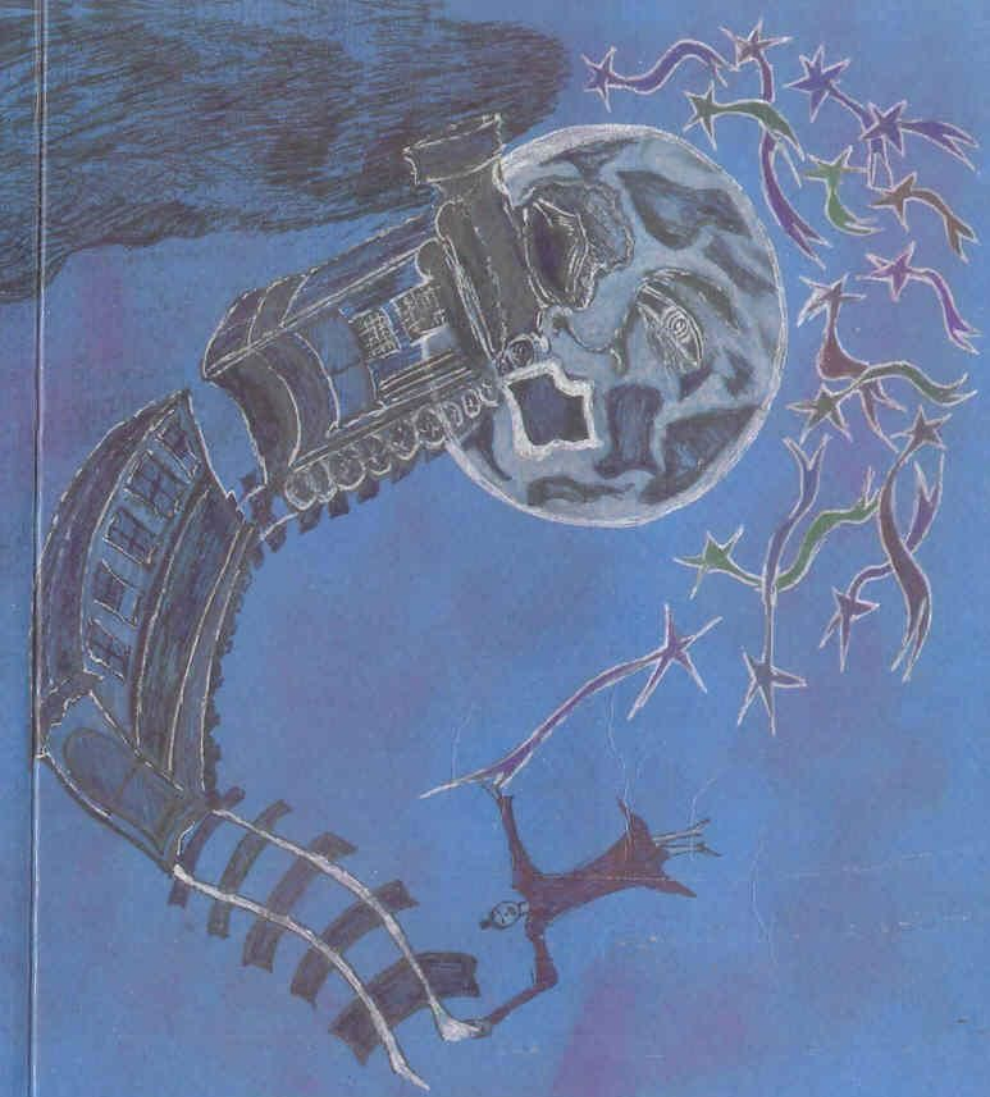


Sinema Araştırmaları:

Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar

Derleyen: Murat İRİ

DERİN YAYINLARI

2. BASIM

DERİN YAYINLARI: 180

Sinema Araştırmaları:

Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar

Derleyen: Murat İRİ

2. BASIM

DERİN
YAYINLARI
İSTANBUL-2011

Kitabın Adı
Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar

Derleyen
Murat İRİ

Yayıncı
Derin Yayınları
Molla Fenari Sokak, Der Han 40-42, 34410 Cağaloğlu - İSTANBUL.
Tel: (0212) 527 01 65 - 511 51 90 Belgegeçer: (0212) 511 47 76
www.deryayinevi.com.tr
e-posta:der@deryayinevi.com.tr / info@deryayinevi.com.tr
Basım
Ada Ofset / Topkapı-İSTANBUL
Cilt
Kısmet Ciltevi / Topkapı-İSTANBUL

Kapak Tasarımı
Yurdagül Tunca - Uğur Alkapar

Kapak Resim
Aylin Çetinel

Yayın No 180
ISBN 978-605-5500-05-4

Derin Yayınları Der Yayınevi'nin tescilli bir markasıdır.

© DERİN YAYINLARI – Ağustos 2011

Copyright © Bu kitabın, Türkiye'de yayın hakları *Derin Yayınevi*'ne aittir. Her hakkı saklıdır. Yayınevimizden yazılı izni alınmadan kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz. Hiçbir şekilde kopya edilemez; fotokopi, faksimile veya başka bir şekilde çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

Bu Kitabın Yazı Kurulu'nda Habibe Öngören, Şükrü Sim, Rengin Ozan, Neşe Kars, Battal Odabaş, Ceyhan Kandemir, Seçkin Özmen, Ergün Yolcu, Nilüfer Pembecioğlu, Ayşen Akkor Gül, Nejat Ulusay ve Rekin Teksoy bulunmaktadır.

İÇİNDEKİLER

1. Erken Dönem Sinema Kuramcıları–Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim
(Murat İri) 1
2. Sinemada Estetik Kaygı ve Anlatım Aracı Olarak Sinema Tekniği
(Gülin Terek Ünal) 7
3. Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga
(Nilgün Abisel – Tuğrul Eryılmaz) 24
4. Auteur Eleştiri Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri
(A. Deniz Morva Kablamacı) 63
5. Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak
(Z. Tül Akbal Sualp) 103
6. La Ceremonie: Son Marksist Film
(Pembe Behçetoğulları) 126
7. Psikanaliz ve Sinema Üzerine
(Nurçay Türkoğlu) 143
8. Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye
(Nilüfer Timisi) 157
9. Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları
(Berrin Yanıkkaya) 183
10. Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım
(H. Esra Arcan) 212
11. 2000 Sonrası Hollywood Romantik Komedilerinde Kadın Kahramanlar: Cinsel Temsillerin Kendilerine Döndükleri Nokta
(Erman Ata Uncu) 233
12. Sinemada Yıldız Sistemi: Yıldızlar Göz Kırpar
(M. Bilal Dede) 237

13. Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası
(Serpil Kırel) 243
14. Ulusçuluk ve Sinema: Hayali Cemaatin Hareketli Resimdeki Ha(ya)li
(Murat İri) 287
15. Güneydoğu'dan Zayıf Bir Resim: *Nefes-Vatan Sağolsun*
(Mehmet Sarı) 297
16. Sinema İzleyicileri
(Jostein Gripsrude) 307

2. BASKIYA ÖNSÖZ

Ülkemizde sinema alanında yayınlanan kitapların sayısı ve satış rakamı, son yıllarda üniversitelerin sinema bölümlerinin artmasıyla doğru orantılı olarak yükselmektedir ve bu kitabın kısa sürede ikinci baskıyı yapmış olması bu gelişmenin kanıtıdır. İlk baskıda bilgisayar teknolojisinin "azizlik"ine uğrayan kelimeler, cümleler, paragraflar, isimler bu baskıda düzeltildi. "Kazara" silinen başlıklar eklendi, dipnot ve göndermelerdeki eksikler giderildi. Arkadaşlarım ve hocalarımın değerli destekleri ile derlediğim bu yapıt 2. baskısı ile de umarım gerekli yerlere ve gereksinimi olan kişilere ulaşır.

Daha güzel, karanlıkları aydınlatacak kitaplarla buluşmak üzere.

Murat İri
Cihangir 2011

GİRİŞ

Öğretim üyesi olarak çalıştığım İÜ İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümünde 4. sınıf 8. yarıyıl öğrencilerine Film Kuramları dersini vermek üzere görevlendirildiğimde işin elinizde şu an tutmakta olduğunuz bu derlemenin boyutlarına varacağını düşünmemiştim. Öğrenci arkadaşlara –aslında burada sinema analizi, kavrayışı, değerlendirmesi üzerine ilgi sahibi olan ve olmak isteyen herkesi kast ediyorum, sadece sinemayı üniversitede okuyanları değil- film kuramları olarak sadece Dudley Andrew'un meşhur ve bir o kadar dar ama gerekli çalışmasını referans olarak önermekle yetinmemem gerektiğini biliyordum*. 2000li yıllarda bu konunun daha kapsamlı ve sosyal teoriye daha uyumlu bir açıdan tartışılması

---

* Söz edilen çalışma Büyük Sinema Kuramları'dır ve Doruk Yayımcılık tarafından 2010 yılında Zahit Atam'ın akıcı çevirisi ile yeniden basılmıştır.

gerektiğinin farkındaydım. Ancak ne yazık ki ele alınması gereken başlıklar ya daha önce farklı kitaplarda irdelenmiş ve dolayısıyla dağınıkça kayıt altındaydı ya da en önemlisi Türkçe değildi. Elimizin altında kolaylıkla ulaşabileceğimiz bir kitabın bulunması gerektiği kendini yavaştan fark ettirdi. Sinema estetiği, Marksizm, feminizm, yıldız sistemi, ulusçuluk, psikanaliz, yeni gerçekçilik, yeni dalga, *queer* temsilleri, tür sineması ve sinema izleyicisi mutlaka eleştirel ve akademik bir söylemle ele alınmalıydı.

Dolayısıyla kitabın temelleri, etrafımdaki akademisyen ve entelektüel arkadaşlarımın da katkısıyla atılmaya başlandı. Film kuramının tarihi, biçimci ve gerçekçi paradigmaların diyalektiği ile belirlenmişti, ilk değinilmesi gereken konu da bu oldu. Buna bağlı olarak tarihsel bir perspektifle önce erken dönem biçimci sinema kuramcıları olarak Münsterberg, Pudovkin, Eisenstein ve Arnheim ele alındı. Onlara göre kurgu, montaj, alt ya da üst kamera açılarının yerinde kullanımı çok önemliydi. Bu konu tarihsel sıraya göre ele alınmanın ötesinde, çoğu entelektüelin düşüncelerinde ortak biçimde yer alan bir düşünce sürecinin aşamaları olarak değerlendirildi. Sinemaya kuramsal olarak ilk kez ciddi yaklaşımlar getiren bu önemli kuramcıların ardından Terek-Ünal, sinemanın özellikle ABD'de gerçekleşen tarafına değindi. *Yurttaş Kane*'in (Orson Welles /1941) neden tüm zamanların en iyi filmi seçildiğini, David W. Griffith'in ve stüdyo sisteminin sinema estetiğine kazandırdıklarını, kısaca Hollywood'un estetiğini tartıştı.

Abisel ve Eryılmaz, 1980'de kaleme aldıkları ve bence bu güne dek bu konu üzerine Türkçe yazılmış en anlaşılır ve kapsamlı yazıda yeni gerçekçilik ve yeni dalga akımlarının sinemaya politik ve estetik açıdan neler kazandırdığını, öncü yönetmenler ve filmlerinin ayrıntılı analizleri ile ele alıyorlar.

Morva, Türk sinemasının emekçi-kadın yönetmeni Bilge Olgaç'ın bir Auteur olarak küllerinin filmleri eşliğinde nasıl uçuştuğunu anlattı.

Sualp ise, yazısının başında belirttiği gibi "Marxizm ve sinema çok geniş bir başlık; her hangi bir yazar yetkin olduğunu sandığında bile böyle bir başlığın altında ezilebilir" tehlikesine düşmeden geniş bir perspektiften konuyu aydınlattı ve Behçetoğulları, yönetmeni

Claude Chabrol'un "son Marksist filmi yaptım" nitelemesinden yola çıkarak *Seremoni* filmi özelinde sinemada Marksizm'i, Marksist bir film çözümlemesi ile ele aldı.

Toplumsal rüyalar olarak filmlerin araştırılmasında psikanalizin önemini ele alarak aynanın sırlarını çözümlemeye çalışan Türkoğlu, makalesinde Lacancı psikanalitik yöntemin film analizindeki etkisini tartıştı. Ardından Timisi, erkek egemen düzende kadın olmanın sinemada psikanalitik yöntemlerle araştırılmasını Laura Mulvey'in çizdiği yol üzerinden giderek, yeni iletişim teknolojilerinin sinemanın cinsiyet bağlamlı toplumsal ve kültürel rolünü nasıl etkilediğini betimledi. Timisi'nin betimlemelerini de Yanıkkaya, Türk sinemasından iki örnek filmi feminist bakış açısıyla çözümleyerek destekledi; adam ıssız değil "arsız"dı ve maymunlar üç değil "bir"di.

Bu aşamada artık sıra *queer* çalışmalar ışığında sinemada cinsel azınlıkları yani lezbiyen-gey-biseksüel-travesti-transeksüel kısaca LGBTT'leri anlatmaktaydı. Arcan, konunun altından alnının akıyla kalkabildi ve bir kere daha sinemada da aslında çoğunluk olmanın ne denli hegemonik, baskılayıcı, sindirici ve ikiyüzlü olduğunu gösterdi. Uncu da, çoğunluğun sineması olan Hollywood'dan film analizleri ile konuya destek çıktı.

Sinemayı sinema yapan alanlardan yıldızları aynı zamanda *1001 Gece* ve, *Aşk ve Ceza* gibi liste başı televizyon dizilerinin senaristi Dede tartıştı. Metaforik olarak anlattığı aslında geceleri gökyüzünde gördüğümüz yıldızların ışıklarının yüzbinlerce ışık yılı uzaktan gelen sönmüş yıldızlara ait olduğu bilimsel gerçeğinin imge dünyamızdaki kültürel yeniden inşasıydı. Kırel de, yıldızları yaratan tür filmlerinin onları nasıl takımyıldızlar olarak tekrar tekrar ve defalarca kümelendirdiğini anlattı.

Sondan iki önceki makalede ulusçuluğun, diğer bir deyişle hayali cemaatçiliğin sinemada nasıl yeniden üretildiği tartışıldı. Ulus yani hayali cemaat, hareketli resimde hem kendini hayal ettirerek mitine mit katıyor hem de kendi halini görüp tarihe egemenin düşüncelerinin ve imgelerinin izini düşebiliyordu. Sarı, *Nefes: Vatan Sağolsun* filmi özelinde sinemada ulusçuluğun alabileceği halleri gözden geçirdi.

Gripsrude, izleyicinin önemini, sinema izleyicisi üzerine yapılan sosyolojik araştırmaların ayrıntılı bir dökümü ile tarihsel olarak tartıştı. Yazısını bu derlemeye almama izin verdiği için tekrar teşekkür ediyorum.

Gülin Terek Ünal, Murat İri, Deniz Morva, Nilüfer Timisi ve H. Esra Arcan İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Nilgün Abisel Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Tül Akbal Sualp Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Pembe Behçetoğulları Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Nurçay Türkoğlu ve Serpil Kırel Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Berrin Yanıkkaya Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, Jostein Gripsrude (Norveç) Bergen Üniversitesi Enformasyon Bilimi ve Medya Araştırmaları Bölümü'nde, Tuğrul Eryılmaz gazeteci-yazar ve M. Bilal Dede senarist-yazar olarak çalışmakta. Erman Ata Uncu ve Mehmet Sarı, İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı'nda doktora öğrencisi.

Katılımcıların yanı sıra teknik ve manevi destekleri ile bu çalışmanın somutlaşmasında önemli katkıları olan Fethi Yılmaz, Mahir Boztepe, Elif Derbeder ve Murat Baskan'a çok teşekkür ederim.

Bu kitap, erken dönem kuramcıları ve yönetmenleri, yıldızları, türleri ve Marxizm, psikanaliz, ya da feminizm gibi farklı eleştirel yaklaşımları tartışmak ve anlamak üzere bir adımdır. Adımlar birbirini bazı noktalarda kaçınılmaz olarak tekrarlamaktadır. Dolayısıyla derleme, olabilecek en iyi derleme değildir ve umarım daha iyisi için bir kapı aralanabilmiştir.

Murat İri
Cihangir, 2010.

ERKEN DÖNEM SİNEMA KURAMCILARI – MÜNSTERBERG, PUDOVKİN, EİSENSTEİN, ARNHEİM

Murat İri[*]

1896'da Maksim Gorki Rusya'da ilk kez bir film izler. Sessiz bir büyünün griliği içinde tren insanların yaşamına doğru akmaktadır. Bu imgenin çok etkisinde kalan Gorki hiçbir zaman böylesi yeni bir anlatım formunun bir gün gelip de bir para basma makinesine dönüşeceğini tahmin etmedi. Bilimsel amaçları olan ve en çok da eğitim için kullanılacak bir aygıt olduğunu düşündü (Butler, 2005: 11).

Gorki'nin bu ilk film gösterimine şahit olması sinemanın en erken dönemlerine rastgelmektedir. Aslında aygıtın oldukça eski bir tarihçesi vardır. Örneğin Eadweard Muybridge hareket halindeki bir atın peşpeşe fotoğraflarını çeker ve tümünü hareket halinde gösterebilmek için zoetrope ve kinetoscope gibi aygıtların optik yanılsama özelliklerinden faydalanır. Thomas Edison, Louis Le Prince, William Friese Green ve Wordsworth Donisthrope aynı soruna kafayı takmış mucitler arasındadır. Donisthtope yeni geliştirilmiş film selülitini kullanarak 1890'da Trafalgar Meydanı'nı filme çeker. Stephen Herbert'e göre Donisthrope anti sosyalist görüşleri olan bir özgürlükçüdür. Trafalgar Meydanı da sivil protestoların alanı olduğundan büyük bir ihtimalle filmini politik yaklaşımının bir parçası olarak kullanacaktı. Tom Gunning'e göre 1904'e kadar sinema panayır şaşası ve gösterisinin parçasıdır (Butler, 2005; 12). Koca bardakla bira içen adam, yıkılan duvar, trenin gara girişi. Aynı filmler tersinden de gösteriliyordu, koca bir bardağa bira çıkaran adam, örülen duvar, trenin gardan (geri geri) çıkışı. Bir tarafta Lumiere filmleri gerçekliğin tanımını yaparken diğer tarafta Melies filmleri kendi gerçekliklerini yaratmaktaydı. Bu erken dönemlerde sinemaya kuramsal açıklamalar getiren dört önemli isim Hugo Münsterberg, Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim idi.

---

[*] İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Hugo Münsterberg

ABD'de yaşayan Alman asıllı Münsterberg Harvard'da profesor olarak çalıştı. Zaman ve mekân algısı, görüntünün sürekliliği, tepkime süresi üzerine yoğunlaşan bir psikologdu. Gestalt Psikolojisi'nin (1) gelişmesine katkıda bulundu. Hayatında ilk kez sinemaya 1914 yılında gider ve izlediği film de *Neptune'un Kızı*'dır (*Neptune's Daugther*). Sinemadan çok etkilenir. Endüstrinin önde gelenleri ile görüşmeleri, film stüdyolarını ziyaretlerinin de bulunduğu 1916 yılında yayınlanan *The Photoplay: A Psychological Study (Foto Gösterimi: Bir Psikolojik Çalışma*) kitabı çok önemlidir. Cosmopolitan'da da bir makalesi yayınlanır. Kitabı 1970 yılına kadar unutulup gözardı edilir.

Münsterberg sinema ile tiyatroyu kıyaslar. Filmin fiziksel gerçeğe bir tiyatro oyunundan çok daha uzakta durduğunu söyler. Dolayısıyla film bireyin akli sürecine daha yakındır. O dönem sinemada sesin ve rengin olmaması tanımlamasını gerçek olandan fantastik olana daha çok yaklaştırmaktaydı çünkü duygular kelimeler olmaksızın seyirciye iletilmeye çalışılıyordu.

Ona göre film zaman ve mekânı deforme edebilirdi. Bir tarafta sinema iki boyutluyken –perdede yansıyan görüntü- bir tarafta mekân yanılsaması bulunmaktaydı. Film seyirciyi sayısız farklı mekânlara götürebilirdi. Flashbacklar, flashforwardlar, rüyâ'lar ve hatıralar düşüncelerimizin çizgisel olmayan doğasını sunabilmekteydi. Psikolojik etkisi üzerinde durdu yani. Müzik duymanın resim de görmenin sanatıysa film beynin sanatıdır dedi (Butler, 2005; 13).

Münsterberg'in "*The Photoplay: A Psychological Study*" *(Foto Gösterimi: Bir Psikolojik İnceleme*) adlı kitabı sinema üzerine ilk ciddi kuramsal çalışmadır. 1916 yılında bu kitabı yayınlayan Hugo Münsterberg seçkin bir felsefe profesörüydü. Almanya'da Yeni Kantçılar (2) olarak tanınan bir felsefe topluluğuna mensuptu. Hugo Münsterberg bir süre sonra Harvard Üniversitesi'nin "Felsefe Bölümü" başkanlığına getirildi.

Münsterberg sinemaya felsefî bir yaklaşım getirmiştir. Burada Kant felsefesinden yararlanır. Kant zaman, mekân ve illiyete (causality) dayanan algılama biçimlerinden kaynaklanan insan bilgisinin

"görünür varlık alanı" (phenomenal realm) olduğunu söyler. Buna karşılık mantık, etik ve estetik Kant'a göre "görünmeyen varlık alanı" (noumenal realm) içinde değerlendirilmelidir. Münsterberg de Kant'in izinden giderek, sinemada gerçeklik duygusunun zaman, mekân ve illiyet kavramları çerçevesinde şekillendiğini ortaya koyar.

Sinemanın teknolojik, psikolojik ve sosyal boyutlarını ilk olarak ciddiyetle inceleyen bir düşünür olmasına rağmen, Münsterberg'in yıllarca gölgede kalmış olması şaşırtıcı gelebilir. Her ne kadar Münsterberg sinemaya düşünsel yaklaşımlarını Kant felsefesine, "phenomen"ler ve "noumen"lere dayandırmışsa da, seyirci bireysel psikolojisi açısından Freud, sosyoekonomik özellikleri bakımından da Marx'ın kavramsallaştırmaları ile buluşmaktadır.

Vsevolod Pudovkin

Vsevolod İllarionovich Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri adlı kitabında filmin senaryosu ve kuramı, filmin yönetmeni ve malzemesi arasındaki ilişkiden, yönetmen-senaryo-oyuncu-görüntü yönetmeni arasındaki etkileşimden söz eder (1995).

Oyuncu, yazar ve yönetmen Pudovkin kuram ve uygulamayı birleştirdi. Münsterberg gibi psikolojiye önem verdi. 20. yy. başında Ivan Pavlov'un geliştirdiği şartlı refleks deneyinin kuramsal olarak sinema için de geçerli olduğunu ortaya koydu. Pavlov deneyinde bir zil çaldıktan sonra bir köpeğe mama verir. Zil sesini mama ile ilişkilendiren köpeğin zil sesinden sonra mama verilmese de ağzı sulanmaktadır. Pudovkin benzer durumun insanlar için de sözkonusu olacağını düşündü. Eğer belli bir duyguyu belli bir vücut hareketi ile ilintilendiriyorsak –üzülünce ağlamak gibi-, filme alınmış hareket de aynı duyguya işaret eder.

Yönetmenin rolü teknikerliktir. Filmin çizgisel yapısı boyunca algıyı ve izleyicinin tepkisini yönetir. Mesela genel bir çekimden çok yakın bir çekime geçiş yönetmenlerin korkmaması gereken bir harekettir çünkü insanın herhangi bir durumda bir ayrıntıya odaklanmasını temsil eder. Pudovkin'e göre izleyici tepkisi öngörülebilir (Butler, 2005; 15).

Pudovkin üç farklı montajdan söz eder. İlki, imgenin etkisini onun zıtı ile bitiştirerek sunan anlayıştır. Örneğin; fakirlik imge-

si'nin ardından zenginlik imgesi'nin gelmesi. Diğeri paralel montajdır. Farklı olaylar belli bir devamlılık içinde birbiriyle ilintilendirilir. Son olarak, tekrarlanan görsel bir anatema ile oluşturulan montajdır. Önemli filmleri arasında *Satranç Humması* (1925), *Ana* (1926), ve *Cengiz Han'ın Varisi* (1928) bulunmaktadır (Abisel 1989; 125).

Sergei Eisenstein

Rus sinemacı Eisenstein sinemanın temelinde kurgunun yattığını belirtir, ancak bu süreklilikten çok kopukluk üzerine kurulu bir kurgu anlayışıdır. Anlamı imgelerin içinde değil ardışık çekimler arasındaki ilişkide yaratır. Eisenstein bu tarz zıtlıkları abartarak dialektik kurguyu geliştirmiştir.

Eisenstein'ın kurgu anlayışına göre bir imge bir diğeriyle bitiştirildiğinde ikisi arasındaki çatışma bir duygu üretir. Bu duygu da izleyiciyi Marksist bir devrimsel bilince taşır. Filmin etkisi bir taraftan panayır havası içinde olsa da diğer taraftan düşünsel bir devrim niteliği taşır. Her çekim hem kendi içinde çelişen, zıtlaşan ögelerin birlikteliği hem de öteki çekimlerle çelişen "hücre"dir. Yani kurgu, çekimlerin birbirleri ardına, duvar örercesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem de aralarındaki organik ilişkinin kurulmasıdır. A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde, aralarındaki gerilim sürtüşmesi ve zıtlaşmadan ötürü yalnızca A+B değil C de oluşacaktır. *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde kurgu aracılığıyla çeşitli etkiler yaratmıştır. Örneğin filmin birinci bölümünde subayların tabaklarının yıkanışı sırasında, genç bir denizcinin üzerinde "bugünkü rızkımızı da veren tanrıya hamd olsun" yazısı bulunan tabağı kırışını üç ayrı açıdan yaptığı çekimleri kurgulayarak vermiş ve dört-beş saniyelik eylemin süresini dokuz-on saniyeye çıkararak etkisini güçlendirmiştir (Abisel 1989; 129).

Yönetmenin diğer önemli filmleri arasında *Alexander Nevsky* (1938) ve *Korkunç Ivan* (1944) bulunmaktadır.

Rudolf Arnheim

Arnheim da psikoloji kökenli bir kuramcıdır. Gestalt okulu mezunudur. Senkronize sese karşıdır. Bir resmin ses kuşağının olmasına kimsenin tahammül edemeyeceğini buna bağlı olarak da filmin sesli olmaması gerektiğini söyler. Diyalog eylemi aksatır ve yüz ve vücut diliyle anlatılan duyguların özünü engeller. Gerçekçi resim akımı gibi filmin doğanın renklerini yansıtmasını gereksiz bulur. Doğanın tüm renklerine açık gerçekçi resim sanatının aksine siyah, beyaz ve griden yanadır.

Sinemanın tiyatrodan farkı üzerinde durur. Tiyatroda seyirci açısından bakılınca pek çok bakış açısı vardır, ama sinemada yönetmenin baktığı yerden bakılır. Dolayısıyla kameranın konumu aslında tamamen manipülatif yani politiktir.

1928 tarihli kitabı *Film as Art'da (Sanat olarak Sinema)* sinemanın olanaklarını ele alır. Örneğin her nesne basit-tek bir açıdan çekilmelidir ve perspektif duygusuna göre konumlandırılmalıdır. Kamera ile nesne arasındaki uzaklık değişebilir. Kurgu, kamera açıları ve lensleri gibi kamera teknikleri ile zaman-mekân arasındaki süreklilik deforme edilebilir ve alan derinliği de değişebilir. Bu konu mizansen tartışmaları içinde daha fazla ele alınmıştır. Arnheim, fotoğrafçılık ve sinemanın kusursuz bir yeniden üretimde yetersiz kalan esas özelliklerinin, bir sanatsal ortamın gerekli kalıpları olarak rol oynayabileceğini ayrıntılı olarak göstermek ister (2010; 11).

Sonuç Olarak

Darren Aronofsky'nin 1997 yılında yönettiği *Pi* filmindeki baş karakter Max'in cinneti ve manisi, onun bakış açısından, dolayısıyla kamera hareketleri ile anlatılır. Max ve gazetesini ödünç aldığı metro yolcusu arasındaki kesme Max'in takip edildiği bir paranoya yanılsaması yaratır. Ama aslında ikisi de sadece aynı yöne yürümektedir. Bu örnekte Münsterberg'in kamera hareketleri ile düşüncelerimizin çizgisel olmayan doğasının yeniden sunulabileceğini belirten yaklaşımını görebiliriz. Pudovkin'in sözettiği paralel montajı *24* adlı televizyon dizisindeki gerçek zaman yanılsamasında görebiliriz. Yine *Pi*'nin koyu siyah ve açık beyazlarında Arnheim'ın siyah-beyaz-gri tercihinin önemi görülebilir (Butler, 2005; 14).

Eisenstein'ın montaj anlayışı Hollywood başta olmak üzere pek çok sinema tarafından içselleştirilmiştir. Örneğin *Mr Smith Goes to Washington* (Frank Capra/1939) filminde Washington şehri turlanır. Gerçek mekânlar, heykeller ve ABD'yi ABD yapan imgeler perdeye zincirleme yansır. Birkaç dakika sonra izleyiciye İngiliz ve ABD ulusal marşları eşliğinde ABD Bağımsızlık Savaşı ve 1. Dünya Savaşı görüntüler izletilir. Aslında Smith Washington'u bu kronolojik sıra ile gezmemektedir. İdeolojik bir nedenden ötürü böylesi bir sıra ile turu verilir; yozlaşmış bugüne zıt zafer dolu bir geçmiş. Ancak Lincoln Anıtı'nın önündeki küçük çocuk ve dedesi gelecek için umudu temsil etmektedir (Butler, 2005; 18).

Örnekler çoğaltılabilir.

Notlar

1. Gestalt Psikolojisi: Bir şeyi anlamak için parçalara değil, bütüne bakmak gerektiğini, anlamanın ancak bir bütün oluşturarak gerçekleşeceğini anlatan, Almanca "biçim, düzen, şekil" anlamlarına gelen kelime. Yöntem olarak tümden gelimi kullanan psikoloji ekolü.
2. Yeni Kantçılar: 19. yüzyılın ortalarında başlayıp günümüze kadar devam etmiş olan bir felsefe akımıdır. Bu eğilim felsefe tarihinin en uzun süreli eğilimlerinden biri olarak kabul edilir, çünkü günümüze kadar gelen ve hala devam eden bir felsefi tutumu ifade eder. Pozitivist eğilime karşın bir tepki olarak doğup geliştiği de belirtilebilir.

Kaynaklar

Abisel, Nilgün (1989). *Sessiz Sinema.* AÜ BYYO Yayınları: Ankara.

Arnheim, Rudolf (2010). *Sanat Olarak Sinema.* Çev. Rabia Ünal Tamdoğan. Hil Yayınları: İstanbul.

Butler, Andrew M. (2005). *Film Studies.* Pocket Essentials: London.

Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri.* Çev. Nijat Özön. Bilgi Yayınevi: Ankara.

SİNEMADA ESTETİK KAYGI VE ANLATIM ARACI OLARAK SİNEMA TEKNİĞİ

Gülin Terek Ünal

Giriş

Her sanatçı, eserini yaratırken, ona icra ettiği sanat dalının araç olarak kullandığı yüzeyde can verir ve eserinin mükemmelleşmesi, zihninde şekillenen düşüncenin arzu ettiği biçimde aktarılmasını sağlamak adına çeşitli yöntemlerden yararlanır. İnsanlık tarihi boyunca sanat, taş, kaya, kil, kanvas, cam, kağıt, kumaş gibi onlarca yüzeyde can bulmuş ve bu yüzeylerin sınırları sanatın da sınırlılıkları olmuştur. Fotoğraf sanatı ile birlikte sanatçı ve sanatı arasına fazladan bir unsur eklenmiş, sinema ile ise; geleneksel sanatlarla, görsel ve zaman içerisinde görsel-işitsel boyutta teknolojik gelişmeler doğrultusunda sınırlılıkları değişen, zaman olgusunu farklı algılamalara olanak sunacak boyutta yüzeye taşıyan sanatın farkı iyice belirginleşmiştir.

Her sanat eseri, izleyici ile konuşur, ona kendisini anlatır. Şairler kelimelerle seslenir tutkunlarına, duyguların yoğunluğu, acının keskinliği, aşkın coşkusu mısralarda saklıdır. Ressam, fırça darbelerine aktarır tutkusunu, renklerin tonunda saklıdır yalnızlığın burukluğu, ilk öpücüğün anısı. Heykeltraş, kile, suya akıtır suskunluğunu, taşlarda saklıdır ızdırabın derinliği, çocukların saflığı.

Sinemanın bir sanat olduğu çok da çabuk kabullenilmemiş ve onun ürünü olan filmlere belirli bir dönem boyunca sanat eseri olarak yaklaşılmamıştır. Ne zaman ki kameranın nerede konumlandığı, kamera açılarının bilinçli kullanımı, aydınlatmanın sahnede yaratılan anlama katkısı ve bunlar gibi onlarca etmenin bir hikâyeyi anlatma ya da bir gerçekliği aktarma amaçlı kullanılmasının bir dil oluşturduğu anlaşılmış, işte o zaman sinemanın da sanat olduğu kabul edilmiştir.

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Bu çalışmada, sinema tekniğinin gelişimine mercek tutulacak, teknik gelişmelerin ve yeni kullanım biçimlerinin zaman içerisinde nasıl estetik olgusuna hizmet etmek amaçlı kullanıldığı gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

Sinema-Estetik İlişkisi

Estetik, sanatın kaynaklık ettiği 'güzelliği' hissetmeyi konu alır. Estetik kelimesi, Yunanca 'aisthesis' (duygu, duyum), aisthanesthai (duymak, algılamak), aisthanomai (algılıyorum) gibi kelimelerden geldiği ifade edilmekle birlikte, aisthetike (duyunun algılaması) kelimesi, estetik kelimesine hem sesçe hem anlamca daha yakın olduğu söylenmektedir. Estetik kelimesini bugünkü anlamında kullanan ilk kişinin 1750'de yayınladığı Aesthetica kitabıyla, "duyulardan gelen bilginin bilimi" hakkında incelemeler yapan Baumgarten olduğu sanılmaktadır. Estetiği tanımlamak için "güzellik ve güzelliğin insan zihnindeki ve duyuların etkileridir", "güzelliğe ilişkin ya da onunla uğraşan" ya da "özellikle doğada ve sanatta güzel olanın temellerini ve yasalarını kapsayan bilgi" gibi cümleleri kullanılsa da; insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi eylemi üzerine durup düşünmesi olduğu yönünde bir tanım daha açıklayıcı niteliktedir (Doğan 1975).

Bazin'e göre, fotoğrafın estetik kalitesi gerçekliğin çıplak gücünü göstermektedir. Bunlar dünyanın nesnel görünümleridir. Bir kaldırımın nemliliği, bir çocuğun yüzündeki ifade hep dış dünyadan olduğu gibi alınmış oluşumlardır. Bu güç sayesinde fotoğraf doğanın taklit edilmesinden daha fazla özellikleri içinde barındırabilir.

Fotoğraf ve devamında sinemanın, sanat dallarına katılmasıyla birlikte, artık elin birebir eserle ilişkisi, sanatın üretim sürecinden kalkmış, objektifin arkasından bakan gözün önemi artmıştır. Gözün, gerçeğin yeniden yaratımıyla ilişkisi yeni bir estetik yaklaşımın, medya estetiğinin doğmasına sebep olmuştur. Medya estetiği, fotoğraf, film ve video gibi medyumlar dolayımıyla gerçeğin yeniden yaratım süreci ve bu yeniden yaratımın algıyla ilişkisinden yola

çıkan estetik bir yaklaşımdır. Medya estetiğinin ortaya çıkışı, sanat alanında farklı ufuklar açmıştır.

Zettle, medya estetiğini, geleneksel estetikten ayırır ve estetiğin, sadece sanatın teorisi ve sanatın gerçeği arayışı olduğunu kabul etmez; sanat ile yaşamın birbirleriyle paylaşım içinde bağımlı ve en önemlisi birbirine bağlı olduğuna inanır. Zettle'a göre; estetik soyut bir yaklaşım değil, ışık ve görüntü düzenlemesi gibi medya elementleri ile bizim onlara algısal tepkilerimizi sınayan bir işleme sürecidir (Zettle 1998: 3).

Medya estetiğiyle uğraşan bir kişi, estetiği gerçek hayata dönük bir şekilde, etkili mesaj hazırlama aracı olarak kullanır. Bu noktada karşımıza medya estetiğinin temelini oluşturan Contextualistic Aesthetic (Bağlamsalcı Estetik) yaklaşımı çıkar. Bağlamsalcı estetik, yaşam ve sanat arasındaki anlamlı, yakın ve önemli ilişkiyi temel alarak yaşamdaki her anlamın varoluşunun sabit olmadığını ve her bir şeyin değişik bir başkasıyla ilişkisi sonucu yeni anlamların ortaya çıkacağını savunur. Yaklaşım merkez olarak yaşamla birebir bağlı her parçayı alır. Medya estetiği de algı ile birebir bağlı parçalardan oluşur ve medya estetiğinin elemanları bağlamsaldır. Işık, ses, hareket, zaman, mekân, bunların hepsi bir bağlam içinde anlam kazanır ve bu bağlam genelde yaşamın içindedir.

Sinemada Anlatı ve Dilin Doğuşu

Sinema sanatı, teknolojinin de etkisiyle, diğer tüm sanat dallarından daha hızlı gelişmiştir. Yavaş yavaş bir dil yetisi kazanan ve gelişirken bir dışavurum biçimine dönüşmeye başlayan erken dönem sinema eserleri incelendiğinde, sadece birkaç yıllık zaman farkları ile çevrilen iki film arasında büyük uçurumlar görülmektedir. Sessiz sinema döneminde sinema, sanatsal bir görünüm kazanmaya başlamış ve bunun bilincine ilk olarak 1915 yılında varılmıştır. 1920'den sonraysa bir sanat olduğu ve estetik bir anlama sahip olduğu görüşü yerleşmiş ve bu yönde gelişmeler üzerinde çalışılmaya başlanmıştır (Adanır 2007: 85).

Porter, sinemanın sanat olmasına emeği geçenlerin başında gelir. Porter, birçok diğer erken dönem yönetmen gibi sinemaya sa-

natsal değeri açısından değil, mekanik gelişiminden dolayı ilgi duymuştur lakin bu yaklaşımı sinemanın dilinin gelişmesine katkıda bulunmuş, böylelikle film dilinin grameri oluşmaya başlamıştır. Önceleri makinist olarak çalışan Porter'ın yönetmen olarak kariyeri 1901 yılında Edison Company'de başlar (Sklar 1993: 39).

Edison, New York'ta yeni kurmakta olduğu stüdyodan Porter'ı sorumlu yapmıştır. Porter sık sık başkalarıyla çalışsa da değişik zamanlarda kameramanlık yapmış, aktörleri yönetmiş, negatif filmi yıkamış, film kurgusu yapmış, cihazların tamiri ile ilgilenmiş ve faturaları ödemiştir. Aynı anda bunların hepsini bir arada yaptığı da olmuştur. Yapamadığı tek şey filmlerinin sinemada nasıl gözükeceğini kontrol etmektir çünkü o dönemde salon sahipleri kısa ve mümkünse tek bir çekimden oluşan filmler istemişlerdir. Gösterimin gerçekleştiği salonlar aslında tiyatro salonlarıydı ve tiyatronun sorumlusu, programın çekici olması için filmlerin yanında sihirli fener, canlı performanslar ve bunun gibi nice dönem eğlencesini de izleyiciye sunmaktaydı, çoğu zaman, diğer eğlencelerin teması filmle alakasız olurdu. Porter, tek çekimin ötesine geçerek ayrı ayrı çekimleri zincirleme bir biçimde bir imge dizisi halinde kurgulama yoluna gitmiş, bu yöntemle fimi, bu eğlenceler dizisinin baş elemanı haline getirmeye çalışmıştır (Sklar 1993: 40)

Uncle Josh at the Moving Picture Show (1902)' da, ilk kez film içinde film kullanmıştır. Porter, Edison Company'nin filmlerini izlerken sinirlenen Josh'un görüntüsünü yaratmak için iki film negatifini üst üste bindirerek, iki görüntünün aynı anda gösteril mesini sağlamış, kurguyu kullanarak yeşil perde de (blue screen) kullanılan yöntemin erken örneklerinden birini sergilemiştir. Bu film, konusu film olan ilk filmlerdendir (Sklar 1993: 41).

1875 doğumlu rejisör Edwin S. Porter'ın "*The Great Train Robbery*" isimli on dört sekanslık filmi, dünyanın dört bir yanında tutulan, western kovboy türünün ilk örneğidir (Kakınç 1993: 38). İlk defa sinemanın teknik farklılıklarının getirdiği özelliklerinin bir güç olarak kullanıldığı filmdir. Kurgu kullanımı ve özenle düşünülmüş kamera konumlarını kullanarak seyircinin aksiyonun içine yerleştirilmesini sağlamıştır. Aynı çekimlerin farklı yerlere yerleştirilen kameralarla tekrarlarının alınmasıyla sağlanan bakış açısı çe-

şitliliği ilk defa seyirciye özgürlük hissi vermiştir. Bu film ile ilk kez, sinema, sanatı, ticari başarıya kavuşmuştur. *The Great Train Robbery*'den sonra, filme bir ürün gibi bakılmış ve Edison Company bu türde çok film yapmıştır.

Erken Dönem Sinema Sanayi

Sinema bir sanattır; bu sanatın var olabilmesi için temelinde sinemasal ürünü (filmi) bir meta sayan, imal eden ve pazarlayan bir sanayinin bulunması gerekir, öte yandan sinema bir sanayi olarak, özelliklerinden dolayı kendi ekonomik kurallarını kendi kurup kendi değerlendirmelidir (Scognamillo 1994: 27). Sinemanın sanayi olarak gelişimi, onun sanatının gelişimine de katkıda bulunmuştur. Piyasada hakimiyet kurmaya çalışan şirketler, daha iyi ürünler çıkartmak zorunda kalmış, böylece sinema sanatı hızla gelişmesini sürdürmüştür.

Tüm dünyada 1905'e kadar film izleme yerleri; vodvil evleri, lunaparklar ve fuar alanlarıydı, 1905'ten itibaren kalıcı sinema salonlarına eğilim başlamıştır. Daha zengin ve eğitimli sınıflar sinema ile ilgilenmeye başlamış ve bununla beraber sinema izlemek için gidilen salonlara ihtiyaç duyulmuştur. Amerikan sinema tarihi yakından incelendiğinde sinema sektöründeki değişimin sosyal hiyerarşinin hem üst hem de alt kesimlerden gelen baskı sonucu gerçekleştiği görülmektedir. Bu konuda Amerika'yı Avrupa'dan farklı kılan şey hızlı endüstrileşme sonucu kırsal alandan şehre yoğun insan akışı ve aynı sebepten yoğun dış göç alışıdır. Yeni gelen halkın çoğu kırsaldan geldikleri için şehir hayatına ve fabrikada çalışmaya yabancıydı, dolayısıyla çalışma saatlerinin uzunluğu nedeniyle eğlenceye ayıracak çok zamanları yoktu, buna ek olarak vakitleri olsa dahi aldıkları maaş vodvil fiyatlarını karşılayabilecek seviyede değildi.

ABD'de ilk sinema salonu 1902'de Los Angeles'ta açılmış ve onu, üç yıl sonra New York'ta açılan bir salon izlemiştir. 1905'te "*Nickelodeon*" ya da "*Five Cent Movie Theatre*" adı ile tanınan daha rahat ve geniş sinema salonları (200 ile 300 koltuklu) faaliyete geçer ve birkaç yıl içinde ülkenin her yanına ulaşmışlardır (1). Nickelo-

deonların endüstrileşmiş birer göçmen yerleşim bölgesi olan Pittsburgh ve Chicago'da ortaya çıkması raslantı değildir.

Bu gelişmelerle, salon sahiplerinin karları ciddi bir şekilde artarken, yapımcılarının karı yükselmeyince, film kiralama kavramı ortaya çıkmıştır. Önceleri, filmi yapan firma, sadece sinema salonuna verilen baskı kopyasının ücretini bir defaya mahsus alırken, bu dönemde ücretlendirmelerde gösterim sayısı, izleyici sayısı ve satılan bilet adedi gibi çeşitli faktörler doğrultusunda alacakları kira ücretleri belirlenmeye başlamıştır. Kira sistemi sinema sektörüne yeni bir organizasyon düzeyi olan dağıtımcıların girmesine sebep olmuştur. Pazarlama sürecinde de gelişmeler yaşanmış, gösterimciler, film şirketlerinden konu ile ilgili daha ayrıntılı bilgi istemeye başlamışlardır (Sklar 1993: 42).

1914 yılına kadar Avrupa sineması hızlı ve sürekli bir gelişme göstermekteydi. Dünyanın en önemli sinema şirketiyse dünya çapında dağıtım örgütlenmesiyle Pathe şirketiydi. ABD'deki Pathe temsilciliğine rakip olarak yedi, sekiz Amerikan şirketi bulunmasına karşın, tek başına Amerikan film üretiminin yüzde ellisini karşılıyordu. 1914 yılında savaşın başlamasıyla birlikte her şey değişti. Savaş sırasında büyüyüp gelişen iki ülke sinemasından söz edilmekteydi. Bunlar Rus ve Alman sinemalarıydı. Savaşa kadar gelişme gösteren İngiliz, İtalyan ve Fransız sinemalarıysa savaş sonrası çöküşe geçmiştir (Adanır 2007: 93).

Perdelerin filmlerle beslenmesi gerekliliği, büyük bir fırsatı beraberinde getirmiştir. Amerikan sineması bu fırsatı çok iyi değerlendirmiştir. Fransız, Alman ve İtalyan sinemalarının yeniden doğuşu, Amerikan sinemasının hızlı yükselişini durdurmada yetersiz kalmıştır (Adanır 2007: 93).

Sinemanın erken döneminde, Amerika'da sinema konusunda telif düzenlemeleri ya yok denecek kadar az ya da çok muğlaktı, pek çok firma rakiplerinin filmlerini birebir kopyalayıp isimlerini değiştirerek kendi filmleriymiş gibi satmaktaydı. Telif hakları konusunda dava açan ilk firma Edison Şirketidir. Şirket,1900 den itibaren dava açmaya başlamıştır. Firmalar filmlerinin kopyalarının oluşmasını engellemek için şirketlerin logolarını ya da isimlerini açık bir şekil-

de görülecek şekilde setteki dekorların üzerine yazmışlardır (Sklar 1993: 47).

Bu yöntem, filmlerin kopyalanmak suretiyle çalınmasını engellemişse de aynı sekansların yeniden çekilerek yeniden üretilmesinin önüne geçememiştir. Bu dönemde pek çok firma filmlerini daha iyi koruyabilmek için fikri hakların çoğunlukla daha iyi korunduğu Avrupa ülkelerinde şubeler açmıştır. Bu da sinemanın uluslararasılaşmasının hızlandıran bir faktör olmuştur.

Sinemaya karşı ilgi artıp, film sayısı orantılı olarak çoğalınca 10 küsur yıllık bir ömrü olan Amerikan sineması örgütlenmek, tekelleşmek ve tröst'lerden kurtulmak zorunluluğu ile karşılaşmıştır. 1909'da dönemin dokuz büyük yapım ve dağıtım şirketi (2) bir araya gelip "*Motion Pictures Patents Company*"yi (Hareketli Resim Patentleri Şirketi-MPPC) kurup yapım lisansı, ham film tekeli, sinemalardan alınan yıpranma (cihazların yıpranması) ücreti konularında anlaşıp "bağımsızlara" karşı tek ve güçlü bir cephe kurmuşlardır (Scognamillo 1994: 28).

İtalya, Almanya ve İngiltere'de Sinemaya Kazandırılanlar

1913 baharında Birleşik Devletler'de piyasaya sürülen, iki saatten fazla süren ve yalnızca tiyatro salonlarında oynatılan dokuz makaralık *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, Cines, 1913), görkemli uzun metrajlı film çılgınlığını körükledi. Henry Sienkiewicz'in çok satan romanından uyarlanan filmin, ustalıklı bir aydınlatma ve ayrıntılı bir set tasarımının yanı sıra 5000 figüranı, bir araba yarışı ve gerçek aslanları vardı. 1914 yapımı *Cabiria* (Giovanni Pastrone, İtalya) adlı film bu eğilimi hızlandırdı (Nowell 2003: 61).

Giovanni Pastrone'nin, İtalya'da sessiz sinemanın zirvesini simgeleyen filmi *Cabiria* (Itala Film, 1914) ile tarihsel tür doruk noktasma ulaştı. Arka planında Roma ile Kartaca arasındaki Pön savaşlarının yer aldığı bu şaşaalı dram, bu dönemde yapılan en masraflı filmdi. Dörde bölünmüş tek bir 35 mm'lik film kullanılarak dört ayrı çekim yapılabilmesi tasarlanan bir kamera ve *Cabiria*'da denenen, fakat başarı elde edilemeyen "stereoskopik" ve "doğal renkli" çekim gibi yeni teknikler geliştirmişti (Nowell 2003: 156).

Kurgu yolu ile, görüntülere anlamlar yüklenmiş ve sekanslar, izleyicilerin belli çözümlemeler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır. Sessiz film döneminin sonunda bu amaç daha kapsamlı olarak gerçekleştirebiliyordu. Bir tarafta Sovyet sineması kurgunun teorik ve pratik sınırlarını zorlarken, diğer yandan Alman sineması ışık ve dekor üzerinde yoğunlaşarak daha nitelikli görüntüler elde etme çabası içine girmişti. Diğer ülkelerin sinemalarında daha ufak tefek kıpırdanmalar gözükmesine rağmen Fransa, İsveç ve Amerika gibi ülkeler bile bu dönemde henüz bir sinema dili oluşturmaktan yoksundular (Bazin 1995: 32).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Almanlar, yaralarını sararlarken bir yandan da devlet eliyle kurulan ve o dönemde dünyada bir benzeri daha bulunmayan Ufa stüdyolarında, içinde bulundukları bunalımı yansıtan yaratıcı çalışmalar üretmeye başlamışlardır.

"Fritz Lang'ın Metropolis adlı filmi de mimari yapısı ve zenginliği ile göz dolduran bir yapımdır. Ne İngiltere'de ne de Amerika'da onun tasarım görkemine ulaşan bir yapım gerçekleştirilmiştir. Başka kim insanoğlunun biçiminin çelik figürlere bu denli benzer bir yapıya sahip olduğunu bu denli göz alıcı olarak gözler önüne serebilir? Meropolis, dizi dizi dikdörtgen pencereleri ile yavaş çalışan işçileri ile büyük geometrik binaları ile ışık ve gölgenin karşıtlığı içinde, kitleleri ile mekanikliği ile önemli bir başarıdır. Onun gerçek öykü değeri göz ardı edilebilir; mimari, öykünün kendisidir" (Rotha 2000: 208).

Yönetmen Robert Wiene'nin *Dr. Calgari'nin Muayenehanesi* (Das Cabinett des Dr. Caligari 1920) adlı filmi, bütün dünya ülkelerinde geniş yankılar uyandırmıştır. Bu ilginin başlıca sebebi, anlattıklarının yanı sıra, kullandığı anlatım yöntemleri olmuştur. Filmde, görkemli dikey dekorlar yardımıyla, stüdyolarda yeniden yaratılmış bir büyük kent ortamında, gölge ve ışığın yarattığı labirentler arasında kuşku, korku, duyguları başarılı bir şekilde aktarılmıştır. (Gevgilili 1989: 29). Film, tamamen benzersiz doğası ile başka hiçbir filmin yapamadığı bir duyumu gerçekleştirmiştir. Film, her şeyden önce Sinematografi yeni aracındaki yaratıcı bir zihnin ifadesi için ilk girişim niteliği taşımaktadır (Rotha 2000: 58).

