-7
9 789755 398457

30 TL