Lotte Eisner'e göre, Murnau, dışavurumcu yönetmenlerin en büyüğüdür. Dış çekimleri de etkili bir biçimde kullanarak, korkuyu stüdyo dışında canlandırabilmiştir. *Nosferatu* (1921) da Alman dışavurumcu sinemanın güçlü imgelerinden bazılarını yaratmıştır. Nosferatu'nun, kendisini bekleyen kadına doğru merdivenlerden yükselen gölgesi, bütün bir sinema türü ve çağına can verir. (Nowell - Smith 2003: 180).

Eric Rohmer'e göre, *Faust* (1926), Murnau'nun en büyük sanatsal başarısıydı çünkü tüm öğelerle mizansene (mise en scene) bağlı kalınmıştı (3). *Sonuncu Adam* (Der Letzte Mann, 1924)'da mimari biçim ve bu doğrultuda sahneye uygun tasarıma önem verilmişti. Faust'ta biçim ve ışığa tabii kalındığından Murnau'nun en resimsel ve dolayısıyla en sinematografik filmiydi (Nowell - Smith 2003: 180). Bazin'e göre, Murnau'nun görüntülerinin kompozisyonu resimlerdir (pictorial) Gerçeğe hiç bir şey katmaz, onu değiştirmez, onun yapısal derinliğini bozmaya çalışmaz. Örnek olarak Tabu'da ekranın solundan bir geminin gelişi izleyenlerin ani bir kader duygusu hissetmelerine yol açar. Murnau, filmin gerçekçiliğini değiştirmek istemez. Bu tamamen doğal bir sahnedir (Bazin 1995: 35).

Tiyatroda insan olgusu, dramın yaratılması için zaruri bir unsur iken, ekrandaki dram, oyuncu olmadan da yaratılabilir. Bir kapının çarpması, rüzgârda savrulan bir yaprak, sahile vuran dalgalar dramatik etkiyi yükselten olgular olabilir. Bazı film başyapıtlarında insan sadece bir yardımcı öğe olarak kullanılır. Buna karşılık doğa başrole sahiptir. *Nanook* ve *Man of Aran* filmlerinin konusu insanoğlunun doğaya karşı yaptığı mücadeledir. Bunun tiyatrodaki hareketlilik ile karşılaştırılması imkânsızdır. Hareketin ana teması insan değil doğadır. Jean-Paul Sartre, tiyatronun aktör üzerine kurulu olmasına karşın, sinemanın dekor üzerine oluşturulmuş olduğunu söylemiştir. Dramatik akış mizansenin (misé en scene) özü ile bağlantılıdır. Burada fotografik gerçeklik söz konusudur (Bazin 1995: 89). Doğa içindeki insanı sinemaya gerçek boyutlarıyla ilk getirenler İskandinav sanatçıları olmuşlardır. Danimarka'da Carl Theodor Dreyer, İsveç'te Victor Sjöström ve Mauritz Stiller gibi genç sinema adamları, filmlerde doğalcı yani ağır basan bir anlatımla, İskandinav toplumsal düzeninin günlük yaşam kavgalarını getiren yeni bir dünya yaratma uğraşlarını vermişlerdir (Gevgilili 1989: 26).

Rotha'ya göre, Belgesel film alanının tartışılmaz öncüsü, İngiliz Belge Okulu kurucusu John Grierson'dur. Onun ortaya koyduğu ilkeler, yetiştirdiği öğrencileri ve kendinden daha sonra gelen belgeselcileri derinden etkilemiştir. Hükümet bünyesindeki finansörler genel olarak bilim ve uygarlık eğitimi konularına ağırlık vermektedirler. Onlar tecimsel nitelikleri olan dünyaya belgesel gözle bakmayı tercih etmektedirler. Hollywood'un "yarı-belgesel" türünde elde ettiği başarı, İtalyanların savaş sonrası gerçekçilik ekolünün yarattığı derin izlenim bunu gerektirmektedir. Belgeseller geniş çevrelerce nitelikli filmler olarak değerlendirilirler. Ancak temel sorun dağıtım alanında yaşanmaktadır (Rotha 1995: 24).

Savaştan sonra İngiliz stüdyoları üzerine yapılan çözümlemeler ile yeni sonuçlar ortaya konulmuştur. Grierson'un *Balıkçı Tekneleri* (*Drifters*) adlı filmi, İngiliz sinemasının en ilgi çekici örneği olarak değerlendirilebilir. Grierson bu çalışmasında Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filminin ritmik oluşumundan etkilenmekle birlikte, filmsel doku açısından sadeliği ile yeni bir bakış açısı katmıştır. Geceleyin denizde seyreden gemiler, balıkçıların ağlarını fırlatmaları ve balıkçı pazarının görüntüleri olağanüstü film malzemesi oluşturmaktadır (Rotha 2000: 235).

Bazin'e göre, dışavurumcu montajın sessiz sinema dönemindeki temsilcileri, Erich von Stroheim, F. W. Murnau ve Robert Flaherty'dir. Kurgunun amacı, gerçekliğin yaratılmasına katkıda bulunmak değil, teknik olarak sekansları birbirine bağlamaktır. Kamera aynı anda her şeyi göremez fakat seçilen kısımdan hiçbirşey kaçırmaz. Flaherty'in filmindeki Nanook, bir fok balığını avlamak istemektedir. Hayvan ile Nanook arasında bir ilişki vardır. Bir bekleme süreci geçer. Kurgu yolu ile bu zaman farkı birbirine bağlanır. Flaherty gerçek bekleme zamanını göstermeyi amaçlar: Avın uzunluğu gibi verilmeye çalışır. Bu nedenle filmde bu bölüm tek çekimle gerçekleştirilir (Bazin 1995: 34).

"1938 yılına kadar siyah-beyaz sinema devamlı bir oluşum içindeydi. Önceleri bu teknik bir olgu olarak kendini gösteriyordu yapay ışıklandırma, pankromatik (bütün renklere hassas olan) emilim, hareketli çekimler, ses ifade araçları da hareketli çekimler zenginleşiyordu yakın çekim, montaj, paralel montaj, elipsler, tekrar

çerçeveleme, vb. Adım adım bu gelişmeler olurken, film yapımcısı bu yeni sanatın kapsamındaki orijinal temanın ne olduğunu keşfetti. Sonraları bu yeni teknik ile mesaj gönderimi konusunda mükemmel bir uyum oluşturuldu. Bu fenomen bir çok değişiklikleri de beraberinde getirdi: Yıldız, epik'in yeniden doğuşu, Commedia dell Arte, vb. Ancak bunlar direkt olarak teknik oluşumlara bağlıdırlar. Otuz yıl boyunca sinematografik tekniğin tarihi senaryonun gelişimine bağlı olarak değişim göstermiştir. Büyük yönetmenler, biçimin yeni yaratıcılarının ilkleridir; Onlar sanat sanat içindir teorisinden destek bulmuşlardır" (Bazin 1995: 71).

Film Dilinin Evrimi, Ya Da Erken Hollywood'un Kazandırdıkları

Bir mühendis olan Porter'ın aksine Griffith, bir şair oyun yazarı ve sahne aktörüydü dolayısıyla Griffith'in film yapım işine girmesi ile birlikte beraberinde getirdiği personel; mucitler ya da mühendisler yerine yaratıcı ve sanat üzerine çalışmaları olan şahıslar olmuştur. Yaratıcı iş bölümü kavramını vurgulamıştır. Sinemasında herkes sadece kendi üzerine düşen işi yapar. Biograph o dönemde haftada iki tek makaralık, bir de kısa yarım makaralık film çıkarmaktaydı, bu MPPC'nin anlaşmalı sinemalarının genel politikasıdır. Sessiz sinema döneminde bir makara 10 ila 15 dakika filme karşılık gelmekteydi. Tiyatro kökenli olan Griffith, yaptığı her deney ile tiyatronun yöntemlerinden uzaklaşmış filmin gerçek tekniğine yaklaşmıştır. İçgüdüsel olarak kamera ile çalışmanın avantajlarını kavramış, kamerayı sadece basit bir kayıt aracı olarak kullanmaktan ziyade film yapımcısının önünde duran ham maddeyi şekillendirebileceği bir araç olarak görmüştür. Keskin gözleri provalar sırasında bir hikâye anlatıcı olarak o sahnede vurgulamak istediği belirli detayları seçmiştir. Griffith iç güdüsel bir tavırla kamerayı bu detaylara yaklaştırarak onlara konsantre olur (Lindgren 1963: 74).

Griffith kariyerinin ilk dönemlerinde on aydan kısa bir sürede yüzden fazla film yapmıştır. Bunların en önemlisi kuşkusuz "*The Lonely Villa*"dır. Pathe'nin filmi "*Physcian of The Castle*"ın kopyası olmasına karşın alışılmışın dışında bir kopyadır. Griffith, çekimleri

birebir taklit etmek yerine filmi farklı açı ve ölçekler kullanarak baştan çekmiştir. Pathe'nin filminde 26 çekim varken Griffith'inki 54 çekimden oluşmak tadır. Filmin orjinalinde iç ve dış mekânlar çok başarılı bir biçimde kullanılmış, Griffith ise aynı mizansen öğelerini kullanarak günümüzde anlatısal mekân ya da sinemasal mekân olarak tanımlanan farklı bir teknik yaratmıştır (Sklar 1993: 51).

Pudovkin, Griffith'in *Intolerance* filminde çok çarpıcı bir örneğe dikkat çeker:

"Bu filmde masum olan kocasına ölüm cezası verilmesini duyan bir kadın vardır. Yönetmen kadının suratını gösterir: gözyaşları içerisinde titreyen bir tebessüm. Birdenbire izleyici kadının ellerini ve sadece ellerini görür. Parmaklar deriyi histerik bir şekilde sıkmaktadır. Bu filmdeki en kuvvetli anlardan biridir. Bir an bile kadın figürünün tamamını görmeyiz. Sadece ellerini ve yüzünü görürüz. Yönetmenin başarısı, gerçek materyalin tamamından sadece iki karakteristik detayı seçip göstermek suretiyle son derece güçlü bir etki oluşturmasıdır. Burada bir kez daha açıkça bir seçim sürecine, yönetmenin gerçeklikte her zaman, önemli detayların arasında var olan geçiş bölgelerini eleyerek nasıl sadece dramatik açıdan önemli noktaları muhafaza ettiğine şahit oluruz. Film yaratıcılığının temel süreci olarak kabul edebileceğimiz kurgunun öneminin özü bu imkâna dayanır" (Pudovkin 1933: 6).

Griffith, "*Ramonda*"'da çok uzak çekimin bilinen ilk örneğini kullanmıştır. "*The Lonedale Operator*"'da çok yakın çekimler kullanmış ve kesiştirici/almaşık kurgu (crosscut-son an kurtuluşu temalı kurgu) tekniğini geliştirmiştir. Bu filmde ayrıca tempoya git gide daha hâkim bir yönetmen olarak da dikkat çeker. Kurgu hızı da çekimlerdeki aksiyonun hızı da gözle görülür bir şekilde artmıştır. *The Massacre*'da hızlı kurgu, kesiştirici kurgu, paralel kurgu ve detay çekimlerinin yanında kızılderililerin saldırısı ile ilgili sahnede ilk kes hareket eden kamera kullanır. *Home Sweet Home*'da ise atının üzerindeki Jack Pickford'u bir otomobilin üzerine monte ettiği kamera ile görüntüler (Lindgren 1963: 74).

Yurttaş Kane'in Orson Welles'i

Her ne kadar, ardında bir dizi tamamlanmamış yapıt bırakmış olsa da, Hollywood sinemasındaki eksiklikleri ortaya koyması ve yeni estetik yönelimler arayışına girmesi açısından ele alındığında Orson Welles çok değerli bir yönetmendir. En önemli filmi olarak kabul edilen *Citizen Kane/Yurttaş Kane*'de, Kane ile ilk karısını masa başında gösteren bir kahvaltı sahnesi vardır. Zaman geçer, kostümler değişir, yıllar sonra çiftin aralarının bozulduğu görülür. Ancak ilk çekimde birbirini seven çiftin konuşmaları, izleyen çekimin sonuna kadar devam eder. Çekimde Kane'in karısı yüzünü, kocasının gazetesine rakip bir gazetenin arkasına saklar. Sahne anlatımı ya da ayrıntısı ile olağanüstü değildir. Onun olağan dışılığı, bir evliliğin anlatımında ekonomik davranması ve zamanı görsel-işitsel şema içinde etkin bir güç olarak kullanmasıdır (Lawson 1973: 173).

Welles tarafından *The Magnificent Ambersons* filminde aynı çerçeve içinde bir hareketin tek çekimli dizisi yapılmıştır. Onun hareketinin kesilmesin tepkisi zaman içinde dramatik olan analizi oluşturma isteğine yöneliktir. Bunun klasik kesme işlerinden daha nitelikli bir teknik olduğunu düşünmektedir (Bazin 1995: 44).

Sinema sektörünün gelişimi ve rekabetin artması, yeni teknolojilerin keşfinin ötesinde, filmlerin kimi zaman gerçekliğin yaratılmasına hizmet etmek, kimi zaman ise, tam tersi, gerçek hayatın müdahalesinden soyutlanmış, kontrolün yönetmenin elinde olduğu bir alanda çekim yapabilmenin zaruriyeti doğmuştur. Bu da ancak ihtiyaç ve beklentilere cevap verebilecek setlerin mevcudiyeti ile mümkündür. Warner Bros. ve MGM şirketleri bu alanda birbirleriyle yarışan iki rakiptir.

1930'larda Warner Bros. ve MGM Filmlerinde Set Tasarımı

1930' larda Warner Bros. konusu gazete haberlerinden alınan düşük bütçeli filmler yapmaktaydı. O dönemde Amerikan toplumunun en çok ilgilendiği temalardan biri de gangsterlikti. Bu nedenle Warner Bros.'un pek çok gangster filmi yapmış olması doğaldır. Firmanın düşük bütçe üzerine kurulu politikasından dolayı set

için de çok masraf yapılamıyordu. 1930'lardaki pek çok Warner Bros filmi bu nedenle basit ve detaysız setlere sahiptir. Konular, genelde bakımsız ve loş odalarda veya boş sokak aralarında geçen olaylardan ibaretti. Bu ekonomik faktör dönemin Warner Bros filmlerinin görsel tarzını da ister istemez etkilemiştir. Yönetmenler durumu kendi faydalarına kullanmaya çalışmıştır. Bu filmlerde çoğunlukla orta ve yakın çekimlerle karşılaşırız. Dolayısıyla aktörler genelde karenin büyük bir kısmını kaplarlar. Ayrıca setin ucuz yapısını ve küçüklüğünü saklamak için soluk bir ışıklandırma kullanılır ve setin sadece belirli bölümleri aydınlatılır. Setin çoğunluğu karanlıktadır. Warner Bros. sis makinesi kullanan ilk film şirketlerindendir. Bunun da asıl amacı seti izleyiciden saklamaktır.

Bu kısıtlamalara karşın aslında set tasarımı filmlerin konuları ve karakterleri ile tutarlıdır. Pek çok gangster filmi mahalle aralarında yoksul ortamlarda yetişen suçlularla ilgiliydi. Bu nedenle setler ve ışıklandırma hikayenin anlamına katkıda bulunmuştur. Warner Bros için çalışan yönetmenlerin olanakları ciddi bir şekilde sınırlı olmasına karşın, onlar bu ekonomik sorunları bir avantaja dönüştürmeyi bilmişlerdir (Buckland 2003: 10).

Warner Bros.'un tam tersine MGM set ve ışıklandırma için çok büyük paralar harcamıştır. O dönemde MGM, Hollywood'daki stüdyolar içerisinde en büyük kostüm, dekor ve sanat departmanına sahipti. MGM'in sanat yönetmenleri ince detaylara sahip dev setler inşa etmişlerdir. Bu setler genel olarak homojen aydınlatılmış, bunun sonucu olarak neredeyse hiç gölge olmayan çok parlak görüntüler elde edilmiştir. MGM'in renkli filmlerinde renkler çoğunlukla satüre olmuştur. MGM'in felsefesi temiz ve açık görüntüler elde etmekti. Ancak bu dev setlerin bazen aktörlerden daha öne çıkması ve aksiyona hakim olması bir problem olmuştur. Ünlü MGM filmleri *Gone With The Wind* ve *The Wizard of Oz* bu duruma birer örnektir. Yönetmen Vincent Minnelli'nin Meet Me in St. Louis isimli müzikali MGM'in inşa ettiği St Louis'in bir dizi komplike uzak çekimi ile başlar. Stüdyo setlerin inşasına çok para harcadığı için setlerin beyaz perdede detaylı bir şekilde gösterilmesini ve setleri ile bir nevi hava atmak istemekteydi. Bu nedenle pek çok yönetmen aktörlerin karede çok küçük gözüktüğü uzak çekimler kullanmıştır (Buckland 2003: 11).

Sonuç

Fotoğrafın doğuşu ve gelişimi ile, sanatçının işlevi farklı bir boyuta taşınmış ve alandaki teknolojik gelişmeler, toplumu sinema sanatı ile karşılaşmaya hazır hale getirmiştir. Diğer sanat dalları gibi, sinema da, bir öyküyü anlatırken, gerçeği aktarırken ya da bir gerçekliği yeniden yaratırken, estetik kaygı güder. Önceleri, vodvil evlerinde kendine yer bulan sinema, sanat olarak kabul edilebilmek için, bir hafta sonu eğlencesi olmanın ötesine geçebilmek adına zorlu çabalara girişmiştir.

Aynı anda farklı kıtalarda gelişen sinemanın dili, içinde bulunduğu toplumun beklenti ve ihtiyaçlarını giderme yolunda bünyesine yenilikler katmış, izleyicisinden aldığı geri bildirimler doğrultusunda ifade ediş biçimini zenginleştirecek kaynaklara yönelmiştir.

Porter, sinema dilinin inşaasında çok önemli bir karakterdir. Bir mühendis olan Porter, teknik anlamda sinemaya birçok yenilik getirmiş, çeşitli açı ve ölçekleri ilk kullanan olarak tarihe geçmiş ve öyküyü anlatmada yardımcı bir eleman olarak kurgudan yararlanmıştır. Porter'ın aksine tiyatro kökenli olan Griffith ise sinema sanatının mekanik gelişmelerinden çok anlatısal ifade ediş biçimleriyle uğraşmış ve insan duygu ve düşüncelerini daha etkili olarak izleyiciye sunmanın bir yolu olarak kurgudan yararlanmıştır.

1910'lu yıllara gelindiğinde gerek Amerika, gerek ise Avrupa'da sinema endüstrileşmeye başlamış ve bu sanat dalı vasıtası ile çok para kazanmaya başlayan şirketler rekabete girmiş, daha iyi ürünler çıkarmak adına yarışmışlardır.

Her ülke sineması, içinde bulunduğu toplumun aynası niteliğindedir. Ekim Devriminden beri Rusya'da yaşanılanlar, Rus sinemanın temel malzemesini teşkil ederken, Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup ayrılan Almanlar'ın sinemasında korku, gölgelerin kol gezdiği sokaklardaki dehşet gizlidir.

Toplumun tümünü etkileyen olaylar, sinema sanatı için değerli rezervlerdir. Savaşlar, kıtlıklar, doğal afetler insan zihninde derin izler bırakır. Yönetmenler, kendilerini en iyi şekilde anlatmanın

yanı sıra, izleyenlerin empati kurmasını sağlamak, onların duygularına hitab etmeyi hedeflerler. Bu noktadan hareketle estetik kaygı içerisinde yapıtlarına can verirler. Teknik açıdan iyi bir film elbette izlemeye değerdir ama kamera açılarını, çekim ölçeklerini, aydınlatmayı, kurguyu ve sinema tekniğini bir anlatım aracı olarak ele alan, estetik kaygı ile teknik unsurların birer karakter olarak kullanıldığı film, bir sanat eseridir ve unutulmazdır.

Notlar

1. 1906'da 100, 1908'de ise 10.000 nickelodeon (Scognamillo 1994: 28).
2. Bunlar Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Sellig, Kalem, aynı addaki dağıtımcısı ve Fransız ithalatçıları Pathe ve Melies'dir.
3. Mizansen, filmde kurgu dışında görünen her şeydir. Fransızca sahneleme anlamındadır ve ses, set, oyuncular, kostüm, aydınlatma gibi unsurların düzenlenmesini içerir.

Kaynakça

Adanır, Oğuz (2007). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi.* PMP Basın Yayın; İstanbul.

Bazin, Andre (1995). *Sinema Nedir.* Çev: İbrahim Şener. Sistem Yayıncılık: İstanbul

Buckland, Warren (2003). *Film Studies.* McGraw-Hill Companies: USA.

Doğan, Mehmet (1975). *100 Soruda Estetik.* Gerçek Yayınevi: İstanbul

Gevgilili, Ali (1989). *Çağım Sorgulayan Sinema.* Bağlam Yayıncılık: İstanbul

Kakınç, Tarık Dursun (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri.* Bilgi Yayınevi: Ankara

Lawson, John Howard (1973). *"Time and Space"* The Movies as Medium Octagon Books: New York. ss. 163- 177.

Lindgren, Ernest (1993). *The Art Of The Film.* George Allen & Unwin Ltd: New York.

Pudovkin, Vsevolod (1933). *Film Technique.* Çev. Ivor Montagu. Newnes: London.

Read, Herbert (1951). *The Meaning of Art.* London Pelican Books

Rotha, Paul (1995). *Belgesel Sinema.* Çev. İbrahim Şener. Sistem Yayıncılık: İstanbul.

Rotha, Paul (2000). *Sinemanın Öyküsü.* Çev: İbrahim Şener. İzdüşüm Yayınları: İstanbul.

Scognamillo, Giovanni (1994). *Amerikan Sineması.* Ağaç Yayıncılık: İstanbul

Sklar, Robert (1993). *Film: An International History Of The Medium.* Harry N. Abrams, Inc., Publishers: New York.

Smith, Geoffrey Nowell (2003). *Dünya Sinema Tarihi.* Çev: Ahmet Fethi. Kabalcı Yayınevi: İstanbul.

Zettle, Herbert (1998). *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics.* Belmont, California: Wadsworth Pub. Co.

SİNEMANIN ÇAĞDAŞLAŞMASI: YENİ GERÇEKÇİLİK, YENİ DALGA*

*Nilgün ABİSEL***

*Tuğrul ERYILMAZ****

Giriş

Dünya sineması günümüzde, 'fikirlerin filmi'ni yapma aşamasına ulaştı. Türkiye'de ise hala bir öykünün en etkili nasıl anlatılacağının yolları aranmaktadır. İlerici, yenilikçi bilinen sinemacılar bile hala ellerindeki öyküyü, onun dokusunu bozmadan, geleneksel kalıplar içinde sinemaya aktarmayı düşünme kaygısından, sinemanın doğası gereği sahip olduğu sonsuz olanakları değerlendirememektedirler. O zaman da yapılan şey –iyi niyetli bile olsa-sinema olmamakta, çünkü eldeki öyküye bir iki kamera cambazlığı dışında hiçbir şey katamamaktadır.

Türkiye'de aydınla sinema (Yeşilçam) arasındaki kopukluk, kanımızca sinemamızın en büyük şansızlığı olmuştur. Çekirdekten yetişen sinemacı, Welles ya da Kurusawa adını duymamış olmakla övünür, Amerika'yı yeniden keşfe çalışırken; aydınımız, yerli sinemayı filmlerinden ötürü küçümsedi, hatta yok saydı. Bu garip bir kısır döngüydü. Köprü bir türlü kurulamadı. Önemli olan, fakat unutulan nokta sinemanın da, her sanat ya da bilim dalı gibi, bir tarihi olduğuydu. Sinema tarihi ise devrim ve patlamalarla doludur. Sinemanın geçirdiği evrim süreci, sinemanın sunduğu sonsuz olanaklar konusundaki örneklerle kaplıdır. Her bir aşama, kendinden öncekinin deneylerinden yararlandı. Ama ortaya yepyeni bir sentez çıktı. Bizim bugün beğeniyle sözünü ettiğimiz tüm akımların ve ünlü yönetmenlerin hiçbiri birbirinden kopuk değildir. Birbirini

---

* Bu yazı ilk kez 1980 yılında Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu (AÜ İLEF) Yıllık'ta yayınlandı.

** Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi

*** Gazeteci-Yazar

izlemiş, birbirinden etkilenmiş ve bunun sonucu olanakların sonsuzluğunun bilincine varıp, ortaya alabildiğine özgün yapıtlar koymuşlardır. Bu durum, onların aynı zamanda uluslarının rengini taşıyan evrensel yapıtlar vermelerini engellememiştir. Tüm bunlar aydın-sinemacı yakınlığı sonucu, daha doğrusu, aydının sinemacı ya da sinemacının aydın hale gelmesinin sonucudur.

Ülkemizde sinema, son yıllarda genç kuşaklar ve aydınlar arasında artan bir önem kazandı. Sinemaya olan ilgilinin özellikle 70'li yıllarda son derece yoğunlaşmasının çeşitli nedenleri vardır. Sinema Türkiye'de uzun yıllar boyunca egemen siyasal ve toplumsal değerleri yansıtmıştır. Şimdilerde ise sinemanın düzenin devamı için olduğu kadar, alternatif bir düzenin kurulması amacıyla da etkin bir araç olarak kullanılabileceği anlaşılmış oluyor. Bu bağlamda, sinemadan kendi görüşleri doğrultusunda yararlanmak isteyen farklı çevreler, film üretme konusunda oldukça ciddi girişimlerde bulunuyorlar. Yani sinema, artık, salt bir eğlendirme aracı görünümünden çıkmıştır. Düşünce iletme aracı yönü ağırlık kazanmıştır.

Anlatım olanakları son derece gelişkin çağdaş bir sanat olan sinemanın, bir toplumun içindeki çalkantıları yansıtmada ya da çözüm yolları önermede kullanılmak istenmesi yadırganmamalıdır. Nitekim, Yılmaz Güney'in değişik içerik ve biçim denemeleri kitlelerden yankı buldu. Yeşilçam'ın içinden ve dışından pek çok kişiyi etkiledi. Onun filmlerinin sinemamıza kazandırdığı yeni soluğun sürmesi beklenirdi. Ama bu, koşulların elverişliliğine karşın gerçekleşmedi. Çünkü; sinemaya özgü anlatım olanakları ve onların etkili kullanım yolları bilinmeksizin sinemadan beklenen yararları sağlamak olası değildir.

Yıllar boyu, var olan değerlerin savunusunu yapan ve halkın bu filmleri istediğini iddia eden, yaptıkları işe ise 'halk sineması' diyen sinemacılarımızı bir yana bırakmak gerekir. Onlar, -bir anlamda gerçek olan çok iyi bildikleri seyirciyle ilişki kurma yollarını kullanmaya devam ederek, bugüne dek yaptıkları işi sürdürebilirler. Ne var ki, bu en geri düzeydeki ilişki, halka da sinemaya da bir şey kazandırmayacaktır. 'Halk' sözcüğünün arkasına sığınarak, seyirciye bu yolla 'mesaj' iletmenin en etkin yol olduğu ileri süren iyi niyetli sinemacılar bile, nesnel olarak fırsatçılıktan öteye gidemeyecekler-

dir. Sinemanın topluma ya da Türk seyircisine yaklaşımında yeni arayışların gerekliliğine inanan sanatçının, bunu başarabilmek için sinemanın 'evrensel' dilini bilmesi ve kullanması zorunludur. Bunun dışında sinemamızın oluşmuş kimi kalıpları da yadsınamaz. Ancak yeni sinemacı, bunlardan kendine yarayanları seçip, özgün yapıtında dengeli biçimde yorumlamalıdır. Aksi halde, kitledeki değişimi çok yakından izleyen ve bunu kendi çıkarları doğrultusunda sömürmeye çalışan yapımcının aracı haline gelmesi kaçınılmaz olacaktır. Yeni sinemacı, yapımcının seyirci talebini sömürerek 'sosyal içerikli' filmler yaptırmak istemesini, kendi lehine elinden geldiğince istismar etmelidir. Yani şu anda var olan dengeden, ilerici sinemacı da ne azından yapımcı kadar yararlanmaya çalışmalıdır. Nasıl ki, Yeni Dalga yönetmenleri, Fransa'da var olan sistemi kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı başardılarsa

Böylesine bir stratejinin başarılı olabilmesi için; genç, yaşadığı toplum üzerine, dünya üzerine bir şey söylemek isteyen sinemacı, her şeyden önce içinde yaşadığı ortamın sağlıklı, siyasal, toplumsal çözümlemesini yapabilecek bilgi donanımına sahip olmalıdır. Bu gerek koşuldur. Ama yeterli koşul değildir. Sanatçı, bu çözümlemesini roman ya da resim aracılığıyla değil, sinemayla yapmayı yeğlediğinden haklı gösterecek sinema dilini de bulmak zorundadır. Yoksa yapılan sinema değildir.

Bu savlara karşılık, Türkiye'nin bilimsel ve kültürel ortamının genel olarak, yeterince gelişmemiş olduğu, dolayısıyla sinemanın da bu koşullardan soyutlanamayacağı düşünülebilir. Ancak sinema, resim ve hatta müzik gibi sanat dallarına oranla daha az gelişmiş durumdadır. Eğer sanatçı, en azından toplumun geçirdiği değişimin farkındaysa, izleyicisini nasıl etkileyeceğini bilmek zorundadır. Bizim sinemamız ise seyircinin çok gerisinde kalmıştır. Bunda yapımcı sermayenin gericiliği etkendir ama bilinçli sanatçı bu açmazdan nasıl kurtulacağını bilmekle (bulmakla) yükümlüdür. Bu açmazın bir ucu sinemanın ticari girişim alam olmasından kaynaklanır. Türkiye'de çarpık da olsa bir sinema sanayi vardır. Piyasayı belirleyen işletmeci ve yapımcıdır. İlk aşamada onların monopole yakın etkilerinin kırılması amaçlanabilir. Bu da sinemada çalışanların (her aşamada) örgütlenmesiyle önemli oranda gerçekleştirilebilir. Bunun

yanı sıra yapımcı baskısı, parasal ve teknik olanaksızlıklara karşın bir şeyler iyi şeyler yapılabileceğine en iyi örnek İtalyan Yeni Gerçekçileridir.

Sinemamızın ikinci açmazı, çağdaş anlatım olanaklarının kullanılmasındaki geriliktir. Burada sinema eğitimine gereken ağırlığın verilmemesi de önemli bir etken olmaktadır. gerek sanatçıların, gerekse seyircinin sinema eğitimi, sinemanın sanatsal etkinliğini belirleyici nitelik taşır. Kuşkusuz eğitimden kastımız yalnızca akademik değildir. Örneğin ünlü İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci şöyle diyor; "Sinemanın tek okulu, sinemaya gitmektir. Okullarda, sinema okullarında kuram okumak zaman kaybıdır. Dünyadaki en iyi sinema okulu Paris Sinematek'idir. Ve en iyi Profesör Henri Langlois'dır." (Gelmis 1970: 22).

Buna karşılık, Çek Sinema Okulu'ndan mezun olan Milos Forman ve Polonyalı Roman Polanski, öğrencilerine bol kısa film yapma olanağının tanınması halinde film okullarının çok yararlı olduğu kanısındadırlar. Stanley Kubrick, Lindsey Anderson ve kendisi sinema okulu mezunu olan Francis F. Coppola ise, öğreniminde birinci sıraya bol kısa film yapmayı koymaktadırlar.

Türkiye'de ise, gerek sinematekler gerekse sinema eğitimi veren okulların yetersizliği ortadadır. Ülkemizde sinema konusunda en önemli eksikliklerden biri de yayınların azlığıdır. Hiçbir sinema dergisi uzun ömürlü olamamış, birkaç çeviri ve Türk sinemasına ilişkin olanlar dışında (ki bunlar da nicelik olarak yetersizdir) kitap yayınlanmamıştır. Sinemayla ilgilenenler ve öğrenciler açısından bu, olumsuz bir ortam yaratmaktadır. Özellikle Basın ve Yayın Yüksek Okulu öğrencilerinin gereksinmelerini göz önünde tutarak hazırladığımız bu derleme, yüzeysel de olsa sinemanın iki önemli akımı ve çok farklı çalışan birkaç ünlü yönetmenin aracılığıyla, sinemanın olanaklarına ilişkin bazı ipuçları verme amacına yöneliktir.

Yenigerçekçilik (Neo Realismo)

Gerçekçilik, İkinci Dünya Savaşından sonra, sinemada yaygın ve etkili bir akım haline geldi. İtalyan Yenigerçekçiliği günümüz sinemasındaki gerçekçiliğin çıkış noktası olarak kabul edilir. Bu

yargıya biz de katılıyoruz. Oysa bu akıma 'yeni' gerçekçilik denilmesinden de anlaşılacağı gibi, sinemada daha önceleri de gerçekçi akım(lar) vardı. Belgesel ya da yapıntısal (fictional) film ayrımına girmeden örnek olarak şu isimler verilebilir: Amerikalı natüralist belgeselci Robert Flaherty, Kino-Pravda'nın yaratıcısı Sovyet Dziga Vortov, İngiliz Belge Okulu'nun kurucusu John Grierson, 19. yüzyıl natüralist romanının etkisiyle gerçek ve yapıntıyı birleştiren Amerikalı David W.Griffith ve Erich Von Stroheim, sesli film döneminde Fransız şiirsel gerçekçiliğinin büyük adı Jean Renoir. Bunlara 1925- 30 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan Neue Sachlich Keit (Yeni nesnelcilik) eklenebilir.

İtalya'ya gelince, içinde Yenigerçekçiliğin birçok tohumunu taşıyan Luchino Visconti'nin *Tutku (Ossessione*, 1942) adlı filminden önce, hatta Faşizmin en güçlü olduğu dönemde sinemada gerçekçi yaklaşımı deneyen sanatçılar oldu; Alessandro Blasetti, Mario Camerini Zavattini'nin senaryolarıyla-gibi. Kısaca, Yenigerçekçiliğin kimi öğeleri İtalyan sinemasında daha önceden filizlenmeye başlamıştı diyebiliriz. Ama Yenigerçekçilik, gerçeği, yeni ve değişik yollarla, kendinden önceki sinemanın kullandığı biçim ve araçlardan farklı, yeni bir yorumla ele almıştır (Verdone 1967: 18).

Savaş Sonrası İtalya

İtalyan Yenigerçekçiliği, ülkenin belli bir tarihsel dönemindeki koşullarına sıkı sıkıya bağlı olarak gelişmiş, hatta ondan doğmuştur. İtalya, faşizmin kaçınılmaz bir biçimde yenilgiye gidişi, Roma'nın bombalanması, Sicilya'nın işgali, Mussolini'nin Faşist Konsülün desteğini yitirerek Hitler'in tam bir kuklası haline gelmesi süreci içinde, çok büyük çalkantılara ve kargaşalara sürüklendi. Artık İtalya'da iki savaş vardı; bunlardan biri Alman ve Müttefik Orduları arasındaki savaş, diğeri ise, partizanlarla Mussolini'nin faşistleri arasındaki savaş. İşte Yenigerçekçilik bu kargaşanın bir çıktısıdır.

Savaş bitiminden 50'lerin başlarına dek İtalya'da egemen olan karmaşık siyasal koşullar ve sonuçları sanatçıları da daha doğrudan tavır almaya zorladı. Faşist ideoloji halkı aldatıcı slogan ve düşlerle

beslemişti. Yenigerçekçi sinemacılar doğruyu anlatmayı amaç edindiler. Aynı ideoloji yeni bir Roma İmparatorluğu yaratma aldatmacasıyla kitleleri yönlendirmişti. Yenigerçekçi yönetmenler ise toplumun sıradan insanının var olan sorunları ile ilgilendiler. Mussolini savaşın yaralayıp altüst ettiği İtalya'dan kaçmaya çalıştı, ama onlar bu yıkıntı içinde geleceğe yönelik umutlar bulmaya uğraştılar (Armes 1974: 85). İtalyan Yenigerçekçiliği insanların yaşamlarını sürdürmek için dört temel sorunla yaptıkları mücadelelerini göstermiştir; savaşa ve öldürücü siyasal kaosa karşı, açlığa karşı, işsizlik ve yoksulluğa karşı, bu ortamda insan ilişkilerinin çözülmesine ve çürümesine karşı. Yenigerçekçi filmler adaletsiz toplumsal yapının en gerekli insan ilişkilerini bozduğu yolundaki Marksist ilkeyi benimsediler. Yeterince iş, ekonomik bağımsızlık ve yeterince yiyeceğin olmadığı bir toplumda, aşkla arkadaşlığın lüks ve tehlikeli şeyler haline geldiğini vurguladılar. Bunun yanı sıra içinde bulunulan koşulların ve sorunların açıklıkla irdelenip eleştirildiği bu tür filmlere nesnel bir gereksinme vardı, böylece sanatçının çağının tanığı olma sorumluluğuyla toplumsal talep bir kez daha çakıştı.

Yenigerçekçi Sinemada Biçim ve İçerik

Toplumsal sorumlulukların bilincinde olan yenigerçekçi yönetmenler, bu sorumlulukları ile toplumsal talebi nasıl uyumladılarsa, ellerindeki yapım olanaklarıyla vermek istedikleri içeriği de bütünleştirmeyi başardılar. Gerçekten de burada karşılıklı bir belirleme söz konusudur. Sinema sanayi savaş sonrası Avrupa'da ve özellikle İtalya'da büyük ölçüde sarsılmıştı. Teknik donanım neredeyse kullanılır halden çıkmış, sermaye ve hatta yeterli ham madde bulmak olanaksızlaşmıştı. Tüm bunlar, film üretmeyi sürdürme kararlılığında olanları yeni yöntemler geliştirmeye zorladı. Yenigerçekçi sinemacılar, yaşamın gerçeğe en yakın görünümünü yakalayıp sunmayı amaçladıklarından, zaten stüdyo yapaylığına, ünlü oyunculara, alışılagelmiş senaryolara, yapmak istedikleri filmlerin doğası gereği karşıydılar. Ama yine de, parasal sıkıntılar Yenigerçekçi filmlerin yalın, açık seçik bir anlatım kazanmasında etkili olmuştur (1). Yinelemek gerekirse, yukarda sözü edilen karşılıklı belirleme

olgusunda, kanımızca, içerik daha etkin konumdaydı. Sokaktaki insanın günlük yaşamını anında saptayıp, gerçeğe daha çok yaklaşmak isteyen Yenigerçekçi yönetmen, sokağa çıkmak zorundaydı. Yani stüdyo tekniğinin getirdiği yapaylıktan, düşsel öyküleri gerçek gibi göstermekten kurtulmak için, içeriğe en uygun bu biçimi kullanmak gerekliydi.

Gerçeğin sürekliliğini sağlamaya çalışan Yenigerçekçiler kurgu işlemini aradan çıkarmaya kararlıydılar. Dışavurumculuktan kaçındılar. Örneğin, uzun ve kesintisiz çekimler yeğlediler. Zavattini'nin en büyük düşü, herhangi bir adamın yaşamının doksan dakikasını kesintisiz çekmekti. Rossellini de, elindeki ham filmin azlığı nedeniyle çekimlerini yineleyememiş, niteliği iyi olmayan görüntüleri bile kullanmak zorunda kalmış, kurgusunun kaba ve kesmelerinin ani olmasından kaçınamamıştır. Ama bu, filmlerine belgesel ve yapıntısal bir karışım vermek isteyen Rossellini için bir engel oluşturmamış, tersine lehine işlemiştir. Çünkü izleyicisini anlatımsal akıcılıkla uyutmak istemiyor, hamlığı bir haber filminin 'o anda'lığını (immediacy) taklit için kullanıyordu (Rhode 1978: 457).

Yenigerçekçiliğin en önemli öğelerinden birini oluşturan 'olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanma' yaklaşımı için Cesare Zavattini şöyle diyor: "Yaşamlarına doğrudan katılabileceğim, canlı gerçek karakterleri, gerçekliği vermek için kullanırsam duygularım moralman daha güçlü, daha etkili ve daha yararlı hale gelir." (Kauffmann 1966: 291). Ancak bu yeğleme; Yenigerçekçi yönetmenlerin filmlerinde ayrıntı çekimlerinden (close-up) kaçınıp, bel ve boy çekimlerini kullanmaları sonucunu doğurdu. Çünkü profesyonel olmayan bu oyuncular ilk kez kamera karşısına çıkıyorlardı. Yakın ölçekler kullanmak, hele elde az film olduğu düşünülürse belli riskler taşıyabilirdi. Bu gözlem, Yenigerçekçiliğin sinemaya unutulmaz portreler bırakmadığı anlamına gelmez. Örneğin, *Umberto D*'deki (1952) tek arkadaşı köpeği olan yaşlı pansiyoner (Carlo Battista adlı yaşlı bir filoloji profesörü tarafından canlandırıldı), Renato Castellani'nin *İki Paralık Umut (Duo Soldi de Speranza,* 1952) adlı filmindeki evlenmeye uğraşan iki genç gibi.

Sinema gibi temelinde görsel olan bir aracın, hele hele onun bir dönemine (ya da akımına) ilişkin bir yazı yazmaya çalışırken,

kanımızca izlenecek en iyi yol, belirli bir takım genel varsayımlar içinde kalmaya uğraşarak konuya somut örneklerle, yani yönetmenlerin tek tek filmleriyle yaklaşmaktır. Bu nedenle Yenigerçekçi sinemadan söz ederken akımın üç büyüğü sayılan Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Vittorio De Sica ile bunların, Yenigerçekçi sinemanın güncel sorunlara ivedi yaklaşımına örnek olacak birer filmiyle kendimizi sınırladık. Ancak bu üç yönetmenin başka filmleriyle, akıma katkısı olmuş öteki sanatçılara da gerektiğinde göndermeler yapılacaktır. Bu yönetmenlerin çoğu İtalya'da Faşist yönetimin denetimindeki Roma Centro Sperimentalo adlı film okulunda eğitim görmüş ve burada film tekniklerini ve gelecekteki sanatsal tepkilerini oluşturmuşlardır (Knight 1957: 222). O dönemin filmlerinde, Blasetti'nin *Bulutlarda Dört Adım*'ıyla (*Quattro passi fra le nuvole*, 1942), Visconti'nin *Tutku*'su hariç, Yenigerçekçi sinemanın özelliklerine pek rastlanmamaktadır. Fakat savaşın son günleri yaklaşırken, savaş ve faşizmin toplum üzerindeki etkileri, toplumla birlikte onun bir parçası olarak, hem makro hem mikro düzeyde yaşayan Yenigerçekçi yönetmenler, edindikleri sinema birikimleri ile var olan ortamın somut durumunu yansıtma isteklerini bütünleştirdiler. Böylece Yenigerçekçi sinemacıların en önemli özelliği, o andaki sosyo-politik koşullarla bunların yaratığı sorunları kameraları ile izleyip, kendi yaratıcı yorumlarını da katarak gerçeğe olabildiğince yaklaşma çabası oldu.

Roberto Rossellini

"Sinemada Ronesans'ın başlangıç tarihinin –en azından İtalya'da-Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir*'i yaptığı 1945 yılı olduğu söylenebilir." (Murray 1975: 1). Önceleri kısa filmler yapan Rossellini'nin ilk önemli filmi 1941'de çevrilen *Beyaz Gemi (La Nove Bianca)* dır. Bu savaş propagandası yüklü bir filmdir ve faşist ideolojiye oldukça uygundur.

Yukarda sürekli olarak, Yenigerçekçi yönetmenlerin, o andaki toplumsal ve ekonomik koşullarla iç içe ve gerçeğe en yakın filmleri üretme çabalarıyla yeni bir akım yarattıklarını vurgulamıştık. İşte Rossellini'nin 1945- 47 yılları arasında yaptığı filmler, savaş, etkileri

ve direniş konularını ele almaktadır. *Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aporta*, 1945), *Hemşeri (Paisa*, 1947) ve *Almanya, Sıfır Yılı (Germania, Anno Zero*, 1947) bu temalar üzerine kuruludur.

Her yönüyle Yenigerçekçi ilk film olarak kabul edilen Roma, savaşın hemen bitiminde çekilmiştir. Gerçeğe o denli yaklaşılmıştır ki, birçok kişi filmin Alman işgalinin son günlerinde, hatta gizli kamera kullanılarak yapıldığı izlenimine kapılmıştır. Çünkü Yeni gerçekçi sinemanın temel ögelerine uygun olarak Rossellini:

- Hayali mekânlar kullanarak etkinlik sağlama yoluna karşı çıkıp, bir kentin gerçek sokaklarına ve bunların gerçek yönlerine tümüyle sadık kalmıştır. Yani, hiçbir zaman hayalindeki coğrafyaya uyacak değişik mekânları bir araya getirerek yeniden düzenleme yoluna gitmemiştir.
- Filmde, Alman işgali altındaki Roma'da direnişçilerin yaşadığı mekânları kullandı. Örneğin, filmin başında olayların geçtiği apartman dairesi, gerçekten de filmin senaristlerinden birinin (diğerleri Rossellini ve Federico Fellini'dir) o yıllarda yaşadığı evdir. Senarist Sergio Amidei Nazilerden kaçarken pek çok kez filmde olduğu gibi, binaların damlarına çıkarak kutulmayı başarmış bir direnişçiydi (Armes 1974: 66).
- Filmde eylemin gerçekten oluştuğu yerleri kullanmanın yanı sıra, olayları ya ona karışan insanlarla yeniden üretmiş ya da yarı profesyonel ve sıradan insanlarla özdeşleşebilen oyuncuları yeğlemiştir. Bunlardan birincisine örnek, bir kadının sokakta SS'lerce vurularak öldürülüşüne tanık olan kişinin, filmin o sahnesinde yer almasıdır. Bu filmle üne kavuşan ve o sıralarda yarı profesyonel olan Anna Magnani ise ikinci örneği oluşturmaktadır. Hatta Rossellini, kamerasını sokağa kurup kalabalığın toplanmasını bekler, yardımcı oyuncularını onların arasından seçerdi.
- Filmde dramatizasyon ve kuşku yoktur. Öykü yalındır. Fakat gerçeğe böylesine yaklaşan bir yapıtın, aynı gerçekleri yaşamış izleyici üzerindeki etkisinin ne denli güçlü olacağı açıktır. Aynı deneyimleri paylaşmamış insanlar ise, filmin gerçek-

liğinden ötürü benzeri etki altına girmektedir. İşte bu, filmin siyasal amacı açısından önemli sonuçlar doğurmaktadır.

Özetle, Rossellini'nin çok etkili bir gazetecilikle yapıntıyı birleştirerek yeni gerçekçi sinemanın belki de başyapıtını verdiğini söyleyebiliriz. Filmin özüne olan itirazlarına karşın Amerikalı ünlü eleştirmen James Agee şöyle diyor: "...diğer şeylerin yanı sıra komünist propaganda olmasına karşın, *Roma, Açık Şehir*, yılın filmidir. İfade edilen görüşleri benimsemesek de artistik niteliğini kabul etmeliyiz." (Murray 1975: 19). Filmde, Alman işgali altındaki Roma'da örgütlenen direniş hareketi, değişik kesimlerden üç kahramanın aracılığıyla anlatılar. Biri Komünist direnişçi Manfredi (Marcello Pagliero) diğeri Katolik bir papaz Don Pietro (Aldo Fabrizzi) dir. Üçlü, dul kadın Pina (Anna Magnani) ile tamamlanır. Son iki kahramanı oynayan oyuncular dışında kalanların hiçbiri profesyonel değildir. Ancak hepsi de Roma'nın hüzünlü ortamında başarılı otantik bir oyun sergilemiştir.

Filmdeki partizan ve papaz çok olumlu ve eşdeğer de işlenmiştir. İtalyan eleştirmen Franco Valorva bu konuda şöyle diyor: "Hem papaz hem komünist aynı özgürlük, yurtseverlik ve adalet kavramlarını kullanıyorlar; bu kavramları kullanma yolları farklıdır ama ikisi de bu farklılığın bilincinde değiller." (Rhode 1978: 59). Kısaca filmde, İtalya'yı hala çok ilgilendiren Hristiyanlık değerleriyle Marksizmi uzlaştırma çabalarını (tarihsel uzlaşma) görmek mümkün. Savaş sonrası İtalya'da Hristiyan Demokratlarla Komünistleri aynı kabineye sokan gelişmelerin Yenigerçekçi sinemaya yansıması kaçınılmazdı.

Roma, Açık Şehir, bir direniş lideri olan Manfredi'nin öyküsünü anlatır. Gestapo tarafından izlenmektedir ve bir arkadaşının karısı olan Pina onu saklar. Ancak kadın öldürüldüğünde Manfredi sevgilisi Marina'ya (Maria Michi) sığınır ve onun tarafından ele verilir. Sonuçta Manfredi ve Don Pietro yakalanır ve öldürülürler. Gerçekten de 1944 yılında Don Morosini adlı bir papaz direnişçilere yaptığı yardımlar nedeniyle Almanlarca kurşuna dizilmiştir. Film ayrıca, çarpışma ve işkence sahnelerinin gerçeğe yakınlığı ile ünlüdür.

Rossellini *Roma*'dan sonra savaşa ilişkin üçlemesini 1947'de yaptığı *Hemşeri* ve *Almanya Sıfır Yılı*'yla tamamladı. *Hemşeri* altı bölümden oluşur ve müttefiklerin Sicilya'ya çıkışlarından başlayıp İtalya'yı boydan boya işgalini anlatır. Altı bölümde de Rossellini, bireylerin öykülerine yer vermiştir. Ancak bu bireysel deneyimler İtalya'nın kurtuluşunun genel süreci içinde ve onunla kaynaştırılarak ele alınmıştır. Bu filmde, savaşın bir araya getirdiği farklı iki kültürün insanları arasındaki zıtlıklar ve ilişkiler işlenir. Savaşa ve askeri harekatlara ilişkin görüntüler çok sınırlı olup, İtalyanlar ve Amerikalılar arasındaki ilişkileri anlatan öyküler birer fon olarak kullanılmıştır. Ancak Rossellini bu yolla savaşın korkunçluğunu dile getirmeyi başarmıştır (Armes 1974: 67, Bawden 1976: 531).

Almanya Sıfır Yılı'nda ise Rossellini, Berlin'in yıkıntıları arasında on iki yaşındaki Edmund'un (Edmund Moeschka) öyküsünü anlatır. Nazi eğitimiyle, 'üstün ırk' ve 'zayıflığa yer yok' yalanları ile yetiştirilmiş olan Edmund, hastalıklı babasını (filmin tek profesyonel oyuncusu olan Franz Kruger) öldürür. Sonra gelen bölümde ise çocuğu Berlin'in yıkılmış binaları arasında dolaşırken kamerayla birlikte izleriz. Burada Rossellini, bir çocuğun sokakta yürürken gördüğü taşları tekmelemesiyle ya da kaldırım çatlakları üzerinde yürümesiyle, kelimelerin ya da diyalogların anlatacağından çok daha anlamlı şeylerin açıklanabileceğini göstermiştir. Böylece Edmund'un gelişi güzel hareketleri ile hala bir çocuk olduğunu gösterirken, aynı anda yaptığının bilincine vararak çektiği vicdan azabını ise çocuğu Berlin'in yıkılmış binaları arasında dolaşırken önce tabancaya benzer bir taş parçasıyla 'intiharcılık' oynarken sonra da kendini pencereden atarken gösterir. Filmin tüm sahneleri Berlin'de çekilmiştir.

Luchino Visconti

Visconti'nin örnek olarak ele alacağımız *Yer Sarsılıyor (La Terra Trama*, 1948) adlı filmi ise savaşın değil, yoksulluğun ve sömürünün öyküsüdür. Yenigerçekçilik artık tanımı gereği, doğrudan savaş ve direnişle ilgili değil, ülkede ve dünyada- büyük sorun olan savaş sonrası yoksulluk ve işsizlik teması ile uğraşmaya başlamıştır.

Visconti, bu temayı ülkenin en geri yöresinin o anda var olan gerçek koşulları içerisinde ele almıştır.

Visconti, *Yer Sarsılıyor*'u yapmadan önce Fransa'da Renoir'la birlikte çalışmış, onun üç filminde asistanlık yapmıştır. Fransa'da bulunduğu 1930'ların ortaları, bu ülkede halk cephesinin oluştuğu döneme rastlar. Visconti'nin siyasal görüşleri bu sırada berraklaşmış ve kesinleşmiştir.

Yer Sarsılıyor'a geçmeden önce Visconti'nin yeni gerçekçi akımın kimi özelliklerini taşıyan ilk uzun filmi *Tutku*'dan da kısaca söz etmek yerinde olur kanısındayız. Film, James Cain'in '*Postacı Kapıyı İki Kez Çalar*' adlı romanından uyarlanmasına karşın, tam bir İtalyan filmi olmuş, "...insana yönelik yoğun ilgi, doğal çevrenin ve tiplerin kullanılması, yaşama gerçekte olduğu gibi bakış açısından karşı durulmaz bir duygu içeren bir başyapıt" olarak değerlendirilmiştir (Knight 1957: 322). Visconti bu filmde tanınmış oyuncuları büyük bir doğallık içinde kullanmış, filmin önemli karakterlerinin perdenin merkezinde kalmalarını sağlayan uzun kaydırmalı çekimlere yer vermiş, sokaklarda ve parklarda yapılan çekimlerde gizli kameralardan yararlanmış ve kamerayı vinçlere yerleştirerek yakın çekimlerden genel çekime kesintisiz geçişler yapmıştır. Bu filmde İtalya, insanları ve gündelik yaşamın kendine özgü ses ve görüntüleriyle perdeye aktarılmıştır.

Tutku'da filizleri görülen Yenigerçekçilik, *Yer Sarsılıyor*'da tüm öğeleriyle ortaya çıktı. Bu filmin sinemasal modeli Flaherty ve Eisenstein'dır (Smith 1973: 41). Film İtalya'nın en geri yöresi olan Sicilya'nın bir balıkçı köyünde geçer. Visconti kendisine İtalya Komünist Partisi tarafından sağlanan bir miktar parayla Sicilya'ya gitmiş, filmi altı ay içinde tamamlamıştır. Başlangıçta, filmde birbirine bağlı üç bölüm olması düşünülmüştür. Ancak, yalnızca balıkçılara ilişkin ilk bölüm tamamlandı. Visconti, *Pietro Germi*'nin (*Kanun Namına*, 1948 ve *Umut Yolu*, 1950)yanı sıra Güney İtalya ve sorunlarına ilişkin film yapan ilk yönetmendir. Bu filmler İtalyan kamuoyunu etkilemiş ve Güneyin sorunlarına ilişkin tartışmaları yoğunlaştırmıştır.

"Doğrudan kayıtsızlık ya da 'laissez-faire'ilkesini bir yana koyarsak, İtalya'nın güneyinin sorunlarını çözmek için iki yol öne sürmüştür. Bunlardan biri, merkezi hükümetin yoğun müdahalesiyle eşkıyalık ve rüşveti ortadan kaldırmak, toprak reformu yapıp bölgeye endüstriyi sokmaktı. Gramsci'nin görüşlerinden türeyen ikincisi ise, güneyin köylülerini kuzeyin proleteryası ile birlikte siyasal bir kitle hareketinde ittifak ettirerek, güney toplumunu içerden değiştirmekti. 1940'ların İtalya'sında bir filmcinin bu çözümlerden biri lehine taraf olmaması olanaksızdı (Smith 1973: 38).

Visconti, işte bu ikinci görüşün yanında yer almıştı. Filmi yapmak için Sicilya'ya gittiğinde, senaryo taslağında görülen şuydu: Devrimin saati geldi, Sicilya halkı silahlarına sarılacak ve baskıcıya karşı kısmi de olsa bir zafer kazanacak. Ancak çekim yerine gittiğinde Visconti durumun çok farklı olduğunu gördü. Çekmek istediği ile Sicilya'nın nesnel koşulları arasında dağlar kadar fark vardı. Öncelikle, Sicilya emekçileri topyekun bir ayaklanmaya geçecek durumda değildi, gerici güçler çok etkindi, halk örgütlenmemişti, herhangi bir ayaklanma başarısızlığa mahkum gibi görülüyordu. Böylesine geri bir yörede devrimin gerçekleştiğini gösteren, üstelik de belgesel özelliği ağır basan bir film yapmak, gerçeği tümüyle değiştireceği anlamına geleceği için Visconti, daha karamsar ama daha gerçekçi bir biçimde filmi yeniden düzenledi. Böyle olmasaydı, *Yer Sarsılıyor* Yenigerçekçi sinemanın baş yapıtlarından biri değil, belki de devrimci bir sinemacının ütopik bir filmi olarak nitelendirilecekti. Çünkü Yenigerçekçi ivedi ve o anlık gerçeğin sinemasıdır. Buna karşılık filmde de gördüğümüz gibi Visconti, kesinlikle gerçekçi olmak uğruna teslimiyetçiliği de önermemiştir. Hatta, filmin içerisindeki siyasal acitasyon, *Yer Sarsılıyor*'un kimi kişilerce bir propaganda baş yapıtı olarak nitelendirilmesine yol açmıştır (Smith 1973: 40).

Filmin öyküsü Verga'nın Güney İtalya edebiyatı örneklerinden olan '*I Malavoglia*' adlı romanından esinlenerek kurulmuştur. Yoksul bir balıkçı ailesi olan Valastroların, özellikle büyük oğul Ntoni'nin bireysel başkaldırısını ve yenilgisini anlatır. Ancak film, işlediği iki temel savla tüm balıkçıların geleceğinin böyle olmayacağını da gösterir. Şöyle ki, Ntoni aracıların verdiği düşük fiyatlara

kızıp, öteki balıkçıları da arkasına alarak aracıların tümünü denize attırır. Bu kendiliğinden oluşmuş, ani bir tepkidir, polisler gelir ve büyük oğul hapse girer. Ntomi, burada esas düşmanın doğa (deniz) değil, sömürüye dayanan dünya olduğunu anlatır. Karşı çıkılması gerektiğini fark ederek evi satıp bir tekne alır. Valastro ailesi sömürüye karşı yalnız da olsa direnmeye karar vermiştir. Ne var ki, tekne batar ve Ntoni bir kez daha yenilir. Artık olayın bireysel düzeyde çözülemeyeceği, kolektif ve uyumlu eylemin zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Nowell Smith'e göre: "Visconti öyküyü Marx'ın ışığında yeniden yazmıştır." (1973: 44). Visconti, ne kaçış filmlerinde, olduğu gibi Ntoni'nin bireysel başkaldırısını ödüllendirip onu zengin etmiş, ne de sömürücüleri yok ettirip kötülükleri sona erdirmiştir. Visconti, Yenigerçekçi sinemanın özüne çok uygun bir biçimde filmine, belirgin bir 'son' koymamış ancak izleyici de yaşamın süregittiğini, filmdeki karakterlerin içinde bulunduğu durumların, kendileri bir şey yapmadıkları sürece yineleneceği duygusunu yaratmaya çalışmıştır.

Visconti *Yer Sarsılıyor*'da, tümüyle olayın geçtiği Aci-Trezza köyündeki gerçek kişileri kullandı. Filmin bir diğer özelliği diyalogların yöre dialektine sadık kalmasıdır. Bu dialekt yalnızca yarımada da değil, Sicilya'nın büyük bir kısmında bile anlaşılmadığından film boyunca İtalyanca açıklamalara yer verilmiştir. Fakat filmin diyaloglarıyla resimsel stili öylesine birbirine uymuştur ki, tam bir görsel ve işitsel bütünlük sağlanmıştır. Visconti'nin yaklaşımı Flaherty gibidir. *Yer Sarsılıyor*, içinde; antropoloğun sahneyi düzenleyip önemi üzerine yorum yaptığı antropolojik bir filmdir. Fakat film çekilmeye başladığı anda yönetmen varlığının artık duyulmaması için aradan çekilir yani saati kurup işlemeye bırakır. Öte yandan fırtına, bulutlu gökyüzü, siyah şallı bir kadının ileri geri konuşmaları gibi tümüyle saf resimsel görüntülerde ve doğanın yıprattığı bitkin insan yüzü çekimlerde Eisenstein'ı anımsatan doğrudan duygusal bir irdeleme vardır (Nowell Smith 1973: 49).

Visconti, *Yer Sarsılıyor*'dan sonra böylesine bir yazının sınırlarını aşacak sayıda çok ve önemli filmler yapmıştır. Bunlar siyasal olarak bir ölçüde ileri olarak nitelenebilecek filmlerdir. İlk yıllardaki, Renoir natüralizmiyle, Flaherty ve Eisenstein'ın etkileri daha

sonra tümüyle kaybolmasa bile yerini, görüntüsel zenginliğe ve biçimselliğe bıraktı (*Leopar*, 1963; *Lanetli*, 1969; *Venedik'te Ölüm*, 1971) Tiyatro ve opera sahneye koyuculuğu Visconti'nin özellikle dekor ve kostüm açısından görkemli filmlere (*Senso*, 1954) yönelmesinde etkili oldu (Bawden 1976: 732). Kendisi de soylu bir aileden gelen Visconti, özellikle üst sınıfların çöküşünü ya da bozulmasını anlatan filmlerinde başarılı olmuştur. *Yer Sarsılıyor*'dan sonra, Yenigerçekçi olarak nitelenebilecek tek filmi *Rocco Kardeşler* (Rocco e i Suoi Fratelli, 1960) dir.

Vittorio De Sica

Yenigerçekçi sinemacılardan seçtiğimiz üçüncü yönetmen olan De Sica ise, sanat yaşamına tiyatro oyuncusu olarak başladı.1935'te kendi tiyatro kumpanyasını kuran De Sica, 1922'den başlayarak filmlerde rol almıştır. Ancak başarılı bir sinema oyuncusu olarak kendini kabul ettirişi 1932'de Camerini'nin bir filmiyle oldu. De Sica'nın oyunculuk yönü, onun ilerde istediği nitelik ve biçimde filmler yapmasında çok önemli bir kaynak işlevi görmüştür. Yönetmenliğini yaptığı ilk film 1941'de gerçekleştirilen Terasa Venerdi'dir. Başrolde Anna Magnani'nin oynadığı bu filmin asıl önemi, De Sica'nın senarist Cesare Zavettini ile uzun yıllar sürecek ortak çalışmalarının ilk ürünü olmasındandır. De Sica'yı Zavettini'siz düşünmek zordur. Bir Marksist olan Zavettini'nin siyasal bilinci De Sica'nın birey psikolojisine ilişkin berrak görüşleri ile birleşince o günü ve sorunlarını sağlam bir toplumsal temel üzerinde ve doğru insan ilişkileri çerçevesinde veren filmler ortaya çıkmıştır.

İkilinin *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri Di Biciclette*, 1948)ndan önceki iki filminde de, dönemin İtalya'sı çocukların aracılığıyla anlatılmaktadır (2). 1947'de yapılan *Çocuklar Bizi Gözlüyor*'da (I Bambini ci guardano) orta sınıf bir ailenin çözülüşü, ailenin üçüncü kişisi olan çocuğun gözüyle anlatılırken, 1946'da gerçekleştirilen *Boyacı (Sciuscia)* filminde ise müttefiklerin girdiği Roma'da iki boyacı çocuğun giderek kötüleşen yaşam koşullarını anlatır. Oscar da alan bu film De Sica'nın sinemasal olgunluğunun ortaya çıktığı ve ona uluslararası bir ün kazandıran ilk yapıt olduğu kabul edilir.

Aynı zamanda bu film, Yenigerçekçiliğin kendisi gibi, İtalya'nın toplumsal gerçeklerince yönlendirilmiştir. Yapımında da o yıllarda film yapım sürecinde karşılaşılan her türlü maddi olanaksızlıklar ortaya çıkmış ve durum, filmin Yenigerçekçi niteliğini kendiliğinden desteklemiştir (Bawden 1976: 189).

De Sica-Zavattini ikilisinin bütün zamanların en iyi on filmi arasında sayılan *Bisiklet Hırsızları* adlı yapıtı 1948 yılında gerçekleşti. Daha sonra sinema tarihinde çok saygın bir yer kazanan bu filmin finansman öyküsü de oldukça ilginçtir. Hiçbir İtalyan yapımcı film için para yatırmaya yanaşmamıştır. Bu yıllarda –diğer alanlarda olduğu gibi- İtalyan film sanayinde de Amerikan sermayesi etkili olmaya başlamıştır. Bu durumun bir sonucu olarak, İtalyan parası bulamayan De Sica'ya Amerikalı yapımcı David O'Selznick (Rüzgâr Gibi Geçti, Rebecca gibi filmlerin yapımcısı) yardım elini uzattı. Ancak küçük bir koşulu vardı; başrolde Cary Grant oynayacaktı (3). Yardım eli geri çevrildi ve De Sica hala sürdürdüğü oyunculuğundan biriktirdiği paralarla filmini yaptı. Aynı olgu De Sica'nın Yenigerçekçi yaratıcılığının son iki örneği olan *Milano Mucizesi* (*Miracolo a Milano*, 1950) ve *Umberto D* (1953) adlı filmleri için de geçerlidir.

Bisiklet Hırsızları, savaş sonrası İtalya'da büyük boyutlara ulaşan işsizliğin toplum ve birey düzeyinden ele alınışıdır. Toplumsal koşulların bireyi çözümsüzlükte bırakıp, suça ittiği böylece bireyin kendi gözünde bile aşağılanmış duruma düştüğü anlatılmaktadır. İşi için bisiklete gereksinmesi olan bir işçi, işe başladığı ilk gün bisikletini çaldırır. Film bundan sonra, adamın, arkadaşlarının ve oğlunun, alanlarda, Roma'nın eskici pazarında bisikleti umutsuzca arayışlarını sergiler. Antonia hırsızı yakaladığında, onun da kendisi gibi bir kişi olduğunu görür, hırsızlık hepsinin içinde yaşadığı koşulların ve karşı karşıya bulundukları sorunların bir ürünüdür. Bisikletini alamayan Antonio, bir başkasınınkini çalar, böylece filmin ikinci hırsızı kendisi olur. Ancak başarısızdır, yakalanır ve çok kötü bir duruma düşer. Antonio'nun çöküşü tamamlanmıştır ve yalnızca oğlunun varlığı ve sunduğu yakınlık onun yaşaması için bir nedendir.

De Sica filmde, kilise, polis, tefecilik ve işçi bulma kurumu gibi var olan sistemin yapı taşlarına ağır eleştiriler getirmektedir. Öyle

ki, hakkındaki sinemasal eleştirilerin olumluluğuna karşın bu film, toplumsal koşullara şiddetli karşıtlığı nedeniyle, İtalyan Ulusunun çıkarlarına aykırı bulunmuş ve De Sica'yla Zavattini üzerine yoğun bir baskı getirmiştir. Zaten daha önce de İtalyan İçişleri Bakanlığı Boyacı'nın Cannes film şenliğine gönderilmesini, ahlaka aykırı olduğu gerekçesi ile engellemişti. Daha sonra ise, *Umberto D*'de aynı sorunla karşılaşıldı ve De Sica, 'İtalya'nın gizli çamaşırlarını' ortaya sermekle suçlandı. De Sica bu filmini, gazeteci ve eleştirmenlere gösterebilmek için, 1954'te Londra'da düzenlenen İtalyan filmleri haftasına, o günlerin İtalyan ticari sinemasının medar-ı iftiharı olan Gina Lollobrigida'ya eşlik etmek üzere gidip, bir ara toplantıdan kaçarak gizlice oynatmıştır (Manwell ve Jacobs 1975: 290- 291).

Siyasal baskılar, yapımcıları Yenigerçekçi yönetmenleri desteklemekten alıkoymuş ve ülkedeki değişen atmosfer içinde Yeni gerçekçilik giderek sönmeye yüz tutmuştur. Ancak bu gelenek bugün bile pek çok filmde etkilerini sürdürmektedir. Diğer ülkelerin sinemaları üzerinde de önemli etkiler yapmış ve sinemanın çağdaşlaşması yolunda attığı adımlar bir şey yitirmemiştir. Türkiye'de Yılmaz Güney'in yaptığı '*Umut*' filmi de buna bir örnek olabilir.

1950'lilerin ortalarında Hollywood'un mali hegemonyasının İtalyan sineması üzerinde yarattığı etkilerle 'tozpembe-gerçekçilik', 'ekmek ve aşk' filmleri ortaya çıkmıştır. De Sica'yı bu filmlerde genellikle oyuncu, zaman zaman da yönetmen olarak görüyoruz. Zavattini'yle birlikte planladıkları pek çok filmi gerçekleştiremeyen De Sica, daha sonra da iki kez Oskar' la ödüllendirilmiştir. *İki Kadın* (*La Ciociara*, 1960), *Dün, Bugün, Yarın* (*Ieri, oggi, domani*, 1964)

Yenigerçekçiliğe ilişkin bölümü bitirmeden önce, De Sica aracılığıyla bu akımın özelliklerini bir kez daha özetleyecek olursak şunları sıralayabiliriz:

★ Gerçeğin son derece inandırıcı biçimde yeniden yaratılması,

★ Toplumsal ve siyasal olguların, sıradan insanın yaşamı üzerindeki etkilerini irdeleyen basit ve yalın temalar,

★ Sıradan insanın kendiliğindenciliğini yansıtan oyunculuk,

★ Son derece yalın ve karmaşık olmayan çekim açıları, kompozisyon, hareketler,

★ Yalın, basit bir kurgu

★ Son derece gerçekçi ışıklandırma (Bobker 1974: 171).

Yeni Dalga (Nouvelle Vogue)

1958- 1963 yılları arasında pek çok başka ülkede olduğu gibi, Fransa'da da, sinema seyircisi sayısında düşüş görülmesine karşın (4) yine aynı dönemde 170 Fransız yönetmeni ilk filmini yaptı (Rhode 1978: 525). 1959 yılında ilk filmini yapan yönetmenlerin sayısı 24'iken bu sayı 1960'da 43'e çıkıyor (Bawden 1976: 510). Seyirci sayısının düşmesiyle yönetmen sayısının artması çelişir gibi görünse de, aslında aralarında çok yakın bir ilişki vardı. Yapımcılar, televizyonun yaygınlaşmaya başlaması ve seyirci sayısının hızla azalması nedeniyle yeni önlemler almak zorunda kaldılar. Artık, büyük maliyetli, tek bir filmin riskini azaltmak gerekiyordu. Ticari zekâsı parlak olan kimi yapımcılar bir tek filme yapılacak yatırımla, genç yönetmenleri ve onların tarzının sağladığı olanakları kullanarak, sekiz-dokuz dar bütçeli film yapmanın avantajını hemen kavradılar. Bu filmlerden bir ya da ikisinin iyi iş yapmasını bekleyip, riski azaltmayı yeğlediler. Genç yönetmenlerin yeğlenmesinin ikinci ticari nedeni, belli bir toplumsal birikimin sonucu, kendinden önceki kuşakların değer, kural ve yapıtlarına baş kaldıran gençlerden oluşan pazarı ele geçirmekti. Televizyonun karşısından kalkmayan ana-babalarının tersine akşamları evde oturmayı reddeden gençlere yönelik filmler, beklenen yanıtı buldu ve pek çok genç yönetmen sinema sanayinde yerini aldı (Rhode 1978: 520).

Yeni Dalga'nın oluşumuna başlangıç noktası olarak, 1951 yılında Andre Bazin'ce yayınlanan 'Cahiers du Cinema' dergisinin çıkışını alabiliriz. Liberal bir kişi olan Bazin, Katolik düşünür Emmenuel Mounier'den etkilenmiştir.'Sinema nedir?' adlı kuramsal yapıtıyla ünlüdür. Oldukça tartışmalı görüşleri yüzünden özellikle solun eleştirilerine uğramıştır. Örneğin, kurgu konusunda Eisenstein'a olan karşıtlığından söz edebiliriz. Eisenstein'a göre; kurgunun gücü, seyircinin zihnini ve duygularını yaratıcı süreç içine

katmasından kaynaklanır. Seyirci, yazarın görüntüyü yaratırken geçtiği aynı yaratıcı yoldan yürümeye zorlanmaktadır. Bazin ise, "Rus okulu montajla şekilsiz gerçeğin tek görünümünü empoze edebilmek için, çoklu anlamları ortadan kaldırıyor. Seyircinin kendisine kurgu yoluyla dikte edilenden başka bir anlam bulması engelleniyor" diyerek, kurgunun temelde ve doğası gereği belirsizliğin ifadesine karşıt olduğunu öne sürmüştür (Perkins 1974: 33).

Bazin, kurguda otantik ve nesnel olma kuramının düşünürüdür. Ona göre, sinemada iyi olan şey, olayların sunumdan daha önemli bir yer tutmasına olanak tanınmasıdır. Kurgu araçlarıyla, gerçeğin yönlendirilmesindeki tehlikelere dikkat çeken Bazin, Renoir'ın gerçekçiliğine hayrandır. Çünkü Renoir, uzun çekimleri, kaydırmalı kamera kullanımını ve kompozisyonda derinliği geliştiren bir yönetmendir. Benzeri yaklaşımları olan Orson Welles ve William Wyler ile İtalyan yeni gerçekçileri Rossellini ve Visconti Bazin'in favorileridir.

"Yenigerçekçiliğin, Amerika'da olduğu gibi, önce kurgulama tekniğinde herhangi bir devrimle kendini göstermemesi insanı aldatmamalıdır.

Aynı amaca varmak için, çeşitli araçlar vardır. Rossellini ile De Sica'nın araçları öyle pek göze çarpıcı değildir ama, bunlarda kurguyu hiçe indirmek ve perde de gerçeğin asıl sürekliliğini geçirmek amacını güderler. Yenigerçekçilerin en 'estet' olanı Lushino Visconti zaten sanatın temelini Yer Sarsılıyor' da Welles kadar kesinlikle açığa vuruyordu: Yer Sarsılıyor hemen tamamıyla, çekim-ayrımdan meydana gelmiştir ve bu filmde olayı tümüyle kucaklamak kaygısı kendisini alan derinliği ve bitip tükenmez çevrinmelerle ortaya koyuyordu." (Bazin 1966: 86).

Bazin'in gerçeğin asıl sürekliliğini yakalama, dolayısıyla kurgu kullanmama konusundaki tutumu, öğrencilerden özellikle François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ı etkilemiştir. Truffaut'nun filmlerinde çekimler son derece uzundur. Kesmeler ancak kaçınılmaz olduğunda kullanılır. (Örneğin, bir karakter odadan çıktığı ya da merdivenlerden inip gözden kaybolduğu için). *400 Darbe*'de (*Les 400 Coups*,

1959) Bazin'in etkisi açıkça görülmektedir (Reisz ve Millar 1975: 331).

Hemen belirtelim ki, yeni dalga yönetmenlerinin öykünün devamlılığına karşı çıkışlarıyla gerçeğin sürekliliği konusundaki durumları birbirine karıştırılmamalıdır. Çünkü onlara göre, yaşam uyum içinde süren çok anlaşılır bir öykü değildir. Karmaşık ve kesikli bir bütündür. Kişinin öznel gerçekçiliği her zaman nesnel gerçekçilikle bağdaşmaz, biri için diğeri feda edilmez.

Yeni dalga akımının kuramsal temellerinden biri de –auteur (yaratıcı) kuramının ilk adımı sayılabilecek olan- Alexandre Astruc'un 1948'de ortaya attığı 'Camera Stylo' (kamera -kalem) kavramıdır. Astruc'a göre, sinema artık, görüntüleri saptama yönündeki başarısını tamamlamış ve yavaş yavaş bir 'dil' olmaya başlamıştır. Sinemada ve onun aracılığıyla, sanatçı deneme ve romanla yapıldığı gibi soyut ya da deneyimsel düşüncelerini ortaya koyabilecektir. İşte bu nedenle sinema bir dildir. Camera-stylo, genç Fransız entelektüellerinin sinemaya bakışlarını açıklaması yönünden yararlı bir terim olmaktadır (Reisz ve Millar 1975: 322). Genç yönetmenler 'yazan' ve 'görüntüleyen' ayrımının gerçekçi olmayacağına inandıklarından, sinemada da diğer sanatlarda olduğu gibi mükemmelliğin, denetleyen zekânın tekliğinden doğacağını savundular. Sinemanın boyutları öylesine küçülmeliydi ki, tek adam, yani yaratıcı onun üzerinde bir denetim kurabilsin böylece "auteur" yönetmenler daha yalın, yaşam gibi ve gerçek olayların akışına olabildiğince az müdahale edecek, kişisel yazımlama araçlarını kullanmadaki çekici öneriye dört elle sarıldılar. Örneğin, yeni dalga filmleri, 'Cinema-Verite'nin tekniklerinden yararlandılar.

Yeni Dalgacılar

Genel kurala uyarak biz de bu yönetmenleri üçe ayırabiliriz. 'Cahier du Cinema' çevresinde toplananlar Claude Chabrol, Francois Traffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Charles Bitsch, Jacques Doniol-Veleroze gibi genç eleştirmenlerdi. Öte yandan Georges Franju, Agnes Varda, Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Rouch, Jacques Rozier ise 'Seinne'in sol

yaka' sinemacılarını oluşturuyordu. Bu sinemacıların ortak özellikleri, ticari sinemada o zamana dek şu ya da bu biçimde çalışmaktan kaçınmaları ve sinema eğitimlerini belgesel ve kısa filmler yapmanın yanı sıra Fransız sinematekinin arşivleriyle sağlamış olmalarıdır. Bu yönetmenlerin bir diğer ortak özelliği, birkaç piyasa filmi yapıp, kendilerinin kabul ettirdikten sonra değil, hemen ilk filmlerinde kendi kişisel stillerini ortaya koyabilmiş olmalarıdır. Üçüncü olarak asistan ya da senaryo yazarlığı gibi, yönetmenliğe geleneksel çıraklık kurumu aracılığıyla gelen ve ticari başarı kazanan Roger Vadim, Louis Malle ve Alexandre Astruc'un oluşturduğu grup da bunlara katılabilir.

Sinema Anlayışları

Yeni dalgacıların sineması kendilerinden önceki Fransız sinema geleneğinin reddi üzerine kurulmuştur. Birbirleriyle her türlü yardımlaşmayı sürdürmelerine, yaptıkları sinemanın düşünsel temellerini beraberce atmalarına karşın, tümü son derece kişisel anlatım yolları ve teknikleri geliştirmişlerdir. Yine pek zorlamadan aşağı yukarı hepsinde ortak kimi nitelikleri şöyle sıralayabiliriz: Doğrusal zamana karşı çıkmaları, yani zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları; öykü bütünselliğine önem vermemeleri, eliptik bir anlatım yeğleyerek, anlam bozulmaksızın öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmaları; aynı film içinde kendilerini hiç kısıtlamadan belgeselden yapıntıya dek çeşitli sinema stillerini kullanmaları; çekim sırasında doğaçlamaya (improvisation), kendiliğindenciliğe ağırlık vermeleri gibi.

Bu dönemde Fransız toplumunda gençler arasında yaygın olan düşünce biçimi, dış değerler –din, ahlak, yurtseverlik gibi- çerçevesinin çöküşü sonucu, her şeyin bireye kaldığı, onun kendi değerlerinin kendisinin yaratması gerektiği yolundaydı. Bu da ancak içe bakışla sağlanabilirdi. Çünkü kişi en iyi kendini bilebilirdi ya da en azından ilk bilmesi gereken kendisiydi. Yeni sinema da, dış dünyayla daha az, iç dünyayla daha fazla ilgilendi (Reisz ve Millar 1975: 327). Böyle olunca öykünün sürekliliği ve dramatik yapının önemi ortadan kalktı, bunların yerini doğaçlama ve kendiliğindencilik aldı.

Yeni dalgacıların kendi kişisel damgalarını taşıyan filmleri yukarıda sözü edilen yaratıcı kuramın gelişimiyle iç içedir.. 1930 ve 1940'ların Fransız sinema geleneğinde senaryo yazarının önemi çok büyüktü, 1950'lerde ise daha eski bir fikre, yani yönetmenin filminin tek yaratıcısı olduğu fikrine dönülmüştür. Artık semarist, yönetmene düşüncelerini biçimlendirmede yardımcı olan teknisyen konumundadır. Yeni dalganın en tipik örneklerinin öyküleri, yönetmenlerce geliştirilmiştir. Durumun tek istisnası Allain Resnais'dır. Resnais hiçbir filminde tek bir diyalog yazmamış., Marguerite Duras, Alain Robbo-Grillet gibi yazarlarla ortak bir çalışma yürütmüştür.

Yeni dalgacıların kendilerinden önceki kuşağı reddettikleri bir başka yönü ise, dekorların en küçük ayrıntılarına dek gerçeğe benzer biçimde düzenlenmesiydi. Yeni dalgacılar ise ya gerçek mekânlarda çekim yaptılar ya da dekor kullanmak zorunda kaldıklarında onu gerçeği yeniden üretici olarak değil, açıklayıcı bir araç olarak kullandılar (Armes 1970: 13).

Senaryo ve dekor konusunda olduğu gibi yeni dalga yönetmenleri dışavurumsal olmaktan çok işlevsel olan klasik düzgün görüntülere (fotoğraflara) de karşı çıkmışlardır. Genç yönetmenler, kameranın görsel olanaklarını çok iyi kavrayıp, kullanmaya büyük özen gösterdiler. Önceki kuşağın görüntü yönetmenleri çok titiz hazırlanmış aydınlatma, temel olarak durağan çekim açıları ve bunun sonucu yavaş çalışma alışkanlığındaydılar. Bu nedenle yeni dalganın doğuşu beraberinde yeni bir ışıkçı-kameraman kuşağını getirdi. Örneğin, Jean Pierre Melville'in ilk filmlerinden olan *Denizin Sessizliği* (*Les Silence de la Mer*, 1948) de bu yeni anlayışın öncüllerini buluruz. Bu filmin görüntü yönetmeninin (Henri Decae) son derece kısıtlı parasal olanaklar içinde yaratıcılığını gerçekleştirmeye çalışırken bulduğu yeni çözümler, kendinden sonraki görüntü yönetmenleri üzerinde önemli etkiler yapmıştır (Armes 1970: 15). Yeni dalganın en ilginç ve en önemli kameramanı Godard'ın pek çok filminde, ayrıca Truffaut, Demy, Rouch daha sonraları Costa Gavras'la çalışmış olan Raoul Coutard'dır. Verimliliği ve uyumluluğuyla Coutard hem çeşitli yönetmenlerle çalışabilmiş hem de her nitelikteki filmle başarılı sonuçlar elde etmiştir. En

önemli özelliği ise, el kameralarının kullanılışında yeni yöntemler geliştirmesi, dolayısıyla kamerayı çok hareketli ve içinden geldiği gibi kullanabilmesidir. Romantik olmayan, sert, akıcı ve çevik bir üslubu vardır. Diğer bir özelliği de parlak olmayan aydınlatma kullanmasıdır (Bawden 1978: 102).

Yeni dalgacılar kendilerinden önceki sinemacıları ve sinemayı çok iyi bildiklerinden bazı sinematografik araçları yeni ve farklı bir biçimde kullandılar. Örneğin, karartma ve bindirmeyi, zamanın ve mekânın değiştiğini göstermek için-klasik anlamında-değil, yumuşak görüntüleri birleştiren duygusal bir araç ya da bir ilintiyi ima eden entelektüel bir araç olarak kullanmışlardır.

Yeni dalga filmcilerinin, yapım sürecine ilişkin ortak özelliklerini de şöyle özetleyebiliriz: Doğal mekânlarda, yıldız oyuncusuz, minimumdan daha az elemandan oluşan çekim ekibiyle, çok hassas (hızlı) ham film kullanarak, hiçbir dağıtım güvencesi ya da herhangi bir yükümlülük olmadan gerçekleştirilen, daha çok emek yoğun bir yapım sistemine bağlı kalmak (Reisz ve Millar 1975: 323).

Yeni dalga, yeni gerçekçi sinema gibi bir okul oluşturmamıştır. Savaş sonrası Yenigerçekçi sinemayı biçimlendiren ve yönlendiren özelliklerin pek çoğunu 1950 sonrası Fransa'sında göremeyiz. Açlığa ve Faşizme karşı şiddetli tepkinin yerini, temelinde anti-komünizm yatan soğuk savaş aldı. Dünya çapında var olan ideolojik karşıtlığı Fransa aynı zamanda kendi içinde de yaşıyordu. Yaşam biçimi giderek Amerikanlaşırken, sendikalar ve aydınların çoğunluğu, Komünist Parti'nin önderliğini büyük ölçüde benimsemişlerdi. Bu durum birlikte yaşamayı yani uzlaşmayı getirmişti. 1950'lerin sonlarında ise Fransız ulusu Cezayir savaşının getirdiği tartışmanın içine girmiş ve De Gaulle'ün ulusçuluğundan etkilenmeye başlamıştı.

İşte bu çerçeve içinde çeşitli düşünce akımlarından etkilenen yeni dalga yönetmenleri için Yenigerçekçi sinemada olduğu gibi belirgin bir bakış söz konusu değildir. Ortak özellikleri, yani Yeni Dalga adı altında toplanmalarına neden olan özellikler aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkıp geleneksel Fransız sinemasının üslubuna ve temalarına başkaldırmalarıdır. Bunun dışında yeni dalga yönetmenlerinin tümü filmlerinde kendi kişisel bakış açılarını, yorumla-

rını ve tekniklerini sergilemişlerdir. Yeni dalgayı daha ayrıntılı olarak, iki yönetmen aracılığıyla incelemeye ve yönetmenlerin birbirlerinden ne denli farklılaştıklarını göstermeye çalışacağız. Ele alacağımız yönetmenler Jean-Luc Godard ve Alain Resnais'dir. Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi bu yönetmenleri bir tek filmle anlatabilmek olanaksızdır. Bu kez yönetmenlerin özgün niteliklerini ve geçirdikleri evrimi çeşitli filmlerini ele alarak sergilemeye çalışacağız.

Jean-Luc Godard

Sinema tarihinin üzerinde en çok söz edilen ve en etkili dört beş yönetmeninden biri de kuşkusuz Godard'dır. 1960 sonrası dünya sinemasının gösterdiği gelişmeye en büyük katkıyı onun yaptığı (yaptıklarını onaylanıp, onaylanmasa bile) genel kabul gören bir yargıdır. Gerçekten sinema, İkinci Dünya Savaşı sonrasında bile tam anlamıyla çağdaşlaşamamıştı. Dünya, Sovyet Devrimini, İkinci Dünya Savaşını, Hiroşima'yı, yeniden doğan ulusları görüp tanırken, diğer yandan da uzaya açıldı. Yeni kuşaklar, dedelerinin hayal bile edemediği teknik buluşlardan oluşan bir çevrede yetişti. Diğer sanatlar bu olgulardan etkilenip gelişirken sinema hala 19. yüzyıl dünyasında kalmıştı. Geçmişte deneysel sinema, bütünü etkilemeyen girişimler olmaktan öteye gidememişti. Ticari sinema ise geçen yüzyılın popüler romanlarının yaptığı gibi sadece bir öykü anlatım biçimi olarak kalmıştı. Bunun en tipik örneği Hollywood filmleridir. David W. Griffith bile kendi döneminde üretilmekte olan ve yeni anlatım yöntemleri içeren romanlarla yarışmak yerine Charles Dickens'in öykü anlatım yollarının filmsel karşılıklarını bulmaya çalışmıştır (Armes 1974: 215- 216). Sinemanın 'Western'inden 'gangster'ine' dek her türlü yapıtında iyi ile kötünün çatışmasını anlatan öykülere yer verişinin nedenlerinden biri de seyircinin heyecanlı ve sarıcı biçimde anlatılan öykülere meraklı oluşuydu. Ancak zaman değişti ve sayıları azalan ama çok değişik yeni bir seyirci kitlesi oluştu. Buna koşut olarak daha geniş ufuklu, daha özgür yeni bir yönetmenler kuşağı doğdu. İşte bu değişim Godard filmleriyle örneklenir.

Godard ilk uzun filmi *Serseri Aşıklar*'ı (*A Bout de Souffle*, 1959) yapıncaya dek, kısa filmler çekip, sinema eleştirileri yazıyordu. Yeni dalgayı özetlerken belirttiğimiz gibi, akımın genç yönetmenlerinden etkilendiği düşünce ortamından Godard da payını aldı. Varoluşçu olarak başladı, Brechtci ve neo-Brechtci parodilerden geçip, özellikle 1967'den sonra Marksist eğilimini açıkça yansıtan filmler yapma dönemine vardı. 1969- 1972 yılları arasında ticari sinemadan kopup, belirli siyasal çevreler için 16mm.lik filmler yapan bir öğrenci grubuyla (Dziga-Vertov Grubu) çalıştı. 1972'de *Herşey Yolunda* (*Touth Va Bien*) adlı filmle –başrollerini Jane Fonda ve Yves Montand'ın oynadığı- ticari sinemaya döndü. Ticari sinema kalıpları içinde çalışmasına karşın Godard özgürlüğünden ve özgünlüğünden ödün vermeksizin varlığını sürdürebilmiş ender yönetmenlerdendir. Filmleri sinema çevrelerinde olumlu ya da olumsuz büyük yankılar uyandırmasına karşın geniş bir seyirci kitlesi bulamamaktadır. Bunun nedeni belki de, Godard'ın sinema anlayışında, yaratıcılığında kullandığı kendine özgü yeni yöntemlerde ve 'günün ötesindeki sanatçı' kişiliğinde yatmaktadır. Godard yaptığı işi şöyle özetliyor: "Ben geleceğin 'şimdi'den daha fazla var olduğu, şimdiki zamanla ilgiliyim." Godard'ın bu yaklaşımı bize onun filmlerinin neden geniş kitlelerce izlenmediği konusunda bir ipucu verebilir. Godard, şimdiden geleceğin belgesellerini yaparak, bizim şimdi de var olan geleceği yakalayamamamızın eleştirisini getirmektedir (Kael 1970: 76). Godard'ın yaptığı falcılık ya da peygamberlik değil, yalnızca çağının tanığı olmayı çok iyi bilen bir sanatçının, sahip olduğu dünya görüşü, yetenek ve yaratıcılığının da katkısıyla, döneminin içinde bulunan geleceğin tohumlarının farkına varmasıdır. Filmlerinin geniş kitlelerce kabul görmemesinin bir diğer nedeni, Godard'ın yalnızca ticari olmama ya da 'anlamayan seyretmesin' gibi bir tavrından kaynaklanmamakta, elindeki malzeme ve kendi yeteneğinin doğasının bir sonucu olmaktadır. Aşağıda Godard'ın filmleri teknik ve düşünsel açıdan irdelenirken bu varsayımı daha iyi anlaşılacaktır.

Godard 1954- 55 yıllarında yaptığı iki belgeselde *(Beton Operasyonu, Koket Kadın)* Daha sonra mükemmelleştireceği sinema stilinin ilk örneklerini vermiştir; sıçramalı kesme, kamerayı omuz-

dan kullanma ve devamlılığı önemsememe gibi (Bawden 1976: 202). Godard'ın ilk uzun filmi (yeni dalgayı bütün dünyaya kabul ettiren film) *Serseri Âşıklar* bir ayda ve kısıtlı bir bütçeyle çekildi. Görüntü yönetmeni Coutard'la ilk işbirliği de bu filmde gerçekleşti. Filmin yapımcılığını daha önce ticari zekâlarından söz ettiğimiz birkaç aydın yapımcıdan biri olan Georges Beaurregrad yaptı. Öykü gerçek bir olaydan yola çıkılarak Truffaut tarafından tasarlanmıştı. Filmde klasik sinemanın temel taşları bir kenara bırakıldı ama Godard bunu yaparken kendine özgü yeni teknikleri ticari film yapımı içinde öylesine ustalıkla eritti ki, yeniliklerin özgün etkisinin hemen farkına varılamadı. Filmin tümü stüdyo dışında çekilip, olabildiğince yapay ışıklandırmadan (5) kamera ayağı ve şaryo kullanımından kaçınılmıştır. Buna karşın kamera hareketleri, ya kamera omuzda yürünerek ya da kameramanı tekerlekli sandalyeye oturtarak sağlanmıştır. Mikrofonun da kameraya benzer şekilde kullanılmasıyla doğaçlama mümkün olmuştur. Godard bu filmde öykülü filmden fikirlerin filmine yöneldiğinden senaryo kopuktur, tamam değildir ve yinelemeler vardır. Burada Eisenstein'ın (özellikle Ekim filminde açıkça görülen) dramatik bir öykü anlatımı yerine, fikirleri sergileme yaklaşımının etkisinden söz edilebilir. Bunun sonucu olarak, Eisenstein'ın da zamanın sürekliliğini sağlama gibi bir sorunu olmamıştı. Godard ve Resnais'da belirgin olarak ortaya çıkan 'öykü süreksizliği' de kaynağını Eisenstein'da bulmaktadır diyebiliriz (Reisz ve Millar 1975: 35). *Serseri Aşıklar*'ın diyaloglarını Godard yazmış ama oyuncular ezberlemeye zorlanmamıştır. Godard çekim sırasında oyuncularına ipuçları vermekle yetinmiştir. Filmin bir diğer özelliği de Godard'ın daha sonraki filmlerinde iyice ağırlık kazanacak olan uzun diyalog ve monologlarla, çeşitli düşünürlerden alıntılara yer vermiş olmasıdır. Örneğin filmde Patricia'nın (Jean Seberg) Romancı Parvulesco ile olan mülakatı (Armes 1970: 71). Filmin öyküsü kısaca, bir güvenlik görevlisini öldürmesi nedeniyle polisçe aranan bir otomobil hırsızı ve onun Amerikalı bir öğrenciyle olan ilişkisi üzerine kuruludur. Katil-hırsız Poiccard-Covacs'ın (Jean Paul Belmondo) sevgilisi olan öğrenci Patricia onu sonunda ele verir. Film, yeni dalgacıların çok sevdiği Amerikan sineması gangster türünün bir parodisidir. Kahramanın belleği tümüyle

Hollywood'un 'mert katil' rolü oynayan oyuncularıyla -Paul Muni, Humprey Bogart, Richard Widmark doludur (Rhode 1978: 543).

Serseri Aşıklar'ın üslubu, yani yönetmenin stiliyle öykü tam bir uyum içindedir. Kamera, ileri geri hızlı hareketlerle hiç bindirmeye başvurmadan görüntülerken, filmin kahramanı da aynı hızla bir olaydan diğerine atlamaktadır. Bu filminde Godard'ın olgunlaşmış stili açıkça ortaya çıkmıştır. Öykü filminden uzaklaşıp 'fikirlerin filmi'ne geçilmiştir. Gerçek bir olaya dayanan öykü, film'de, yalnızca fikirlerin sunulmasında bir araç olmuştur (Armes 1974: 217). Zaten Godard kendine ilişkin itiraf ya da genel mesajlar için daha doğrudan yollar kullanmayı yeğlemiştir. Örneğin, yukarda sözü edilen alıntılar, monologlar ve hatta sonraki filmlerinde kendi sesiyle okunan pasajlar, kitap isimleri, ışıklı yazılar, çeşitli basılı yayınlar gibi. Bu tür bir anlatım yeğlendiği için Godard, öykünün sürekliliğini minimuma indirmiş, hatta *Bir Artı Bir (One Plus One*, 1968) filminde öykü tümüyle ortadan kalkmıştır.

Godard neredeyse her zaman filmin, yanılsama (illüzyon) yaratma konusunda tartışma açar ve bunu yaparken de dikkati, görüntünün kendinde var olan karizmatik gücünden uzaklaştırıp, görüntünün o şekilde kullanılmasından sorumlu olan akla kaydırır (Rhode 1978: 543). Böylece Godard, seyirciyle yeni bir ilişki kurma çabasını da ortaya koyar, Brecht'in tiyatroda yaptığını sinemada yapmaya çalışmaktadır. Görmekte olduğumuz şeyin, ne fazla ne eksik bir filmden başka bir şey olmadığını bize sürekli olarak anımsatır. Godard'ın tekniği giderek daha kişiselleşip, teşhir niteliğini kazanırken filmleri de buna koşut olarak toplumsal fabllar ya da denemeler haline gelir. "Roman biçiminde denemeler, ya da deneme biçiminde romanlar yaparım ama onları yazmak yerine filmleştiririm." (Armes 1970: 16).

Godard'ın siyasal bir sorunla doğrudan ilgilendiği ilk filmi *Küçük Asker* (Le Petit Soldat, 1960) dir. Cezayir bağımsızlık savaşına ilişkin olan film, Fransa'da iki yıl yasaklandı. Buna karşılık, Godard, filmden ötürü duygusuz bir tarafsızlıkla suçlanmıştı. Çünkü filmde karmaşık olaylar çok nesnel biçimde sunulmuştu. Bu, aslında sanatçının ne denli ilerde olursa olsun kendini toplumundan soyutlayamadığını gösterir. O dönemde Fransızların dörtte üçü de Cezayir

savaşına ilişkin kesin bir tavır alamamıştı (Bawden 1976: 544). *Serseri Âşıklar* ve *Küçük Asker* Godard'ın oyuncu kullanımına ilişkin tavrını da ortaya koymuştur. Godard oyuncularının öykü karakterleriyle bütünleşmelerini önlemeye çalışmıştır; "Oyuncularımın gerçek yaşamlarında görüp sevdiğim kimi jestlerini filmde de korumalarını isterim. Sigara çıkarmaları ya da saçlarını taramaları gibi. Kendi düşüncelerimi de aktarırım ama onlar kendileri olduklarından onların düşünceleri de kalır." (Armes 1970: 1). Godard *O'nun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* (*Deux Ou Trois Choses que Je sais d'elle*, 1966) adlı filminde başoyuncusu Marina Vlady'nin saçları arasına gizli mikrofon yerleştirip, onunla tartışarak gerçek tepkilerini yazımlamayı başarmıştır.

Yeri gelmişken, Godard'un 1967'ye dek filmlerinde çok kullandığı fahişelik temasına da değinelim. Godard fahişelik benzetmesiyle, modern kapitalist toplumda yaşamak için, insanın şu veya bu biçimde fahişelik yapmak zorunda kalacağını vurgulamak ister. Filmin kahramanı Juliette (Marina Vlady) ailesinin yaşam düzeyini yükseltmek -hatta bir süveter alabilmek için- zaman zaman kendini satmaktadır. Bu, tüketim toplumunun insanları etkileyişinin bir eleştirisidir. Aynı zamanda sevmedikleri işleri yapmak zorunda kalan milyonlarca kişiyi anımsatır. Zaten, filmin adındaki 'O' Juliette değil Paris'tir. Godard öyküsünü bir gazete haberinden çıkardığı filmini şöyle tanımlar: "Bu bir film değildir, film yapma girişimidir Bir öykü değildir, bir belge amaçlanmıştır." (Armes 1970: 83). Filmin bu iki yönü, yani kısmen belgesel kısmen öznel oluşu özellikle M. Vlady'nin filmdeki kullanımında görülür. Bazen yalnızca bir film karakteri bazen de hazırlıksız olarak kendine yöneltilen soruları yanıtlayan gerçek bir karakterdir. Godard, bu belgeciliğini evlerde, dükkânlarda, berberlerde v.s. çeşitli kişilerle yaptığı mülakatlarla da desteklemiştir. Bu arada fonda, filmin tekniği üzerine kendi kendiyle sürdürdüğü tartışmalar yoluyla, hala bir arayış içinde olduğunu seyircisine açıklamaktadır. Toplumsal eleştiriler yapan Godard, büyük ölçüde belgesel malzeme kullanırken, 'sergileyici' televizyon belgeselciliğinden uzaklaşır. Yeni, hızla değişen öğeleri sezerek bunları olabildiğince doğrudan dramatize eder, kendi duygu ve yorumlarını kullandığı malzemeye yansıtır (Kael 1970:

77). Godard, "Güzelin ve doğrunun iki kutbu vardır, belgesel ve yapıntı. Herhangi birinden yola çıkabilirsiniz. Benim başlangıç noktam yapıntının doğrusunu vermeye çalıştığım belgeseldir" (Manwell ve Jacobs 1975: 208) diyerek filmlerinde belgeselle yapıntı arasında gidiş gelişini açıklamaktadır.

Godard'ın siyasal angajmanının belirginleştiği 1967 yılına geçmeden önce kısaca 1965 yılında yaptığı 'science-fiction' olan *Alphaville*'e değineceğiz. Bu filmde her ne kadar bilgisayarların egemen olduğu gelecek zaman anlatılırsa da, Godard'ın dekor kullanmaktan kaçınarak çekimleri, o günkü modern binalarda yapması; bugünün içinde var olan geleceğin eleştirisi yaklaşımına uygun düşer ve filmin etkisini arttırır. *Alphaville* ve *Hafta Sonu* (Weekend) Godard'ın burjuva kültür ve uygarlığını açıkça eleştirdiği filmleridir. Özellikle *Hafta Sonu*'nda burjuva değer yargılarının acımasız bir eleştirisi yapılır ve bu değerlerin temelinde yatan vahşet vurgulanır. Filmde, genç bir çiftin geçirdikleri hafta sonunu izleriz. Başta gayet sempatik gibi görünen çiftin (Mireille Darc ve Joan Yanne) giderek gerçek yüzleri ortaya çıkar. Parası için, ziyaretine gittikleri, bir akrabalarını ördürürler. Geçirdikleri yolculuk boyunca sergilenen trafik kazaları bize savaş alanlarını anımsatır ve barbarlığa varan şiddet olaylarına onlarla birlikte tanık oluyoruz. Çiftin birbirlerine olan ilgileri öylesine düşük düzeydedir ki, -karısına tecavüz edildiği zaman koca engellemeye bile kalkışmaz-. Filmin sonunda kadın, güya topluma başkaldıran 'yamyam-hipi'lere karışıp (Doğaya dönüş acaba bir çıkış yolu mudur?) içinde kocasının da bulunduğu bir et yemeğini afiyetle yer. Bu sonuç kimseyi şaşırtmayacaktır. Filmde Brecht etkisi oldukça açıktır. Aynı oyuncular farklı roller yüklendiklerinden bir sahnede ölen oyuncuyu bir başkasında görürüz. Çok bol olan kanlı sahnelerde kanların gerçekte boya olduğu özellikle belirtilmiştir.

Godard 1967'den sonra çevresine Marksist açıdan bakmaya başladı. Bu dönemine ilişkin filmleri *Çinli* (*La Chinoise*, 1967), *Bir Artı Bir* ve *Gerçek* (*Pravda*, 1969) ile TV için yaptığı fakat gösterilmeyen *Neşeli Bilgi* (*La Gai Savoir*, 1968) dir. Bu yıllar dünyada ve Fransa'da öğrencilerin siyasal eylemlere giriştiği ve kurulu düzene her yönüyle baş kaldırdığı dönemdir. Godard işte bu ortamda ken-

dine özgü anlatım stiliyle, sorunları, bazen tartışarak, bazen pop sanatın araçlarını kullanarak irdelemiş, seyircisini ideolojik bir bombardımana tutmuştur. Bunu yaparken, yine, kendini çelişki ve tedirginlikleriyle açıklamayı sürdürmüştür. 1969- 1972 yılları arasında ise yalnızca siyasal kısa filmler (Vladimir va Rosa, XVIII. Brumaire gibi) yapmıştır. 1972'de *Her şey Yolunda*'yla piyasaya döndükten sonra 1975'de *İki Numara* (*Numero Deux*) adlı filmi gerçekleştirmiştir. Şimdi kısaca bu iki film daha doğrusu bu iki film aracılığıyla, özdeşleşme ve Godard'ın çok kullandığı yabancılaştırma, uzaklaştırma anlayışı üzerinde durulacaktır.

Godard hem *Herşey Yolunda*'da hem de *İki Numara*'da bir anlamda gerçek ya da gerçeği temsil edebilecek konumlarda sunulan izleyicinin ilişki kurabileceği kişi karakterleri ele alır. Böylece, özdeşleştirme-yabancılaştırma karşıtlığının keskinliği azalmış olur.

"Özdeşleşme haz gibi kendini çok değişik biçim ve derecelerde açığa koyduğundan yanıltıcı bir terimdir. Kişinin hiçbir şekilde özdeşleşmediği bir sanattan haz duyması ya da onu ilginç bulması bize göre pek olası değildir. Örneğin, *Doğu Rüzgârı* (*Vend d'est*, 1969) adlı film, filmin temel savı olan topyekun devrimle mutlak olarak özdeşleşen bir insana büyük haz verebilir. Tabii bu tür bir özdeşleşme, *Sapık* filminde Janet Leigh'le özdeşleşmekten çok farklıdır. Ama farklılık kanımca mutlak değildir. Her ikisi de filmi, soyut bir denemeden farklı bir biçimde algılamamızı sağlarlar; filmi içimizde duyarak ve filmin içinde eriyerek ondan haz duymamıza olanak verirler. Özdeşleştirme yoluyla karakter/kişiler yani filmin öyküsel ve anlatımsal öğeleri yapıtın temel durumuyla daha derin bir özdeşleşmeyi sağlayacak araca dönüşürler. Karakterlerle daha derin özdeşleşme, kişisel bilinç düzeyi ve inançlara bağlı olarak yanlı, değişken ya da eleştirel olabilir. Brecht'in uzaklaştırma (distancing) ilkesi özdeşleştirmeyi yok eden değil, Godard'ın *Her şey Yolunda*'da yaptığı gibi onu belirleyen farkındalığı keskinleştirici bir stratejidir." (Wood 1977: 21).

Yani özdeşleşilen kişi/karakterler değil, onların aracılığıyla bize sunulan durumdur.

Godard herhangi bir yanlış özdeşleşmeyi önlemek için özellikle *İki Numara*'da çok değişik bir yöntem uygulamıştır. Bu filmde kapitalist toplumun çekirdek aile kurumunu eleştirirken kullandığı malzemeyi önce video banda yazımlamış sonra 35 mm.ye aktarmıştır. İmgelerin boyutları değişiklik gösterse bile (kendinin göründüğü bölümler hariç) tüm perdeyi doldurmaz. Godard burada çeşitli görüntüleri aynı anda sunar, perdede bir tek görüntü olduğunda bile, bu görüntü siyah bölgelerle çevrilmiştir. Böylece görüntünün bir sinema perdesi üzerinde olduğu seyirciye sürekli olarak anımsatıldığından seyirci de izlediğinin yalnızca bir film olduğunun bilincindedir. Godard'ın çağımızın toplumsal koşullarını yansıtmak için önceleri kullandığı metafor 'fahişelik' iken sonraları bu 'iktidarsızlık' oldu. *İki Numara*'da kişinin kapitalist makinayı ve doğal işlevleri (cinsel ilişki gibi) denetim altına alma karşısındaki güçsüzlüğü işlenmiştir.

Godard'ın sanat yaşamının çeşitli evrelerine bakarsak, onun iki itki arasında yaşadığı gerginliği görmemiz olasıdır. Bunlardan birincisi, titiz bir ön hazırlık evresi olmaksızın bir masal anlatırcasına, bir deneme yazarcasına film yapmak, bunu yaparken hep özgün kalıp, seyirciye perdede izlediğinin dolaysız bir gerçeklik olmadığını vermek tutkusudur. İkincisi ise çağdaş gerçekliğin o andalığını yakalama arzusudur. Tek başına olduklarında bunlardan birincisi tam anlamıyla bir estetikçiliğe ikincisi ise Sinema-verite'ye götürür (Wood 1977: 22). Godard diyalektik yöntemi benimseyişinin bir sonucu olarak, görsel anlatımı sözlü anlatıma karşı, yapıntıyı belgesele karşı, gerçeği soyutlamaya karşı, keskin bir biçimde kullanmıştır (Manwell ve Jacobs 1975: 338).

Godard'ın filmlerinin temposu pek çok seyircinin izleme, kavrama temposuna uymadığından tepkiyle karşılanır, hatta rahatsızlığa ve kızgınlığa bile neden olur. Sık sık araya giren monologlar, diyaloglar, tarihe, edebiyata ve diğer filmlere göndermelerle günlük olguların iç içeliği, perdeyi bölümlere ayıracak denli ileri giden tekniğin hızlı temposuyla birleşince kolay izlenemez bir hal alır. Bunun nedeni, daha önce sözünü ettiğimiz gibi seyirciyi küçümsemek değil, kendi seyircisini seçmek, böylece burjuva seyircisini (yani inanmış bir Marksist-Leninist olmayan herkes) eğlendirip

zevklendirmeyi şiddetle reddetmesidir. Sanatçının sıçraması, devrimcinin uzlaşmasıyla kaynaşmıştır. Bu çerçeve içinde değerlendirildiğinde, Godard'ın seyircisini zevkten yoksun bırakmak için kullandığı yöntemleri görmek ve anlamak estetik ve düşünsel bir tat almaya yol açabilecektir (Wood 1977: 20).

Sinemanın teknik (ses ve görüntünün yepyeni yaratıcı biçimde kullanımı) ve düşünsel açıdan ne denli geniş olanaklara sahip olduğunu gösteren Godard'ın en önemli filmsel özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:

- Klasik anlamda öykü anlatımından kesin olarak kopma,
- Alışılmadık ve umulmadık biçimde kullanılan toplumsal yorum yöntemleri,
- Anlatılmak istenene çok uygun bir kamera stili,
- Son derece yenilikçi kamera hareketi teknikleri,
- Süreklilik ve mantıksal gelişme kaygısındaki geleneksel kurguyu tümüyle saf dışı bırakmak (Bobkar 1974: 196).

Alain Resnais

Yeni dalga yönetmenleri içinde yer almasına karşın, Resnais onlardan stiliyle ayrılır. Gerçi yeni dalganın tüm yönetmenlerinin kişisel stilleri farklıdır ama tümünde bir ortak özellik vardır: özgür çekim, kendiliğindencilik. Buna karşın Resnais çok stilize biçimselliğinin yanı sıra, son derece edebi yazılmış senaryolar kullanma özelliğiyle de diğerlerinden ayrılır. Resnais, camera-stylo'yu farklı biçimde kullanmıştır. Yöntemleri, kalemin esnekliğinden çok psikolojik yoğunluk ile roman karmaşıklığı arasındaki ilişkiyi vurgular. Resnais'in sineması bir tür, 'nouve roman'dır (Reisz ve Millar 1975: 300). Godard'ın yanı sıra Resnais'yı seçmemizin etkenlerinden biri de bu özelliğidir.

Alain Resnais'nun sinemasal roman yapma anlayışı onun tüm filmlerindeki yenilikçi yazarlarla işbirliği sürdürmesine neden oldu. Resnais ilk uzun filmi *Hiroşima Sevgilim*'de (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) 'avant-garde' yazar Marguerite Duras ile *Geçen Yıl*

Marienbad'da (*L'annee Derniere a Marienbad*, 1961) Alain Robbe-Grillet'yle *Muriel*'de (1963) Jean Cayrol'la ve *Savaş Bitti*'de (*La Guerre est Finie*, 1966) Jorge Semprun'la çalıştı. Bunların tümü Fransız yeni romanının ünlü yazarlarıdır.

Resnais, *Hiroşima*'yı yapıncaya dek on yılı aşkın bir süre kısa filmler ve belgeseller üretti. Bu 1945- 1955 yılları arasındaki dönemde Fransız sinemasına egemen olan eğilime koşuttur. Savaş sonrasında kısa film çok saygın bir yer kazanmıştı. 40'ların yönetmenlerinin çoğunun tema ve teknik olarak getirdikleri yenilik azdı. Bunların arasında en fazla yenilikçi olan Robert Bresson ve Jacques Tati ise on yılda ancak bir, iki film yapabildiklerinden bir akım oluşturamadılar. Uzlaşmacılığı reddederek piyasa dışında kalan ve kısa filmlere yönelen kimi yönetmenlerin başarıları, bunların yanı sıra, kısa filmlere devlet yardımının bu dönemde önemli ölçüde artması, belgesellere olan ilgiyi yoğunlaştırdı. Aralarında Resnais'nın da bulunduğu başarılı kısa film yönetmenleri aynı özgür çalışma ortamını uzun film alanında bulamadıklarından, kısa film yapımını uzun yıllar sürdürdüler. Bu kuşağın yönetmenleri, kişisel yaklaşım ve stil açısından dikkat çekici bir çeşitlilik ve canlılık göstermişlerdir (Armes 1970: 10). İşte bu çeşitlilik onların ileride yapacakları uzun filmlere de yansımış ve yeni dalganın yönetmenlerinin kişiselliğini belirlemiştir.

Resnais, sözünü ettiğimiz süre boyunca sekiz kısa film yaptı. Bu filmlerin sekizinde de onun sinematografik değerlere verdiği büyük önem çok açıktır. İlk kısa filmlerinden olan *Van Gogh* (1948) ve *Guernica*'da (1950) bile Resnais'nın sinematik ritm ve biçim duygusu çok belirgindir. *Van Gogh*'da ressamın yapıtlarıyla değil, yapıtlarının aracılığıyla, sanatçının kendisiyle, onun ruhsal gelişimi ve çöküşüyle ilgilenmiştir. Böylece Resnais, sinemanın normal gerçeklik dünyasıyla, *Van Gogh*'un renkli iç dünyasını başarılı biçimde kaynaştırmıştır.

Guernica'da ise Resnais, Picasso'nun bir tablosunu kullandı. İspanyol iç savaşı sırasında bir Basque kasabası olan Guernica'nın bombalanmasını anlatan bu tablodan ayrıntılar alan Resnais, bunları kendine özgü biçimde, fotoğraf, gazete manşetleri ve Picasso'nun diğer tablo ve heykellerinin görüntüleriyle yeniden örmüştür. Böy-

lece Resnais, tabloda görülen büyük acının arkasındaki gerçek üzerine yeni bir açıklama getirdi. Bir başka deyişle bu ayrıntılar, Picasso'nun tablosundaki ızdırabın mekânsal kompozisyonu, filmde zaman içinde bir kompozisyona dönüşmüştür (Armes 1974: 204). *Guernica*'da Resnais'nin stilinin karakteristik öğeleri belirgindir; kurgunun, gerçekliğin yeni bir görünümünü yaratmak için kullanımı ve edebi metinlerle, (bu filmin metnini sürrealist ozan Paul Eluard yazmıştır) görüntüler arasındaki içiçelik gibi. Daha sonra yaptığı ve Nazi kamplarının vahşetini ve bizim bu vahşeti ne denli çabuk unuttuğumuzu irdeleyen *Gece ve Sis*'de (*Nuit et Brouillard*, 1955), Resnais'nın inceleyici, araştırıcı, hareketli kamerasıyla, sonraki filmlerinin temeli olan, bellek ve geçmişin etkileri temalarının ortaya çıktığını görüyoruz. Resnais filmde, o günün Auschwitz'inin renkli görüntüleriyle, çeşitli arşivlerden topladığı Nazi vahşetini yansıtan siyah-beyaz malzemeyi büyük bir ustalıkla bir arada kullanırken, iki ayrı zaman dilimini tek bir perspektif içine yerleştirmeyi başardı. Geçmişe ilişkin görüntülerin griliği ve neredeyse kararıp kayboluyor gibi oluşu seyirciye en dehşetli olayların bile ne denli kolay, ne denli çabuk unutulduğunu anımsatmaktadır. Resnais, müziği de bu filmlerinden başlayarak sinemasının temel bir öğesi olarak kullanmıştır. Resnais'da müzik filmin ritminin bütünleyicisidir. Bu etkili ve bütünleyici müzik kullanımı onun filmleri tartışılırken sürekli olarak sözü edilen bir öğe olmaktadır (Jacobs 1971: 323).

Tüm yeni dalga yönetmenleri gibi Alain Resnais da uzun film yapmak için beklediği ortamı 1959'da buldu. Bu tarihte sinemanın başyapıtlarından biri olarak değerlendirilen *Hiroşima*'yı yaptı. Filmde, Hiroşima'ya barışla ilgili film çevirmeye giden bir Fransız oyuncu ile bir Japon mimarın (filmde adları belli değildir ama rolleri Emmanuella Riva ve Eiji Okada canlandırmışlardır) kısa aşkları anlatılır. Ancak, film sıradan bir öykü olmaktan çok belli temaları ve onların çeşitlemelerini içeren bir müzik parçası gibidir. Kadın, Japon sevgilisiyle olduğu saatler boyunca sık sık geçmişe döner ve bir Alman askeriyle yaşadığı aşkı anımsar. Film iki zaman düzeyini aynılaştırır; perdede Fransa'yı görürken, Hiroşima'nın seslerini duyarız. Kadının geçmişine ilişkin görüntüler, hiçbir mantıksal sıra izlemediği gibi perdede ansızın belirirler. Böylece Resnais, anımsa-

nan geçmiş ve şimdiki zamanı karıştırarak yeni bir öznel zaman getirmektedir.

Geçen Yıl Marienbad'da da Resnais, zamandan çok gerçek ve hayal arasındaki ilişkiye ya da kendi deyişiyle 'gerçekliğin derecelerine' düşünce ve onun mekanizmaları aracılığıyla değinmiştir (Geduld 1967: 162). Filmde mekân, zaman ve karakterler belirsizdir. Bir seri durağan çekim, aynı kompozisyonda bir karakteri farklı giysi ve farklı aydınlatma içinde gösteren sahneler vardır. Kimi sekanslar, farklı bakış açılarından yinelenir. Oyuncular görüntüsel kompozisyonun bir öğesi konumundadır. Duyguları yüzlerinden okunmaz, en gerçekçi bir ayrıntı- bir heykelin yüzü, bir kırık bardak- kendisini izleyen çekim nedeniyle gerçek olmayan bir niteliğe bürünür. Ses ve görüntü arasında bir uyumsuzluk vardır. Bir yaylı çalgılar dörtlüsü görürken, org sesi duyarız (Kauffmann 1966: 247). Modern yaşamın parçalı olma özelliğini vurgulayan Resnais, *Marienbad*'da; belleğin, olasılıkların ve anımsanan imgelerle düşlenen imgelerin parçalarını bir araya getirmiştir. Dolayısıyla hiçbir eylem belli bir sonuca ulaşacak biçimde geliştirilmemiştir (Reisz ve Millar 1975: 303- 304).

Film yeri belli olmayan (aslında Bavaria'daki Nymphenburg Sarayı'dır) şık bir otelde, onun sonsuz gibi görünen koridorları ve çok düzenli geniş bahçelerinde geçer. Yanında kimliği belirsiz (belki de kocası?) bir adam bulunan genç bir kadını, bir başka erkek, geçen yıl Marienbad'da (böyle bir yerin varlığı da belirsizdir) tanıştıklarına ikna etmeye çalışır. Sonunda onu ikna etmeyi başarır ve birlikte giderler. İki adam arasında oynanan garip oyunun ve daha pek çok şeyin kronolojik ve mantıksal bir sürekliliği yoktur. Resnais'nın filmi, Alain Robbe Grillet'nin senaryosuna tümüyle sadık kalarak çekilmesine karşın sonuç son derece öznel olduğundan herkes filme değişik yorumlar getirebilmektedir. Hatta senarist ve yönetmen bile filmi farklı değerlendirmişlerdir (Geduld 1967: 104). Resnais filmine ilişkin olarak şöyle demiştir: "Tüm film, ne yapacağına karar verme noktasında olan kadının, bilinç akımının bir parçası olarak kabul edilebilir. Birkaç saniye içinde çok çeşitli etkenleri anımsayışı olabilir." (Geduld 1967: 103). "...seyirci, kendini, okuyucu gibi yalnız hissetmelidir, öyküyle ilgilenmesi için

dramatik gelişimin iyi bilinen öğelerine, açıklamalara, kronolojiye ve zekice diyaloglara gereksinimi olmamalıdır. Ben asıl gerilimi, senaryodan değil göz ve kulak üzerinde etkili olan, görüntüden ve sesten çıkarmayı isterim." (Armes 1970: 127).

Üçüncü filmi *Muriel*'de Resnais, *Hiroşima* ve *Marienbad*'daki yoğun öznelliğinden uzaklaşıp ortaya daha gerçekçi gibi görünen bir yapıt koydu. Filmde tümüyle şimdiki zamana dönülmüş olmasına karşın, kahramanlar hep geçmişleriyle hesaplaşırlar. Daha gerçekçi olma nitelemesini şöyle açıklayabiliriz; Resnais bu kez adları ve kim oldukları bilinen karakterlerle, yine var olan bir mekânda (Boulogne), kronolojik sıra izleyen (29 Eylül- 14 Ekim 1962 arası) bir film yaptı. Bunların yanı sıra özel renk efektleri kullanmayıp, günlük tonları yeğledi. Ancak bu gerçekçi yazımlama filmin biçimlendirilmiş bir hayal ürünü olduğunu gösteren öğelerle dengelenmiştir. Resnais açıları büyük bir titizlikle seçmiş, sesleri sarkıtmış, bilinçli olarak oyuncularını abartılı oynatmıştır. Bununla Resnais, filmdeki gariplik havasını arttırmayı, seyircinin karakterlerle özdeşleşmesini önlemeyi ve filmi birleştirmeyi amaçlamıştır. Filmi bir arada tutan başka bir öğe de, müziğin yanı sıra diyaloglarında bir sahneden diğerine sarkmasıdır (Armes 1970: 110).

Resnais, gerçekçiliğe yakın gibi görünen *Muriel*'den sonra siyasal tavrını ortaya koyan *Savaş Bitti*'yi yaptı. Resnais, Guernica'dan sonra bir kez daha İspanya'ya dönerek iç savaşı yaşamış bir devrimcinin siyasal ve duygusal tavrına ilişkin olan iç hesaplaşmasını irdeledi. Filmin öyküsü, 40 yaşlarındaki Diego'nun (Yves Montand) geçirdiği bireysel bunalım (özel yaşamı ve siyasal görüşlerine ilişkin) üzerine kuruludur. Resnais, filmde devrimci politikanın ayrıntılarına girmiş, şiddet konusunda devrimi yaşamış bir kişinin deneyimleriyle, onun sürgündeki kurmacı arkadaşlarının görüşleri arasındaki çatışmayı göstermiştir. Öte yandan, Diego'nun iç çelişkileri de derinlemesine verilmiştir. Filmin Resnais'nın favori teması olan 'zaman'ı işleyiş açısından en ilginç yönü, geriye dönüşler yerine ileri atlamaların (flash forward) kullanılmasıdır. Diego'nun ilerde meydana gelecek olaylar üzerindeki düşüncelerini görüntüsel olarak dile getiren sahneler bu konuda örnektir.

Resnais 1968'de yine zaman ve öznel bilinç konusuna dönerek bir tür gülünçlü sci-fi filmi yaptı. *Seviyorum Seviyorum* (*Je taime, Je taime*) filminde Claude (Claude Rich) bir intihar girişiminden sonra, bilim adamlarının kendisini zaman makinesiyle yaşamının en önemli 'bir dakika'sına göndermelerini kabul eder. Zaman makinesi bozulunca perdeye Claude'un yaşamına ilişkin, kopuk ve özensiz parçalar yansır.

Görüldüğü gibi çok farklı olmasına karşın, Resnais da Godard gibi yenilikçi bir yönetmendir. Temaları aynı kalsa bile bunları yeni yaklaşımlarla aktaran sürekli bir arayış içindedir. Çünkü zaman ve bellekle, farklı zamanların etkileşimiyle ilgilenildiğinde, film yapısına yeni bir yaklaşım gerekiyordu. Sinema eğitimini bir kurgucu olarak yapan Resnais'da bu yeni yaklaşım kurgunun rolü vurgulanarak gerçekleştirilmiştir. Resnais'nın ikinci bir özelliği de filmsel zaman olanaklarını bu denli kullanışının bir nedeni sinemanın ortak bir sanat ürünü olduğuna inancıdır. Sinemanın diğer sanatlarla yakından bağlantılı olduğunu savunup onlardan yararlanmanın yollarını araya Resnais, bu nedenle her filminde anlatıma yenilikler getiren ünlü yazarlarla çalışmış ve müziklerin bestelenişine büyük ilgi göstermiştir. Sinemanın diğer sanat dallarının deneyimlerinden yararlanması gerektiği konusunda Resnas'nın çalışmaları ilginç örnekler oluşturur.

Yazımızın son yönetmeni olan Alain Resnais'yı da sinemasal özellikleri açısından şöyle özetleyebiliriz:

- Zaman teması, geçmişin şimdi üzerinde etkisi,
- Ünlü yazarlarca hazırlanmış senaryoların son derece edebi ve karmaşık tematik arayışlarla zenginleştirilip, birleştirilmesi,
- Görüntüsel imgelere büyük ağırlık verme, buna karşılık ayrıntılı diyaloga fazla dayanmama,
- Filmin ritmi ve hızı üzerinde çok sıkı bir denetim,
- Görüntüsel zıtlık elde etmek için flaş kesmelerin, kurgu aracılığıyla çok etkili bir biçimde kullanımı (Bobker 1974: 180).

Notlar

1. "İlk çabalar pahalı olmayan gerçeğe daha fazla yaklaşan ve tekniğe kölelikten kurtulmuş bir sinema yaratma çabalarıydı." (Marcorelles 1973: 38).
2. Bu iki filmin dışında De Sica'nın hayranı olan Goebbels'in Almanya'da film yapma önerisini reddetmek için ikili kendilerini ilgilendirmediği halde, Katolik Sinema Merkezi için –film sonra Vatikan'ca reddedilecektir- *Cennet Kapısı* (*La Porta del Cielo*, 1944) adh filmi yaptılar.
3. Filmde yeni gerçekçi akımın en tipik özelliği olan profesyonel oyuncu kullanmama ilkesine sadık kalınmış, C. Grant yerine bir fabrika işçisi oynatılmıştır.
4. 1957'de 390 milyon, 1963'de 290 milyon.
5. Tüm film boyunca yalnızca iki sahnede yapay ışık kullanılmıştır.

Kaynakça

Armes, Roy (1970). *French Cinema*. A. Zwemmer Ltd. Vol.2 London.

Armes, Roy (1974). *Film and Reality, A Historical Survey*. Penguin Books, London.

Bawden, Liz-Anne (Der.) (1976). *The Oxford Companion to Film*. Oxford University Press, London.

Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev. Nijat Özön. Bilgi Yayınevi, Ankara

Bobker, Lee (1974). *Elements of Film*. Harcourt Brace Jovanovich Inc., New York.

Geduld, Harry (1967). *Film Makers on Film Making*. Penguin Books, London.

Gelmis, Joseph (1970). *Director as Superstar*. Penguin Books, Middlesex.

Jacobs, Lewis (1971). *The Documentary Tradition.* Hopkins and Blake Publishers, New York.

Kael, Pauline (1970). *Going Steady.* Atlantic Monthly Press, Toronto.

Kauffmann, Stanley (1966). *A World on Film.* Harper and Raw Publishers, New York.

Knight, Arthur (1957). *The Liveliest Art.* Manter Books, New York.

Manwell, Roger and Levis Jacobs (1975). *The International Encyclopedia of Film.* Michael Joseph Ltd., London.

Marcorelles, Louis (1973). *Living Cinema, New Directions in Contemporary Film Making.* Allen and Unwin Ltd.,London.

Murray, Edward (1975). *Nine American Film Critics.* Ungar Publishing Co., New York.

Perkins, V.F., (1974). *Film As Film.* Penguin Books, Middlesex.

Reisz, Karel and Gavin Millar (1975). *The Technique of Film Editing.* Focal Press Hasting House Publishers, New York.

Rhode, Eric (1978). *A History of The Cinema.* Penguin Books, London.

Smith, Geoffery Nowell (1973). *Visconti.* Soccer and Warbourg, London.

Verdone, Mario (1967). "Yenigerçekçilik; Mirası ve Sinema Düşünceleri". *Yeni Sinema,* S.12.

Wood, Robin (1977). "Realism and Revolution". *Film Comment,* Vol.13, No.3.

AUTEUR ELEŞTİRİ YAKLAŞIMI IŞIĞINDA BİLGE OLGAÇ FİLMLERİ

*A. Deniz Morva Kablamacı**

Sanat yapıtları kadar sanat yapıtlarının eleştirisi de sanata, sanatçıya ve sanatseverlere katkı sağlar. Sanat yapıtını içinde oluştuğu toplumsal yapının ürünü olarak içeriği ve biçimiyle anlamak ve daha iyi kavramak için eleştiriye ihtiyaç duyarız. Bununla beraber eleştirinin filmi üreten kişi ile filmin seyircisi arasındaki iletişimin daha sağlıklı, daha verimli, daha anlamlı kılma işlevine de sahip olduğunu söylemek mümkündür. İyi bir eleştirinin yeni kapılar açtığı kadar sanat yapıtlarının nasıl yorumlanması gerektiği konusunda da yeni yöntemlerin geliştirilmesini sağladığı bir gerçektir. Bu bağlamda bir sanat yapıtını diğerinden ayırt etmeye yarayan eleştiriyi yapan kişinin de belli bir birikime sahip olması, sanatçının ürününü ele alırken sanatçı kadar o sanat yapıtının üretimi hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Ayrıca sanat yapıtının üretildiği toplum yapısı da yapıtın üretilmesini sağlayan koşullarının anlaşılabilmesi için önemlidir.

Film eleştirisinin tarihsel geçmişine bakıldığında öznelden nesnele doğru bir gelişim çizgisi içinde olduğu görülecektir. Sinema kuramlarının gelişimi, sinema okullarının açılması, başka disiplinlerden gelen kişilerin sinemayla ilgilenmesine paralel olarak film eleştirisi de gelişmiştir. Dünyada ve Türkiye'deki ilk eleştiri örneklerine bakıldığında filmi değerlendiren kişinin görüşleriyle örülü bir eleştiri anlayışı olduğu görülür. Sinemanın popüler bir eğlence olması basının ilgisini de arttırmıştır. Dolayısıyla gazeteler ilk eleştiri örneklerinin yayınlanmasında önemli araçlar olmuştur. Sinema kuramlarının ortaya çıkması, üniversitelerde sinema bölümlerinin açılması, farklı disiplinlerden akademisyenlerin sinemayla inceleme alanı olarak ilgilenmeleri gazetelerdeki filmi değerlendiren ya da tanıtan yazılarla film eleştirilerini ayırmış; bilimsel dayanakları olan

* İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

bir eleştiri anlayışının yerleşmesini sağlamış, geliştirilen kuramsal yaklaşımların yer alabileceği bilimsel yayınlar yayınlanmıştır. Eleştiriyi yapan kişinin öznel görüşleri yerini farklı eleştiri yaklaşımlarıyla nesnel ölçütlere bırakmıştır. Zafer Özden, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından film kuramı alanında meydana gelen gelişmelerin film eleştirisinin ivme kazanmasına yol açtığını belirtmek gerektiğini söyler. Sinemanın bir sanat olarak rüştünü ispatlamasının ardından Les Cahiers du Cinéma dergisi etrafındaki yazarlar film eleştiri alanındaki yeni yaklaşımın ilk örneklerini vermiştir (Özden 2000: 38). Sinema sanatının gelişmesi, sinemaya farklı yaklaşımlar film eleştirisinin de gelişimine katkı sağlamıştır. Film eleştirisinin bilimsel ölçütlere dayanarak yapılmaya başlamasıyla auteur kuramın doğuşu aynı tarihlere denk gelir. İkinci Dünya Savaşı sonrasının değişen ve gelişen eleştiri örneklerinden bazıları aynı zamanda auteur kuramın da ilk kuramsal metinlerini oluşturur.

Film Eleştirisinden Auteur'lerin Politikasına

Fransa savaş sonrasında Alman işgalinin yaralarını sarmaya ve savaş sonrası ülkedeki toplumsal, siyasal, ekonomik koşulların değişimine ayak uydurmaya çalışır. Tüm bu değişimlerin sinema sektörünü etkilememesi imkânsızdır. Devletin sinemayı desteklemesi, güçlü bir kültür birikimi Fransız filmlerinin hem iç hem de dış piyasada ilgi görmesini sağlamıştır. "Savaştan önce yürürlüğe giren bir yönetmelikle kota sistemi getirilmiş, sinema salonlarında Fransızca dublajlı gösterilebilecek Amerikan filmi sayısı 120'yle sınırlanmıştı. Savaştan sonra bu kota kaldırıldı, bunun yerine salonlara yıl boyunca %37 oranında Fransız filmi gösterme zorunluluğu getirildi. Kotanın kaldırılmasının salonları Amerikan filmlerinin doldurması karşısında, 1949'da yeniden kota getirildi ve yıllık Amerikan filmi sayısı yeniden 120'yle sınırlandı" (Teksoy 2005: 327). Fransa'da Fransız filmleri dışındaki filmlerin gösterime girmesi, meşhur sinematek'lerde filmlerin gösterilmesi, devletin sinemayı desteklemesi hem eskiden film çeken hem de yeni film çekmeye başlayan yönetmenlerin üretimleri sinemayı canlandıran olumlu adımlardır. Yeni Dalga Geliyor başlığı altında yayınlanan L'Express adlı dergide 1957 tarihli yazıda ilk kez geçen Yeni Dalga kavramı

(Teksoy 2005: 399), Fransa'daki Les Cahiers du Cinema dergisinin çıkmasıyla kuramsal zeminini bulur. İlk sayısı 1951 yılında çıkan derginin yazarları arasında Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette vardır. Derginin yarattığı tartışma ortamı, Sinematek'teki film gösterimleri ve film izleme kültürü Fransa'daki sinema ortamının şekillenmesine katkı sağlamıştır. Bu dergide yayınlanan yazılar mevcut sinema ortamını eleştirmiş, yeni bir sinemanın temellerinin nasıl olması gerektiğini yazmıştır. İşte auteur kuram Fransa'da böyle bir sinema ortamında Amerikan filmlerinin yeniden ele alınması, filmlerin izlenmesi, tartışılması, sinema üzerine düşünen, eleştiren, yazan ve yeni yaklaşımlar geliştiren bir eleştirmen ve yönetmen grubunun ortaya çıkması, Yeni Dalga akımı çıkan Les Cahiers du Cinéma dergisindeki yazılarla gündeme gelmiştir. Böylelikle film eleştirisindeki yeni yaklaşımlardan biri de auteur eleştiri olmuştur. Auteur eleştiri yaklaşımı derli toplu bir kuram ortaya koyamamakla beraber zaman içinde farklı ülkelerde bu yaklaşımı benimseyen kuramcılar ve karşıt görüşleri savunanların eleştirileri ile gelişmiş; film eleştirisinin özgün yaklaşımlarından biri olmuştur.

François Truffaut'nun Cahiers du Cinéma dergisinin 31. sayısında yayınlanan Fransız Sineması'nın Belirli Bir Eğilimi Başlıklı yazısı yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılmıştır. Truffaut bu yazısında psikolojik gerçekçilik etkisi altındaki Fransız Sinemasını'na saldırmış, kalite geleneğini (tradition of quality) eleştirmiştir. Bu dönemde Fransız filmlerinde senaryonun, diyalogların, türlerin ön plana çıkmasını ve kaliteye verilen aşırı önemi eleştiren yazar, ticari açıdan başarılı sayılmak dışında bu filmlerin başka bir katkısının olmadığının altını çizmiştir. Yaratıcı yönetmen (auteur) anlayışının gündeme gelmesini ve tartışılmasını sağlayan bu yazı aynı zamanda 'Yeni Dalga'nın doğuşuna da katkı sağlamıştır. Makalesinde özellikle iki senaristi ve bu senaristlerin temsil ettiği sinema anlayışını eleştirir. Fransız Sineması'nı auteur sinema ve kalite geleneği sineması olarak ikiye bölmüştür. Filmin yapımcıya değil yönetmene ait olması gerektiğini savunmuştur. Cahiers du Cinéma dergisi yazarları bu anlayışa sahip çıkmışlardır.

Metnin geneline bakıldığında sadece auteur kuramın tartışılması için bir metin olmadığı görülür. Bu metin doğmakta olan Fran-

sız Yeni Dalga'sının da manifestosudur. Truffaut, savaş ve savaş sonrası dönemde Fransız Sineması'nın yenilendiğini; iç baskının ve şiirsel gerçeklikle yer değiştirmiş Autant-Lara, Jean Dellannoy, Rene Clement, Yves Allegret and Marcel Pagliero ile örneklendirilmiş psikolojik gerçekçiliğin baskısı altında geliştiğini belirtir. Bu isimlerin filmlerinden örnekler vererek hepsinin tam anlamıyla ticari bir girişim gibi organize edildiğinden söz eder. Truffaut psikolojik gerçekçiliği de ağır biçimde eleştirir. Psikolojik gerçeklik ne gerçek ne de psikolojiktir. Fransız Sineması için düzenli olarak çalışan yedi ya da sekizden fazla senaryocunun olduğunu, ancak bu senaristlerin anlatacak sadece tek bir öyküye sahip olduklarını düşünür. Her biri mağdur sorununu ele almıştır ve bu mağdur da genellikle aldatılan erkektir. François Truffaut senaristlerin filmlerini 'metteur en scene' (sahneleme ustası) kavramıyla açıklar. Auteur olan yönetmenleri ise ayrı tutar. Onlar konuyu bulan, diyalogları kendi yazan ve filmleri yöneten kişilerdir. Bu kişilere örnek olarak Jean Renoir, Bresson, Max Ophuls, Abel Gance'ın isimlerini sıralar (Truffaut 1954). Orijinal olarak 1954 yılında Cahiers du Cinéma dergisinde yayınlanan bu makalede Truffaut kalite geleneği sinemasını eleştirmiş ve auteur kavramının karşısına 'metteur en scene' anlayışını koymuştur. Fransız Yeni Dalga akımının çıkmasında etkili olan bu makale Cahiers du Cinéma dergisinde yazanlar tarafından benimsenerek sanatçının anlamın birincil kaynağı olduğu görüşünü savunmalarına yol açmıştır. Dergi yazarları Auteur ve metteur en scene ayrımını benimsemiş; sanatsal yaratıcılık ve tutarlı bir dünya görüşü sunan ve kendi üsluplarını filmlere yansıtan auteur yönetmenlerin karşısına sadece sinema dilini bilen ama yaratıcılığını yansıtamayan Metteur en scene anlayışını koymuşlardır. Böylelikle auteur terimi hem mise en scene aracılığıyla yönetmenin ayırt edilebilir stiline hem de senaryoda olduğu kadar filmin kendisinde yönetmenin imzasının olduğu film üretim pratiklerine atıfta bulunmalarını sağlamıştır. Aynı zamanda kemikleşmiş olarak nitelendirdikleri zamanın Fransız Sineması'na da eleştiri getirmişlerdir. Auteur ile ilgili ilk yaklaşımın adı yaratıcı yazarlar politikasıdır (Politique des auteurs). Sinema tarihinin kilometre taşı olan metinler gözden geçirildiğinde buna benzer bir yaklaşımın daha önce Alexandre Astruc tarafından yapıldığı görülür.

L'Ecran Français dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı-Stilo* başlıklı yazısında Fransız Sinemasını, Hollywood Sineması'na öykünmekle, ekonomik gerekçelere sığınarak, hep aynı çizgiyi izleyen filmler üretmekle eleştirmiştir. Sinemanın da resim ve roman gibi özerk bir anlatım aracı olduğunu ve Bresson, Renoir, Rossellini, Welles gibi büyük yönetmenlerin alıcıyı bir yazarın kalemi gibi kullandıklarını vurgulamıştır (Teksoy 2005: 399–400). Truffaut'un yazısından önce yayınlanan bu makaledeki görüşlerin Cahiers du Cinéma dergisinin genç eleştirmenleri tarafından benimsenerek geliştirildiği görülür.

Auteur'lerin Politikasından Auteur Kuram'a

Yaratıcı yönetmenler politikası auterist eleştirinin çıkış noktasıdır. Cahiers du Cinéma dergisi eleştirmenlerinin benimsediği ve geliştirdiği bu görüş Sarris'in çevirisiyle ABD'ye auteur olarak kısaltılarak ulaşmıştır. Auteur yazar, yaratıcı anlamında kullanılmıştır. Fransa'da işgal yıllarında yasaklı olan Amerikan filmlerinin Fransa'da gösterilmesi, sinemacıların beslenebilecekleri sine-club akımı, bu akım ile bağlantılı olan Sinematek gösterimleri Fransa'daki sinema ortamının gelişimine katkı sağlamıştır. Film gösterimleri hem geçmişte yapılan filmlerin yeniden izlenmesi hem de üretilen filmlerin tanıtılmasıyla geçmişten geleceğe sinema kültürünün oluşumunda çok önemli bir rol oynamıştır. Bu gösterimler sadece Fransız Sineması için değil, Amerikan filmlerinin altyapısı, yönetmenlerin üretimleri hakkında oldukça derin bir bilgi birikimi sağlamıştır. Auteur kuramı üzerine yazılan makalelere bakıldığında derli toplu bir manifesto, sistematik bir inceleme olmadığı görülmüştür. Polemikler, yazılan yazılara verilen yanıtlar, karşılıklı eleştiriler şeklinde auteur kuramı gelişmiştir. Kuram farklı biçimlerde yorumlanabilir, uyarlanabilir yapısıyla farklı eleştirmenlerin üzerinde uzlaştıkları ilkelerden oluşan bir bağlam içinde gelişmiştir. İşte Truffaut'ın yazısının ardından Sarris'in çevirisinde geçen auteur kuram, Fransa'dan yola çıkan yazar yönetmenler politikası yani auteurlerin politikasının Amerika'daki adıdır.

Sinema tarihinde yazar yönetmenler politikası ya da auteur kuram üzerine çeşitli kuramcılar tarafından görüşler ileri sürülmüş-

tür. Bazin'in yazısı, Sarris'in yazısına Pauline Kael'in verdiği yanıt, Sarris ve Kael arasındaki tartışma, Hess'in katkısı ve Wollen'in yaklaşımı auteur üzerindeki tartışmanın ve auterist eleştirinin temel ilkelerini içeren metinlerdir. Fransa, İngiltere ve ABD merkezli bu tartışmaların kuramsal zeminini takip etmek için Cahiers du Cinéma, Movie, Film Culture, Film Comment, Film Quarterly dergileri önemli kaynaklardır. Dağınık bir seyir izlemesine rağmen yine de Wollen auteur kuramın sonuçlarının en çorak toprakta bile görülmeye başladığını, türlü gelişmelere yol açtığını belirtir (Wollen 2004: 69).

Auteur yaklaşımın temel metinleri ışığında sinema tarihinin bu özgün yaklaşımını incelemek için iki önemli yazarından söz ettik: Astruc ve Truffaut. Sarris ise Fransa'da ortaya çıkan bu yaklaşımı İngilizceye çevrilerek ABD'ye taşır. Fransa'da hem Fransız Sineması'na eleştirel bir yaklaşımı hem de yeni bir öneriyi içeren metin Sarris'in Cahiers du Cinéma dergisindeki yazıları kendi bakış açısı doğrultusunda kavramsallaştırmasıyla auteur kuram halini alır. Sarris yönetmeni filmin merkezine yerleştirir. Yıldız oyuncunun, senarist ya da yapımcının tanıtılmasının öne çıkarıldığı eleştiriye karşı çıkar. Yönetmenlerin değerlendirmesinde kriterler belirler ve seviyeler fikrini sunmuştur. *Auteur Kuram Üzerine Notlar* başlıklı yazısma İngilizcede, İngiliz ve Amerikan eleştirisinde auteur kuramı tanımlamasının olmadığım belirterek başlar. Truffaut'ın autuer kuramının altını çizmek için büyük çaba harcadığını belirtir. Truffaut'dan aldığı autuer terimini yanlış kullanmak ve bundan dolayı suçlanmak istemeyeceğini belirterek peşinen sinema üzerine düşüncelerinin yeniden biçimlenmesini sağlayan Cahiers dergisi eleştirmenlerinin fikirlerinin özüne sonsuz kredi verir. Sarris için auteur kuramı her şeyden önce ne ilham yeteneği ne de fazladan sinema tercihidir. Yönetmenler, 'auteur'ler bile her zaman doğru biçimi göstermezler ve eleştirmenler asla kötü bir yönetmenin kötü bir film yapacağını varsayamazlar. Sarris kötü bir yönetmen nedir sorusuna 'birçok kötü film yapan yönetmendir' yanıtını verir (Sarris 1962: 561). Sarris auteur kuramının ilk öncülünün bir değer ölçütü olarak yönetmenin teknik yeteneği olduğunu belirtir. Kötü yönetilmiş bir filmde ya da yönetilmemiş bir filmde ciddi bir değer ölçü-

tü yoktur ama konuyla ilgili ilginç bir diyalog, senaryo, oyunculuk, kurgu, renk, müzik, kostüm v.b. olabilir. Sarris bunun aracın doğası olduğunu da ekler. Eğer bir yönetmen teknik bir yeteneği yoksa sinema için temel bir içgüdüsü, sezişe sahip değilse 'panteon' yönetmenler listesinden dışlanır. Sarris'e göre auteur kuramın ikinci öncülü yönetmenin bir değer kıstası olarak ayırt edilebilir bir kişiselliğe sahip olmasıdır. Yönetmen birden çok filmde tekrarlayan karakteristik bir stil sergilemeli, imzasını sunmalıdır. Üçüncü ve sonuncu özellik ise auteur kuramın içsel anlamla ilgili olduğudur. İçsel anlam yönetmenin kişiliği ile kullandığı materyal arasındaki gerilimden ortaya çıkar. İçsel anlam kavramı Astruc'ın mise en scene (sahne düzeni) olarak tanımladığına yaklaşır ama tam olarak değildir. Yönetmenin dünya görüşü de değildir, yaşam içindeki davranışları da değildir. Daha karmaşıktır. Sarris bu üç özelliğin iç içe geçmiş daire gibi görselleştirerek açıklanabileceğini söyler. En dıştaki daire tekniktir; yönetmenin film dilini kullanma kabiliyetidir. Ortadaki daire kişisel stildir; yönetmenin farklı filmleri arasındaki üslupla ortaklaşan estetik düzeydir. En içteki ise içsel anlam yani kişisel dünya görüşüdür. İlk daireyi geçen teknisyen ikinciyi geçen biçim ustası, üçüncüyü geçen auteur olabilir. Auteur yönetmenleri şöyle sıralar: Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawk, Lang, Flaherty, Vigo (Sarris 1962: 562–563).

Sarris görüldüğü gibi yönetmenleri teknisyen, stilist, auteur olarak farklı seviyelere ayırmış ve birbirinden ayrıldığı değer ölçütlerini göstermiştir. Sarris'in auteur kuram üzerine bu metni anlamı yorumlayandan alır, sanat yapıtının içine yerleştirir. Bu anlayış sanat yapıtlarının alımlanması ile ilgili belli bir bakış açısını yansıtır. Nasıl ki Rönesans'la birlikte sanat yapıtının kaynağının tanrıdan sanatçıya devredilmesi, zanaatçı-sanatçı ayrımı, bireyin gerçekçi bir gözle, yetkinlik ve kusurlarıyla yansıtılması amacı önemli bir kırılma noktasıysa sanat yapıtlarının teknik yoldan çoğaltılması da başka kırılma noktasıdır. Bu iki noktanın auteur kavramından izleri görülür. Sanat artık büyü aracı değildir. Sergilenebilir, çoğaltılabilirdir. Fotoğraf ve sinema sanat ve sanatçıyı tanımlama, algılama biçimini

değiştirmiştir. Sinema yapıtı sanat eseri ve meta olarak popüler bir eğlence aracı olarak değere sahiptir. İşte bu durum gerek Fransa'daki çıkış noktasında gerek de onu auteur kuram olarak yorumlayıp ABD'ye taşıyan Sarris'in yazılarında belirleyicidir. Öncelikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından genç eleştirmenlerin kendi ülke sinemalarına eleştirel bir gözle bakmaları sonucu ortaya çıkmıştır. İkincisi sinemanın popüler bir eğlence aracı olması, piyasa koşullarının belirleyiciliği altında üretilmesi sonucu filmin esas sahibinin kim olduğunun tartışılmasını sağlamıştır. Astruc'un yazısından itibaren filmin yaratılmasındaki en önemli sorumluluğun filme imzasını atan yönetmen olduğu üzerinde durulmuştur. Gerek Fransa'daki ortam gerek de Sarris'in yorumunun çıkış noktası Hollywood filmleridir.

Fransa'mn ortamı, psikolojik gerçekçilik akımı, Cahiers du Cinéma dergisinin yaratıcı yazarlar politikasının geliştirilmesinde itici güç olmuştur. Truffaut'ın makalesinde eleştirileriyle açıkladıklarından anlaşıldığı üzere senaryo yazıldığında yönetmenin tek yaptığı yazılı metni görselleştirmektir. Oysa Fransa çok değil 15 yıl kadar önce şiirsel gerçeklik akımının örneklerini vermiştir. Truffaut ticari yapımları, aynı öykünün anlatılmasını eleştirmiştir. Donald E. Staples auteur kuramının gerçekten ne olduğunu yazmaya niyetlendiği bir yazısında Truffaut'un bu katkısına değinir. Auteur kuramın kronolojik olarak ve coğrafi olarak 1954 yılında Fransa'da Cahiers du Cinéma dergisinde başladığını belirterek Truffaut'nun sadece eleştirinin çerçevesini çizen bir yazı yazmadığını ya da auteur olan yönetmenlerle ilgili esin kaynağı olmadığını aynı zamanda geleneksel ve ticari sinema yazarlarına karşıt bir yazı yazdığını belirtmiştir (Staples 1966- 1967: 1- 2). İşgal sonrası Amerikan filmlerinin gösterilmesi, Cahiers du Cinéma dergisi yazarlarının Amerikan Sineması'nı incelemesi Hollywood sistemi içinde bile yönetmenlerin kendilerine özgü filmler yapabildiklerinin fark edilmesine ve bu filmlere ayrı bir önemle bakılması sonucunu doğurmuştur. Öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimlerde anlatabilmeleri, Hollywood sistemi içinde de olsalar kendi imzalarını atabilen yönetmenlerin olduğunu fark etmeleri bu yeni yaklaşımı doğurmuştur. Welles, Hawks, Hitchcock'u inceleme gereği duy-

muşlardır. Auterist eleştiri sadece bir eğlence aracı olarak görüldüğünden dolayı bir kenara atılmış filmleri ele alarak eleştiri alanının içine dâhil etmişlerdir. Özden tür filmi eleştirisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında auterist yaklaşımın katkısı olduğunu düşünür. Çünkü yönetmenlerin ele aldıkları filmlerin üretildiği dönemin endüstriyel koşullarını, uymak zorunda oldukları kuralları, ticari ve popüler sınırlamaları göz önüne alarak bu filmleri kendi içlerinde değerlendirmek gerekliliğini kabul etmişlerdir (Özden 2000: 109).

Görüldüğü gibi auterist eleştirinin çıkış noktasındaki yaklaşım yaratıcı yönetmenler politikası- ve Sarris'in auteur kuram olarak çevirerek Amerika'ya taşıdığı yaklaşımda en belirgin özellik senaryo yazarı ile yönetmen arasında bir ayrıma gitmek değildir. Auteur ile metteur en scene arasında bir ayrıma dikkat çekilir. Metteur en scene başkasının tasarladığını yorumlayan kişidir. Yönetmen yeteneğini, ustalığını ortaya koyabilir ancak filme ustalık dışında kişiliğini, imzasını atabiliyorsa auteur olabilir. Auterist film eleştirmenleri de bu kavrayışla aynı yönetmenin filmlerinde ortak temaları, tekrarlanan öğeleri, filmden filme benzer özellikler gösteren ya da çeşitlilik arz eden öğeleri bulma amacını taşırlar. Filmlerin temel karakteristik özelliği nedir, ortak temalar, biçimsel özellikler nelerdir? Sorularını sorarak yönetmenin kişiliğinin nasıl yansıdığını odak alarak eleştirirler. Bu eleştirel yaklaşımın çıkış noktasında yüzlerini Hollywood sinemasına dönmeleri anlaşılırdır. Hollywood kalıpları içinde film yapmak zorunda olan yönetmenlerin üzerlerindeki kısıtlamalara rağmen kendi özgün stillerini ortaya koyabilmiş oldukları için filme imzasını koyan yönetmenler auteur yönetmen olarak diğerlerinden ayrılmışlardır. Dolayısıyla sinemanın aynı zamanda bir eğlence aracı olması, piyasa koşullarının baskısı altında üretim yapma zorunluluğu sinemanın sanat yönünü ve filmi yapanın da yönetmen olarak sanatçı tarafını ön plana çıkarma ihtiyacını doğurmuş ve yeni bir eleştirel yaklaşım böylelikle ortaya çıkmıştır.

Auteurist yaklaşım akla romantizmi getirir. Romantik sanatçının özgün ve kendi kendini ifade eden sanatçı oluşu, sanatçıyı merkeze koyan ve ayrıcalıklı bir konum veren özelliği arasında benzerlik vardır. Sanatçının duygularının peşinden gitmesi, bireyselliği, düşünce tarihinde önemli bir dönüşümü temsil eder. Hauser bu

dönüşümü şöyle tarif eder: "Hemen hemen bütün modern sanat ürünleri, heyecansal içtepiler, modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, inceliklerini ve çeşitliliklerini, romantizmin doğurduğu duyarlılığa borçludurlar. Modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçüsüz, esirgenmemiş teşhirciliği de bu duyarlıktan çıkmadır. Ve bu öznel, ben'e dönük tavır, bizler için o denli kaçınılmaz olmuştur ki, soyut bir düşünce dizisini bile, duygularımızdan söz etmeden üretemez olmuşuzdur" (Hauser 1984: 151). Sanatın dış dünyayı değil sanatçının iç dünyasını yansıttığı, sanatçının duygu, düşünceleri sanatçının bireyselliği ile dış dünyada somutlandığını, yapıtın sanatçıya ait olan özgün bir yaklaşım olduğu düşüncesi auteur kuramda kendine yer bulur.

Farklı Görüşler, Eleştiriler ve Tartışmalar Işığında Auteur Kuram

Özellikle yönetmenlerin üzerine odaklanan eleştiri anlayışının Cahiers du Cinéma dergisi eleştirmenleri tarafından benimsenmesinden sonra özel olarak seçilmiş yönetmenler, onları nitelikli kılan biçimsel özellikleri, özgünlükleriyle ele alırlar. Bu görüşler İngiltere'de Movie ve ABD'de de Film Culture dergisinde taraftar bulur. Kuramı heyecanla karşılayanlar olduğu gibi eleştirenler de olmuştur. Pauleine Kael olumsuz bir görüşle Sarris'e yanıt vererek karşı çıkar. Kael, sanat yapıtına sanatçıdan daha çok önem verilmesini eleştiren karşıt kutbu temsil eder. Auteur eleştirinin yönetmenin kişiliğine olan vurgusunu eleştirir. Yönetmenin kişiliğinin ana odak alınmasının doğru olmadığını düşünerek Sarris'e karşı çıkar. Sadece yönetmenin kişiliği bağlamında yargıda bulunmak, kişiliğini temel ölçüt almak düşüncesi ona göre yanlıştır. Kael yazar-yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasında hiçbir gerilimin olmadığını belirtir. Hem Sarris'in hem de Kael'in yazısmda kastettiği yönetmenler göz önüne alındığında her iki yazıdaki yönetmenler arasında üretim koşulları arasında fark olduğu görülür. Sarris Hollywood sistemi içinde tür filmi çeken bir yönetmenden söz etmektedir. "Tür filmlerinin anlatı geleneklerinin oluşturduğu gerçeklik anlayışı içinde hazır bulduğu malzemeye kendi dışavurumunu sağlamak üzere

yükleyebileceği anlamlar eklemekten başka bir seçeneği yoktur. Eğer kendisi yeni bir tür yaratmayacaksa, bir tür yönetmeni türsel kodlamalara uymak zorundadır. Ama yaratıcı bir yönetmen 'içinde çalıştığı kodları bilmeyen değil, o kodların arkasından dolaşmayı becerebilen' kimsedir" (Özden 2000: 112). Dolayısıyla Sarris'in kastettiği türsel kodlar için kendi üslubunu sunmak, filmlerine karakteristik özelliğini geçirmek, imzasını atmak için geleneksel anlatı kalıplarıyla çatışmak zorunda olan yönetmenlerdir. Kael ise bu yönetmenleri göz ardı ederek yönetmenin malzemesi ile kişiliği arasında gerilim yoktur yorumunu yapar. Kael'in Sarris'i eleştirdiği bir başka nokta kullandığı temel terimlerdir. Sarris'in 1962 yılındaki yazısından ilk paragrafı alıntılamıştır. Paragrafın birinde içsel anlam diğerinde R. Wash'ın birbirini tekrarlayan iki film örneğini sıralar. İçsel anlam (internal meaning) kavramıyla ne kastettiğini sorgular ve anlam kavramından ne farkı olduğunu sorar. Ayrıca Sarris'i eleştirisine R. Walsh örneği üzerinden devam eder. Her sanat yapıtında eleştirinin geleneksel olarak sanatçıların diğerlerinden ödünç aldıkları aynı araç, tema ve teknikleri nasıl kullandıklarına göre yapıldığını belirtir. Bu durumun müzik dinlerken, kitap okurken, bir sanatçının performansını izlerken de geçerli olduğunu belirtir. Sanatın ve sanatçının gelişiminin böyle algılandığını ekler (Kael 1963: 13). Ayrıca Sarris'in üç daire görselleştirmesine de karşı çıkar. Eleştirinin bir bilim değil bir sanat olduğunu ve eleştirmenin kuralları takip ederse yeni bir çalışmada önemli ve orijinal olanın ne olduğunu göremeyeceğini söyler (Kael 1963: 14). Kael Sarris'in üç dairesinin her birine karşı eleştirilerini sıralar. Eleştirmenin işlevinin insanlara yapıtta ne olduğunu, ne olmaması gerektiğini, ne olmayabileceğini göstermek olduğunu belirtir. Ona göre insanların kendi kendilerine görebildiklerinden daha fazlasını gösterebiliyorsa, yapıt için duyduğu hisleri sanattan daha fazla deneyim kazanmayı anlayışıyla, tutkusuyla orada duran ve özümsemeyi bekleyenlere geçirebiliyorsa o büyük eleştirmendir. Eleştirmenin mutlaka hataları, yanlışları yargılamasına gerek yoktur (Kael 1963: 21).

Sarris'in Truffaut'ın düşüncelerini ABD'ye taşımasından ve konu ile ilgili görüşlerini belirten yazıyı yazdıktan sonra P. Kael ile aralarında Auteur kuram üzerine bir tartışma başlar. Kael'in yazısı-

na Sarris'in yanıtı aynı dergide aynı yıl yer alır. Sarris bu makalesinde auteur kuramın eleştirel bir kuram olduğunu yaratıcı bir kuram olmadığını belirtir. Sarris'e göre sanatçılar ne teknik yetenek, kişisellik, içsel anlam ne karşılıklı amaç veya doğanın taklidi ne de biçim ve içerik hakkında kaygı duyarlar. Bunlar okuyucunun yararına sanatçının yapıtını yorumlamak için eleştirmene olanak sağlayan eleştiri terimleridir. Sarris daima eleştirmenin bakış açısının yaratıcının bakış açısından farklı olduğunu belirtir. Sinemada eleştirmen perdenin önünde oturur; hemen önünde beliren mise en scene'in hazzı ile iletişime geçmek için araştırmaya koyulur. Yönetmen mise en scene ile ilgilenmez aslında, çünkü onun baktığı açı onu alır perdenin arkasındaki teknik hazırlığın çeşitli aşamalarına götürür. Yönetmen illüzyonun unsurlarını bir araya getirmek ve eleştirmen de illüzyonu oluşturan parçaların her birini analiz etmek zorundadır ama bu karşılıklı süreç asla tümüyle fark edilmez. Sarris, yaratıcı ile eleştirmen arasındaki duvarın sanatın gizemlerinden biri gereği her zaman kalacağını ve eleştirmenin sadece kesin olmayandan kesinliğe yaklaşma çabası içinde olabileceğini belirtir (Sarris 1963: 30). Sarris auteur teriminin istisna olduğunu, auteur kuramın sinemanın anlamı ve stili üzerine yeterli bilgi sağlama konusunda diğerlerinden daha yakın olduğunu söyler. Tartışma elbette burada noktalanmaz. Kael yine Film Quarterly dergisinde Çocukların Oyunu adlı bir başka yazısında hem Movie dergisi yazarlarına hem de Sarris'e yanıt vererek tartışmayı sürdürür (Sarris 1963).

Auteur üzerine görüş ve karşıt görüş bildirerek dağınık da olsa kuramın gelişmesine katkıda bulunanlardan biri Edward Buscombe'dir. Buscombe Cahiers du Cinéma dergisi yazarlarının ortaya attığı yaratıcı yönetmenler politikası kavramının Sarris'in çevrisiyle auteur kuram olarak kullanılmaya başlandığını belirtir. Truffaut'ın herkesin referans gösterdiği ünlü Fransız Sineması'nın Belirli Bir Eğilimi başlıklı yazısında Delannoy, Allegret ve Autant-Lara gibi yönetmenlerin filmlerini ve Aurenche ve Bost'un bilinen roman uyarlamalarını kastederek Fransız Sineması'ndaki kalite geleneği olarak adlandırdığı filmlere saldırdığına işaret eder (Buscombe 1975: 75- 76). Buscombe Truffaut'un yazısında Fransız yönetmenleri örnek olarak verdiğini ancak Cahiers dergisinin Amerikan yö-

netmenlerinin listesini yayınladığını belirterek Truffua'ın yazısı ve Sarris'in çevirisinin ardından auteur'un ne olduğu, niçin bireysel sanatçıların terimlerinde genişçe tartışılması gerektiği dolaylı anlatımlarla yanıtlanır. Buscombe pratiğin arkasındaki berak ve temiz söyleyişin nadir ve kabataslak olduğunu düşünür. Fakat Andre Bazin tarafından 1957 yılında yazılan bir yazı Buscombe'nin kabataslak ve nadir bulduğu konuda bir ipucu verir. Bazin yaratıcı yönetmenler politikasından yararlanmak için ilk önce onu layık olmak gerektiğini belirtir ve bu okulun eleştirmenlerinin yaptığı gibi doğru auteur ayrımını yapmak gerektiğini belirtir ve auteur ile metteur en scene olan yönetmenlere örnek verir: Ray auteur, Huston metteur en scene; Bresson, Rossellini auteur, Clement meetteur en scene. (Bazin 1981: 45) Buscombe Astruc'ın makalesiie de değinir ve bu makalenin Cahiers yazarlarından daha etkili olduğunu ekler. Gerçekten de Truffaut, Bazin ve Rivette'nin tüm yazılarına bakıldığında metteur en scene ve auteur ayrımı yapıldığı görülür. Sarris'in üç daire benzetmesine de değinen Buscombe, Sarris'in sıraladığı üç öncülle bir sınıflandırma kuramı işlevi gördüğünü belirtir. Keşfedilmeyeni sunan verimli bir sinema haritası sunması, film tarihini düzenlemesi gibi katkısının olduğunu belirtir (Buscombe 1975: 79–80). Buna karşın Buscombe auteur kuramının Hollywood Sineması'na yaratıcı kişiselliği soktuğu düşüncesini paylaşmamaktadır. Gerçekten de auteur kuramın önderlerinin bu şekilde düşündüğü doğrudur. Ancak Buscombe bu düşünceyi benimsemez ve auteur kuramın basitçe kült bir kişisellik ya da yönetmeninin idealini sunduğunu belirtir. Buscombe'nin düşüncesine göre auteur kuram sanat sineması fikrinden radikal bir ayrılığı ifade eder, Hollywood'a sanat hakkında geleneksel fikirleri nakletmek değildir. Sanat sineması yaratıcı fikirlerde kökleşmiştir ve film bireysel görüşün açıklamasıdır. Auteur kuramın tartıştığı ise farklı durumların, geçişlerin birbiriyle karşıtlıkların nihai yapıttaki görünümünün iletişim ağıdır (Buscombe 1975: 82).

Auteur kuram üzerine yapılan tartışmalar içinde Graham Petrie film yapım sürecinin tam anlamıyla yanlış anlaşıldığı üzerine auteur kuramın kalbine bir saldırı yazısı kaleme almıştır. Yazısında sinemacıları uyumsuzlar, asiler, şansızlar ve profesyoneller; yaratı-

cılar; harmonize edenler ve çaktırmadan yapanlar başlıklarıyla değerlendirir. Böyle listeleme yapmanın, daha ince ayrımlar bulmanın ve gittikçe daha da belirgin taslaklar yapmanın mümkün olduğunu düşünse de burada noktalamayı tercih eder. Auteur ile yayılan film yapımındaki kişisel faktörlere şüpheyle yaklaşır. Özel olan bir filmin değerinin ya da niteliğinin belirlenmesi çabasının yönetmenle başlamak zorunda olduğuna dair çabayı endişe ile karşılar. Yönetmenin belirleyici etkisi olduğunu kabul etmekle birlikte birçok durumda bundan çok uzakta olunduğunu en azından Hollywood için endişelidir ekler (Petrie 1973: 35). Petrie auteur kurama, Sarris'in terimini kullanmasına rağmen, doğrudan Sarris'i hedef almayarak saldırmıştır. John Hess de bu yazıya yanıt verir.

John Hess, yazıdaki temel düşünceyi ele alarak başlar. Petrie'ye göre Auteur kuramın uygulayıcıları bir filmin kontrolünün kimde olduğu sorununu atlarlar. Auteur kuramın uygulayıcıları belirli bir filmin yönetmenin etkisini taşıdığına inandıklarında sadece sezgiye güvenirler; Hollywood'da film yapmanın gerçeklerini yadsırlar (özellikle 1927 yılından 40'lı yılların ortalarına kadar); onlar yanlış bir şekilde yönetmenin katkısına büyük önem verirler; aktör, aktris, senarist ve kameramanların katkısını küçümserler. Hess, Petrie'nin iki ana eksikliğini tartışır ve Petrie'ye alternatif sunmak ister (Hess 1973–1974: 29).

Hess, auteurların politikasının Fransız film eleştirisinde 40'lı yılların sonunda farklı fikirlerin kaynaşması sonucu olduğunu düşünür. Ona göre ana unsur Roger Leenhardt ve Bazin tarafından geliştirilen Hıristiyan/gerçekçi estetiktir. Auteurizmden dini ve psikolojik beklenti İngiltere ve ABD'ye ithal edildiğinde konu üzerine yazan yazarlar tarafından bütünüyle yadsınmış ve tamamıyla gözden kaybolmuştur. Auteurlerin politikasına yardımcı olan bir başka itici güç sinemanın önemli bir sanat formu olmasıdır; Delluc ve Canudo'nun zamanından beri Fransa'da her zaman ciddiye alınmıştır. Son olarak en önemlisi sinemanın kişinin bakış açısını açıklayan kişisel bir sanat olabilmesidir (Hess 1973–1974: 29).

Hess, yaratıcı yönetmenler politikasının ilkelerinin doğruluğunun bağımsız olarak 50'lilerde tartışılmadığını da belirtir. Auteur eleştiri yaklaşımının felsefi içeriği elinden alındığında, yabancı

ülkelere taşındığında ağır sorunların belirdiğine dikkat çeker. Hess bu durumun nedenini İngiltere ve ABD'deki auteur taraftarlarının Fransa'daki Cahiers du Cinéma dergisindeki eleştirmenlerden daha az hazırlıklı olmalarına bağlar. Hess yazısında Hollywood'daki 30'lar ve 40'lar boyunca şartların sadece bireysel sanatlara değil ama kişisel anlatımının her çeşidini imkânsız kıldığını belirtir. Hess'in bu noktadaki eleştirisi auteur'u ortaya atan ilk eleştirmenlerin bu süreci yadsımış olduğudur. Bu eleştirmenler Griffith'i, Eisenstein, Murnau, Chaplin, Gance'ın yapıtlarını geleceğin film yapımcısı modeli olarak desteklemişlerdir. Lang'ın 30'lu yıllardaki işlerini tartışmış, Vong Sternberg, Hawks, çağdaş sinema ile ilgilenmişlerdir. Amerikan Sineması'nda onlar daha küçük işleri, düşük bütçeli işlerin yönetmenlerini tercih etmişlerdir. Hitchcock, Ray, Hawks, Fuller, Renoir, Lang gibi. Bu yönetmenler Hollywood'da ana akım stüdyo üretimlerinin dışında idiler (Hess 1973–1974: 31- 32).

Hess'in, Petrie'ye yanıt verdiği bu yazının dışında auteur kuramın eleştirmenlerini iki bölümde ele aldığı başka bir yazısı daha vardır. Birinci bölümde Cahiers du Cinéma dergisinde geliştirilen yaratıcı yönetmenler politikasını, ikinci bölümde ise Truffaut'ın yazısını inceler. Hess'e göre yaratıcı yönetmenler politikası Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ve Francois Truffaut tarafından Fransa'da 1951– 1958 yılları arasında Cahiers du Cinéma ve Arts dergilerinde geliştirilmiştir. Gerçekte estetik terimlerle ifade edilen kültürel olarak muhafazakâr, politik olarak da filmleri sosyal ve politik ilgi alanından çıkarmaya girişen gericiliğe savaşın hemen sonrasındaki yıllarda tüm sanatlarda yerleşmiş baskının artan gücüne bir savunmadır. Hess, auteur eleştirmenlerinin estetik prensiplerini sıralayarak yazısına devam eder. Filmler mümkün olabildiğinde gerçekçi olmalıdır. Mise en scene görünümün ruhunu doğrudan ifşa eden gerçek hayatın parçalarını içeren bir yol kurmalıdır. Aktörler rolleri ile özdeşleşme ve davranışları aracılığıyla ruhsal boyutunu ifşa etmelidir. Hess, bu üç prensibi sıraladıktan sonra Fransa'nın koşullarını gözden geçirir. Hess'e göre Fransız film eleştirisi Roger Leenhardt, Andre Bazin, Alexandre Astruc ve Jean George Auriol tarafından ciddi bir gelişim geçirmiştir. Leenhardt ve Bazin'in film eleştirisine katkısı auteur eleştirmenlerinin sinemadaki gerçekçilik'e

doğru olan duruşlarını ve mise en scene görüşlerini belirlemiştir. Personalizm Emmanuel Mounier tarafından 1930 yılında Hıristiyanlık ve varoluşçuluğun dağınık bir karışımı olarak kurulmuştur. Birçok iyi bilinen Katolik entellektüel Mounier tarafından 1932 yılında kurulan Esprit dergisinde yazmaya başlamıştır. Personalist dünya görüşü benimsenmiştir. Hess, Mounier'in en önemli hedefinin insanoğlunun ruhsal ilerlemesi olduğunu belirtir. Hess, Mounier'in insanoğlu ile ilgili görüşünün auteur kuramcılarına oldukça yakın geldiğine dikkat çeker. Hess, auteur kuram ile ilgili yazısında öncelikle Bazin'in kuramını ele almak ister. Orson Welles'in filmlerinde kuramını geliştirdiğini, dünyanın ilahi düzenini açığa vurma ve her şeyin karşılıklı bağımlılığı ile ilgilendiğini belirtir. Autuer kuramcılar ise bireysel günahlardan kurtulma ve aşkınlık ile ilgilenmişlerdir. Hess bunun iki nedeni olduğunu düşünür. Birincisi auteur eleştirmenleri film yapmak ve kendi dünya görüşlerini açıklamak istemeleridir. Bundan dolayı Bazin'den daha çok sanat yönetimi ile ilgilenmişlerdir. Kendi filmlerini en iyi nasıl yapacaklarını öğrenebilmek için yönetmenlerin yapıtlarını incelemek istemişlerdir. Aynı zamanda Bazin'in yöntemini benimsememişlerdir çünkü filmlerini yaparken hangi teknik ve stil daha uygun ise onu denemek istemişledir. İkincisi ise auteur eleştirmenleri sadece bireylerin kişisel kaderleri ve kurtuluşu ile ilgilenmiş olmasıdır. Bazin alan derinliği, uzun çekime, auteur kuramcıları daha çok mise en scene terimine referans vermişlerdir. Auteur gibi mise en scene terimine de Fransız film eleştirisi yabancı değildir. Auteur eleştirmenlerine göre mise en scene, tüm hareketlerin koreografisinin, fiziksel nesnelerinin düzenlenmesi, teknik aygıtların yönlendirilmesi (ışık, kamera) kısaca görüntülerin düzenlenmesidir. Hess, Bazin'in yaratıcı yönetmenler politikasına tam olarak katılmadığını ama bütünüyle karşı da olmadığını belirtir (Hess 1974). Sarris 1974 yılında hem Petrie'ye hem de Hess'e yanıt vererek tartışmayı sürdürmüştür (1974).

Hess, auteur kuramının aslında çok basit bir şeyin çok karmaşık söyleyişi olduğunu düşünür. Auteur kuram üzerine görüş belirtenler ve bu görüşlere karşı çıkanların yazdığı yanıt yazıları kuramın prensiplerini, kuramın ortaya çıkmasında etkili olan ortamı ele

alır. Tüm bu tartışmalara bakıldığında en basit ve genel anlamıyla kuramda dikkat çeken en belirgin özelliğin yönetmenin filmin ana yazarı olduğu düşüncesinden daha fazlası olduğudur. Wollen, kuramın bir başka katkısına değinir. Avrupalı yönetmenlerin ABD'ye gittikten sonra anonim bir kimliğe indirgenmelerinin önüne geçerek Avrupalı yönetmelerin Hollywood'da yaptıkları işlerini yeniden değerlendirmelerini sağladığını belirtir (Wollen 2004: 69–70).

Wollen yönetmen yapıtlarının üstünde tam bir denetime sahip olmadığını, bunun da auteur kuramının niçin bir deşifre etme, 'gizli yazı çözme' demek olduğunu açıklar. Analiz edilen filmlerdeki birçok özelliğin yapımcı, kameraman, hatta oyuncunun 'gürültü'den ötürü okunmaz durumda olduğunu belirtir. Wollen bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıktığını, filmin yapımında etkili olmuş birçok etmenin toplamından oluştuğunu, filmin yapımında etkili olmuş birçok yönetmenden en belirleyici olanının ise yönetmen etmeni olduğunu belirtir. Bu bakış açısı auteur kuramının tam karşıtıdır. Auteur kuramı Wollen'a göre filmin yapılarını analiz eder. Bu iş için gereksiz olan mantıksız olan gözden çıkarılabilir, üstünde durmaya değmez olarak nitelendirilir (Wollen 2004: 93). Wollen bir film inşa etme pratiğini müzik gösterisinden daha çok bir beste gibi olduğunu, bir beste 'a priori' var olurken bir auteur filminin 'a posteriori' olarak inşa edildiğini belirtir. Wollen beste ve gösteri arasındaki ayrımın estetik için can alıcı önemde olduğunu belirtir. Nota ya da metin sabit ve değişmezdir; gösteri ise rastlantısaldır ve değişkendir. Nota metni tektir; bölünmez bir bütündür, gösteri ise çok sayıda değişkeni olan birimdir. Metin müzikte, bir kanaldan ötekine çevrilmesi gereken bir mesajdan ve kısmen bir grup talimattan oluşur. Gösterinin kendisi ise kodlanmamıştır. Genellenemeyen özgüllüğü buradan kaynaklanır. Gösterinin, yorumcunun aksanı, ses tonu gibi ayırt edici özellikleri ihtiyari değişkenlerdir. Kodlanmış metin süreksiz birimlerden oluşur. Gösteri ise süreklidir. Kodlanmış değil, derecelenmiştir. İşleyişi biçimi dijitalden çok analog bilgisayarlar gibidir (Wollen 2004: 94). Wollen'a göre auteur kuramı şöyle bir katkı sunar. Yönetmen sadece var olan bir metni yorumlamaz. Metteur en scene değildir. Wollen katalizör kelimesini kullanarak auteur kavramını açıklamaya koyulur. Özgün

senaryo ya da romandaki bölümler ve olaylar bir katalizör görevi görebilirler; auteur'un zihnine (bilincine ya da bilinçaltına) yerleşip orada auteur'un kendi yapıtlarının özelliğini taşıyan motif ve temalarla karşılıklı bir etkileşime girerler. Yönetmen kendini bir başka yazara tabi tutmaz; yönetmenin kaynağı yalnızca aracıdır. Aracı vazifesi gören metin, yepyeni bir yapıta dönüştürülmek üzere yönetmenin kendi uğraştığı konularla iç içe giren sahneleri, katalizörleri sağlar. Böylece yorum izleyicilere sunulduğunda, konunun ele alınışı sergilendiğinde, aslında yönetmenin yepyeni bir metin, bir auteur olarak, öteki metnin ardından gizli kalan yepyeni bir metin üretmiş olduğu gözlerden uzak kalır (Wollen 2004: 102).

Wollen'in yaklaşımında auteur kurama yeni bir boyut kattığı görülür. Wollen'in katkısı auteur ile yapısalcılığı birleştirmesidir. Yönetmen bilinçli olarak filme koyduklarından başka bilinçsiz yaptıkları da vardır. Onun içinde bulunduğu şartlar, bilinçaltı, yetenekleri, ezgileri ile filme kattıkları da yapıtı oluşturur. Bu nedenle auteur ile yapısalcılık birleşir ve yapıt esastır. Buna karşın yönetmen yadsınmaz. Eleştirmen filmdeki yapıyı, katmanları ortaya çıkarmalıdır. Metin yönetmenin elinde bambaşka bir yapıta dönüşmek üzere yönetmen aracılığıyla bir yolculuğa çıkar. Wollen hem biçime hem de içeriğe önem vererek eleştiri geliştirilmesini gerekli görür. Yönetmen yerine yönetmeni yadsımadan yapıta ağırlık verir.

Yaratıcı yönetmenler politikası 1950'lerin önemli bir yaklaşımıdır. Anlam üretiminin merkezinde auteur vardır. Yapısalcılıkla, post-yapısalcılık ve sine-yapısalcılık auteur tartışmalarını alevlendirir. Anlam auteur'den yapıya kayar. Birey tarihsel süreçlerin, yapıların sonucu ise filme anlamını yerleştiren de bu yapılardır görüşü autuer'un de bu yapılardan biri olduğu görüşünü doğurur. Auteur kendini ifade eden birey yerine koda dönüşmüş, metindeki kodlardan biri olmuştur. Öznenin merkezileşmesi, anlamın okurun yorumuna kayması, kuramların yazardan okura kayan anlayışı, post yapısalcı anlayışla metni yazanın okur olduğu görüşü auteur kuramın sonunu getirir. Metne bir yazar tayin etmenin metni kapatıp, sınırlandırdığını düşünen, okurun tüketiminin bir üretim olduğunu belirten Barthes'ın Yazarın Ölümü adlı makalesinde metnin anla-

mının ne geçmişte, ne de gelecekte olduğunu belirtir. Yazar okuyucunun inşa ettiği bir şeydir (Barthes, 1977).

1950'li yıllarda başlayan bir tartışmanın ürünü olan auteur bir kuram mıdır yoksa yaklaşım mıdır sorusuna farklı yanıtlar verilmiştir. Fransa'da gündeme geldiğinde yaratıcı yönetmenler politikası (politique des auteurs) diye adlandırılan bir yaklaşımken, Amerikalı Sarris'in çevirisinde kısaltılarak, auteur kuram adını almıştır. Konu hakkında yazılan tüm makalelere bakıldığında bir sistematiği olmadığı, belli ilkelere dayandığı görülür. Bu yöntemi benimseyenler yönetmenleri ele alırlar, filmlere odaklanırlar. Altını çizdikleri nokta ise yönetmenin kişiliğidir. Akım olarak geçen ele alan Robert Stam, 1950 sonları 60 başlarında auterism olarak adlandırılan hareketin (movement) film eleştiri ve teorisinde baskın hale geldiğini belirtir. Stam yazısında auterizmin bir bakıma fenomoloji ile biçim değiştirmiş varoluşsal hümanizmin ifadesi olduğunu belirtir (Stam 2000: 83). Gerçekten de Sartre'ın kabaca varoluş özden önce gelir düşüncesinin, Bazin'in Sinemanın Ontolojisi adlı makalesindeki görüşleriyle kesiştiği noktalar vardır.

Film kuramını bilimin başka bir kulvarı olarak değerlendiren, her filmin bir anlamlar sistemi olduğunu söyleyen Dudley Andrew, auteur kavramı için "Bu, bir kuramdan çok eleştirel bir yöntemdir. Tüm eleştirel yöntemlerde olduğu gibi o belli teorik prensipler üzerinde oturmaktadır" (Andrew 1995: 14). Andrew de auteristlerin, film yapanın görüşünü ve kişiliğini filme katabildiği bir düşünce sistemi gerçekleştirdiklerini düşünmüştür.

James Naremore ise yazarlık'ın (authorship) bir başlık ya da tema olduğunu, kendi kendine bir kuram olmadığını, bütün eleştiri türleri gibi iyi ya da kötü uygulanabileceğini belirtir. Auterizm, auteur sorunu için estetik bir ideoloji ya da akımdan daha az bilimsel bir yaklaşımdır. Auterizmin modern kültürel biçimlenme görünüşüne hemen hemen tam uyduğunu ve 1950'lilerde Fransa'da ortaya çıktığını daha sonra Amerikanlaştığını düşünür (Naremore 1999: 10). Farklı görünümler altında Auteur kuramdan arta kalanın hala sinema tarihine bakışımızı etkilediğini ve ondan alacağımız derslere sahip olduğunu belirtir ve bu özellikleri sıralar: Author'ün sinemanın arkasındaki mekanik aygıtlar ve para gibi gerçek olduğu-

nu; Hitchcock ya da Hawks gibi klasik auteurlerin filmleriyle bir stil empoze ettiklerini; yazarların tarihsel, kültürel, ekonomik, toplumsal ve sosyal belirleyenlerle yazdıklarının doğru olduğunu ve toplumsal olarak inşa edildiği için daha az önemli olmadığını belirtir. İkinci olarak author çalışmasının verimli olduğunu, bize filmleri ayırt etmeye olanak tanıdığını ekler. Son olarak da; Foucault'nun author üzerine düşüncelerini yazdığı ünlü makalesindeki görüşlerinin tersine gerçekten bizim için kimin konuştuğunu bilmenin önemli olduğunun altını çizer (Naremore 1999: 22). Andre Tudor da auteur kelimesinin 1950'li yıllarda Cahiers du Cinéma dergisinde filmi yaratan yönetmenin karşılığında kullanıldığını ve daha sonra Sarris'in çevirisiyle kuram haline geldiğini düşünür (Tudor 1974: 121).

Tartışmalara ve farklı yorumlamalara rağmen auteur kuramının başlangıcında beliren ve gelişimi boyunca varolan bir özelliği göze çarpar. Auteur kuramın inceleme konusu bir sinema yapıtını sinema yapıtı yapan görünüşün altında yatan özelliğini, konuyu ele alma biçimini, yönetmenin bakış açısını ve dünya görüşünü filmin ruhuna nasıl geçirdiği, yapıtı diğer yapıtlardan ayıran özelliğinin ne olduğudur. Auteur kuramının gözden geçirildiği yazılarda ya da kuram ile ilgili tartışmalarda göze çarpan bir başka özellik iki ayrı odağa öncelik verildiğidir. Sahne düzeni olarak Türkçe'ye çevirebileceğimiz mise en scène'i önemseyen ya da tema ve anlama odaklanan iki ayrı yaklaşım söz konusudur. Wollen her iki odağa da birlikte önem verilmesi gerektiğini düşünür. Tüm yazılarda sahneleme ustası anlamında metteur en scene ve auteur arasındaki ayrımdan da söz edilir. Yönetmenlerin bazılarının auteur bazılarının ise sahneleme ustası olduğu belirtilir. Metteur en scene sinemasal anlatım araçlarıyla bir metnin ifade edilmesi ile sınırlıdır. Daha fazlası değildir. Auteur ise kişisel anlatımı ile materyali dönüştüren kişidir. Tüm makalelerde kuram, yöntem ya da eleştiri yaklaşımı olarak ele alınsın ortak nokta 1950'li yıllarda Cahiers du Cinéma dergisinde yazan ve daha sonra yeni dalga yönetmenleri içinde yer alacak olan eleştirmenlerin gündeme getirmiş olduğudur. Derginin Fransız sinemateğinin, festivallerin birikimini içinde barındırdığı ve o birikimlerin toplamından oluştuğu söylenebilir. Astruc'ın makalesi de

sürecin kuramsal zemini olmuştur. Alıcı kalem manifestosu ile Astruc sinemanın edebiyat gibi bağımsız bir sanat olması gerektiğini, yönetmenin duygu ve düşüncelerini kamerasını kalem gibi kullanarak aktardığını belirtir. Cahiers dergisindeki eleştirmenler de yönetmenin filmin yaratıcısı olduğu düşüncesini savunmuşlardır. 1948 yılındaki makalesiyle birlikte Truffaut'ın yazısının da önemli bir katkısı vardır. Bazin derginin yazarlarını etkilemiştir; onun bir auteur olmadığını ancak gençleri etkilediğini söylemek yanlış olmaz. Sarris Cahiers du Cinéma'nın çizgisini benimser ve kuramı ABD'ye taşır. Bazı tartışmalarda auteur kuram adlandırmasının Sarris'in yanlış çevirisi sonucu olduğu eleştirileri yapılsa da tüm makalelerde auterist eleştirinin Sarris'le ABD'ye taşındığı kabul edilir. Auteur kuram filme diğer katkı koyanları ve filmlerin içinde oluştuğu toplumsal koşulları göz ardı ettikleri için eleştirilmiştir. Ancak sanat mertebesine yükseltme çabası ve yönetmenin sanatçı kişiliğini değerlendirmeye çalıştıkları için de önemi yadsınamaz.

Bilge Olgaç'ın Külleri...

Bu çalışmada auteur kuram film eleştiri yaklaşımlarından biri olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşımı benimseyenler kolektif olarak üretilmesine rağmen filmin auteur bir yönetmenin elinde bireysel kişiliğinin ifadesinden daha fazlası olduğunu ve bu kişiselliğin yönetmenin filminin temasına ya da biçimsel tutarlığına iz bırakabildiği görüşüne inanırlar. Yönetmen filme yaratıcı imzasını koyarsa, filme farklı nitelik kazandırabilir ve diğer filmlerden ayrılabilir. Bu nedenle belirli bir yönetmen ele alınır ve yönetmenin filmleri teması, kullanılan motifler, tekrarlar, ortak biçimsel kaygılar, içsel anlam ve biçimsel sunum gibi özelliklerine dikkat çekilerek eleştirilir. Auteur eleştiri yaklaşımının ele alındığı bu yazıda sadece yaklaşımın kendisinin ele alınması değil, kuramsal boyutunu tamamlayan uygulama alanını da örneklemek amaçlanmıştır. Tüm eleştiri yaklaşımlarında olduğu gibi bu yaklaşım da kendini dayandığı kuramsal temelin ışığında yapılan eleştirilerle var eder ve geliştirir. Bu doğrultuda Türk Sineması'nın emekçilerinden ve sayılı kadın yönetmeninden biri olan Bilge Olgaç'ın filmleri filmlerindeki içerik ve biçim

yönünden ortak özellikleri, tekrarlayan öğeleri, tematik kaygıları dikkate alınarak kısaca imzasının izi sürülerek ele alınacaktır.

Bilge Olgaç Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen'den sonra yerli sinemada dördüncü kadın yönetmen olarak yerini alır. 1994 yılında evinde yanarak ölen ve "2003 yılına kadar kadınların yönettiği doksan altı filmin otuz yedisi" onun tarafından yönetilerek Türkiye'nin en çok film üreten kadın yönetmeni olmuştur (Öztürk 2004: 76). Çalışma kapsammda yönetmenin 37 filminin sadece altısına ulaşılabilmiştir (*Linç, Açlık, Bir Gün Mutlaka, Gülüşan, İpekçe ve Bir Yanımız Bahar Bahçe*). Auteur eleştiri yaklaşımına uygun olarak yönetmenin imzasının izini sürmek amacıyla filmlerindeki içerik ve biçim yönünden ortak özelliklerin üzerinde durulmuştur. Yaklaşımın en çok eleştiri alan filmlerin üretildiği toplumsal koşulların ya da filmlerin üretimine katkı sağlayan diğer çalışanların göz ardı edilmesine yönelik anlayış benimsenmiş; sadece filmlerin kendisine ve yönetmenin kişiliğinin filmde içerik ve biçim yönünden nasıl göründüğüne odaklanılmıştır.

Bilge Olgaç 1960'ların ortalarında sinemaya başlamıştır. Adı kendisi gibi ilk filmlerini aynı tarihlerde çeken Tarık Dursun Kakınç, Feyzi Tuna, Zeki Ökten ve Ferit Ceylan, bir yıl sonra yönetmenliğe başlayan Tunç Başaran ve Remzi Jöntürk; 1965'te sinemaya başlayan Erdoğan Tokatlı, Duygu Sağıroğlu ve ertesi yıl başlayan Alp Zeki Heper ile birlikte adı anılır. Giovanni Scognamillo'nun deyimiyle "yeni, genç ya da yaşları otuz yaşları civarında olan 'daha genç' bir yönetmen kuşağı sinemaya girmiş ve kısa süre içinde, aşırıya kaçan bir etiketleme çabası nedeniyle, biraz Fransız 'Yeni Dalga' akımının özentisiyle 'Yeni Kuşak' olarak tanıtılmışlardır" (Scognamillo 1998: 295). Aynı yıllarda sinema tutkusu ile sinema yapma amacı taşımaları dışında tıpkı Yeni Dalga yönetmenleri gibi her bir yönetmenin gerek sinema dilleri, üretimleri gerek de sinema serüvenleri arasında bir ortaklık bulunmamaktadır. Bilge Olgaç da adını bu yönetmenlerin arasına tek kadın yönetmen olarak yazdırır. Sinemaya girişi Memduh Ün'ün yönettiği *Kısmetin En Güzeli* (1962) adlı filmin öyküsüyle olur. Bilge Olgaç'ın bir öyküsü kocası aracılığıyla Memduh Ün'e ulaşınca Ün öykünün sahibini çağırır ve asistanlık teklif eder (Öztürk 2004: 77). Olgaç, İlhan Engin, Halit

Refiğ, Hasan Kazankaya'nın yanında yönetmen yardımcısı olarak görev yapar. Filmlerinin tümü farklı yapım şirketleri -Kazankaya, Roket, Sarıkaya, Sezin, Ark, Mete, Çağ, Şahin, Bozkurt, Varlık, Şeref, Pınar, Elif, Emek v.b. adına çekilir (Öztürk 2004: 85). Bilge Olgaç "Tam on yıl aralıksız çalışır ve çoğu avantür olan, isimlerinden de rahatlıkla anlaşılabileceği gibi 'erkek kahramanlar'ın öne çıktığı 'erkek filmleri' çeker" (Öztürk 2004: 77). Yönetmenin aralıksız çalıştığı bu döneme ait filmlerinden *Linç* izlenebilmiş ve değerlendirilmiştir. Bilge Olgaç'ın 1980 öncesinde adını duyurduğu filmlerden olan *Linç*, Kerim Korcan'ın eserinden uyarlanarak Bilge Olgaç tarafından senaryolaştırılmıştır. Âlim Şerif Onaran, Bilge Olgaç'ın, 1970 yılında çevirdiği *Linç* ile doruk noktasına çıktığını, daha sonra Yılmaz Güney'in Bir Gün Mutlaka adlı filmi ile düşkünlük gösterip bir süre film çekimini ertelediğini düşünür. 1984 yılından sonra olgunluk dönemi yaşadığını ekler (Onaran 1995: 81). Giovanni Scognamillo'nun "Kadınsız bir film çekiyor: Kerim Korcan'dan uyarlanan Linç" (Scognamillo 1998: 208) yorumunu yaptığı Linç (1970), Adana Altın Koza'da 4 ödül kazanır: Üçüncü film, en iyi laboratuar, görüntü, en iyi yönetmen. Filmin başında set arkasını göstererek filmin hazırlık aşamasına gönderme yapar ve bir film izlendiğini hatırlatır.

Olgaç'ın aralıksız olarak çalıştığı bu döneme ait bir diğer filmi 1974 yılında yaptığı *Açlık* (1974) adlı filmidir. Mesut Uçakan, Türk Sineması'nda İdeoloji başlıklı kitabının devrimci sinemacıları anlattığı bölümünde Marksist sinemanın az çok bilinçli olarak yansımasını Bilge Olgaç'ın *Açlık* ve *Linç* adlı filmlerinde de gördüğünü belirtir. Marksist öğeleri zayıf bulduğu için detaylı bir incelemeye gerek görmez. Filmlerin fikri yönden zayıf kalmış, moda zihniyeti ile ılımlı bir sol anlayış özentisi taşıdıklarını, devrimci gerçeklerden fersah fersah uzak kaldıklarını belirtir. Uçakan'a göre bilinçli olarak bu gerçekleri göstermek amacı gütmüş olsalar bile, Yeşilçam kalıplaşmalarını içlerinde devrimci özden daha çok taşıdıkları için yetersiz kalmışlardır (Uçakan 1977: 109-110). *Açlık* filmi köyde yoksulluk nedeniyle kasabanın ağasına verilen ve ağa tarafından tecavüze uğrayan kadının kendisi gibi yoksul bir baba-oğlun evine gelin gitmesini ve açlıkla mücadele etmelerini anlatır. Meryem, Hasan ile

evlenmeyi kabul eder. Çünkü ağanın evinden kurtulmak için bu bir çözümdür. Babasının "Anan kadar yoksulunu nereden bulacağız, seni kim alır" diye Hasan'a sorduğu sorunun yanıtıdır Meryem. Babası köylülerin gözünün kasabada olduğu, yoksulluktan kurtulmak için kasabadaki tüccara, bakkala varmak isteyen köylü kızlarının oğlunun yüzüne bakmayacağını düşünür. Hasan'ın da, babasının yaşamında yoksulluk en büyük çatışmadır. Meryem ise ağanın zulmünden kurtulmak için Hasan'ın hayatına dâhil olmayı kabul eder.

Olgaç 1975 yılında Yılmaz Güney'in aynı adlı romanını sinemaya uyarlamıştır: *Bir Gün Mutlaka*. Ses dergisi filmin amacını "toplumun çeşitli kesimleri ile işçi, öğrenci ve emekçiler arasındaki ilişkileri, çelişkileri yansıtmak, yaşam savaşma yeni bir gözle bakmak olan film" olarak duyurur (Ses, 1975). O sırada tutuklu olan Güney'in sesini dışarıya taşıyanlardan biri de Bilge Olgaç olur. Film Danıştay kararıyla sansürle çatışmasından galip çıkmıştır. Bazı sahnelerin kesilmesi yoluyla gösterimine izin verilmiştir. Ama uzun süre gösterilecek salon bulamamış, sezon sonunda izleyici ile buluşmuştur (Scognamillo 1998: 310). Faruk Kalkan "küçük burjuvazinin bir benzer eleştirisine de Bilge Olgaç'ın Bir gün Mutlaka" filminde rastlıyoruz. Filmde aynı dünya görüşüne sahip üç kişinin öyküsü anlatılmaktadır. Üçü de işçidir" (1998: 73) yorumuyla değerlendirdiği filmde Olgaç, üç ayrı işçi ailesi temelinde onların dünyalarına eğilirken burjuva eleştirisini de şarkıcı kadının hayatındaki yozlaşmayı göstererek verir. Film, karısından içinde olduğu politik mücadeleyi önce gizleyen sonra anlatarak onu da bilinçlendiren Akif'in ölümü; zor bir çocukluk dönemi geçirdikten sonra kız kardeşinin yoz dünyaya kaptıran Binali'nin idealleri ve sıkışmışlığı; ailesinin kendisini anlamaktan oldukça uzak olduğu gencin yaşamı ile bir dönemden kesitler sunar.

Atilla Dorsay bu eleştirinin başarılı yapılamadığını düşünür. "Türkiye'de burjuvaziyi ve küçük burjuvaziyi eleştirmek, yozlaşmışlığını göstermek, bir filmin en azından ilerici sayılması için yeterli olabilirdi. Oysa bu aşama geçilmiştir. Bu nedenledir ki Bir Gün Mutlaka'daki burjuva eleştirisi, şarkıcı kadının aşklarıyla boynuzladığı kocasıyla verilen yozlaşma tablosu, filmde güncel olanı (afiş

yapıştırmalar, kahpece vurulmalar, sorgulamalar, aramalar v.s.) veren bölümlerin yanında acaip, gereksiz bir yama gibi sırıtmaktadır" (Dorsay 1975). Film siyah beyaz belge görüntülerle başlar. Bu görüntüler filmin geçtiği dönem hakkında bilgi verir ve aynı zamanda filmde anlatılacak öykünün ve bu öykünün karakterlerinin gerçek yaşamdan alındığına dair bir izlenim verir. Siyah beyaz ve renkli arşiv görüntülerinin arkasından film renkli olarak "işçilerin köylülerin gazetesini okuyun" diye bağıran Birlik Gazetesi satan biriyle başlar.

Bilge Olgaç 1975–1984 arası film çekmez. Reklâm sektöründe çalışır. 1984 yılında trajik bir olayı güldürüyle anlatarak sinemaya geri döner. Kaşık Düşmanı 1984–1988 yılları arasında çektiği filmlerinden biridir ve Onaran'a göre *Kaşık Düşmanı, İpekçe, Gömlek* adlı filmleri onun en başarılı çalışmaları olmuştur. Bu tarihten sonra çektiği *Aşkın Kesişme Noktası, Kurşun Adres Sormaz, Kızın Adı Fatma* ile kariyerinde bir düşüş görüldüğünü belirtir (Onaran 1995: 81).

Bilge Olgaç'ın sinemaya geri döndükten sonra çektiği *Gülüşan* (1987) yoksul bir köyde hali vakti iyi olan Mestan'ın iki karısından da çocuğu olmadığı için Gülüşan'ı kaçırması, Gülüşan'ın kör olduğunu anlamasıyla gelişen olaylar anlatılır. Filmde yine yoksulluğun altı çizilir. Kadın erkek ilişkileri köyde kumalık üzerinden anlatılır. Ataerkil aile düzeni baskın bir biçimde gösterilir. Kadınların söz hakkı yoktur. Mestan ile Gülüşan arasında sevgiye dayalı yeşeren güzel ilişki önceki iki karısının tepkisini çeker.

Onaran'ın 1984 yılından sonra kariyerinde başarılı filmler olarak değerlendirdiği *İpekçe* izleyebildiğimiz ve değerlendirdiğimiz filmler arasındadır. *İpekçe* filmi için Agâh Özgüç değişmeyen bir fahişenin yazgısını, çevresindeki insanların çelişkilerle dolu ikiyüzlü yaklaşımlarını bir masal dünyası içinde veriyor Burada vurgulanan bir fahişenin ve onu seven nakışçının insan olduğu gerçeğidir" (Özgüç 1993: 114) yorumunu yapar.

Bir Yanımız Bahar Bahçe, Bilge Olgaç'ın 1994 yapımı son filmidir. Türk Sineması'ndaki 12 Eylül filmlerinden biri de olan film, doğduğu yere dönen 12 Eylül süresinde kaçaklık, mahpusluk çekmiş devrimci Melih'in öyküsünü anlatır.

Bilge Olgaç filmlerinde hem kent hem köy hem de kentten köye giden karakterlerin öykülerini anlatır. Filmin konusu nerede geçerse geçsin yönetmen mutlaka karakterlerin içinde bulunduğu durumun karşısına bu durumla çatışan ya da zıtlaşan bir başka durumu koyar. Karşıtlıkları içerik ve biçim yönünden seyirciye sunar. Çatışma filmde bazen karakterler bazen durumlar bazen de farklı karakterler aracılığıyla verilir. *Linç* filminde zamanın geçişini İstanbul'daki değişik görüntülerle anlattığı görülür. Arap Kadri'nin hücrede geçirdiği zaman İstanbul'da akan hayattan kesitler sunularak anlatılır. Bir yanda cezaevinde hücrede tutulan Kadri öte yanda doğumlar, evlenenler, ölümlerle dışarıda akan hayat. *Bir Gün Mutlaka* filminde işçilerin toplumsal kaygıları ile şarkıcı kadının yozlaşmış hayatı sürekli karşılaştırılır. İşçilerin duvarlara astıkları afişlerle reklâm panoları, banka reklâmları da paralel kurgulanmıştır. Şarkıcı kadının hayatı ile işçilerin hayatı birlikte ilerlemiştir. Şarkıcı kadının çocuğuna bakan da Binali'nin kız kardeşidir ve iki ayrı öykü kesişmektedir. İşçilerin grev yaptıkları otele gelip "üzülme grevsiz bir otel buluruz" diye uzaklaşan kadın ile sevgilisi iki zıt hayatı ve farklı amaçları olan yaşamları karşı karşıya koyar. *Gülüşan* filminde de Mestan'ın diğer iki karısına davranışları ile Gülüşan arasındaki ilişkideki farklılık çatışma yaratır. Onun kör olduğunu anladıktan sonra evine bırakmak ister ama Gülüşan baba evinden çıkmıştır bir kez, geri götürmeyi erkekliğine sığdırmaz. Eve geri getirir. Önce ilgi duyar güzelliğine sonra onunla arasında diğer iki karısı tarafından kıskanılan, imrenilen sevgiye dayalı bir ilişki başlar. İlk karısı daha kabullenmiştir ama ikinci karısı daha tahammülsüzdür.

Açlık filminde de zıtlık oldukça çarpıcıdır. Yoksul olduğu için çocuklarından birinden vazgeçmek zorunda olan bir kadın kızını, filmin başkarakterini kasabanın ağasına satar. Film boyunca yoksulluk temel çatışma nedenidir. Ağanın zenginliğine karşı köyün yoksulluğu çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilir. Jenerik üzerine müzik ve ağlayan bebekler ile başlayan film kadının yazgısının başlangıcıdır. Çok çocuklu bir ailenin kızını para karşılığında ağaya satmak dışında başka bir çaresi olmayan bir ana ile başlar. Filmin hayata baştan yenik başlayan karakteri kasabada zenginlik içinde bü-

yür. Ev işlerine yardım etmek dışında ağa yediği ekmeğin karşılığını kıza tecavüz ederek alır.

İpekçe filminde yaşadığı hayat ile yakaladığı, bulduğu hayatın farklılığı önemli bir zıtlıktır. İpekçe'nin en büyük çatışması ise şöyle özetlenebilir. Bedenini para ile satıyor istese de ayrılamıyor; köyde istemese de karşılıksız sevgi sunuluyor ama kalamıyor. Film en başında "İnsanlar karakterleriyle doğmazlar. Onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlarıdır" yazısını yazarak başlar. *Açlık* filminde olduğu gibi İpekçe filminde de filmin geçtiği mekândan genel görüntülere yer verilir. Köyde onu sorgusuz sualsiz kabul eden, ev veren, arkadaşlık eden insanlarla geldiği yerdeki insanlar arasında da uçurum vardır. O nedenle çalıştığı genelevin patronunun hastalığı iyileşsin diye dinlenmek için getirdiği Adatepe köyünde kendisine verilen ismi benimser. Ona verilen isim onun yaşamak istediği, seçmek istediği hayatı simgeler. Üstelik aşık olmuştur. Nakışçı'yı sever. Nakışçı da onu.

Filmlerinde anlatı yapısında çatışma genelde karakterlerin yenilgisi, ölümü, kaybedişi ile sonuçlanır. Örneğin *Linç* filmi cezaevinde erkekler koğuşundaki mahkûmlar arasında özellikle Arap Kadri adlı bir mahkûmun yaşamına odaklanır. Filmin mekânı cezaevidir. Çatışma cezaevindeki mahkûmlar, gardiyanlar ve müdür arasındaki ilişkiler nedeniyle yaşanır. Gardiyanlar mahkûmların cezaevinde kurduğu düzene göz yumarak bu düzenden kar sağlamaktadırlar ve müdürü de idare etmektedirler. Müdür ise kendisinden üst makamlara mahçup olmamak ve gerek mahkûmlara gerek de gardiyanlara karşı iktidarını sarsmamak amacındadır. Korkak, kaypak, kim güçlüyse onun tarafına geçerek koltuğunu sağlam tutmak dışında başka bir amacı olmayan bir karakterdir. Filmin ana karakteri Arap Kadri'nin ise cezaevinin genel düzenine aykırı davranışları hem bazı mahkûmların düzenini bozar hem de gardiyanların kazançlarına engel olur. Çünkü Arap Kadri kumara, mahkûmlara hor davranan gardiyanlara, mahkûmlardan rüşvet alınmasına karşı çıkmıştır. Gereksiz yere disiplin uygulayan müdüre de isyan eder. Müdürün erken yatırma emrine "Biz inek değiliz ki akşamdan yatıp zıbaralım. İnsan olanı efkâr basar, dağıtmaya çalışıyoruz" diyerek karşı çıkar. Ve müdürün de iktidarını sarsar. Bu nedenle gardiyanlar ve müdür

Arap Kadri'ye karşı sıkı tedbir alarak diğer mahkûmlara gözdağı verme yolunu seçerler. Film bozuk da olsa düzenin devamından çıkarı olanların iktidarı elinde tutmak için ne gerekiyorsa yapacak olanlarla işbirliği sonucu bu düzene tehdit oluşturan kişiyle arasındaki çatışma temelinde ilerler. Koğuş ağaları, gardiyanlarla, gardiyanlar da müdürle bir biçimde ilişkilerini sağlam tutarak ve işbirliği yaparak tehdit unsurunu etkisiz kılmaya çalışırlar. Arap Kadri'yi önce hücreye atarlar ve aç bırakırlar. Yemek vermemek yerine verdikleri ekmeği çamura atarak onunla dalga geçip direncini kırmaya çalışırlar. Bu sayede koğuşta tekrar kumar, kavga artar; gardiyanlar para kazanmaya başlar. Müdür Arap Kadri'e yaptıkları kötü muamelenin kendisinin iktidarını diğer mahkûmlara karşı güçlendireceği düşüncesindedir. Bu nedenle gardiyanların baskı yapmasına göz yumar. Konduğu hücreden kaçması koridorlarda sesi yankılanarak müdürün baskısına boyun eğmediği ve direndiği anlaşılan Arap Kadri'in mahkûmlar arasındaki takdirini arttırır, müdürün ise itibarı zedelenir. Aç kaldığı için sığındığı köyün muhtarının evinde beş günün sonunda ihbar edildiği için yakalanır. Muhtar, öğretmen ve imamın hazır bulunduğu teslim sırasında köylülerin de büyük bir gururla kendi köylerine nasip oluşuna karşı "beni tongaya bastırdınız sanmayın. Ben açlığıma Zebur oldum da geldim. Çakırcalı'yı saklayan dağlarda olmadığımı ben de biliyorum. Kahpelik marifet değildir muhtar" yanıtını verir. Arap Kadri ile baş edemeyen gardiyanlar diğer mahkûmları ona karşı kışkırtıp linç edilmesini sağlarlar. Çatışma Kadri'nin öldürülmesiyle sonlanır. *Açlık* filminde yoksulluk Meryem'in kendi evinden ayrılmasının nedenidir. Ağanın evinde uğradığı muameleye yol açan nedendir. Evden gitmek için hiç tanımadığı biriyle evlenmeyi bu yüzden ister. İlk başlarda mutludurlar. Kendi evi, aşı, düzeni vardır. Ancak yoksulluk ve açlık yaşamlarının tam ortasına tüm köyde olduğu gibi gelip oturunca çatışma başlar. *Gülüşan* filminde Mestan'ın temel çatışması çocuklarının olmamasıdır. İki karısı da ona döl vermemektedir. Köyde ise kızlar adet gördü mü gitmektedir. Yoksul köyde birini bulmak zordur. İki hatunun üstüne başlık da versen bulamazsın yorumu yapılır. Yolda Gülüşan'ın kör olduğunu bilmeden kaçırmasında da bu durumun etkisi vardır. Bir başka çatışma kadınlar ile Gülüşan arasında yaşanır. Kadınların hiçbir söz hakkı yoktur. Mestan'ın onlara iyi davranma-

sının koşulu Gülüşan'ı hoş tutmalarıdır. Evde erkeğin ekmeği yendiği için onun sözü geçecektir. İlk karısı Cennet daha insaflı, daha olgundur ancak ayrıca iyi davranmaz. İkinci karısı Zekiye ise kötü davranır. Mestan elinden geldiğinde yaşamını kolaylaştırır ve Zekiye'nin yardımcı olmadığı ve onun zorluk çektiği konularda Gülüşan'ı rahatlatır. İki kadın da çatışma yaratan Gülüşan'a karşı küçük küçük şikâyetlerini dile getirse de bir kere önemli bir patlama yaşarlar. Gülüşan'a iftira ettikleri bir gün Gülüşan benim suçum ne diye ikisine de bağırır. Zekiye ise Cennet'i ve kendisini savunur. Bizim suçumuz neydi diye karşılık verir. O anda Cennet ondan beklenmeyecek bir duygusal patlama yaşar. O asıl benim erkeğimdi diye ikisine de saldırır ve bağırmaya başlar. Mestan ikisini de ağaca bağlar ve döver. Gülüşan'ın ölümü tam olarak gösterilmez ama Mestan'ın onun için sıkılmasın diye yaptırdığı etrafını iplerle çevirdiği yürüme yolundaki güvercinliğin içine düşerek ölmesi kadınların intikamı olarak yorumlanabilir. Mestan'ın çocuğu olmamıştır. Kadınlar ise Gülüşan'dan kurtulmuşlardır. Aslında Mestan kısırdır ama erkeklerde kusur olamaz anlayışı Mestan'ın farkında olmadığı yazgısıdır. Mestan'ın atışması sonlanmaz ama Mestan'ın iki karısı Gülüşan'ı öldürerek çatışmayı kendi açılarından sonlandırırlar. Benzer bir son *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde de görülür. Hapislik ve kaçaklık günlerinden sonra, kasabasına dönen, kendisi gibi oralı olan çocukluk arkadaşının yazlık evine dinlenmeye ve düşünmeye gelen Melih kendini toplamak ve ne yapacağına karar vermek ister. Arkadaşı eski'ye ait ne varsa denize fırlatır. Ona yeni bir başlangıç yapması konusunda telkinde bulunur. Melih'in ise içinden hiçbir şey gelmemektedir. Arkadaşı Melih'i dinlenmesi için doğdukları yerdeki yazlık evine gönderir. Durumu oldukça iyi olan bu arkadaşı, orayı severse bir dükkân bile açmayı önerir. Melih kendini ve geçmişini sorgularken yazlık komşusu kendinden genç bir kadına âşık olur. Kadının kendi kız kardeşi olduğunu zannetmesiyle hayatı alt üst olur. Film denize açılarak karanlıkta kaybolduğu Melih'in sembolik intiharıyla sonlanır. Filmde geçmişiyle sürekli bir hesaplaşma içinde olan Melih kendisine yeni bir hayat kurmaya çabalarken aşık olduğu kadının kız kardeşi olma olasılığı karşısında yeniden geçmişi ile hesaplaşmaya başlar. Ancak başarılı olamaz. Çatışma Melih'in yenilgisiyle sonlanır.

Açlık filmi de Meryem'in yenilgisi ile sonuçlanır. O da ölür. *Linç* filminde olduğu gibi kendi gibi olan diğerleri tarafından. Köylüler ellerindeki yiyecekleri yemek için evlerini basarlar ve yemek yemeye çalışırken Meryem ölür. Meryem köylünün duaya bel bağladığı gibi bel bağlamak istemez. Tarlaya su taşımaya çalışır olmaz. Hasan İstanbul'a çalışmaya gider, babasına, karısına ve iki çocuğuna bakmak için. Meryem aç kalan çocuklarını doğurmak için ağanın evine gider. Kızlığının diyetini vermelerini söyler. Küfesini yiyeceklerle doldurur. Dönerken köyün içinden yiyeceklerle geçtiğini gören köylüler evi basarlar. Dede ve çocuklar açmamasını söylerler. "Herkesin anası yiyeceğini kendi bulsun" isterler. Köylüler içeri girerler. Kendi çocuklarının Meryem'in çocuklarından ne farkı vardır. Onlarınki de çocuktur. Onlarınki de açtır. Yemekleri yerken Meryem arada yaralanır ve ölür. Köylü ve Meryem'in ailesi yoksulluğu ve açlığı ile kalır.

Bir Gün Mutlaka filminde de karakterler günü bir başka bahara erteleyerek Bir Gün Mutlaka geleceğine inanarak yenilirler. Genç tutuklanır ve içeri girer; Akif ölür. Binali ise kız kardeşini yitirmenin acısı içindedir. Düzen ile çatışan karakterlerin yenilgisiyle çatışma çözülür. *İpekçe* filminde de karakter ölmez ama sevdiği adam kendisini görmeye geldiğinde onunla kaçmak ister. Ama içinde bulunduğu yaşam kendi iradesini, seçim yapmasını engeller. Nakışçı ölür. O da çalıştığı kurumu havaya uçurur. İçinde bulunduğu durumdan daha da kötü bir duruma evrilen yaşamını sürdürmek zorunda kalır. İpekçe olur ama öyle kalamaz.

Yönetmenin diğer filmlerinden olduğu gibi bu filminde de biçimsel özelliklerde içeriği destekleyen anlatım öğelerine rastlanır. Bu özellikler hem diğer filmlerle ortaklık gösterir hem de filmin kendi içindeki biçimsel tutarlılığa yansır. Örneğin *Linç* filminin açılış sahnesinde ezan sesinin eşlik ettiği kameranın pan hareketi ile cezaevinde dolaşan kamera hem filmin konusunun ve mekânın genel bilgisini verir hem de kendi etrafında dolaşan kamera ile cezaevindeki düzenin rutinliğine işaret eder. Hemen arkasından gelen çarpık planda ise gardiyan koridorda yürür ve yeni gelen müdürün odasına girer. Bu plan hem cezaevindeki bozuk düzenin sorumlularından birine hem de filmdeki rutinliğin bozulacağına dair işaret

taşır. İçeriği destekler. İçeriği destekleyen biçimsel tercihlere *Bir Gün Mutlaka* filminden de örnek vermek mümkündür. Filmin sonunda da Akif öldükten sonra Sultan kucağında çocuğu ile hastanedadir. "Vur ulan köpek dölü halkız biz, tükenmeyiz" sözleri duyulur. Bu marş Akif'in arkadaşlarının yüzlerinin yakın planda gösterilmesiyle devam eder. Sultan'ın yakın planda çocuğu görüldüğünde Bir Gün Mutlaka yazısı yazar. Filmin adı aynı zamanda mesajı olur ve gelecek kuşaklara yine onlar için bırakılan bir amaç olarak ifade edilir.

Filmlerinde olay örgüsünü destekleyen ama ana olay örgüsünden bağımsız planların kullanılmasıyla bir anlatım diline de başvurulmuştur. *Linç* filminde filmin olay örgüsünden bağımsız ama olay örgüsüne işaret ederek içeriğe katkı sağlayan görüntüler dikkate değer bir anlam katmıştır. Filmde ses ve sessizlik arasında kurduğu dengeyle hareketli ve sesli görüntülerin arkasından filmin belirli yerlerine yerleştirilmiş durağan ve sessiz görüntüler hem içeriği destekler hem de seyirciye film üzerinde düşünme fırsatı verir. Ses ve sessizlik dengesi başarılı kurulduğundan dolayı bu planlar içeriği desteklemesinin yanısıra kendi başına da oldukça çarpıcı bir katkı sağlamıştır. Cezaevine yeni gelen müdüre gardiyanların mahkumları tanıttığı giriş bölümü sessiz planlar ve jenerik ile birlikte kurgulanmıştır. Zaman zaman belirgin biçimde filmin olay örgüsünde geçen olayları özetleyen çarpıcı planlara dönüşür. Örneğin araya giren sessiz planlardan birinde Kadri yemek için pide ister; bu planı pide veren bir el planı izler. Bu planlar sessiz, durağan, siluet görüntülerden oluşur ve ana olay örgüsünün planlarının arasına girer; doğrusal anlatı çizgisini özellikle kesintiye uğratır. *Açlık* filminde de kameranın hem objektif hareketine zoom in ve out'lara başvurulan bir yaklaşım hem de kameranın hareketine başvurulduğu görülür. Uzun planlar, yakına kesmeler, karakterlerin hareketli kamera ile takip edildiği planlar kullanılmıştır. Yağmur duasına çıkıldığında dua sırasında yaşlı bir köylünün kırışıklıklarının toprağın kuruluğu ve susuzluğunu andırırcasına, uzun zamandır susuz kalan köyü imgelercesine verildiği detay planlar örnek verilebilir. *İpekçe* filminde kimi yerlerde durağan kimi yerlerde hareketli bir kamera kullanımı, diğer filmlerde olduğu gibi filmin mekânından detayların

araya serpiştirildiği atmosferi destekleyen planlara rastlanır. İpekçe'nin doğada dinlendiği, kendini yenilediği planlardaki gerçeküstü izlenim göze çarpar.

Ses ve sessizliğin arka arkaya kullanılmasına filmlerde oldukça sık rastlanır. Linç filminde araya giren görüntülerin olduğu bu planlar bu kullanıma örnektir. *Gülüşan* filminde ise hem ses hem de hareketlerin yavaşlatılması ile benzer bir etki yaratılmıştır. Mestan'ın üçüncü ama en çok özen gösterdiği son karısı Gülüşan'a olan davranışları Cennet ve Zekiye tarafından kabullenilmemektedir. Bir zamanlar Mestan'ın yanında kendilerinin olduğu gerçeğini düşünerek hırslanırlar. Gülüşan'a iftira atarlar. Aralarında geçen tartışma sırasında ilk karısı Cennet ikisine de saldırır ve bağırmaya başlar. Alta hafif müzik, yavaşlatılmış görüntüler, oldukça ağırlaştırılmış ses kullanımı Cennet'in patlamasını filmin genel hareket ve ses düzeyinin altına çekerek verir. Filmin birden düşen ritmi Cennet'in yükselen ritmini başarılı bir biçimde anlatır. Bu sahne aslında düğüm bölümüdür. Çünkü Gülüşan'ın ölümüne neden olacak tuzak olay örgüsünde Mestan'ın ikisini cezalandırmasının ardından yaşanacaktır. *İpekçe* filminde de İpekçe'nin Benli Aylin olduğunu söyleyerek onu geneleve geri götürdükten sonra evinin yandığı sahne diğer filmlerdeki gibi yavaşlatılmış verilir. Aynı filmde İpekçe'nin genelevde çalıştığını bile bile onu görmeye gittiğinde Nakışçı ile kaçmak ister. Sevdanın yeri yoktur diyen Nakışçı ile çıkıp giderken bıçaklandığı sahnede de sesler birden kesilir ve sahne yavaşlatılmış planlarla verilir. Bu sahneden sonra filmin başındaki yazı ve patlama sesi duyulur. Gazetede çalıştığı genelevi havaya uçurdu yazısıyla film biter.

Müzik sadece karakterlerin duygularının altını çizmek için değil aynı zamanda filmin karakterlerin sesi olarak da kullanılır. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde Melih kız kardeşi olduğu şüphesine kapılmadan âşık olduğu kadın ile aralarında yaş farkı nedeniyle çatışma yaşar ancak bu aşılır. Geçmişin acıları unutulacak, yeni bir yaşam kurulacaktır. Filme adını veren şarkıyı dillendiren kadın ve melih için şarkının dizeleri oldukça anlamlıdır. Onların şarkısıdır. Onların şarkısını söylerken kendini denize verir. Benzer bir müzik kullanımı *Bir Gün Mutlaka* filminde görülür. Nasıl Bir Yanımız

Bahar Bahçe Melih ile âşık olduğu kadının durumunu anlatır bu filmde de marşlar işçilerin sesi olmuştur. Filmde arşiv görüntülerinde kullanılan sesler dışında kullanılan marşlar içeriğe uygun seçilmiş ve filmin geçtiği döneme de göndermede bulunmuştur. Filmin adı hem Akif'in karısına içinde bulunduğu politik mücadeleyi anlatmak için zaman istediğinde Bir Gün Mutlaka anlatacağım dediğinde geçmiştir. Aynı şekilde filmin sonunda Akif öldükten sonra Sultan'ın kucağında yakın planda çocuklarının yüzü görüldükten sonra Bir Gün Mutlaka yazdığında tekrarlanır. Böylece filmin adı aynı zamanda filmin mesajı olur. *Açlık* filminin sonunda da Meryem'in feryadını bir türkü dillendirir. Meryem ölmüş, gözü açık yerde yatmaktadır. "Şu dünyanın hesabını bizden isterler" türküsü duyulur. İstanbul'da çalışan ve bu dramın diğer boyutu olan Hasan'ın da çalışırken görülen görüntüsü fotoğraf olarak gösterilir.

Filmlerde geçmişe dönük bilgilendirici görüntülere de rastlanır. Örneğin *Linç* filminde mahkûmların tanıtılmasında müdüre bilgi verilirken her bir mahkûmun neden orada olduğu gösterilir. Bazen geçmişe dönük sahneler bilgilendirici olmanın yanı sıra karakterlerin kâbusları da olurlar. *İpekçe* filminde köydeki düğünde araya giren genelev kadınların vizite koltuğunda siyah gelinlikle oturduğu sahnenin araya girmesinde olduğu gibi.

Filmin sözlü anlatım araçlarından olan diyaloglar bilgi verme, açıklama yapma, karakterlerin geçmiş hakkında seyirciye yeni bir şey sunma işlevine sahiptir. *Linç* filminde diyaloglar çarpıcıdır ve karakterlerin ağızlarına uygun yazılmıştır. Karakterlerin filmsel anlatı içinde nerede durduğu hakkında bilgi sağlama işlevinin yanı sıra hem düzene karşı eleştirinin aracı olmuştur hem de düzenin nasıl döndüğü hakkında bilgi vermenin. Fethi Bey Arap Kadri'ye şöyle nasihatte bulunur: "İnekler daima otlayacak. Başını yerden kaldırmayacaklar rahat etmek için. Müdür, başgardiyan, gardiyan idare adamlarıdır. Çomak ve otla idare edeceksin. 9 sefer çomak 1 sefer ot kullanacaksın. Ot para. Az verip çok umutlandıracaksın". Bu cümleler ile Fethi Bey cezaevi yönetimine nasıl söz geçirdiğinin ipuçlarını da verir. Filmde yan ve olumlu bir karakter olarak sunulan siyasi mahkûm Selim kendi ağzından neden içeride olduğunu şöyle dile getirir: "Fakiri zengine, küçüğü büyüğe denkleştirdiğimiz

için yatıyoruz burada. Bu inançtır. Bu inancı yukarıdakiler istemedikleri için yatıyoruz burada". Selim'in siyasi olmayan bir mahkûmla yatıyor olmasına bile tahammül edemeyen yeni müdür, üstlerine rezil olmaktan korkan, mahkûmlar üzerinde baskı kuran ve otoritesini sarsmamak için gardiyanların zorbalığını onaylayan ama aynı zamanda da üstlerinin emirlerini yerine getirirken bile korkak olduğu için ezilip bükülen biridir. Tam bir maşa profili çizer. Bir Yanımız Bahar Bahçe filminde de benzer bir anlatım diline rastlanmıştır. Filmde Melih'in ve arkadaşının yaşama bakışı, geçmişleri hakkında diyaloglar, Melih'in iç sesi ve Melih'in anımsadıkları geçmişine ait anılar bilgi verir. Melih'in arkadaşı ile yaptığı konuşmadan sonra eski eşyalarını denize fırlatsa da sık sık kendi kendini sorgular. Bir Gün Mutlaka filminde işçilerin kendi aralarında yaptığı konuşmalar hem birbirlerini hem de seyirciyi bilgilendirme amacı taşır. Artı değer'in anlatımı, neden birlik olunması, devrimcinin nasıl davranması gerektiği konusundaki konuşmalara sık başvurulmuştur. Aynı zamanda bu filmde filmin sonunda bir amaç olacak olan Bir Gün Mutlaka Akif'in dilinde karısına bir gün ne için mücadele ettiğimi anlatacağım derken diyaloglarda da geçer.

Bilge Olgaç karakterlerin iç sesini sıkça kullanır. Karakterlerin iç sesi ile seyirci bu sorgulamaya tanık olur. *Linç* filminde Kadri, *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde Melih, *Gülüşan* filminde sık sık karakterlerin iç sesi kullanılır. *Açlık* filminde Meryem ve Hasan'ın iç sesine ilk karşılaştıklarından başvurur. İkisi de birbirlerini tanımamaktadır ve merak ettiklerini kendi kendilerine sorarlar. İç ses ile karakterlerin kendi kendilerini sorgulamaları *Gülüşan* filminde de görülür. Mestan hem Gülüşan'ın kör olduğunu anladığında geri götürmek istediğinde hem de Gülüşan beni götürürsen bebek kahveye çıkamaz dediğinde kendi kendine sorgulama yaşar. Sonunda kör kızın kaderi olduğuna karar verir ve onu mahremi kabul eder.

Filmde geçmişe dönüş sahneleri de sorgulamaya yardımcı olan sahnelerdir. Babasının Melih'i onu var eden kitaplarıyla evden attığı sahne ise geçmişe ait filmin şimdiki zamanını kesintiye uğratan flashback sahneleridir. Bu sahneler doğrusal anlatıyı bozarak karakterin ruhsal durumunun iniş çıkışları hakkında da bilgi verir. Aynı zamanda kız kardeşi sanmasına neden olan ipuçları yine bu sahne-

lerde saklıdır. Geçmiş dönüş sahnelerinde *Linç* filminde olduğu gibi karakterlerin seyircilere tanıtılmasındaki sözlü anlatıma destek olması düşünülmüştür. Mahkûmların tek tek gardiyanlar tarafından yeni gelen müdüre tanıtılması buna örnek gösterilebilir.

Rüyalar, halisülasyonlar, gerçek ile düş arasında gidip gelinen görüntüler filmde yer alır. *Linç* filminde müdürün Arap Kadri'in dize getirmek istemsindeki amaç cezaevindeki düzenin devamını engellediği için etkisiz hale getirmek istemlerinden kaynaklanır. Gardiyanlar ve Kadri arasındaki temel çatışma nedeni budur. Müdür ise kendi otoriterisini sarstığı için Kadri'den rahatsız olmaktadır. İki tarafın çıkarı birleşir. Diğer mahkûmlar tir tir titresin diye müdür eline kapanmasını ister. Kadri rüyasında üzerindeki bu baskının yansımasını müdürden af dilediğini görür. Uyandığında öldürmeyeceksiniz beni diye bağırır. Sesi koridorlarda yankılanır. İpekçe filminde de olay örgüsünün aralarına giren benzer sahnelere rastlanır. Bir tanesinde bir odanın duvarlarını sırasıyla yıkar, yıktığı duvarlar kaldığı köye açılır. Bu sahnenin girmesi anlamlıdır çünkü iyileşmesi geldiği yere geri dönme vaktinin yaklaşması demektir. Zaman geçtikçe oradan gitme vakti yaklaşmaktadır ve aslında bu durumu reddetmesi, kendini çevreleyen, kuşatan, kıstıran yaşamı reddetmektedir.

Filmlerde belirli simgeler de kullanılmıştır. *Linç* filmindeki durağan görüntüler, *Açlık* filminde duvardaki halıda gösterilen ağanın evinde aynı kaderi paylaşmış üç kızı simgelemesi, *İpekçe* filminde nakışçının duvara yaptığı resimler ve öyküleri, *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde şarkının ikisinin durumunu anlatması öne çıkar. *Gülüşan* filminde de güvercinleri çok seven Mestan Gülüşan'a güvercinliğe kadar olan yolu yürüme alanı haline getirmiştir. Güvercinlerin uğursuzluğu savdığına inandığını düşünür. Filmin sonunda gitmemesi gereken güvercinliğin üstü açıldığı için içine düşerek ölür. *İpekçe* filminde nakışçın duvara yaptığı resimler İpekçe ile Nakışçı'yı anlatır. Nakışçı'nın dillendiremediği sevdası ve İpekçe'ye olan duyguları resimlerinde ifadesini bulur. Açmamış çiçek sadece birbirlerini gerçekten severlerse görünecektir.

Yönetmen paralel kurgu yöntemine, kurgu yoluyla farklı durumları koşut göstermeye, üst üste bindirmelere sık sık başvurur.

Araya giren görüntülerle ritmi arttırmayı dener, zıtlıkların altını çizer. *Linç* filminde kapatıldığı koğustan kaçmayı denediği sahnede müdürün karısıyla sevişmesini, askerin nişanlısını düşünerek hülyalara dalması ile koğusun demirlerini açarak kaçısı gittikçe kısalan planlarla ve paralel kurgulanarak tasarlanmış; kaçışıyla sonlanmıştır. İçeri tek kişilik koğuşa tekrar attıklarında Selim savcılık kanalıyla Kadri'nin mağduriyetinin giderilmesini talep eder. Bu sahnede de Selim, daktilo sesleri, müdürün korkak yüzü paralel kurgulanır. Benzer bir anlatım filmin sonunda da vardır. Kadri'nin linç edildiği sahnede gardiyanların gülüşü, ona vuranlar muhtarın kızı ve kadir'in gülen yüzü sessizlikle linç edilirken gürültünün kesilmesiyle verilir. Kalabalık dağılınca onu kurtarmak için uğraşan Selim'in yüzü yerde yatan Kadri'nin görüntüsünün üstüne biner. Selim'in eli bu kez Kadri'in canını kurtarmaya yetmemiştir. İki elin biri arkadaş için diyen Selim elinden geleni yapmıştır. Ancak cezaevindeki düzenin devamı için Kadir'in etkisiz kalması gerekmektedir. Kadir doktor kontrolü çıkışında başgardiyanı bıçaklar. Mahkûmları gardiyanlar yine coştu diyerek kışkırtırlar. Onlara sizler bizim insanlarımızsınız diye yüreklendirirler. Savcının Arap'ı koğuşuna götürün demesinin ardından tüm mahkûmlar Kadri'e doğru gelirler ve mahkûmların düdük çalmasıyla onu linç ederler. Çatışma Kadri'nin ölümüyle sonuçlanır. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filminde Melih'in kız kardeşi olup olmadığı konusunda kendi kendini yediği sahnelerin arasına kız kardeşi ile annesinin babaları öldüğü için abisini aramak istediğini söylediği sahne yerleştirilmiştir. Melih babasının yıllar önce yaptığı eziyetinin bedelini mutluluğunu yitirme pahasına öderken kız kardeşleri de aynı baskıdan kurtuldukları için yeni isteklerini gerçekleştirmenin yollarını bulmuşlardır. *Bir Yanımız Bahar Bahçe* filmindeki birbiriyle ilişkileri olan iki ayrı ailenin öyküsünü yan öykü olarak anlatarak filmin içeriğine dair bilgi vermen yöntemine benzer bir anlatıma *Açlık* filminde de rastlanır. Ağanın evine satılan kızın büyümesi, tecavüze uğraması ile sonradan gelin gideceği evdeki yoksul baba-oğulun hayatı birlikte ilerler ve bir noktada kesişir.

Sonuç

Yönetmen genel olarak avantür, arabesk filmlerden toplumsal ve kadın sorunlarına doğru bir çizgide film üretmiştir. Farklı yapım evleriyle çalışmış, hayatını sinemadan kazanmış, kendi imzasını filmlerine gerek içerik gerek de biçimsel açıdan koyabilmiştir. Karakterlerin düşlerine yer verilmesi, geçmişin anımsanması; korkularını ve kaygılarını dile getiren kâbusların görülmesi, akıp giden filmsel zaman ve mekânın karakterin geriye dönüşleriyle kesintiye uğramasına rastlanır. Çoğu karakter ruhsal halini iç sesi ile duyurur. Ağalık düzeni, feodal sistem, ataerkillik sorgulaması yapılır. Erkeğin sözünün kadını ezdiği evlilik ilişkileri, kadına yönelik şiddet, namus, yer yer kadın dayanışmasından söz edilebilir. Kadın önemlidir ancak düzen, düzenin değişmesi, devrimcilerin üzerindeki baskı, ekonomik eşitsizlik, toplumsal sömürü daha önemlidir. Sesin kesilmesiyle görüntünün kendisine ve anlattığına odaklanma; ses ve sessizlik dengesi; hareketli planların arasında giren durağan planlar; paralel kurgular; karakterlerin ruhsal durumunu pekiştiren müzik kullanımı, gerilimi arttırmak için uzunluğu kısalan ölçeklerin arka arkaya kurgulanması, hareketli kamera kullanımı ya da kameranın objektif hareketi, yakın plana kesmeler ve farklı bakış açılarından görülen kişiler ya da nesnelerin kullanıldığı bir sinema dilini tercih etmiştir. Farklı karakterler ya da durumlar karşı karşıya getirilerek zıtlıklar sergilenir. Yoksulluğun kıstırmışlığı, ataerkil düzenin baskısına değinilir. Güçlünün sözünün acımasızca geçmesi kadınların, güçsüzlülerin, parası olmayanların ezilmesi görülür. *Linç* filminde otla gardiyanları dize getiremeyen Kadri'ni ot olsaydı o da bende yok deyişi; *Açlık* filminde fiziksel ve ekonomik olarak güçlü ağanın evindeki kızlarına tecavüz etmesi ama kimsenin ses etmemesi, Melih'in geçmişinden kurtulamaması, yoksulluğun, açlığın galip gelerek Meryem'i öldürmesi, İpekçe'nin kalmak istediğinde kalamaması, gitmek istediğinde gidememesi ve sonunda buna sebep olan yeri havaya uçurarak yaşamını içinden daha da çıkılmaz hale getirmek zorunda oluşu çıkışsızlığı, çaresizliği ile ön plana çıkan karakterleridir. Filmlerinde olumlu yan karakterler olmasına rağmen genelde düzen galip gelerek başroldeki karakterleri yener. Cezaevinde idare siyasi mahkum Selim, savcı, yalan rapor vermek istemeyen doktora

rağmen kazanır. Kadri linç edilir. Melih geçmişinden kalan tereddüdün üstesinden gelemez. Sultan kucağında çocuğu ile Akif'in ölüsünün ardından bakakalır, yönetmen sanki Sultan ve kucağındaki çocuklara bugün değil belki ama bir gün mutlaka dercesine seslenir. İpekçe Nakışçı'ya kavuşamaz. Yılan İpekçe'nin yanına başka kimseyi yanaştıramayan, kadının bedeninden yararlanmak isteyen acımasız düzendir. *Açlık* filminde çocuklarının ekmeğini vermek istemeyen ana ile çocuklarına ekmek bulmak isteyen anaları birbirine düşürür. Gülüşan kadınların yazgılarına isyan etmelerinin cezasını çeker.

Wollen'in işaret ettiği gibi, Cahiers du Cinéma dergisi yazarlarının başlattığı görevin tamamlanmasına bir katkı sağlama niyeti taşıyan bu yazıda evinde yanarak ölen sinema emekçisi Bilge Olgaç'ın filmleri auteur eleştiri yaklaşımıyla ele alınmaya çalışılmıştır. Bilge Olgaç kendi hayatındaki her türlü sıkıntıya rağmen hiç durmadan film üretmeyi sürdürmüş ve söyleyecek sözü olduğu için tüm bu sıkıntılara katlanarak sinema sektörünün en uzun soluklu kadın yönetmeni olmuştur. Yaşamı boyunca çektiği sıkıntılardan sonra yerleşik bir eve ilk defa kavuşan Olgaç aramızdan bu evde yanarak, kül olarak ve arkasında hiç iz bırakmayarak ayrılmıştır. Olgaç'ın imzası gerek filmin içeriğine gerek de biçimsel yapısına dokunaklı bir şekilde yansımıştır; bedeni yansa da külleri hala savrulmaktadır. Düşünceleri ve duyarlılığı filmlerinde, tarzı biçiminde yaşamaya devam etmektedir.

Kaynakça

Andrew, J. D. (1995). *Büyük Film Kuramları.* İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Barthes, R. (1977). *The Death of Author.* Ağustos 12, 2009 tarihinde http://evansexperientialism.freewebspace.com/barthes06.htm adresinden alındı

Bazin, A. (1981). Extract from Bazin: La Politique des Auteurs. E. b. Caughie içinde, *Theories of Authorship.* London: Routledge & Kegan Ltd.

Bir Gün Mutlaka. (18 Ekim 1975, Sayı:42). *Ses*.

Buscombe, E. (1975, 03 14). *The Ideas of Authorship.* Ağustos 15, 2009 tarihinde Oxford Journal: http://screen.oxfordjournals.org/cgi/pdf extract/14 /03 /75 adresinden alındı

Dorsay, A. (26 Mayıs 1975). Bir Gün Mutlaka. *Cumhuriyet*.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hess, J. (1973–1974, Winter, Vol. 27, No. 2). Auterism and After. *Film Quarterly*, s. 28- 37.

Hess, J. (1974, No.1). *La politique des auteurs.* Ağustos 08, 2009 tarihinde Jump Cut: http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC01folder/auturism1.html. adresinden alındı

Kael, P. (1963, Spring, Vol.16, No. 3). Circles and Squares. *Film Quarterly*, s. 12- 26.

Kalkan, F. (1998). *Türk Sineması Toplumbilimi.* İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

Naremore, J. (1999). Authorship. E. b. Stam içinde, *A Companion to Film Theory* (s. 9- 24). USA: Blacwell Publishers ltd.

Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt).* Ankara: Kitle Yayınları.

Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi.* İstanbul: Afa Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması.* İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın Dişil Yüzü.* İstanbul: Om Yayınevi.

Petrie, G. (1973, Spring, Vol. 26, No. 3). Alternatives to Auteurs. *Film Quarterly*, s. 27- 35.

Sarris, A. (1962). *Notes on Auteur Theory.* Ağustos 15, 2009 tarihinde http://www.fadedrequiem.com/zoetrope/wp-content/uploads/2007/10/andrew_sarris_notes_auteur_theory.pdf. adresinden alındı

Sarris, A. (1963, Autumn, Vol.17, No.1). Kids' Game. *Film Quarterly* s. 62- 64.

Sarris, A. (1963, Summer, Vol. 16, No. 4). The Auteur Theory and Perils of Pauline. *Film Quarterly*, s. 26- 33.

Sarris, A. (1963, Summer, Vol. 16, No.4). The Auteur Theory and Perils of Pauline. *Film Quarterly*, s. 26- 33.

Sarris, A. (1974, Autumn, Vol. 28, No.1). Auterism is Alive and Well. *Film Quarterly*, s. 60- 63.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Stam, R. (2000). The Cult of Auteur. R. Stam içinde, *Film Theory An Introduction* (s. 83- 92). USA: Blacwell Publishers.

Staples, D. E. (1966- 1967, Vol.6). The Auteur Theory Reexamined. *Cinema Journal*, s. 1- 7.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi.* İstanbul: Oğlak Yayınları

Truffaut, F. (1954). *A Certain Tendency of the French Cinema.* Ağustos 20 tarihinde: http://soma.sbcc.edu/users/davega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/A_certain_tendency_traffaut1954_cashiers.pdf sitesinden alındı.

Uçakan, M. (1977). *Türk Sineması'nda İdeoloji.* İstanbul: Düşünce Yayınları.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam.* İstanbul: Metis Yayınları

MARKSİZM VE SİNEMA: HACİMDE İLMEK ATMAK

Z. Tül Akbal Süalp[*]

Marksizm ve sinema çok geniş bir başlık; her hangi bir yazar yetkin olduğunu sandığında bile böyle bir başlığın altında ezilebilir. Ezilmeden ve yüksek perdeden konuşmadan böyle bir başlığın altını doldurmanın bir yolu var mıdır? Genel geçer bir yolu olup olmadığını bilmiyorum. Marx'ın yöntemi içinden sinemanın görünen yüzlerine ve pratiğine bakmaya çalışacağım. Hatta bugüne kadar yapmadığım bir şey yaparak, mümkün olduğunca Marx'ın yönteminden anladıklarımla baş başa kalarak; başka yorumlara mümkün mertebe mesafeli durarak Marx'ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yöntemiyle, onun büyük bir kırılma olarak ortaya çıkmış eleştirisinin ve analizinin açtığı geniş hacim içinde çalışmaya çalışacağım.

Elbette Marxist film kuramı ve eleştirisi diye tanımlanmış bir külliyat var. Bu yazı bu külliyatı takip ederek ve içinden ilerleyecektir. Yine de bu çok geniş, çoğu zaman eklektik ve her zaman birbiriyle pek de örtüşemeyen alanın içine girmeden öncelikle Marx'ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yönteminin 19. yüzyılın ortalarında büyük bir kırılma ile o güne kadar geçerli olanların çok ötesinde ve taze bir yöntem yarattığını söyleyerek başlamak istiyorum. Bu yöntemi bildiğimiz, içinde eğitildiğimiz disiplinlerden, eleştirel ve kuramsal yöntem ve terminolojiden elimizden geldiğince uzaklaşarak anlamaya çalışmalıyız. Marx'ın düşüncenin ve bilginin edinimi, üretimi ve toplumsallaşması aşamalarının hepsinde bilinen disiplinlerden uzak ve yenileyen yöntemini kavramakla işe başlamalıyız. Hem disiplinlerden özgürleşmiş hem de disiplinlerin alanları içinde hapsolmuş bütün bilgi gövdelerine ve onların barındırdığı bilme, hissetme biçimlerine, her gerekli adımda belki defalarca dönüp yeniden uğramak gerekecektir. Marx'ın pek çok kav-

[*] Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi

ram ve terimi yaygın kullanımlarından sökerek ve dönüştürerek oluşturduğu dile karşı uyanık, esnek ve dikkatli olmak gerektiğini bilerek kendi okumamızı da tazelemek zorundayız. Marx'ın çalışma biçimini ben, onun yöntemini çalışanların da bana öğrettikleriyle, merkeze aldığı sorusunun etrafında katmanlar açarak, toplumsal bağlamla içsel ilişkileri açıp, tarihsel bağları sorgulayarak, geri dönerek bir başka katmanda bu süreci yineleyerek, dört boyutlu bir hacimde çok hatlı bir dokuma eylemi olarak tanımlayabiliyorum. Hareket eden, dönüşen, gidip gelmelerle sık bir dokuma tezgâhında bilgiyi ilişkilendirerek üretmek; tanımlı dünya açıklamalarını, her bilgiyi acımasızca eleştirmek ve dönüştürmek diye tarif edebiliyorum. Tarihsel ve diyalektik bir bakışla, dinamik bir bakışla farklı ve aykırı görünümlerin ardındaki yapı ve kümeleşmeleri somutlaştırıp ardından onları yapı sökümüne, ayrıştırmaya yönelen bir araştırma ve sorgulama yöntemiyle çalışmıştır. Psikanalizden önce dinamik analitiktir. Bugün çağrışımlarına aşina olduğumuz analitik yöntemin kavrayış ve terminolojisiyle bakmak istersek, muhtemelen hiç anlamayacağımız, bitmeyen bir metinsellik sunar. Yine yapı sökücülükten önce yapı çözücüdür ve bir önceki çağrıştırma alanında olduğu gibi farklı bir terminoloji ve disiplinler dışı bir mantıkla bakılmazsa, benzer sonuçlar doğurabilir. Kuramın, düşüncenin alanı için dün de ve bugün de tekinsizdir. Belki de bu nedenle sıklıkla düşüncesi sabitlenmeye çalışılmış, diğer düşünürlere yapıldığı gibi alıntı cümleler üzerinden anlaşılmaya ve anlatılmaya gayret edilmiştir. Sabitlendikçe ve alıntılarla anlamlandırılmaya çalışıldıkça Marx'ın düşüncesi kendinden başka her şey olmuştur. Dinamik, eleştirel ve hareket halinde bir bilgi üretimi olarak karşımızda durur. Bilginin edinim, üretim ve aktarım sürecindeki bu çoklu dünya ve düşünür eylemliliği olarak bu çoklu aktivite, hem bu alanın önümüze sunduğu zenginliğin ve mirasının tahmin edilenin de ötesinde oluşmuş genişliğini ve çeşitliğini oluşturur hem de çoğumuzu çoğu zaman şaşkın bırakır. En anladığımızı sandığımız anda düşüncenin önümüzden çoktan gitmiş olduğunu görüverebiliriz. Hızlı, hareketli, asla sabitlenmeyen ve belki en önemlisi bitirilmemiş, tamamlanmamış bir kuram ve eleştiri yöntemidir.

Marxizm'le sinemanın arasındaki ilişki tartışmaya başlandığında, akla gelebilecek başlıkların muhtemel sıralamalarının olabileceğinin; burada benim Marx'ın yöntemi üzerinde ısrarla durmamın dışında başka bir tasnif olabileceğinin farkındayım. Bir yöntem tartışmasından daha çok Marxist analiz ve eleştiri biçimlerine ya da film yapma pratiklerine yönelmenin yaygınlığının da farkındayım. Bu muhtemel tasniflerin hiç birini dışlamayarak, tam tersi onları da kapsayarak onların arasında da anlamlı bir ilişki kurabileceğimizi ama bunu Marx'ın yöntemini kavramaya çalışırken yolda gerçekleştirebileceğimizi göstermeye çalışacağım.

Bugüne kadar böylesi bir başlık altında yazılıp çizilenlerin ya Marxist bir eleştiriyle sinemaya bakmak ya da Marxist veya öyle olduğu düşünülen yaklaşımlarla yapılan filmlere bakmak olduğunu söyleyebiliriz. Marxist eleştiri ile bakıldığında sinemanın ekonomi politiği, yabancılaşma, gerçek dünyadan kaçış kavramlarıyla, eleştiri ve sinemanın Gramsci ve Althusserci anlamda ideoloji ve ideolojik üretimle ilişkisi gibi ana yönelimlerden söz edebiliriz. Bu yaklaşımlar aslında Marxist eleştirel kuram açısından beklenenlerdir. Biraz tuhaf olmakla beraber, Marxist bir yaklaşımla yapılmış filmlere bakmak diye tanımlayabileceğimiz bir yönelimle daha karşılaşırız. Bu yönelim yine beklenebileceği gibi pek çok sorunsallı alan açar. Ben bu yazıda bu yönelimin de hem içinden hem dışından tartışarak eleştirel bakmaya çalışacağım.

Marxist eleştirel kuram içerisinde mesela sinemanın sanayileşmesi, kurumsallaşması sürecini tartışmak, eleştirmek ve analiz etmek muhtemelen herkesin aklına gelebileceklerin başındadır. Ya da filmlerin toplumsal, tarihsel ve siyasi analizinin yapılması; her filmin ideolojik olarak yapıldığı görüşüne dayanarak, o andaki toplumsal bağlamda var olan baskın ideolojinin filmler tarafından nasıl yeniden üretildiğinin sorgulanması, eleştirisi ve analizi yine bu tasnifin başlarında yer alacaktır. Belirttiğimiz gibi bir başka yaklaşım Marx ve sinema ilişkisinin kurulmasının işçi sınıfını anlatan filmler üzerinde yoğunlaşmayı gerekli kıldığını düşünecektir.

Sinemanın sınıflı topluma nasıl baktığı, bu toplumsal ilişkilerde ne gördüğü, sınıflı toplumu nasıl temsil ettiği ya da temsil bile etmediği üzerinde durmayı eleştiri ve analizin merkezine almak da

bir o kadar öne çıkacaktır. Sergei M. Eisenstein'ın *Grev* (1924 *Strike*) ve *Ekim*, (*October* 1927), *İşçi sınıfı Cennete Gider* (*The Working Class Goes to Heaven*, 1971, Elio Petri), *Norma Rae* (1979, Martin Ritt), *Çalışan Kız* (*Working Girls*, 1986, Lizzie Borden), *Her Şey Yolunda* (*Tout Va Bien*, 1972, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin), *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Mavi Yakalılar* (*Blue Collar*, 1978, Paul Schrader), *Amerikan Rüyası* (*American Dream*, 1990, Barbara Kopple), *Harlan County*, (1976, Barbara Kopple), *Matewan* (1987, John Sayles), *Erin Brockovich* (2000, Steven Soderbergh), *Güçsüzün Hakkı* (*The Right of the Weakest* (2006, Lucas Belvaux), *Haklı İntikam* (*Sympathy for Mr. Vengeance*, 2002, Park Chan-wook) *Marius et Jeannette* (1997, Robert Guédiguian), *Durgun Yaşam* (*San Xia Haoren*, 2006, Jia Zhang Ke), *Şehir Sakin* (La Ville Est Tranquille, 2000, Robert Guédiguian) gibi işçi sınıfı üzerine yoğunlaşmış pek çok filme bakabiliriz. Ya da Ken Loach, Mike Leigh, Fernando E.Solanas, Mark Herman gibi film üretim tarihleri boyunca işçi sınıfının yaşam koşullarına, göçmen işçilerin ve veya alt sınıfların sorunlarına yönelmiş yönetmenlere bakabiliriz. Türkiye için de sayıları çok olmasa da yukarıda dünyadan verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, geniş bir seçki çıkarabiliriz. *Karanlıkta Uyananlar* (1964, Ertem Göreç), *Bitmeyen Yol*, (1965, Duygu Sağıroğlu), *Şe irdeki Yabancı* (1962, Halit Refiğ), *Linç* (1970, Bilge Olgaç), *Otobüs* (1975, Tunç Okan) Maden (1978, Yavuz Özkan), *Demiryol* (1979, Yavuz Özkan), *Almanya Acı Vatan* (1979, Şerif Gören), ve Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* (1968), *Umut* (1970) ve 1971'de *Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar* gibi filmleri bu sınırlı seçkiye örnek olarak koyabiliriz. Bunun yanı sıra, sol hareketlerin güçlü olduğu dönemin genel duygusu içinden çıkmış, niyeti işçi sınıfı filmleri yapmak olmayan ama bir şekilde ezilenlerden yana duran filmleri de dikkate alabiliriz. Ertem Eğilmez sinemasının aslında aynı zamanda işçi sınıfı ile bağlantısını da kurabiliriz. Ama bütün bu filmler işçi sınıfına hangi mesafeden ve nasıl bakmaktadırlar; işçi sınıfına bakarken aslında ana akım klasik anlatı kalıpları ve tecimsel sinemalar olup aynı zamanda yoksulluğun ve çaresizliğin üzerine kurulu bir izlenimcilik zevkini de beraberlerinde üretmekte midirler gibi çok temel sorgulamalara ihtiyacımız olacaktır. Özellikle Türkiye sinemasının, daha önce de pek çok yerde, *ima ile geçiştir-*

me sineması olduğuna ilişkin yaptığım vurguyu yinelersem, bu sinemanın, genellikle sınıf analizinden uzak durduğunu teslim edebiliriz. Meseleyi daha çok ya ezilenler ve zalimler ya da kentli köylü çatışması üzerinden okumayı ve anlatmayı seçtiğini söyleyebiliriz. Sınıf analizinden isteyerek ya da istemeyerek itina ile uzak durmuş; böyle durmakla kalmayıp analizin önünü kapatacak şekilde tarihsel ve toplumsal meselelere çarpıtma, kaydırma, yer değiştirmeyle bakmış böylesi bir örnekle karşılaşırız. Ama aynı sinemanın içinden bir aşk öyküsü anlatırken tarihsel ve toplumsal analizin kapılarını açan pek çok örnek de çıkabilmiştir. Hollywood melodramlarıyla ünlü Douglas Sirk'ten Lütfi Akad'a, Atıf Yılmaz'a kadar pek çok örnek verebiliriz.

Sinema tarihi içinde başlangıcından beri örneklerine rastladığımız bir liste bizi analizimiz açısından nereye götürebilir? 1895'de Lumier kardeşler yaşadıkları kentin sokaklarına çıkarak görsel olarak cazip, gösterim açısından seyircisine aşinalık duygusu verebilecek görüntüler derlerken çektikleri *Fabrikadan Çıkan İşçiler* filmi ya da belgeseli, bizim için ancak toplumsal tarihin görsel belgesi olabilir, sosyolojik bir değerlendirme durağı sunabilir. Elbette Marxist bir analizle de değerlendirilebilir. Ama kastedilmiş bir seçim olmayan bu kısa görsellik hangi nedenle Marxizm ve sinemayı tartışmaya başladığımızda listemize girer? Sanırım bir eleştirel düşünce alanının, bir bilgi üretme, bilgiyi ilişkilendirme yönteminin kendisiyle onun günlük hayat içerisinde çağrıştırdıkları arasına dikkatli mesafeler koymak durumundayız. *İşçi Sınıfı Cennete Gider, Norma Rae, Çalışan Kız, Her Şey Yolunda, Metropolis* gibi filmlerin hepsine birden işçi sınıfı filmleridir demek, bu filmleri Marxizm ve sinema başlığı altında bir tartışmanın odağına yerleştirmek her halde oldukça sorunlu, eksikli bir yaklaşım olacaktır. Ama elbette bütün bu filmler üzerinden toplumsal ve tarihsel bir değerlendirme yapabiliriz. Bazı dönemlerin, popüler ya da değil, ticari ya da bağımsız daha fazla işçi sınıfına yönelik filmler ürettiği tespitinde bulunabiliriz. Dönemlerin toplumsal, tarihsel özelliklerine bakabiliriz. Sadece işçi sınıfına değil özgürlükler ve haklar üzerine eğilen, ezilenlerin yanında durarak anlatısını kuran, isyana, başkaldırıya ya da muhalefet hareketlerine yakın tavır almış filmlere

bakabiliriz. Bu tür çalışmalar yakın toplumsal tarihi değerlendirmek açısından da çok büyük katkılar sunabilir ve çok daha kapsamlı yapılmalıdır. Ancak bu çalışmalar baktıkları alandan ötürü Marxist çalışmalar olmazlar; kaldı ki kültürel çalışmalar içinden böyle konu ya da başlıklara farklı ve karma ve eklektik yöntemlerle bakıldığı da olmuştur. Bu başlık ve konulara da, bunların çok uzağındaki herhangi bir başlık ya da konuya da Marx'ın yöntemi ile yaklaşarak çalıştığımızda Marxizm'le ilişkilendirilmiş oluruz.

Filmlerin yapıldıkları dönem, yönetmenin filmografisi, işçi sınıfına nasıl bir konumdan bakıyor olduğuna bakılması ne kadar önemli ise, filmlerin üretim biçimleri ve ilişkileri ve seyircisi ile kurmaya çalıştığı ilişki de filmleri tanımlamada ya da sınıflandırmada önemli rol oynayacaktır. Godard'ın *Her Şey Yolunda* filmi ile Lizzie Borden'ın *Working Girls* filmlerini ele alalım; birbirlerinden ne kadar uzak dünyalarda durduklarını herhangi bir analize kalkışmadan söylemek mümkündür. Aslında, en temel ve ayırt edici mesele, Godard'ın kendi tanımlamasından gelmektedir. Godard politik filmler yapmadığını, filmleri politik olarak yaptığını söyler. Godard Brecht'en referans alarak geliştirdiği film yapma politikasını tartışırken, aslında, politik filmlerin konusunun politik olduğuna ya da politik varsayılan filmler olduğuna dikkati çekmektedir. Konu ve konulu film bir çerçeveleme, hayata benzeştirme (verisimilitude) politikasıdır; filmi konuyla çerçeveleyerek, hayatın taklit ve tekrarı ile biçimlenen anlatımsal sinemanın tercihi olan bir politikaya işaret eder. Arınmaya (catharsis) giden yolu belirleyen önemli elemanlardan biridir. Herhangi bir konu başlığı filmin, konusunun gönderme yaptığı alanın içinden yapılmış olduğunu değil, işaret edilen alanın ehlileştirilerek, uygunlaştırılarak yeniden çerçevelenmesi olduğunu gösterir. Kadınların konu edildiği bir film, büyük olasılıkla, kadın filmi olmayacağı gibi çok düşük bir ihtimalle feminist bir filmdir. Yine işçi sınıfını konusu edinmiş bir film, işçi sınıfının filmi olmadığı gibi Marksist bir film de olmayacaktır. Oysa her hangi bir konu başlığı altına alınabilinecek, hatta belirgin bir konusu bile olmayan bir film, politik bir biliş ve bilinçle yapıldığında durum tamamen farklı bir boyuta taşınacaktır. Arınma amaçlamayan, seyirciyi haz, izlenimcilik, özdeşleşme gibi unsurlarla kendine bağla-

mayan, filmi bir tüketim malı gibi sunmayan, fetişizme izin vermeyen, sorgulayan, seyircinin kafasındaki filmleri kışkırtan ve seyircinin meselelere bakışını yenileyebilecek, tazeleyebilecek filmleri yapmak filmleri politik olarak yapmak anlamına gelmektedir. Godard'ın filmleri politik olarak yaptığına ilişkin beyanı, aynı zamanda yönetmenin durduğu ve baktığı yerin net olarak ortaya konulması anlamına da gelmektedir. Godard klasik anlatılara, ana akım film konularına ve tecimsel sinemaya, sinema endüstrisi içinden film üretmeye karşı olup, bu konumları eleştirir ve başka türlü filmler yapabilmenin yolu üzerinde de önemli bir kilometre taşı olmuştur. Özellikle *Her Şey Yolunda* filmi nispeten gerçekleşebilmiş bir kolektif çalışma ürünüdür. Jean-Pierre Gorin'le ortaklıkları içinden ürettikleri filmlerden biridir. Godard, Kluge, Solanas, gibi yönetmenler hem film yapmak üzerine düşünüp farklı ve yeni dil arayışları içine girmiş hem de kolektif olarak çalışmayı denemiş, kuramla pratiği birlikte sinema hayatlarına geçirebilmiş yönetmenlerdir.

Working Girls ise, sanayi ve klasik anlatı kalıpları içinden üretilmiş, ana akım, konulu anlatılar sinemasının belirgin bir örneğidir. Star sistemi, güzel ve cazip kadın kahramanlar üzerinden bir melodram olduğu gibi, kaçış sinemasına da iyi bir örnektir. Aynı zamanda sınıflar arası farkların açılmaya başladığı bir dünyada, iktidarın hegemonyasını da sağlama alacak şekilde, yoksul ve güzel çalışan kızın zaferiyle birlikte yükselen arınma toplumun gerilimini hafifleten araçlardan birine dönüşerek sisteme yarar sağlayan bir unsuru üretebilmiş olur. Baskın ideolojiyi yeniden üretirken, aynı zamanda olabilecek muhalif gerilim noktalarındaki baskıyı da hafifletmektedir. Çalışan kızın çalıştığı iş, servis sektörü olarak genişleyen ve hizmetlerin içinde yaygınlaştığı bu alan ve işçi sınıfı sadece bir arka plandır. Filmin konusunda bahsi geçen işçi sınıfı bir dolgu malzemesinden başka bir şey değildir.

Fritz Lang'ın *Metropolis* filmi de başka sorunsallara işaret eder. Mesele birkaç boyutludur. Yönetmenle senaryo yazarının farklı dünyaları filmin içinde çatışır. Dolayısıyla film dünyasını kurmakta usta olan Lang'in görsel dünyası ile senaryo yazarının işçi sınıfına yukardan bakan, işçileri her an tehlikeli sürülere dönüşebilir yara-

tıklar olarak gören, onları dinle, imanla ikna ve birliğe çağıran, dili çatışır. Bu sorunlu alan, aslında, dönemin estetik kıstasları içinde modernizmin müphemlikle girdiği estetik ilişki nedeniyle filmin alkışlanmasına neden olmuştur ama yine de filmin sorunlu ve gölgeli bir yönünü oluşturur. Öte yandan filmde distopya ve ütopyanın ilişkisi ilginç bir boyut daha yaratır. Bir yandan filmin filme ait görsel dünyası distopiktir; kendini ütopyaya doğru iter ve içinde dönüşüm ve değişimin hareketini ve bu hareketin umudunu taşır. Ama aynı zamanda, karamsar ve umutsuz bir anı gösterir. İşçilerin patronla el ele tutuştuğu filmin 'mutlu sonu' aslında işçilerin kendi çıkarları açısından bir hayal kırıklığı ve yenilgidir. Görselliğin oluşturduğu atmosfer ve filmsel etki, gelecekte kapitalizme ait zamanın mekânı nasıl ele geçirip, hiçleştireceğine ait bir ön görü sunar. Filmin anlatıma doğru zorlandığı ve senaryonun baskın olduğu her an, film anlatıcısının ütopyasını ama anlatılanın, temsil edilenin, yani işçi sınıfının distopyasını barındırır. Film bir yandan işçi sınıfının sömürüsüne, makinelere, çılgın bilim adamına, teknolojinin insan deneyimlerinin yerine geçebilecek potansiyeline, yaşam koşullarına, dinin ve diğer ikna yöntemlerinin yani devletin ideolojik ve baskıcı ikna aygıtlarına açık göndermeler taşır. Öte yandan da hem temsil ettiği işçi sınıfını hem de seyircisini yeniden ikna ederek, iman getirmeye maruz bırakır.

Öte taraftan *Matewan* (1987, John Sayles), *Silkwood* (1983, Mike Nichols), *Riff-Raff* (1991, Ken Loach), *Yüksek Umutlar* (1989, Mike Leigh), *Sırlar ve Yalanlar*, (1996, Mike Leigh), *Cumartesi Gecesi Pazar Sabahı* (1961, Karel Reisz), *Borunu Öttür* (1996, Mark Herman), *Zayıfın Hakkı* (2006, Lucas Belvaux), *Benim Adım Joe* (1998, Ken Loach), *Haklı İntikam*, (2002, Park Chan-wook) *Marius et Jeannette* (1997, Robert Guédiguian) gibi filmler de bize işçi sınıfına ait hikâyeler anlatırlar. Öykülerini anlattıkları dünya, işçi sınıfının görünürlüğüne ve seslerinin duyulmasına da olanak tanırlar. Büyük ticari üretim ağları içinden üretilmiş olmamalarına rağmen, seyirciyle buluşabilme ve seyircisine duygusal olarak değebilme imkânını taşırlar. Bu filmlerin pek çoğu ana akımın ve sanayinin içinden değil, daha aralarda kalmış, çoğu zaman bağımsız diyebileceğimiz kaynaklarla, nispeten politik bağımsızlıklarını ilan ettikleri

bir yerden üretilmişlerdir. Yeni bir dil ve anlatı biçimi arayışında değillerdir ve bu açıdan bakıldığında aslında klasik anlatı kalıplarını kullanırlar. Toplumsal gerçekçilik olarak tanımlanmış bir film tarzının içinden üretilmişlerdir. Ama bu tanım da, her seferinde, yeniden tarife ve sınırlara ihtiyaç duyar. Bu noktada filmlerin ekonomi politiğinin, yönetmenin tercih ettiği tarzların, mesela toplumsal gerçekçi üslubun, diğer değişkenlerle birlikte tartışılması gerekmektedir.

Elbette sinemanın ekonomi politiğini tartışmak gerekecektir. Kültürel üretimler, toplumsal tarih ve kamusal alan içinden ortaya çıkan sinemanın birlikte eğlenme, bilgilenme ilişkileri ve tarihsel olarak hem ortaya çıkışının hem de sürecinin nasıl içsel ilişkiler ürettiği Marxist sorgulamanın önemli bir parçasını oluşturacaktır. En basit tanımıyla filmlerin üretim biçimi, üretim ilişkileri sinemanın tarihsel dinamiklerini kavramamızı sağlayacaktır. Sanayi içinde üretilen sinemaların tek tipleştirme, makinelerle üretilme ve teknoloji ile ilişkisi, iş bölümü gibi unsurlar üzerinden eleştirisi ve analizi bize bir filmin analizinde derin bilgiler sunacağı gibi bir sektör olarak sinemanın dünya üzerindeki serüvenine de ışık tutacaktır.

Filmlerin sanayi içinden üretilmediği durumlarda nasıl üretildiği, üretim ilişki ve biçimlerinin başka baskın bir tarzı nasıl oluşturduğu bir o kadar önemli bir sorgulama olacaktır. Bağımsız, alternatif, avangard sinemaların neden kolektif üretimler içinde üretilmediği; neden sinema tarihinde aykırı unsurların bile aslında kaçınılmaz olarak, pek çok insanın ortak ve örgütlü emeğini gerektiren film yapma faaliyetini neredeyse hiçbir zaman ortak ve eşit kolektif bir faaliyete dönüştürmediği yeterince can alıcı bir soru olamamıştır. Sinema sanayilerinin, ülke sinemalarının karşısındaki alternatif, devrimci ve karşıt sinemalarda bile bireysel imzaların, 'dehaların', özel yeteneklerin, yani burjuva anlayışı ve ideolojisinin bir ürünü olan bireysel dünyaların ve başarıların öne çıkışı önemli bir süreçtir.

Elbette bu sürecin çok önemli parçalarından birini seyirciyle girilen, girilmesi hedeflenen ilişki biçimleri oluşturur. Ana akım ticari sinema eğer aynı zamanda bir kaçış sinemasıysa ve bu kaçış sistemli ve örgütlü bir sanayi tarafından her gün daha da mükemmele göre kendini sürekli yeniliyorsa bu kaçış sistemi, sistemin

yeniden üretim mekanizmaları ve seyircinin bu mekanizmalardan özgürleştirilmesi süreci de bir o kadar önemli bir mesele olacaktır. Marx'tan sonra Marxist okumalarıyla toplumsal ve kültürel ilişkilere bakan, kültürün de bir metin gibi okunabileceğini savunan ve 20. yüzyılın gelişen sanayi toplumlarında kültürel üretimi endüstriye devşirilmiş olarak tarif eden Frankfurt Okuluna baktığımızda, bu meselenin nasıl da merkezde bir soru olduğunu görürüz. Özellikle Horkheimer ve Adorno için kültür endüstrisi en tarif edici tanıyı oluşturur. Artık kültürel alan, gündelik hayatın içindeki kültürel pratikler, Marx'tan aldıkları bir kavramsallaştırmayla, *kullanım değeri* üzerinden toplumsal anlamlarını yitirmektedirler. *Değişim değeri* ve kültürel üretimlerin metalaşması hâkim sürecin bir parçası haline gelmiştir. Ve kültür tıpkı *değişim değeri* öncelikli olan herhangi bir meta gibi endüstriyel üretimin süreçleri içinden üretilmektedir. Marx'ın çalışmasının ana odağını kapitalizmin bir sistem olarak nasıl çalıştığı, görünümlerin arkasındaki içsel ilişkilerin ne olduğu oluşturmuştur. Marx, kapitalizmin dinamik, değişken, hareket ve akış halindeki dur durak bilmeyen ve değişime, gelişime odaklı hızını hayli etkileyici bulur. Kapitalizmi çalışmak, onun analizini yapabilmek, bu değişken ve dinamik sorgulama alanına odaklanırken bir mihenk bulmak ve oradan yola çıkmak için kapitalizmin dinamikleri içinde görüngülere ait farklılıkların ve aykırılıkların öbeklendiği belirgin bir odak olarak metaya bakar. Bir başka şekilde söyleyecek olursak, Marx meta üzerinden hareketle, daha önce bahsettiğim dört boyutlu dokumasına, yani hacim ve hareket halinde bir kuramsal yöntem olan diyalektik çalışmasının etrafını örmeye başlar.

Somut Marx'a göre çok farklı ve aykırı yönlerin bir araya gelmesi, birlikteliğidir. Marx buradaki birliği, birlikteliği diyalektik olarak tanımlar. Birlik kullandığımız yaygın anlamından farklı olarak, Marx için bağlantılı olma halidir. Marx'ın Kapital'in önsözünde belirttiği gibi farklı ve yenileştirici her bilimsel devrim kendi terminolojisini de bir devrimle dönüştürecek, farklılaştıracaktır. Bu nedenle, Marx'ın diyalektiğini anlamamız için onun diyalektiği de, diyalektiği oluşturan somutlama ve soyutlama pratiğini de ve bunlarla ilişkili somut ve soyut kavramsallaştırmasını da yaygın kullanımdan farklı anlamak

durumundayız. Farklı görüngülerin arasındaki bağlantılar, iç bağlantılar, birbiri ile karşılıklı bağlantılı olma halleri ve bunların birbiri ile karşılıklı ilişki ve faaliyet halleri, diyalektik birliği oluşturur. Soyut ise nesnenin muhtelif var olma biçimlerinin bütünlüğünün içsel olarak bölünmesi olarak tanımlanabilir; parçalı, bölünmüş, farklılaşmış birlik soyut olana karşılık gelmektedir.

Marx'ın somut ve soyutla kurduğu ilişkinin diyalektik bir yöntem oluşturmasını anlayabilmek için Bakhtin'in zamanmekân kavramına başvuracağım. Çünkü Bakhtin, edebiyat yazım türlerine ve romana bakarken, bir eserin bize anlattığı hikâyede, kendi döneminin bütün farklı ilişkilerinin ve bu ilişkilerin zamanla, yani, mekânın dördüncü boyutu olan hareketle, dönüşmüş içsel ilişkilerin bir kalınlaşma, katmanlaşma, öbekleşme oluşturduğunu söyler. Bakhtin, buna, ete kemiğe bürüme, bir can kazanma hali olarak bakar. Marx'a göre ise bu sistemin içinde farklılıkların bir birlik, yani, bir öbek, bir kalınlaşma oluşturmasıdır; yani somut olandır. Ete kemiğe bürünmüş ilişkilerin yumağı, hacmi olan bir birliktelik, yığılma hali; tarihin ve toplumun kendini gerçekleştirdiği, görünür kıldığı somut durumlardır. O halde bu görüngünün ardındaki ilişkileri çözmek ve çözümlemek gerekir. Soyut bu bütünlüğü oluşturan farklı ve aykırı yönleriyle görüngülerin parçalarının bu sistemle ya da öbekleşmelerle tarihsel olarak, tarihsel bağlam içinde ilişkilendirilmesidir. Somut tarihin her aşamasında somut olandır. Soyut ise tarihseldir; tarihsel bağlamla birlikte farklılaşır. Bu anlamda soyut bütünlüğün farklı ve aykırı yönlerinin 'zihinde yeniden inşaası'dır, ancak bir o kadar gerçektir.

İnsanlar yaşamlarını devam ettirebilmek, varoluş koşullarını sürdürebilmek için üretirler; şeyleri ve kendilerini. Yediğimiz, içtiğimiz şeylerden, giyindiğimiz, barındığımız şeylere ve kendimizi yenileyecek olan ilişki ve ortamlara, yani kültüre, sanata ve hatta doğumla insan neslimizi sürdürecek biyolojik ve duygusal alanlara kadar uzanan bir genişlikte, yaşamı ve kendimizi yeniden üretiriz. Elbette Marx'ın ve Engels'in tarif ettiği gibi bu ilişkilerin toplumsal olarak nasıl ve nelere göre örgütlendiği, baskın olarak hangi tarz ve ilişkilerin belirleyici olduğu, toplumsal biçimlenmeleri ve tarihimizi oluşturur. Ama her ikisi de çalışmalarının odağına kapitalizmin

dinamik analizini oturttukları için, biz de şimdi değer meselesini tartışırken kapitalizme odaklanalım. Üretimin ve toplumun kapitalist örgütlenmesi içinde ürettiğimiz şeylerin ihtiyaçlarımıza karşılık gelen, bizim kendimizi ve yaşamı yeniden üretişimiz için gerekli olan, ihtiyacımız olan şeylerin *kullanım değeri* vardır. Üretilenin bir ihtiyaca karşılık gelmesi onların kullanım değerini oluşturur. *Kullanım değerinin* metadan bağımsız bir varoluşu söz konusu değildir. Aslında kapitalist ilişkiler içinde meta olan ama insanların kendini yeniden üretebilmesi için kullanılır olan faydalı ve gerekli olan şeylerdir. Kullanım değeri de maddi hayatın üretildiği her yerde ve her zaman ola gelmiştir. Bu üretimlerin başka tarzda ilişkilerle üretilen şeylerle değişebiliyor olması durumunda karşımıza *değişim değeri* çıkar. Zaman ve mekân içinde sürekli değişen birbirine eşit, eşdeğer görünen ya da birbirinin yerini alabilecek gibi görünen kullanım içindeki bir değerin diğer şeylerle ilişkilerle değişebilirliğini gösterir. Marx, değişime giren malın ne olduğuna değil hareketine, ilişkilerine, hareket halindeki ilişkilerin taşıdıklarına bakarak *değişim değerini* anlayabileceğimizi söyler. *Kullanım değeri* de *değişim değeri* de soyut olarak insan emeğinde kendini gösterir. Değişim değeri, gerçekleştirilmiş, nesneleşmiş emeğin temsilidir. Etiketlenmiş, fiyatlandırılmış, pazarda alınıp satılan her şey *değişim değeri* taşır. Marxsizm ve sinema üzerine bir yazıda Marx'ın hayli karmaşık ve katmanlı değer teorisine haddimi aşıp ucundan, kıyısından girme nedenim Adorno ve Horkheimer'ın 20. yüzyıl kültürel üretimlerini okurken yaptıkları eleştirinin odağını oluşturuyor olmasıdır.

Frankfurt Okulunun, özellikle Adorno ve Horkheimerci kanadına göre, kültür de, sanat da, diğer insan faaliyetleri de artık pazardaki mallar, metalar gibi birer değişim değeri özelliği edinmişlerdir. Ve aynı zamanda sanayileşmiş ürünlerdir. Sanayileşmeyi belirleyen ana dönüşümlerden geçerek nasiplerini almışlardır. Giderek teknolojiye ve makinelere dayanan bir süreçle üretilirler, yüksek ve ayrışmış bir işbölümün ürünüdürler ve aynileşmiş ve tek tipleşmiştirler. Aslında Frankfurt Okuluna yapılan bütün eleştirilere rağmen, televizyondaki pek çok haber, eğlence ve kültür programının, drama ve dizilerin bu sürecin ürünü olmadığını söylemek neredeyse

imkânsızdır. Tabii bu sanayinin geliştirildiği Hollywood, bu eleştirinin hiç uzağında değil, tam da kalbinde durmaktadır. Adorno aynı zamanda, sinemanın bir kaçış ve yabancılaşma pratiği olarak toplumsal rolünü sorgular. Kaçış sineması, durumlarının farkına varamayan, deneyimlerini bilince ve/veya bilişe dönüştüremeyen, deneyimlerinin bilgisini üretemeyenler için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan, zor yaşam koşullarından kaçışın aracı haline gelir. ***Kahire'nin Mor Gülü*** (*The Purple Rose of Cairo* 1984 Woody Allen) filminde Cecilia, (Mia Farrow) yoğun işsizliğin ve bezginliğin kol gezdiği 1930'da, ABD, New Jersey'de bulunca alkol alan, onu döven işsiz kocasıyla mutsuz ve umutsuz, garsonluk yaparak yaşayan, genç bir kadındır. Tek mutluluğu sinemaya gitmek ve mümkünse romantik aşk filmleri seyredebilmektir. Hayatı sertleştikçe, onun filmlerle kurduğu fantezi dünyasına kaçma isteği daha da güçlenir ve öyle bir an gelir ki, onun için bu kaçış artık hayatının tek gerçekliği olmuştur. Film kaçışın ve fantezinin hayatın tek gerçekliği olma gücünü tartışır ve gerçeklikle hayalin nasıl birbirine dönüşebildiğine eleştirel ve eğlenceli bir bakış sunar. *Kendini yansıtan* (self reflexive) mizah dozu güçlü bir film olarak bir durum abartısıdır ama bahsi geçen kaçışı en güzel anlatan filmlerden biridir.

Öte yandan kültürün ve ideolojinin Marxist okumasını geliştiren Gramsci'ye göre, çatışmaların eksik olmadığı bütün toplumsal yapılarda, toplumu çatışmalara rağmen bir arada tutan şey, yani toplumun sıvası, ideolojidir. Her iktidar hegemonyasını baki kılabilmek için, hâkim ideolojiyi her gün yeniden üretebilecek toplumun geneli için her gün yeniden sağlamasını alıp güçlendirecek mekanizmaları üretmek zorundadır. Hâkim sınıfın içinden iktidar bloğunu oluşturanlar, kendi sınıfsal çıkarlarıyla birlik içinde olanlara ve kendi sınıfından olanlara liderlik ederler. Karşıt sınıfların da sınıf çıkarlarının çatışmasına ve çelişkilerine rağmen, iktidara rıza göstermelerine imkân sağlayacak ve bu rızanın onayını devamlı kılacak ideolojik söylemleri ve hâkim ideoloji manzumesini yeniden ve yeniden üretebilmek zorundadırlar. Bu ideolojik söylemlerin birbirine eklemlenişiyle çağırım gücü, ikna gücü ne kadar kapsayıcı olursa, hegemonyanın gücü de o kadar güçlü ve sürdürülebilir olur. Eğer bu gerçekleştirilemiyorsa ortada bir egemenlik krizi var de-

mektir. İktidar bloğu burada zora başvurur. Devletin düzeni ve devamlılığı sağlayacak kurumları, işlevsel alanları devreye girer, kolluk güçlerinden hukuka gerekli zor uygulanır. Ama bazen kriz yapısal tıkanmalarla daha ciddi sonuçlara sürüklenebilir; faşizm gibi yönetim biçimlerine dönüşebilir.

Althusser Gramsci'nin mirasını kendi kuramına taşıyarak, devletin baskı aygıtlarını ve devletin ideolojik aygıtlarını detaylandırarak tanımlar. Devletin Baskı Aygıtları (DBA) kolluk güçleri, hukuk sistemi, hapishaneler gibi kurumlardır. Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) okul, aile, din kurumları ve medya gibi toplumsal kurumlardır. Tarihin her döneminde var olmuş, yani tarih dışı olan ideolojik söylemler, serbest gezinirler. Her toplumsal biçimleniş içinde, tarihsel ve coğrafi bağlam içinden eklemlenerek ve yeniden eklemlenerek çağıran ve biçimlendiren dünya algısı bakışı üretirler. Sinema da devletin ideolojik aygıtlarından biri, bir alanıdır. Böylece baskın ana akım sinemanın hâkim ideolojinin yeniden üretimine katkısı bazı kuramsal yaklaşımların ve analizlerin odağına oturmuştur. Aygıt kuramıyla Baudry'nin sinemanın bir ideolojik aygıt olarak işlevi üzerinde durması bunlardan biridir. Jacques Lacan ve Louis Althusser'den etkilenerek geliştirilmiş Marxist kuramın semioloji ve psikanalizle harmanlanmasından oluşan ve bu harmanlamanın doğası gereği eklektik olan bu yaklaşım, 1970'li yıllarda etkin olmuştur. Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, kuramın temsilcileri olurken Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Constance Penley gibi kuramcıların da bu kurama zaman zaman uğradıkları olmuştur; yani merkeze oturtmasalar da diğer kuramlarla aygıt kuramını eklemlemişlerdir.

Ana akım tecimsel sinema, anlatımsal ve temsili olan sinemadır. Kendi öykülerini, kendilerini anlatıp gösteremeyecekler adına da konuşacak, gösterecek olan temsili sinema, herkes adına konuşur. Hem herkes adına konuşur, gösterir ve anlatır; hem de hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamı için, toplumu bir arada tutabilmek için çatışma ve çelişkilerin tehdidine rağmen birliği, bir arada olabilmeyi sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün yeniden üretmek zorundadır. Nasıl iyi vatandaş olunacağı, vatanperverliliğin boyutları, iyi bir aile, eş, iyi ve kötü kadın olmanın

biçimleri, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği, tutkulu bir aşkın nasıl olması gerektiği, namus meselesi, iyi, kötü, günah, sevap yeniden ve yeniden tanımlanır.

Öte yandan Frankfurt Okulunun hem içinde hem dışında durmuş Benjamin ve Brecht'in birincilerden teknolojiye ve tarihe bakarken daha umutlu dünyaları ve önermeleri farklı bir sinemanın yapılabileceğinin kuram ve pratiğini hem müjdeler hem de bunun mümkün olabilmesi için yolu açar. Bağımsız, karşıt, devrimci, alternatif, deneysel, muhalif ve/veya avangard sinemalar aslında ince ayrımlarda elbette farklı film yapma pratiklerine karşılık gelirler. Ortak noktaları hâkim ana akımlarla aralarına koydukları mesafeyle, film yapma biçimlerinin sektörün dışında konumlanışıyla ve seyirciyle girdikleri ilişkinin yenileyen, farklılaştıran boyutuyla şekillenir. Basit tarifi ile ana akım ticari sinemadan ayrılırlar. Temelde film yapmakla ilgili bazı pratikleri kast ederler ve seyircileriyle ilişkilerinde dinamik, karşılıklı etkileşime açık olmayı amaçlar ya da vaat ederler. Güney Amerika'da 60ların sonlarında başlayan 3. Sinema hareketinde olduğu gibi bazıları için siyasi duruşları, film yapma biçimine ilişkin bilinçli ve açıkça tarif edilmiş manifestoları oluşmuştur. 1965'te Glauber Rocha'nın '*Açlığın Estetiği*', F Solonas ve O Getino'nun 1969'da yazdıkları '*3.Sinemaya Doğru*' manifesto makaleleri en öne çıkmış olanlardır. Bu dönem dünyanın pek çok yerinde, bir seri manifestonun ve aykırı sinema hareketlerinin içinden çıktığı bir dönemdir. Bu sinemalara, özellikle de, kendini 3. dünya içinde konumlandırarak emperyalizme karşı sinemalara baktığımızda, durum biraz gölgeli bir hal alır. Bazıları için emperyalizme karşı özgürlük ve bağımsızlık hareketleriyle gelişen karşı duruş, kapitalizme karşı bir duruşu ve sorgulamayı getirmemiştir. Bu durum bugün de yaygın olarak karşımıza çıkan milliyetçi ve tepkisel karşı duruşların hepsinin kendilerini emperyalizme karşı olarak tanımlamaları sorunsalı ile aynıdır. Her ne kadar bu bölgeler aynı zamanda emperyalizmin kaleleri olsalar da milliyetçi tepkilerle bakanlar emperyalizme karşı olmaktan, emperyal olarak gördükleri Avrupa, Kuzey Amerika'ya karşı olmayı algılamaktadırlar. Emperyalizmle ilgili mesele büyük ve güçlü ulus devletlerin küçük ve savunmasız ulus devletleri mağdur ediyor olmasından ziyade em-

peryalizmin kapitalizmi bir dünya sistemi olarak bütün kara parçalarında hâkim kılmasıyla ilgilidir. Hâkim kılarken ortaya çıkan adaletsiz, eşitliksiz, sömürüye dayanan ve yukardan inen, organize ve meşru bu sistemi bütün kara parçalarında baskın kılmasıdır. Özetle her yerde ve herkesi hiçleştiriyor olmasındadır. Bu iki birbirinden tarihsel, politik ve ekonomik olarak ayrı durumu birbirine karıştırmak sadece bir yanlış anlama mıdır? Kapitalizme karşı olmayan ve dünyanın bütün işçilerinin çıkarlarının da ortak olduğunu görmeyen milliyetçi duruşlar emperyalizme nasıl ve niye karşıdırlar? Kapitalizme karşı olunmadan ve enternasyonal bir bakış açısıyla bakmadan emperyalizme karşı olabilir misiniz? Olsa olsa emperyal olarak gördüğünüz güçlü iktidara, ona bağımlı olma haline karşı olabilirsiniz. Bu durumda da emperyalizmi, emperyal olarak görme hatasına düşmüşsünüzdür ki, analiz ve eleştirinin bulunmadığı bir tepkisellikle davranıyorsunuz demektir. Artabilen milliyetçi reflekslerle karşı olduğunuz emperyal güç gibi tehlike ve savaşa içkin bir konum üretiyorsunuz anlamına gelmektedir.

Emperyalizme ve kapitalizme karşı filmler gibi, karşıt sinema hareketleri dışında ana akıma ve tecimsel ilişkilere muhalif her oluşuma Marxizm aynı mesafeden mi bakar, eleştirisinin ve analizinin odağını neler oluşturur sorusu da ister istemez önem kazanır. Marxist bir yaklaşımla bu alternatif film pratiklerine baktığımızda görünümlerinin ardındaki içsel ilişkilerin odağında can alıcı olarak neyin durduğuna yöneliriz. Kapitalist üretim ilişkilerinin devam edip etmediği, insanlarla seyirciyle kurduğu ilişkinin içsel dinamiklerinin ne olduğunu sorgularız. Ana akım film üretiminin dışında ya da karşısında duran devrimci, muhalif, avangard, bağımsız, deneysel ve karşı sinema gibi film yapma pratikleri aralarında duruş, kavrayış, yönelim olarak bazen derin, bazen yüzeysel farklılıklar taşısalar da, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini kastediyorlardır. Bu üretim süreci, geleneksel iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durmayı tercih eder ve amaçlar. Öte yandan farklı üretim biçimi arayışlarına paralel olarak, yönetmenin ya da yönetmenlerin film yapım süreçlerine ait bir farkında oluşun ve bunu yaptığı işe yansıtan bir tavrın filmi üretme sürecine, filmin kendisine ve seyirciye taşınması bu tür filmlerin ortak özelliklerini oluşturur. Aracın,

aracın tarihinin, filmin oluşum sürecinin ve tekniklerinin filme yansıtıldığı, görünür kılındığı; yönetmenin kendi konumunun farkında olarak bütün bu süreci seyirciyle paylaşıma açtığı, kendini yansıtan ve eleştiren self reflexive sinemalar, eleştirinin dünyasını da geliştirmiştir.

Bu sinemaların seyircisi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılanmayan; aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır. Bunlardan özellikle bazıları, devrimci muhalif ve karşı sinemalar nitelikleri tanımlanmış, üzerinde tartışılan ve bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmış meselelere bağı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusallığa seslenen filmler üretirler. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağlı insanların izleyicisi olduğu filmler de olabilirler. Üstelik bugün sinema olgusu bu tür film yapma pratikleri ele alındığında, pelikülün alanın dışına çıkarak, dijital teknolojinin olanaklarıyla kendi tarihini oluşturan bir alana doğru uzanır. Hatta dijitalin tanıdığı imkânlar gerilla tipi üretimlere, daha militan ve kolektif çalışmalara çok daha uygundur. Dijital teknolojinin hareketli görüntüsü, hareket yeteneği, sesli çekim imkânı, ışıkla olan ilişkisi, banyo gerektirmemesi, kolay işlenebilir olması, kolay izlenebilir olması çok daha az bir masrafla çoğaltılabilir olması, internet üzerinden çok yaygın izlenebilir olması ve seyircinin konumunu aktif, hatta müdahil olarak dönüştürme imkânına sahip olması açısından bu tür sinemaların düşlediklerı ilişkilere çok daha yakın durmaktadır.

Ana akım sinema, sözünü ettiğimiz bütün aykırı film üretme biçimlerinin karşısındaki hâkim sinema kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı, tek tipleştiren yoğun ölçekli üretimlerinin içinden üretilen sinemadır. Bunun dışında bu yapıya karşı film yapmak istediğinizde ayakta durabilmenizi sağlayacak kaynak alanlarının, örgütlenme biçimlerinin de oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle farklı sinemaların ortaya çıkışının tarihsel ve toplumsal koşulları vardır. Dolayısıyla bu sinemaları koruyup, kollayacak ilişkiler, onları besleyecek karşılıklı etkileşim ortamı, organik ya da

dolaylı olarak ilgili ve katılımcı aktif seyirciler ve özgür ve bağımsız üretimi sürdürülebilir kılacak ekipler gerekmektir.

Ana akımın ve sanayinin dışındaki sinema baskın ve hâkim ideolojiden de bağımsızlık önermesini içinde barındırır. Yine bu tarihsel koşullar bağımsızlığı destekleyecek alternatif örgütlenme biçimleri de üretmişlerdir. Film kooperatifleri, sendikalar, baskı örgütleri (her ne kadar bugün adını unuttuğumuz bir pratik olsa da) dernekler, dağıtımı başka kanallar üzerinden sağlayan havuz sistemleri ya da dönemin başka kitle örgütleriyle ilişkiler kurarak gösterimlerini üniversiteler, sendikalar, meslek kuruluşları kanallarıyla gerçekleştirmek gibi alternatif yollar üretmişlerdir. 1960'larla başlayan video tekniği hareketli ve sesli görüntünün üretim ilişkilerinin dönüşmesine, dağıtım ve gösterimdeki ucuzluğu ve rahatlığı ile alternatif pek çok grubun kolektif üretimine alternatif haber, program ve sanat videolarının dönüşümüne imkân sağlamıştır. Bugün de dijital teknolojinin yaygın ve karşılıklı üretken olabilen üretim biçimleri internet üzerinden paylaşım ağları kanalı ile kendine daha geniş bir dolaşım alanı bulabilmektedir.

En geniş coğrafyalı ve en uzun soluklu aykırı üretimler, muhalif hareketler dalgası hatta dalgaları II. Dünya Savaşının ardından gelmiştir. Sözünü ettiğimiz bütün ilişki ve koşulların mevcut olduğu, birbirleriyle örtüştüğü ve birbirlerini tetikledikleri, öncüllük edip, takipçisi oldukları ve bütün toplumsal üretim ve faaliyetlerden hem beslenip hem de onları besledikleri bir ilişkiyi üretmişlerdir. Ama 70 ortalarından başlayarak dünyada siyasi durumun dönüşümüne ve kendini yenileyen teknolojilerin dönüştürdüğü üretim ilişkilerine ve pazara bağlı olarak ister adına kültür endüstrisi diyelim ister medya endüstrisi diyelim; kültürün, iletişimin, bilincin ve bilişin tek tipleştirilmesi üzerine kurulu muhtelif sanayileşmiş faaliyet biçimleri bu sinemaların önündeki engelleri çoğaltmıştır.

Muhalif, aykırı, bağımsız, bütün ticari sinemadan aykırı biçimlerin yine de hepsinin aynı kefede tartışılmayacağı noktasına dönmek zorundayız. Özellikle 1960'lar sonrası toplumsal pratiklerin hâkim ideolojiyle mücadelesi, maruz kaldığı hem keskin müdahaleler hem de yumuşak derin ve sessiz uyumlulaştırma, uygunlaştırma süreçleri bize meseleyi çok boyutlu değerlendirmek zorunda oldu-

ğumuzu öğretti. Muhalefetin sınıfsal boyutta, dünya kapitalizmi ile ilişkilendirilmiş uluslararası emeğin dağılım ve düzenlenme süreçlerini tartışan, meseleye tarihsel ve diyalektik bakabilenler, bağışlanması hoş görülmesi mümkün olmayanlar kategorisinde ayrıştılar ve çok daha sert bir bastırma politikası ile karşılaştılar. Her ne kadar Berlin duvarının çöküşü ile kendine yeni mitik bir başlangıç yapan yepyeni dünyada Marxizm bir tehdit oluşturmuyor gibi görünse de, bu tamamen kitlesel bir hareket olarak yeniden bir baskı odağı oluşturamamasındandır. Özellikle yine miladi dönüşüm eşiklerinden biri olan 1980 sonrası kimlik, insan hakları gibi makbul başlıklar altından yapılan muhalefetin kendisi de makbul ve muteber oldu. Buradaki en büyük mesele siyasi coğrafyanın uygunluğu üzerinden kuruluyor. Yani aslında komşunun tavuğuna kışt demek mubah; kendininkine değil. Özellikle de belgesel ve video art üzerinden yürütülen önemli tartışmalar da gösteriyor ki, Spivak'ın ya da Trin Ti MinHa'nın da farklı terminolojilerle belirttikleri gibi, 'yerel muhbir' ve 'uygunlaştırılmış öteki' olmak mubahtır. Oysa dünyanın herhangi bir yerinden bütüne, bütün dünyaya, uluslararası ortak durumlara ya da iktidarın büyük ortaklarına sistemli ve bütünlüklü eleştiri yapmak mubah değildir. Bu durum aynı zamanda parçalanmış eleştirinin mubah; bütünlüklü eleştirinin ise keyifsizlik oluşturduğuna işaret etmektedir.

Elbette muhalefetle iktidarın ilişkisi her yerde her zaman aynı düzeyde çatışma üreterek sürmüyor; bazı dönemler, bazı coğrafyalarda daha keskin olabiliyor. Herbert Biberman 1954 yılında McCarthy döneminde yaptığı *Toprağın Tuzu* filmi tipik örneklerden biridir. Bağımsız olarak yapılan film, maden sendikasının desteğinde, gerçek işçilerin ve onların ailelerinin rol aldığı bir film olarak yıllarca kara listede kalmış, gösterim şansı bulamamış bir filmdir. Uzun ve mücadeleli bir yolda elbette göreceli olarak yol kat edilmiştir ama bu yoldan geri dönüşler, yarı yolda kalmalar, uçurumlar da vardır. Bugün görünürde, belgesel sinema kendine daha fazla gösterim alanı edinmiş gibidir. Hem daha fazla örgütlüdür hem kolektiflere açık yapılar oluşturabilmiştir hem de daha fazla gösterim alanına sahiptir. Türkiye'de de Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB), docistanbul, filmist gibi birlik ve kolektifler ve 1001 Belgesel, Documentarist gibi seyirlik programlar ya da festivaller içinde daha

ciddiye alınan özel bölümler vardır. Hatta uzun metraj filmler içinde bile programlara, yarışmalara alınıyor olmaları önemli gelişmelerdir. Yine tavizsiz bir muhalefetle yapılmış, Türkiye'nin siyasi tarihine çatışma alanlarına sorular soran belgeseller gösterim olanağı bulabildikleri gibi, *dörtbinsekizyüzelliyedi* (2008.Selçuk Erzurumlu, Petra Holz, Ethem Özgüven.) *100 Bin Kişiydiler* (2009, Metin Kaya), *Silikozis* (2009 Petra Holzer & Ethem Özgüven), *Brukman Kadınları* (*The Women Of Brukman,* 2008, Isaac Işıtan) gibi işçi sınıfının dünyasında kapitalizme eleştirel bakışların üretilebildiği belgeseller de gösterim olanağı bulabilmiştir. Elbette bu gösterim olanakları yaygın değildir ve ana akımın gösterim olanaklarıyla neredeyse kıyaslanamaz bile. Bütün bunların yanı sıra bu yazının boyutlarını radikal olarak değiştirme kapasitesi olduğu için maalesef açamadığım ama yukarıda da belirttiğim gibi bir de dijital yapım olanakları ve internet üzerinde geniş paylaşım ağları bugünün ve geleceğin ciddi mecralarından biridir.

Ekonomi politiğinden, anlatım kalıplarına, ele aldığı başlık ve konulardan gösterme ve aktarma ilişkilerine; seyirci ile girdiği ilişkiden dönemle, kendi tarihiyle ve toplumsal tarihle ve süreçlerle ilişkisine kadar pek çok açıdan ele alacağımız sinemanın, Marxist kuramla analizi bütün bu katmanlarda faklılıkları, ayrımları içinde öbeklenen, somutlaşan, bir gövde bulan katmanlarını kat ve kat açarak çalışmak, diyalektik, tarihsel maddeci bir yöntemle bakmak anlamına gelir. Bir filmin, filme kaynaklık eden fikrin ve veya duygunun nasıl gelişip ortaya çıktığına bakmakla başlayabiliriz. Filmin nasıl bir dönem içinde, ne kadar bu dönemin, tarihin içinden ne kadar dışından oluştuğuna da bakmalıyız. Ait olduğu bağlam ve ortam içinde nasıl konumlandığına, bu konumlanışın ilişki ve bilgi kaynaklarının neler olduğuna bakmak durumundayız. Şeylerin nasıl göründüğünün ardındaki ilişkileri sorgulamak aslında bu kadarla da sınırlı kalamaz. Zamanın ve hareket halinde olan, dinamik olan zamanın sabit bir anına odaklanamayacağımızı bilerek, içsel ilişkiler, ilişkilerin mekân ve zamanla bağlarını kavramak durumundayız. Düşüncenin, hissiyatın, üretimin içsel ilişkilerin ve dinamiklerin dönüşüm sürecini de hareketin, zamanın ve mekânın ilişkileriyle birlikte kavramak zorundayız.

Her diğer alan, olgu, ürün gibi diyalektik bir kavrayışla ele alınacak filmin her şeyden önce bir tarihe sahip olduğunu düşünmeliyiz. Toplumsal, kamusal, ekonomik, politik ilişkilerin tarihi ile iç içe geçmiş bireysel ve üretimsel tarihin ilişkilerinin bütünlüklü ve katmanlarına da ayrılarak analizini gerektiren bir yönelimdir bu da. Yönetmen içinde kendi tarihinin de oluştuğu bu yün yumağı gibi katmanlı tarihe ister böyle baksın ister bakmasın onun kendi tarihini toplumla paylaştığı tarihle nasıl ilişkilendirdiği, kendi oluşumunu ve özgül olarak da ele alınan filmle ilgili sürecini bu büyük toplumsal tarihle nasıl ilişkilendirdiği sorgulamamızın can alıcı aşamalarından birini oluşturacaktır. Aynı zamanda filimin diğer filmlerle, film tarihi ile, kültürel üretim tarihi ile ilişkisi de sorgulanmalıdır. Yönetmenin diğer sanatçı ve kültür üreticileriyle, ülke ve dünya aydınları ile karşılaştırılması sınıfsal bağlarının bu karşılaştırmaya dâhil edilmesi ve içinden geçtiği toplumsal ilişkiler içinde gelenekler, kırılmalar ve dönüşümlerle olan ilişki ve mesafesinin anlaşılması da gerekmektedir. Bütün bu dinamikler ve süreçlerin detaylı sorgulanması ve her katmanda dönülüp yeniden ilişkilendirilmesi bir filmin eleştirel tarihsel analizini verecektir bize.

Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine,
bilinci belirleyen yaşamdır.
Marx, Alman ideolojisi

Seçilmiş Sınırlı Öneri Kaynakçası*

www.marxsist.org'dan Marx ve Engel'sin ve diğer Marxisit kuramcıların bütün eserlerine ücret ödemeden ulaşılabilir; açık bir paylaşım sitesidir.

Evald Ilyenkov (1960). "Dialectics of Abstract & Concrete", (http://www.marxists.org/archive/ilyenkov/works/abstract/index.htm)

* Marx'a ve Marksizm ait bir yazı yazarken geleneksel bir kaynakça yaratmaktan özellikle kaçınıyorum. Bunun bir sebebi bağlamından ve bütünlüğünden koparılmış alıntılarla alternatif ve sabitlenme aykırı bir dünya görüşünün çok fazla kötüye kullanıldığına yönelik kanatimdir.

Berteli Olman (2006). *Diyalektiğin Dansı: Marx'ın Yönteminde Adımlar.* Çev. Cenk Saraçoğlu. İstanbul: Yordam,

Bakhtin M.M. & Voloshinov, V.N. (1973). *Marxism and Philosophy of Language* (1929). Çev: L. Matejka & I.R. Titunik. New York: Seminar.

Bakhtin, M. M. (1981, 1998). *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin.* Der. Michael Holquist. Çev: Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: UTP.

Bakhtin, M. Mikhail., (1986). *Speach Genres and Other Late Essays.* Trans. V.W. Mc. Ghee. Austin: University of Texas Press.

Balibar, E. (1994). *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx.* Trans. James Swenson. New York: Routledge.

Baundry, J. L. (1986). "Ideological Effects of the Basic Cinematoghraphic Apparatus " in Philip Rosen *Narratives, Apparatus, Ideology.* NY: Columbia University Press.

Benjamin, W. (1990). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". J. Hanhardt (ed), *Video Culture: A Critical Investigation.* NY: Gibbs M.Smith, Inc. 27 - 52.

Benjamin, W., (1993a). *Pasajlar.* Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Benjamin, W., (1993b), "Tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı". *Pasajlar.* Çev: Ahmet Cemal. İstanbul :YKY., slr:45-76.

Brecht,B., (Trns. & ed.:Willet) (1986). *Brecht On Theatre; The Development of an Aesthetic.* N.Y: Hill & Wang.

Comoli, J.L.,& Narboni, J. (1976). "Cinema, Ideology, Criticism". B. Nichols (ed.) *Movies and Methods.* Vol. I., Berkeley: Uni. of California P.

Gramsci, A. (1971). *Selected From the Prison Notebooks.* Ed& trans. G. N. Smith. New York: International Publishers.

Harvey, D. (1984). *Limits to Capital.* Oxford: Blackwell

Harvey, D. (1993). "Postmodernnizme bir bakış". *Birikim.* S. 49., Mayıs.

Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference.* NY: Blackwell.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmoderniy: An Enquiry into the Orgins of Cultural Change.* Cambridge, MA: Basil Blackwell, (C: 1989) (Sungur Savran'nın Türkçesiyle YKY tarafından yayınlanmıştır)

Min-Ha, T. T. (1989a). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism.* Indiana: IUP.

Min-Ha, T. T., (1989b). "Outside In Inside Out". J.Pines & P. Willemen, (eds) *Questions of Third Cinema.* London: BFI.

Min-Ha, T. T., (1992). *Framer Framed.* NY: Routledge.

Mouffe,C. (ed), (1979). *Gramsci and Marxist Theory*. London.

Poulantzas, N. (1987). *Political Power and Social Classes.* (trans & ed, T. O' Hogan). London: Verso.

Spivak, G. C., (1988). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics.* NY: Routledge.

Spivak, G. C., (1994). "Can Subaltern Speak?". P. Williams & L. Chrisman (der). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader.* N. Y.: Columbia University P.

Willemen, P., (1994). *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory.* Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Wollen, P. (1986). "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est". in P. Rosen (ed). *Narrative, Apparatus, Ideology.* Berkeley: CU. Press.

Wollen, P. (1993). "Eğlence Parkı ve Varyasyonları". *Antrakt.* Özel sayı: Eylül,, 32-34.

Wollen, P., (1982). "The Two Avant-gardes". *Readings and Writings -Semiotic Counter- Strategies.* London: Verso.

('the unity of diverse aspects [Marx, Contribution to the Critique of Political Economy]) 'Every new aspect of a science involves a revolution in the technical terms of that science'. [Marx, Capital 1886 Preface]

LA CEREMONİE:
'SON MARKSİST FİLM'

Pembe Behçetoğulları[*]

Seremoni (1) (La Ceremonie; Claude Chabrol; 1995), bir aşağıdakiler-yukarıdakiler hikâyesi; biri yatılı hizmetçi, öteki postane memuru olan iki kadınla, yatılı hizmetçi çalıştıran burjuva aile arasındaki ilişkiyi merkezine oturtan bir film. Yaşamın içine gizlenmiş haller içinde sınıfsal çelişkiler ve bu çelişkiler içine hapsolmuş hizmet sektöründeki iki kadının nefrete doğru adım adım ilerleyişini anlatmaktan ziyade gösteren filmin, (VHS) kasetinin arka kapağındaki tanıtımı şöyle:

"Bayan Lelievre (Jacqueline Bisset) kocası ve iki çocuğuyla kırsal Britanya'da yaşayan eski bir modeldir. Kadın (Bayan Lelievre), çukur, akıldan çıkmayan gözleriyle tuhaf genç bir kadın olan Sophie'yi (Sandrine Bonnaire) (evde kalan) yatılı hizmetçi olarak işe alır. Aile onu biraz tuhaf bulmuş da olsa Sophie işini yapıyor ve yeni evinde ev işlerine mükemmel bir biçimde uyum sağlıyor. Ancak ardından postanede mektupları açtığından şüphelenilen memur Jeanne'la (Isabelle Huppert) arkadaşlık etmeye başlıyor..."

Yönetmen Chabrol'un, film gösterime girdikten sonra yaptığı bir röportajda, "son Marksist öyküyü çektim" dediği hala hafızalardadır. Bu söz, filmin reklamı olmakla kalmamış, filmin, bu bakış açısından değerlendirilmesinin zeminini oluşturarak, bu makalenin de bakış açısını belirlemiştir.

Bu çözümleme, *Seremoni*'nin Marksist argümanları destekleyecek anlatısal kodlara sahip olduğundan hareketle yapılmıştır. Başka türlü söylenirse, filmsel anlatı, Marksist bir bakış açısına olanak verecek anlatısal öğelerle kurulmuştur. Özellikle *yabancılaştırma* diye adlandırabileceğimiz yöntemlerle özdeşleşme olanaklarının

[*] Doğu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi

yitirilmesinin sağlanması, filmin Marksist savunusu için en önemli unsurlardandır. Filmin kahramanları olarak çizilen iki kadınla seyirci arasındaki mesafe, aynı zamanda burjuva sınıfını temsil eden ailenin çizilişinde "kötülüğün" vurgulanmayışı, "uzlaşmaz çelişkileri" özdeşlikler çerçevesinde gidermeyi engellemektedir. Toplumun adaletsiz görüntüsünü, kişisel hayatlar ve kaderler çizgisi üzerinden anlatmayışı, filmin bu anlamdaki en önemli aracıdır. Filmsel temsiliyetin bu dayanakları ayrıca, topluma dair diğer motiflerin (alış veriş, kilise ve hukuk gibi kurumların) temsiliyetleriyle bir arada işlemektedir. Başka bir ifadeyle, Seremoni'deki karakter kuruluşu, klasik anlatıya dayanmakla birlikte, klasik anlatının kahraman/ve karşıtları ikiliğini aşmaktadır. Bu da, yukarıda belirtildiği gibi kahraman(lar)la özdeşleşme olasılığını en aza indirmekte ve seyirciyi rahatsız bir konumla baş başa bırakmaktadır.

Seyircinin baş başa olduğu durum şöyle özetlenebilir: Filmin temel kahramanları olan, yani öykülerine öncelik verilen altsınıftan iki kadınla girilebilecek özdeşleşme süreçleri, burjuva ailesiyle girilebilecek özdeşleşme süreçlerinden baskın değildir. Sinema seyircisinin özellikle orta sınıfa ait kültürel kökenleri göz önüne alınacak olursa, filmsel anlatının dayattığı üslup, burjuva ailesinin sınırlı kibarlığına olduğu kadar, iki kadının uzlaşmazlığına da benzer bir mesafede tutar seyirciyi. Ya da her ikisini de aynı anda anlamayı mümkün kılar. Ancak anlamanın, anlayışın anlamsızlığı filmin sonunda açık seçik ortaya çıkar; bunun yerine koyduğu tek alternatif "karşıtlığın kaçınılmazlığı"dır.

Yabancılaştırma ve Serim-Düğüm-Çözüm Akışının Bozuluşu

Yabancılaştırma

Marksist bir estetiğin temel motiflerinden biri olarak bilinen *yabancılaştırma*, "Bertolt Brecht'in özellikle 1920 ve 30'lardaki tiyatro çalışmalarıyla ilişkisi içinde ortaya çıkmıştır" (Hayward, 1996: 71). Yabancılaştırmadaki temel mesafe/uzaklaştırma ilkesinin 1920'lerin Sovyet sinema okulu kaynaklı olduğunu söyleyen Hayward, Brecht'in yabancılaştırmaya yüklediği misyonu şöyle anlatıyor:

Brecht'in amacı bir takım stratejilerle seyirciyi uzaklaştırmak ve böylece eleştirel bir duruş sayesinde tiyatronun, pratikleri ve karakterizasyonuyla toplumu ideolojik ve kurumsal olarak yeniden nasıl kurduğunu göstermekti. Tiyatroyu denormalize ederek, yapaylığını göstererek (sahneleme ve oyunculukla) izleyicisini, toplumun da kendi içinde denormalize olduğunu ve dolayısıyla değiştirilebileceğini düşündürterek politize etmek istiyordu (1996: 71).

*Yabancılaştırma*da, klasik anlatının karakter nosyonu eleştiriye uğrar. Klasik anlatı, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına dayanan ve bu akış içine belirli karakterleri, dramın kahramanları olarak yerleştiren bir mantığa dayanır. Kahramanlar, çatışmanın içinde zarar gören, bu nedenle çatışmayı çözmek üzere davranan karakterlerdir. Bu süreç, seyirciyi gerilime sürüklemekte ve seyircinin beklentisini, çatışmanın çözümlenip kahramanların kazanmasına/ mutluluğuna odaklamaktadır. Bu nedenle klasik anlatı, eleştirel ve mesafeli bakış olasılıklarıyla ilgilenmez. Kahramanlaştırılan karakterlerle özdeşleşmeyi özendirici bir biçimde kurulan anlatı, kahraman karakterlerin karşısına çatışmadan sorumlu olan negatif karakterleri yerleştirir. Brecht'in epik özelliğe dayanan draması "izleyiciyi siyasal olarak uyaran kübist ve yorumcu araçlar geliştirirken, sanatın 'yansıma' olduğuna dair natüralist yanılsamaları dağıtmaya çalıştı" (Lunn, 1995: 131).

Brecht, doğrusal dramatik akışı kesintiye uğratan çeşitli yöntemler kullanarak (örneğin, araya sinema bölümleri, şarkılar ve bilgilendirici işaretler vb. sokarak kesintiye uğratılan sahnelerin montajı) izleyenlerini, olayların "normal" ve "tanıdık" gidişatının zorunluluğunu ve "yabancılık" deneyimini; örneğin yoksulların "etik davranışı"nın kendi üzerlerindeki yıkıcı etkilerini sorgulamaya teşvik ediyordu. Ek olarak izleyicilerinin, aktörlerin ve aktrislerin çeşitli rollere bürünerek oluşturdukları tekil karakterlerle duygusal olarak özdeşlenmelerini önlemeye çalıştı. Oyuncular bunu kendi teatral sanat süreçlerini neşeli bir biçimde açığa vurarak yapıyorlardı (Lunn, 1995: 131).

Brechtyen estetiğin üzerine yaslandığı *yabancılaştırma,* sadece kahraman nosyonunun değil, yukarıda belirtildiği gibi aynı zamanda serim-düğüm-çözüm çizgisel akışının da eleştirisini içerir. Çözüm

noktasını anlatının içinde görünmez kılar ve çizgiyi çatışma üzerine kurar. En temel ilkesi mesafe ve bu mesafeyle eleştirel bakışın sağlanmasıdır. Varsayım şudur; eğer izleyici karşısında izlediği tiyatronun bir "kurmaca" olduğunu ve bu kurmacanın da "yapılanmış", "kurulmuş" bir dünya olduğunu fark edebilecek bir eleştirel mesafeden bakarsa, bunun "mutlaklığını" sorgulayabilecektir. Bu aynı zamanda yaşanan hayatın da "mutlak" olmadığının, "değiştirilebilir" olduğunun ayırdına varılmasını sağlayan bir süreçtir. Brecht'in karşı çıktığı "normalleştirme" ve "doğalcılık", kurmacanın, var olan dünyanın bir parçasını sergilediğini varsayar. Doğalcılık ve normalleştirme, klasik anlatısal kodları kullanır.

Yabancılaştırma, sadece tiyatroda değil, sinemada da çok kullanılan bir yöntem/felsefe olagelmiştir. Avant-garde filmlerin ve karşıt-sinemanın başvurduğu önemli yöntemler arasındadır. "Görsel düzeyde hızlı kurgu, sıçramalı kesmeler, uyumsuz (unmatched) çekimler, ya da perdenin dışından seyirciye konuşan karakterler, açıklanmayan ara yazılar"(Hayward, 1996: 71); bunların tümü seyirciyi uzaklaştırmak ve uyumunu bozmak için kullanılan yabancılaştırma yöntemleridir. Yine Hayward'a göre bir başka yabancılaştırma yöntemi, anlatı düzeyinde gerçekleşir: "Anlatıdaki anlamların ya fazlasıyla abartılmış ya da kısıtlanmış olmasından kaynaklanır" (1996:71). Karakterlerle ilgili yabancılaştırma yöntemi ise "karakterin karmaşıklığından, çift-yönlülüğünden ve anlaşılmaz/ kestirilemez ruh yapısından" (Hayward, 1996: 71) türetilir.

Seremoni, yabancılaştırmayı anlatının bütününe yayan, ancak onu belli bir anda belirginleştirmeyen anlatısal öğeler kullanmıştır. Yabancılaştırma, kendini belirginleştirmeden işlemektedir. Bu anlamda film, klasik sinemanın belirli özelliklerine sırtını dönmez. Ancak bu özellikleri kullanırken, karakter/oyuncu kullanımı ve gerilim yaratma sürecindeki farklılıklarla klasik sinemasal anlatıyı eleştiriye uğratır. Bu dönüşümün nasıl olduğunu daha ayrıntılı bir biçimde tanımlayabilmek için, klasik sinemasal anlatının özelliklerine değinmek gerekmektedir.

Serim-serim-düğüm ya da serim-düğüm-çatışma

Klasik anlatının öykü anlatma tekniğini belli bir tarzda kullanan ancak ona eleştirel bir tutum takınan *Seremoni*, seyirciyi bir durumun çözümlenmesine/çözülmesine değil, çatışmanın yavaş yavaş kurulmasına hazırlar. Başka bir deyişle film, çözülme gerçekleşirken, çatışmanın şiddetlendiği, açığa çıktığı bir yapı kurar. Seremoni bir yandan klasik sinemanın özelliklerini kullanırken, diğer yandan da onları dönüşüme uğratır.

Colin MacCabe'in klasik sinemayı kastederek yerine kullandığı klasik gerçekçi metin, "tüm ifade biçimleri arasında, anlamlandırma sürecindeki işleyişini inkâr edişiyle belli olur; bu inkâr süreci öyle bir süreçtir ki söylem, öykü anlatma aracından başka bir şey olarak görülmez" (1974: 9). Söylemin yarattığı bu gerçekmişgibilik durumu, Annette Kuhn'a göre, klasik gerçekçi metnin en önemli tanımlayıcı özelliklerinden birisidir. Çünkü, "tüm anlatı söylemleri, anlamı kendi içinde ve kendi tarafından üretip, alıcılarına böyle bir seslenme biçimi kurarken, klasik gerçekçi metin, bu süreci gizler" (Kuhn, 1982: 38).

Klasik sinemasal anlatılarda, anlamın, kendini anlamlandırmanın etkin süreci olarak sunmak yerine "zaten hep oradaymış" gibi sunmasının filmsel kodları vardır. 'Orada olan'ın, 'yaşanmış olan'ın seyredilmesinin yarattığı duygu, başkalarının yaşantısına duyulan merak gibidir. Başka deneyimlerin tecrübe edilmesi hissine imkân veren klasik sinema, seyirciyi filmin gerçekliği içine çekmek, ona yoğunluklu duygusal anlar yaşatmak zorundadır. 'Gerçekliği' yaratmak konusunda sinemasal araçların belli bir biçimde kullanımı, bir süre sonra onların kural haline gelmesine sebep olmaktadır. Filmsel kodlar denilen mizansen, çerçeveleme, çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve kurguda, klasik sinema belirli kullanımları ön plana çıkarır. Özellikle çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve kurgu, klasik anlatının doğasına uygun bir biçimde kullanılır ve kurmacayı gizlemeye çalışırlar. Çekim ölçeklerinden yakın çekim, klasik anlatılarda sıkça kullanılır ve bu etkiyle karakterin psikolojik gerçekliği sağlanmış, seyircide, yoğun duygular yaratılmış olur. Kuhn'a göre, klasik sinemasal anlatının, bir anlatı olduğunu gizleyerek gerçekliği kurmasında en etkili filmsel kod olan kurgu (ki te-

melde film parçalarını bir araya getirme pratiğidir) ve sinematik söylem ilişkisi yine Kuhn tarafından şöyle anlatılıyor:

Geleneksel sinema, kurguda oldukça yüksek bir kurallar dizisini kurumsallaştırır ve bu kuralların harekete geçirilmesi, sinemasal anlamlandırma açısından önemli sonuçlara sahiptir. Örneğin kurguda devamlılık, aslında kurgu yokmuş, mekân ve zaman değişimleri yokmuş gibi bir etki yaratır: Sinematik söylemi görünmez kılar. Seyircinin anlatı içine kendiliğinden sürüklenmesi, anlamların kendilerinden ya da filmden önce zaten-kurulmuş gibi görülmesiyle olur. Aynı zamanda, zamanın ve mekânın görünmez kılınması, kurguda devamlılıkla hikâyenin devamının sağlanması, olay örgüsünün (plotun) kendi çözümüne doğru gidişini sağlar (1982: 38).

Klasik gerçekçi metnin ya da klasik sinemasal anlatının, gerçekliğin kurmaca niteliğini gizleyen yapısı, onun çizgisel öykü akışıyla at başı gider. Klasik sinemasal anlatı, serim-düğüm-çözüm çizgisel akışına göre ilerler; önce hikâye ve hikâyenin kahramanları mekânları içinde kısaca tanıtılır. Daha sonra çatışmayı yaratacak unsurlar, olaylar ya da karakterler devreye sokulur ve çatışma belirmeye başlar. Filmin kapanışını sağlayacak olan çözülme ya da çözüm ise son aşamadır. Bu akış, filmin sinematografik araçlarının yardımıyla kurulan söylem içinde doğallaştırılır ve özdeşleşme süreçleri de bu akışın önemli gerilim noktalarında yaratılır. Hakikate uygunluk ve inandırıcılık, seyircinin karakter ve durumlarla özdeşleşmesi açısından önemlidir. Steve Neale'e göre bir anlatıda iki ayrı gerçekmişgibilik vardır:

Bunlardan biri, anlatının öyküsüne ilişkin gerçekmişgibiliktir; bu, filmdeki olayların, karakterlerin ve çevrenin, yaşanan dünyada da gerçekleşme ihtimalinin olmasına işaret eder. Öteki ise, söyleme ilişkin gerçekmişgibilik'tir. Öykü aracılığıyla sağlanan gerçekmişgibilik, tanıdık karakterlerin ve tanıdık duyguların kullanılmasına dayalıdır. Söylemin yarattığı gerçekmişgibilik ise, türsel uylaşımların sağladığı etkinin sonucudur (Neale, 1990: 46).

Bu noktada *Seremoni*, klasik anlatıyla ilgili bazı kodları barındırırken, bazılarını yukarıda da belirttiğimiz gibi barındırmamaktadır. Filmde her iki gerçekmişgibilik de bir ölçüde varlığını hissettirmektedir. Öykü aracılığıyla sağlanan gerçekmişgibiliğin kaynağı,

kurmaca dışı düzende bu tür yaşantıların var olduğunu bilmekten kaynaklanır. Sophie'nin canlandırdığı hizmetçi kızın gerçekteki benzerlerinin okuma-yazma bilmemesi olasıdır. Ya da ailenin Sophie'ye tamdığı olanaklar ve gösterdikleri iyi niyet seyirciye anlaşılır ve tanıdık gelebilir. Esas sorunlu nokta, söylemsel gerçekmiş gibiliğin varlığını tartışırken ortaya çıkmaktadır. Belirtildiği gibi söylemsel gerçekmişgibilik, türsel uylaşımların sağladı etkiye bağlıdır. Bunun yanıtını verebilmek için öncelikle, filmin klasik sinemasal anlatının uylaşımlarını ne kadar taşıdığına, öykü akış çizgisini nasıl kurduğuna bakmak gerekir.

Seremoni, iki kadının buluşmasıyla başlar: Bayan Lelievre, bir kafede birini beklemektedir. Sonra caddede karşıdan karşıya mekanik ve kararlı adımlarla yürüyen başka bir genç kadın (Sophie) kafeye gelir. Karşılıklı otururlar ve anlaşma yapılır. Filmin birinci dakikasında bir iş anlaşmasının yapılması ve Sophie'nin işe başlayabilmesi için buluşmanın ayarlanmasıyla, filmin önemli karakterlerinden ikisi bize tanıtılmış olur. Daha sonra kır evine gidebilmek için trenle gelen Sophie Bayan Lelievre tarafından karşılanır; aynı anda o bölgedeki postanede çalışan Jeanne'la da tanışırız. Ve bu iki sahne arasında da, kır evinde, evde çalışmaya başlayacak yeni hizmetçi ile ilgili, aile üyelerinin konuşmaları aracılığıyla da aileyi tanırız. Bütün bu sahneler, klasik sinemasal anlatının serimleme mantığına uygun olarak, bize karakterler hakkındaki ilk ve özetleyici bilgileri vermektedir. Sophie, gerekli cümlelerin ötesinde konuşmayı pek fazla sevmeyen birisidir. Bayan Lelievre, makul ve kibar, Jeanne neşeli ve meraklıdır. Ailenin diğer üyelerinin de bize ilk söylediği şey, onların iyi bir aile olduğudur.

Klasik sinemasal anlatıda olduğu gibi, çatışmanın önemli noktaları filmde yavaş yavaş örülür, ancak çatışma kendini klasik anlatıdan farklı bir biçimde kurar. Klasik anlatı, filmin ilk yarım saati içinde çatışmayı çözümlenmeyi bekler biçimde ortaya çıkarır ve kilitlerken, *Seremoni*'de çatışma, filmin sonuna kadar bekletilir. Ancak bu bekletme/hazırlama diyalektik sürecinin kendisi gerilimin bizzat yaratıcısıdır. Filmin tamamı, çatışmanın taraflarının durumlarının netleşmesini sergiler. "Uzlaşmaz" nokta, kendini kaçınılmaz bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla bu noktada, *Seremo-*

ni'nin seçtiği anlatım tarzı çizgisel bir serim-düğüm-çözüm mantığı değil, serim-serim-düğüm ya da serim-düğüm-çatışma şeklindedir. Film, çizgisel bir akışa öykü anlatımında sadık kalsa da, olay örgüsünün kuruluşu, çatışmanın diyalektik bir biçimde kurulması bağlamında çizgisel değildir. Bunu daha açıkça söylemek gerekirse; çizgiselliği temel alan klasik sinemasal anlatıda, her bir olay, yarattığı tali gerilimle birlikte bir sonrakine bağlanırken, sonuçları yaratan olay-nedenler açıkça sergilenir. Oysa *Seremoni*'de böylesine net bir neden-sonuç ilişkisi yoktur; neden-sonuç ilişkisi dairesel bir biçimde kurulur. Bir olayın sebebi bir önceki olay değil, o ana kadar olmuş olan birçok olayın tırmandırdığı gerilimdir. Bazen de, yine bu neden-sonuç ilişkisine meydan okur bir biçimde, olayların görünen yüzlerinden ziyade, karakterlerin içsel dinamikleri gerginlikleri tırmandırır.

Seremoni'de yabancılaştırma

Film, seyircinin temel karakterlerle özdeşleşmesine izin vermeyen ya da ancak geçici özdeşliklere izin veren bir örgüye anlatıma sahip. Özdeşleşmenin, karşıt konumlarda olan karakterler arasında geçişli bir özdeşleşmeye olanak tanıması, filmin karakterleri oluşturma tarzıyla ilgilidir. Hayward'ın yabancılaştırma yöntemlerinden söz ederken "karakterlerin karmaşıklığı, çift-yönlülüğü ve kestirilemez/anlaşılmaz ruh yapısı" diye tarif ettiği karakter çiziminin *Seremoni*'de varlık gösterdiğini iddia edebiliriz. *Seremoni*'de karakterler, "ruhsal dünyaları" sergilenmeyecek şekilde derinliksiz diye nitelendirebileceğimiz bir tarzda kurulmuştur. Bunu destekler bir biçimde, geçmişleri ya da davranışlarının arka planı hakkında verilen bilgiler ya başkalarının onlar hakkında yaptığı dedikodular aracılığıyla elde edilir, ya da bunlardan çok yüzeysel bir biçimde söz edilir. Çünkü *Seremoni*'nin temel aldığı çatışmada, bunların önemi çok sınırlıdır. Önemli olan kişilerin yetersizlikleri, acıları ve mutluluklarının onlara neler yaptırdığı değil; adaletsizliklerin arkasında yatan derin ve uzlaşmaz çelişkilerin, kişilerin hayat hikâyelerinin ötesindeki mutlaklıklarıdır. Dolayısıyla *Seremoni*, karakter nosyonundan çok, tip nosyonunu senaryonun ve oyunculuğun temeline oturtarak yabancılaştırmayı sağlar.

Yabancılaştırma yöntemlerinden bir diğeri, anlatı düzeyindeki anlamlarla ilgili bir süreçtir: "Anlamların abartılması ya da kısıtlanması." Seremoni'nin yabancılaştırma yöntemleri içinde bu özellik de bulunmaktadır; bu, aynı zamanda karakterlerin çizilişiyle de yakından ilgilidir. Sophie'nin okuma-yazmayı neden öğren(e)mediği, karakterlerin arka planlarına ait bilgilerdeki kısıtlılıklarla cevaplanmazken, bu soruna hizmetçinin ve ailenin hayatında abartılı bir önem atfedilmektedir; Sophie'nin okuma-yazma bilmediği için katlandığı zor durumlar, bunu söylediği anda ortadan kalkabilecek iken, o ısrarla bu bilgiyi saklar. Bu, bir noktayı daha karmaşık hale getirmektedir. Sophie, Jeanne (postane memuru kadın) gibi, zenginlerin hayatına ilgi ve merak duyar gibi, fazlasını ister gibi görünmez. Durumunu bir kader gibi kabullenmiş görünüp, bunun hiçbir boyutunu bir kompleks gibi yaşamazken, okuyamamasını, çelişkili bir biçimde hayati öneme sahip bir meseleye dönüştürmektedir. Bu da, özdeşleşme olanaklarının en aza inmesine sebep olan yabancılaştırıcı özelliklerden, "karakterin anlaşılmaz/karmaşık" haline göstereceğimiz örneklerdendir. Karakterlerin bu etkileri yaratan özelliklerine aşağıda kısaca değinilecektir.

Karakterler

Filmde karakterlerin kuruluşu, yukarıda da söz edildiği gibi derinliksiz bir çerçeve niteliğindedir. Film, politik bir bakış açısı sunduğundan, seyircinin sorgulayıcı bir bakış geliştirmesine elverişli bir anlatı yapısı oluşturmuştur. Bu yapı içinde, özellikle karakter kuruluşları belirleyicidir. Klasik sinemasal anlatının, karakterlerin iç dünyalarını, karakter oluşturma sürecinin merkezine koyan yaklaşımdan farklı bir tavır sergileyen Seremoni'nin karakter özelliklerini değerlendirmek gerekmektedir.

Sophie

Şehir dışında oturan bir ailenin hizmetçiliğini yapan Sophie, çok az konuşan ve okuma yazma bilmeyen genç bir kadındır. En sık kullandığı cümle "bilmem!"dir. Jeanne'la arkadaşlık ilişkisi geliştirene dek iki dostu vardır; odasındaki, ailenin kullandığının daha

eski modeli bir televizyon ve tek tüketim alışkanlığı olan çukulataları.

Çok az konuşması, aileyle kurduğu ilişkide son derece belirleyici bir etkendir. Bu, ayrıca hayata karşı olan meraksızlığının ve müdahale etme şansının azlığını bilmesinin de bir göstergesidir. Filmin özdeşleşmeyi kolaylaştırmanın aksine, bunu zor ve belirsiz hale getirmesinin karakter kuruluşlarıyla ilişkisi belirtilmişti. Sophie'nin konuşmayışı, kendini hiçbir biçimde -filmin sonuna kadar- ifade etmeyişi, seyircinin bir kişilik olarak onu anlamasını ve ilişki kurmasını zorlaştırmaktadır. Ailenin sözcüklere ve iyi ilişkilere verdiği önem, bu davranışın tam karşıtını yaratmakta; seyircinin Sophie'yi tanımasını zorlaştırırken, aynı zamanda ailenin de onunla ilişki kurmasını çıkmaza sokmaktadır.

Sophie okuyamamaktadır ve filmin gerilimlerini açığa çıkaran etmenlerinin en önemlisi budur. Okuyamaması, Sophie'nin umursamaz göründüğü sınıfsal/kültürel farklılığın, kişiliğiyle bütünleşip, onu ezdiği sanki tek alandır. Bu nedenle, okuyamadığını büyük bir suç gibi, takıntılı bir biçimde aileden gizler. Üstelik bu uğurda gözünü kırpmadan yalanlar söyler, zor durumlarda kalır. Aralarındaki fark zaten çok ortadayken, Sophie, gerekmedikçe konuşmayarak, aileyle çok sınırlı bir ilişki kurarak ve okuyamadığını onlardan gizleyerek, onları kendini yargılayamayacak uzaklıkta tutmaktadır. Aynı zamanda bu, onlarla konuşacak hiç birşeyi olmadığını da göstermektedir. Onlar dar anlamda sadece söz konusu aile değildir; Sophie'nin güzel olup olmadığını hiç düşünmediği şık villalarıyla, 'bir türlü kanıtlayamayan' hukukuyla, tatil gezileri, doğum günü partileriyle, yalana ve şantaja 'asla' izin vermeyen (sahte) dürüstlükleriyle ve kitaplarıyla "öteki ama esas dünya", yakınında ama onu 'göremeyecek' kadar uzaktadır. Bu, aynı zamanda Sophie'nin onlara "bakıp", "görmek" konusunda ne kadar isteksiz olduğunu da ortaya çıkarmaktadır. Görmek isyan etme dürtüsünü açığa çıkarabileceğinden, Sophie, görmeye çalışmaz. Ancak bu uzaklık tehlikelidir ve Sophie, Jeanne'la kurduğu arkadaşlıkla birlikte, görmekten kendini alıkoyamaz. Görmemek ama daha çok da "görülmemek" ve bunun farkındalığı "karşıtını yaratır"(2); "baskılananın geri dönüşü"(3), "patlama"yı doğurur.

Jeanne

Jeanne postanede çalışır; Sophie'nin tersine hareketli, meraklı ve yaşam doludur. Yaşamdan söz etmekte ve zenginleri kıskanmaktadır. Filmin başlarında, ailenin babası George'un, Jeanne'dan hoşlanmadığını eşi Bayan Lelievre'den öğreniriz. George'a göre Jeanne, kendisine gelen paket ve mektupları açmaktadır. Ayrıca bir gazeteden, onun çocuğunu öldürmekten yargılandığını okumuştur.

Jeanne, arkadaş canlısı olduğunu hemen belli eder. Bayan Lelievre, garda Sophie'yi karşılamaya geldiğinde, onu da götürüp götüremeyeceğini sorar; kadının ondan hoşlanıp hoşlanmadığı umrunda değildir. Arabada otururken meraklı gözlerle Sophie'yi süzer, her ikisiyle de ilişki kurmak için can atmaktadır.

Aile Noel tatiline gidince, elinde onların gönderdiği bir kartla, Sophie'yi görmek için eve gelir. Eve yönelik büyük bir merakı vardır. Ailenin kasabada merak uyandırdığını, çünkü Bayan Lelievre'in eskiden manken olduğunu söyler. Bu, aileye yönelik bir merak olduğu kadar, kendi sınıfsal konumu nedeniyle onların yaşamına duyduğu öfkeyi de açığa çıkarmaktadır.

Jeanne, Sophie'nin yaşama gösterdiği duyarsızlığın tersine, her şeye karşı fazlasıyla duyarlıdır. Kilisede, yoksullara giyecek dağıtmak için gönüllü olarak çalışmaktadır.

Aile: Bayan Lelievre, George, Melinda, Giles

Aile, karı, koca, biri George'un ilk eşinden olmak üzere iki çocuktan oluşmaktadır. İlişkileri oldukça iyi olan ailenin büyük kızı Melinda, sadece hafta sonları eve gelmektedir. Giles, sevimli bir oğlandır. George bir iş adamı ve Bayan Lelievre de galeri sahibidir. Evin düzenini oluşturmak, hizmetçi bulmak ve onunla görüşmek Bayan Lelievre'in görevidir. Birbirlerini seven, iyi anlaşan, seçkin davetler düzenleyen; ayrıca kitapları ve müziği seven bir aile görüntüsü çizilmektedir.

Evin hanımı olan Bayan Lelievre, George'un ikinci eşidir ve geçmişinde model olduğu Jeanne tarafından iddia edilmektedir. Kendi galerisinde çalışmaktadır ve üvey kızıyla oldukça iyi anlaşan,

anlayışlı bir anne görünümündedir. Oğlunun sigara içmesini istemez ancak kendi yanındayken içmesine izin verir.

Melinda evin büyük çocuğudur; aileyle yaşamamakta ancak hafta sonları gelmektedir. Aile içinde iyi ilişkilere sahiptir ve Sophie'ye en iyi davranan, kendince onun yanında yer alan davranışlar sergiler. "Her şeyi talep etmelerine izin verme" ya da "Babam bir faşist" gibi sözler söyler. Ancak bu iyi niyetli sözler davranışlarının her alanında var olmaz. Yolda bozulan arabasını çalıştırmasına yardım ettikten sonra elini silmek üzere istediği kağıt peçeteyi, -ellerini sildikten sonra- arabanın içine, Jeanne'ın yüzüne doğru atar.

Evin küçük oğlu Giles, iyi bir çocuktur. Ailesiyle mutlu olduğu çok açık bir karakter olarak kurulmuştur. Babasının sevmediği Jeanne'ın Sophie'yle birlikte geldiğini annesine söyledikten sonra, babasının kızma ihtimaline karşı ona söylememesini annesine salık verir.

Ancak bu "düzeyli" davranışların ötesinde, ailenin tüm üyelerinin Sophie'ye yansıyan bütünlüklü davranış biçimleri, son derece çelişkilidir. İzin gününde, Melinda'nın doğum günü partisi için çalışmasını isterler. O, kilisede gönüllü olarak çalışacağını söyleyince, sadece yiyecekleri hazırlamasını ve sonra gitmesini söylerler. Halbu ki o gün Sophie'nin izin günüdür; bunlar, ailenin iyi davranışlarının ve ilgilerinin sınır ve biçimini gösterir. Sophie, belli bir saatte onlara sormadan evden ayrılıp, kiliseye gitmek üzere arkadaşıyla buluşur. Sophie'nin evde olmadığını görünce Bayan Lelievre'in yüzünden şaşırdığını ve sinirlendiğini anlarız. Böyle bir şeye hakkı varmışçasına izin gününde çalışmasını talep etmesi ya da gidince sinirlenmesi, Chabrol'un da bize göstermeye çalıştığı gibi, işveren kimliğiyle sınıfsal üstünlük duygusu bir araya gelince, burjuva 'iyiliği'nin yok olduğudur. Ya da çalıştığı evde kalan Sophie'nin özel hayatının, nasıl kendileri için çalışan aile tarafından kontrol edildiğini görürüz; aile, Sophie'nin Jeanne'ı eve getirmesinden hoşlanmaz.

Bunlar karakter kuruluşlarının sürekli özdeşleşmeye izin vermediğini daha net açığa çıkarır. Seyirci bu kavgada taraf olamamanın rahatsızlığını duyar, çünkü o ana kadar iyi ve mükemmel dav-

ranan Melinda'nın bu davranışını yukarıda anlatıldığı gibi, peçeteyi arabanın içine, Jeanne'a fırlatmasını haklılaştıracak hiç bir veriye sahip değildir. Film bize kısaca şunu söyler: Bu iyi ya da kötü olma meselesi değildir, bir var oluş sorunudur; ve bu sorunda uzlaşma imkansızdır.

Michel Chion, bir senaryonun oluşturucu öğelerini açıkladığı kitabında, klasik sinemada özdeşleşmeyi sağlamanın yollarını,

a) Öykü kişisine sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı nitelikler verilmesi, öte yandan seyircinin bir azizle olduğu kadar bir serseriyle de özdeşleşebileceği unutulmayarak, senaryoda serserinin kötü yanlarının 'törpülenmesi' ya da azizin kutsallığından ödün verilmesi.

b) Kişilerin bir tehlike ya da mutsuzluk anında gösterilmesi.

c) Filmde kişilerin hafif bir suç işlerken de gösterilmesi. (Örneğin bir yeri karıştırması, gözetlemesi ya da bir şeyi aşırması gibi.)" (Chion: 1992: 141) şeklinde açıklamaktadır.

Chion, anlatıda öykünün, bilinçli ya da bilinçsiz olarak kişilerden birinin *bakış açısıyla* seyirciye aktarılması durumunda özdeşleşmenin daha kolay gerçekleştiğini, ancak özdeşleşme süreçlerinin oldukça karmaşık bir işlem olduğunu belirtiyor ve seyircinin aynı anda birçok kişiyle ya da film boyunca, yalnızca bir durumla özdeşleşebileceğini söylüyor (1992: 142).

Seremoni'de aile üyeleriyle olduğu kadar, temel karakterler olan Sophie ve Jeanne'la da özdeşleşmenin ne kadar zor olduğunu ya da en azından geçiciliğini bir kaç örnekle sınamak gerekmektedir. Jeanne ile Sophie, ezilen sınıfı temsil etmektedirler. Ancak masum değildirler. İkisinin de tarihlerinde, yakın akrabalarını - Sophie babasını, Jeanne çocuğunu- öldürmek ya da ölmelerine sebebiyet vermek suçundan yaşadıkları "davalar" vardır. Aralarında konuşurlarken, birbirlerine ötekinin hakkında duydukları bu dedikoduları sorarlar; her ikisi de "kanıtlayamadılar" diye cevap verir. "Kanıtlayamadılar" sözcüğünde çift-anlamlılık vardır. Öncelikle bu sözcükte, "onlar" diye kategorize edilen topluma ve onun kurumlarına yönelik bir "karşıtlık" sezilir. İkinci olarak da sözcük, bu "suçu"

işlemediklerine dair bir bilgi vermez, tersini ima eder. Bu nokta, yani böyle suçlar işlemiş olmak, burjuva ahlakının dayattığı dürüstlük anlayışı içinde anlaşılır bir şey değildir. Zaten Jeanne da, kendini bu söylem içinden savunur: "insan çocuğunu öldürebilir mi?" Ancak iki kadının temsil ettiği "ezilenler" tarafında, başka tür bir ahlak hakimdir. İnsanın çocuğunu ya da babasını öldürebileceğini bilirler, çünkü onlar için "suçun koşulları" hazırdır. Bundan gurur duymadıkları açıktır, ancak iki kadın birbirlerini bu nedenle yargılamazlar.

Bir başka örnek de, okuma-yazma bilmediğini keşfeden Melinda'ya, Sophie'nin yönelttiği şantajdır. Melinda'nın erkek arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasını dinleyerek öğrendiği bilgiyi koz olarak kullanır: "Okumayı bilmediğimi ailene söylersen ben de senin hamile olduğunu söylerim." Okuma-yazma bilmemesi, onun bütün ezilmişliğini tek algıladığı durum gibidir. Bu onun için o kadar ağır bir durumdur ki, onu sürekli destekleyen Melinda'yı tehdit eder. Sophie'nin, bu yoksunluğunu, büyük bir kompleks gibi yaşadığı için mi, yoksa işini kaybetmek korkusuyla mı bu kadar abarttığı anlaşılmaz. Dolayısıyla bu örneklerden de görüleceği gibi, Sophie ya da Jeanne suç anları sergilenirken dahi özdeşleşilemeyecek kadar kabadırlar. Jeanne, mektuplarını açtığını ona söyleyen George'a, karısı hakkında duyduğu dedikoduları anlatarak, onu sindirmeye ya da ondan intikam almaya çalışır. Şunu demek istemektedir; ben bunu yapıyorsam, senin karın da böyle birisi ve sen de onunla evlisin. Jeanne George'a, onu herhangi bir nedenle suçlamaya hakkı olmadığını belirtir.

Bir başka örnek de arabada gelirken Bayan Lelievre'in Sophie ve Jeanne'a yönelik tavrıdır. Bayan Lelievre, sigarasını ona vermesini Sophie'den rica ettikten sonra, ikisine de sigara ikram etmez. Ayrıca onlarla sohbet etmez; sadece gerektiği için ve gerektiği kadar konuşur. Jeanne, arabadan ineceği zaman, kendi koltuğunu kaldırması gerekirken Bayan Lelievre bunu bir an için unutur; çünkü ne Jeanne ne de Sophie, onun özen göstermesi gereken insanlardandır. Onlar eşit değildirler ve konuşacak bir şeyleri yoktur.

Ancak Sophie, eve yerleştikten sonra, aile sürekli olarak, onun duyabileceği mesafelerden onunla ilgili konuşmalar yaparlar. Onun

yaptığı işler, yapamadıkları, ondan talep edilebilecekler ve ona verilecek fırsatlar, onun fikri sorulmaksızın, "o yokmuşçasına" konuşulur.

Sonuç

Yabancılaştırma yöntemi çerçevesi içinde incelenen *Seremoni*'nin, özdeşleşmeleri muğlak belirsiz kıldığı ve seyirciye "hümanist" bir bakış açısı yerine, toplumsal uzlaşmazlığın hâkim olduğu bir eleştirel çerçeve sunduğu çözümleme boyunca farklı örneklerle sergilenmiştir.

Filmin sonunda, Sophie ve Jeanne, ailenin tümünü, ailenin silahlarıyla yok eder. Bu, "yok sayılan" ve "eşit" davranılmayan ezilenlerin intikamıdır. Yabancılaştırmanın üzerine kurulduğu diyalektik çatışma çerçevesine uygun olan bu final, karşıtların savaşının sonucudur: Yok sayılmak, beraberinde hıncı, yok etmeyi/ve belki de sonucunda yok edilmeyi getirebilir. Üstelik bu sefer kanıt da vardır. Aile üyelerinin hep beraber seyrettiği operayı kaydetmek için hazırladıkları teyp, bütün konuşmaları ve cinayet anının tüm seslerini kaydetmiştir. Jeanne, evden ayrılırken farları yanmayan arabasına çarpılması nedeniyle ölür. Öteki arabanın sürücüsü kilisenin rahibidir.

Filmin finali, bu çatışmanın galibine ilişkin Chabrol'un karamsarlığını sergilemektedir. Başka bir deyişle Chabrol, önemli olanın "son" ve "kazanan" değil, çatışmanın kendisi olduğunu söylemektedir. Bu aynı zamanda, 'savaşın' devam edeceğini gösteren bir yaklaşımdır. Daha önce kanıtlayamayan burjuva hukuku, bu sefer birden fazla kanıta sahiptir. Evden uzaklaşmaya fırsat bulamadan ölen Jeanne ve teybin kaydettiği sesler, Sophie'nin ailenin yanında çalıştığına dair tanıklıklarla birleşince olayın failleri açığa çıkabilecektir. Ayrıca Jeanne'a çarpan arabanın sürücüsünün rahip olması da tesadüf olmasa gerektir. Çekirdek aile, hukuk ve din beraberliğine dayanan burjuva sınıfı ile ezilen ve toplumda dezavantajlı olanların ilişkileri içinde her zaman çatışmayı barındırır.

En başta da belirtildiği gibi, özdeşleşmelerin son derece kısıtlandığı bu anlatı yapısı, seyircinin belirli bir konum ya da belirli

karakterlerle sürekli özdeşleşmeler kurmasını engeller. Bu seyircide önemli bir gerginlik yaratır. Ailenin iyi ve kibar davrandığını düşünürken, tersi davranışlar görmesi, ya da iki kadına hak verirken, onların kabalıklarına tanıklık etmesi, seyircinin bir karar vermesini -taraf olmasını- zorlaştırır. Anlatı yapısının, karakter ve anlam kuruluşlarının sunduğu seyretme pratiğinin yabancılaştırıcı ve gerilimli olduğunu söylemek mümkündür.

Taraf olmayı engellerken film, sonunda olacak olan patlamayı önceden haber vermez. Bu anlamda da seyircinin beklentilerine meydan okur; onu, sonunun ne olacağını bilmediği bir kurmacanın sessiz gerilimi içinde tutar. Patlama öncesindeki gerilim, filmin genelindeki gerilimden sadece biraz fazladır. Son söz şiddetindir. Ancak bu şiddet, ailenin temsil ettiği burjuva toplumunun uyguladığı şiddetten daha ağır değildir; sadece yok edicidir. Film bizi bu bilgiyle yalnız bırakır.

Notlar

1. Makalenin önceki bir versiyonu "Son Marksist Film; La Ceremonie ve Bir Film Çözümlemesi" başlığı ile 25. Kare adlı sinema dergisinin Nisan-Haziran 1998 tarihli 23. sayısında basılmıştır. Filmin orijinal adı La Ceremonie. Yapım Yılı: 1995. Yönetmen: Claude Chabrol. Oyuncular: Sandrine Bonnaire, Isabelle Huppert, Jacqueline Bisset.

2. Bir şeyin kendi karşıtını yarattığına dair diyalektik görüşe gönderme yapılmaktadır.

3. Psikanalitik teorinin önemli varsayımlarından olup, politik ar gümanlarda da sıklıkla kullanılan bu ifade, kısaca, toplumsal/cinsel uzlaşmalar aracılığıyla bilinçte yer edinmesine izin verilmeyen bazı arzu, korku ve hınçların su yüzüne çıkmasını anlatır. Bu yaklaşım içinde Metz, toplumsal olanla bireysel olanı birleştirerek "toplumsal olan ensest yasağının bireysel olarak bağlandığı yer nasıl Odip kompleksiyse, sosyolojik olanın bağlandığı yerin de psikanalitik alan" (1982: 7) olduğunu söyler.

Kaynakça

Chion, Michel (1992). *Bir Senaryo Yazmak.* Çev. Nedret Tanyolaç, İstanbul: Afa.

Hayward, Susan (1996). *Key Concepts in Cinema Studies.* London: Routledge.

Kuhn, Annette (1982). *Women's Pictures, Feminism and Cinema.* London: Routledge.

Lunn, Eugane (1995). *Marksizm ve Modernizm; Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme.* Çev. Y. Alogan, İstanbul: Alan.

MacCabe, Colin (1974). "Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses". *Screen* 15 (2): 7-27.

Metz, Christian (1982). *Psychoanalysis and Cinema; The Imaginary Signifier.* London: The Macmillan Press.

Neale, Steve (1990). "Questions of Genre". *Screen* 31 (1).

PSİKANALİZ VE SİNEMA ÜZERİNE*

*Nurçay Türkoğlu***

Amerika Birleşik Devletleri günümüzde sinema alanındaki akademik çalışmalarda Avrupalı entellektüellerin de kabul ettiği önemli bir yere sahip. Popüler yayınların yanısıra Kıta Avrupası kuramcılarını değerlendiren incelemeleri içeren akademik yayınların bolluğu, film kuramlarının tarihsel gelişiminin yeniden ele alınmasını destekliyor. Sinemada feminist eleştirinin doğmasına zemin hazırlayan psikanalitik çalışmalar artık yenilik değil ama tüm kuramların gözden geçirildiği 1990'larda güncelliğini koruyor. *Psikanaliz ve Sinema* başlıklı bu yazıda son yirmi yılda film kuramlarındaki gelişmelerden bazı örnekler vermek amacıyla, önce sinemada psikanaliz uygulamalarını Charles Altman'ın değerlendirmesinden ve Lacan ile Metz'in özgün görüşlerinden yararlanarak aktarmaya çalışacağız. Feminist film eleştirilerinin de kısa bir değerlendirmesini yapmaya çalışacağız.

Fransız eleştirel yazını II. Dünya savaşının ardından varoluşçuluk, fenomenoloji, yapısal dilbilim gibi disiplinlerden sonra 1970'lerde Freud ve Lacan çizgisinde psikanalitik çalışmalarla öncülüğünü sürdürüyordu. Anglo-Sakson akademisyenler, İngilizce çevirilerle Fransızların güçlü retoriklerini yakından izlediler. Charles Altman'ın gösterdiği gibi, sinema alanında da Fransız eleştırmenlerin etkisiyle yapısal dilbilimci göstergebilim çalışmalarından psikanalitik çalışmalara geçildi ve film izleme deneyimini tanımlarken kullanılan metafor ve benzetmeler değişti (Altman 1985: 519- 527). Sinema perdesi Bazin'in *pencere*'si ya da Mitry'nin *çerçeve*'si olarak görülmekten çıkıp Lacan'ın (psikanalizde çocuğun gelişme aşamalarından biri olarak gördüğü ayna-dönemine) *ayna*'sı-

---

* Bu yazı ilk kez 25. Kare dergisinin Nisan-Haziran 1996 tarihli 15. sayısında basılmıştır

** Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

na benzetilmeye başlandı. Sinema ve düş benzetmesi de sinemaya bakıştaki değişikliklerin bir başka odak noktasını oluşturmaktadır. Bu yeni anlayışta sinema gerçeklerin yansıması değil, zihinsel bir işleyim olarak görülmektedir. Artık sinema varolan toplumsal koşulların sınırlamalarına karşı bir başkaldırı, bir manifestasyon değil; toplumsal koşullar "üzerine bir düşünme" dir. Böylece psikanalitik yaklaşım, Freud'un düş yorumlaması anlayışı ve doğadaki dilbilimin bilinçsizliği çerçevesinde düş-film benzetmesi yoluyla yapısal dilbilimine bir dönüş yaptı.

Sinemada 1960'larda ve 70'lerin başlarında Roland Barthes'la popülerleşen yapısalcılık uygulamalarında Freud'un Odip tiplemesi temel alınmaktaydı. Buna göre filmin tüm anlatısı kahramanın istekleri ve filmin metni-Baba'nın aranmasının öyküsüdür ve metin gösterilen (signified) olarak ele alınır. Yeni psikanalitik yaklaşımda ise filmsel göstergenin durumu daha karmaşıktır ve metin ile izleyici arasındaki ilişkiler önem kazanır; burada filmsel metin gösteren (signifier) olarak ele alınır. Psikanalitik model olarak Lacan'ın "ayna dönemi" kavramı kullanılır.

Lacan'ın "ayna dönemi" tanımlaması, sinemada Lacancı çözümlemecilerin sinema perdesine karşılık olarak düşündükleri bir tanımlamadır. Ayna kavramının düşündürdüğü ya da somutlaştırdığı yansıma yanılsama ikilik gerçeklik düş vb. Platon'un gölgeler mağarasından da öncesine, mitolojik öykülere (örn. çok açık olarak Narcisus'un öyküsünde görüldüğü gibi) gönderme yapılarak sorgulanan olgular, sanata ilişkin düşünce ve tartışmaların konusu olagelmiştir. Freud'dan başlayarak, psikanalizin mitolojiye gönderme yapma eğiliminin altında yatan "insan psikolojisinin zamansızlığı" anlayışı kendi başına incelenmeye değer. Bu zamansızlık ya da "tarih dışılığı" anlayışı, yapısalcı ve post-yapısalcı düşünürlere yöneltilen eleştirilerin de önemli bir kaynağını oluşturmaktadır. Ancak biz bu konuyu bir başka yazıya erteleyerek sinemanın psikanalizini gerçekleştirmeye yönelik çabalara bir göz atmakla yetinelim. Altman, "sinema perdesi ile ilgili metaforlar" ve "düş olarak film" konuları çerçevesinde ele aldığı psikanaliz ve sinema incelemesinde Lacan'ın görüşlerini aşağıda aktarmaya çalıştığımız gibi özetliyor:

Lacan'a göre çocuk doğduktan sonraki ilk altı aydan onsekiz aya dek geçen dönemde, kendi ayna imgesinde kendisini bir başka çocuk olarak görmekten, kendi imgesini kendisi olarak tanımaya doğru bir gelişme gösterir. Bu aşamada çocuk ilk kez bir *kendilik* (selfhood) kavramı ile tanışır. Bu noktaya dek kendisini ancak birbirinden farklı bir takım dizilerin parçası olarak görürken artık kendi irade gücünün farkına varır ve ayna yardımıyla kendi bütünlüğünü yakalar. Bunun içindir ki "gözler" insanın Benlik duygusunun kaynağıdır. Kimlik edinmenin, tanımlanmanın (*primary identification*) bu ilk basamağının getirdiği önemli bir sorun vardır: çocuğun kendisiyle özdeşleştirdiği aynadaki imge aslında çocuğun kendisi değil yalnızca bir imgesidir. Benliğin yaşamı böylece bir *yanlış kavrama* göstergesi ile başlamaktadır. Lacan, çocuğun imge aracılığıyla kimlik edinmesinin bu ilk aşamasında anneyle özdeşleşmenin de var olduğunu öne sürer. Bu dönem "ayna dönemi" olarak adlandırılsa da ayna kavramını sözcük anlamıyla olduğu gibi almamak gerekir: Lacan çocuğun Kendi ile Öteki arasındaki ayrımı bulmakta zorlandığı ayna benzeri durumlar (örn. çocuk kendi davranışlarını bir başka çocuğa ya da oyuncağına yüklediği zamanlar) üzerinde çalışır.

İşte bu ayna aşaması *İmgesel düzeni* (Imaginary order) oluşturur. Bu aşamayı izleyen Odipal dönemde çocuk dilin ve Babanın düzenine, *Simgesel düzen* (Symbolic order) aşamasına girecektir. Lacan'ın senaryosuna göre, ayna döneminde annenin egemenliği vardır ve baba yok sayılır. Çocuk birincil kimliğini kazandığı zaman baba devreye girer ve çocuğu anneden ayırır. Anneden kopuş ile birlikte çocuk daha sonra özdeşleşeceği Baba-yasaları (Law-of-the-father) ile ilk kez karşılaşır. Bu noktada çocuk lisan öğrenmeyle çok yakından ilişkili bir *simgeleştirme* yeteneği kazanır. Annenin yokluğunda (ya da herhangi bir nesnenin yokluğunda) çocuk yoksunluğunu duyduğu nesnenin yerini tutabilecek anlamlı sesler üretmek zorundadır. Aslında çocuk annenin yokluğunu seslendirebildiği anda babayı adlandırabilmiş olur. Babanın adı (Name-of-the-father: gerçek baba değil, Baba yasalarıyla belirlenmiş simgesel figür olarak baba) ile gerçekleştirdiği bu *ikincil kimliklenme* aşamasında çocuk anneyle olan ikili ilişkisinin dışına çıkıp ailenin gerektirdiği üçlü ilişkiye girmeye hak kazanır. Bu yolla çocuk ebeveynlerinden ayrı bir varlığa sahip bir özne haline gelir. Dil ve kültür dünyasına gir-

meye hazır, İmgesel ile Gerçek ayrımını kavrayabilen bir özne olmaktadır artık. Altman, Lacan'ın ayna dönemi ile Oedipal dönem arasındaki farkları şematik olarak şöyle gösteriyor:

Ayna dönemi	*Oedipal dönem*
Birincil kimliklenme/özdeşleşme	İkincil kimliklenme/özdeşleşme
Anne önemli	Baba önemli
İkili ilişki	Üçlü ilişki
İmge	Dil
İmgesel düzen	Simgesel düzen

Sinema Perdesi/Ayna

Sinema perdesinin doğası ve işlevlerini açıklamaya girişen film kuramcıları genellikle metaforlara göndermelerde bulunurlar. Örneğin Bazin'e göre "sinema perdesi, bir resmin çerçevesi gibi değil, devinimin yalnızca bir kısmının görülmesine olanak veren bir maske gibi işler" (Bazin 1967: 105'den aktaran Altman 1985: 521). Bazin sinema perdesinin maskeleme olayını pencere benzetmesiyle açımlar; perdenin dışına uzanan alanı görmeyiz ama orada birşeylerin olduğunu da biliriz. Bir parça sağa-sola kaydırma yapabilsek, pencerenin verdiğinden fazlasını, perdenin sınırının maskelediği nesne ve insanları görebileceğimizi düşünürüz. Yani, perde-içi alan her zaman bir perde-dışı alanını da gündemde tutar. Pencere-perde kuramı Bazin'in tümüyle gerçekçi kuramının bir uzantısıdır.

Jean Mitry'ye göre ise pencere metaforu yetersizdir, çünkü diyalektik bir oluşum olan ekranın yalnızca bir yarısına değinir. Sinema ekranı/perdesinin maskeleme eğilimi var ise aynı zamanda bir çerçeveden de söz edilebilmelidir; perde içsel alanı çerçeveleyerek düzenleyip, çerçeve içindeki belli noktalara odaklanmayı sağlar. Bu merkezcil işlevin yanısıra merkezkaç işlev de bulunmaktadır, çünkü ekranın ikili bir sınırı vardır; çerçeve başlangıç ve sonu belirleyen noktadır. Ekran pencere benzetmesiyle düşünüldüğünde perspektif resimde olduğu gibi alan derinliği önem kazanır; çerçeve benzetme-

sinde ise ekran düz ve kübist ressamların grafikleri gibi görülür ki burada nesne yerine resme öncelik tanınmaktadır.

Film eleştirisi ve film kuramının tarihi, biçimci (formalist) ve gerçekçi (realist) durumların diyalektiği ile belirlenmiştir diyebiliriz. Sinema perdesi için kullanılan pencere ve çerçeve metaforlarının diyalektiğinde de bu durum görülmektedir:

Pencere	*Çerçeve*
Merkezkaç	Merkezcil
Perspektif	Grafik
Nesne düzeyi	Resim düzeyi

Pencere / çerçeve modeli içinde açıklamaya alınmayanların belli bir filmi ya da genel olarak sinemayı ne derece belirleyici olduğu çoğunlukla gözardı edilmektedir. Pencere / çerçeve yaklaşımı imgenin varlığına odaklanarak, bu imgenin yaratımı sırasındaki araçları (projektör, karanlık oda, ışık kaynakları, yansıtıcı yüzey vb.) ve imgeyi tüketen araçları (izleyici, izleyicinin gözleri, beyni, vücudu, vb.) bir kenara bırakır. Öyle ki, gösteren ve göstergenin oluşum süreci ele alınmayınca, imgenin kendisi saf gösterilen olarak düşünülür. Çerçeve metaforu ve resim düzeyinin yüzeyselliği vurgulanınca (Eisenstein'ın çerçeve içindeki diyagonal çizgilerin dinamizmini incelemesinde olduğu gibi) nesnelerin ve insanların devinimlerinin çerçeve içine yerleştirilmesi üzerinde durulur ve bu nesne ve insanların oluşumundaki sinemasal süreç bir kenara bırakılır. Böylece pencere ve çerçeve metaforları birbirlerine zıt gibi görünseler de üretim ve tüketim süreçlerinden tümüyle bağımsız olarak ele alınma gibi çok önemli bir ortak noktayı paylaşmaktadırlar.

Bu bağlamda, göstergeleme sürecinin kendisini de incelemeye alabilecek yeni bir sinema perdesi metaforu arayışının başladığını görmekteyiz. Fransız sinema kuramcısı Jean-Louis Baudry ilk kez 1970'de Fransız sinema dergisi *Cinéthique* 'de yayınlanan, 1974- 75 Kış döneminde de *Film Quarterly*'de İngilizceye çevrilen makalesinde *ayna* metaforunu önermektedir. Baudry'ye göre sinema Lacan'ın "ayna dönemi" koşullarını oluşturur: azaltılmış motor aktivite içinde devinimsiz ve görsel duyuların egemenliği altındaki film

izleyicisi ile ekrandaki ayna yansımasıyla gördüğü dünya arasında İmgesel bir ilişki sağlar. Önceleri bu ayna-ekran benzetmesi fazla keyfi olarak kabul edildi. Hemen akla televizyon ekranı geliyordu; öyle ya, televizyonun cam ekranı gelen yayınları yansıtırken aynı anda içinde bulunduğu ortamdaki nesneleri, kendisini izleyen kişileri de yansıttığına göre pekâla ayna olduğu söylenebilir. Sinema perdesinde ise böyle bir yansıtma olayı yok. İzleyenin yüzünü yansıtmayan perdenin ayna olamayacağını söyleyenler oldu. Oysa Baudry'nin kullandığı Lacancı anlayış, sözcük karşılığından çok, çocuğun bir geçiş dönemini anlatan bir metafor olarak aynanın kullanılmasıydı ve ayna, birincil kimlik edinme işlemini hızlandıran bir araçtı. Böylece bireyin İmgesel ile Gerçek olanı birbirinden ayıramadığı herhangi bir "geçiş dönemi" nin ayna deneyimine karşılık geldiği söylenebilir. İşte buradan yola çıkarak Christian Metz sinemayı tiyatro ile karşılaştırırken sinemanın İmgesel gösteren olduğunu söyleyebiliyordu. Tiyatro sahnesindeki sandalye oyundan önce, oyun sırasında ve oyundan sonra hep aynı sandalyedir. Sinemada ise sandalyenin kendisi değil, imgesi filmin gösterimi sırasındaki yerini bekler ve ancak gösterildiği sırada bir imge olarak varlık kazanır (Altman 1985: 522).

Metz, ilk kez 1977 yılında Fransızca olarak basılıp 1982'de İngilizce'ye çevrilen ve geniş yankılar uyandıran *İmgesel Gösteren* başlıklı kitabında izleyicinin filmle özdeşleşmesi durumunu göstermek için Baudry'den aldığını belirterek kullandığı "ayna dönemi" kavramına biraz farklı noktalar da katıyor (Metz 1990: 42- 57). Metz film çözümlemesinde sese dair ögeleri kullanmaz. Ona göre görüntü olarak imge, izleyicinin filmi anlamlandırıp filmle özdeşleşmesi yani onunla ayna dönemindeki çocuk benzeri İmgesel bir ilişki kurması için yeterlidir. Ancak gündelik yaşamı içindeki çocuktan farklı olarak sinema perdesi karşısındaki birey, hem kendisi hem de Öteki olarak gördüğü sinemasal imge ile birincil özdeşleşmenin yanısıra, ikincil ve simgesel ilişkiyi de yaşamaktadır.

Lacan'ın ayna kuramında çocuk edilgendir çünkü "annesi" tarafından tutulan bir aynanın karşısında durarak kendisini tanımlamaya çalışmaktadır. Çocuk annenin tepkilerine göre kendi kendisi hakkında fikir sahibi olur, kendi kimliğini görmeye çalışır; sonra-

dan simgelerin, dilin kullanılmasıyla bu durum değişir, dil yoluyla çocuk anneye bağımlılığını yitirir ama bu arada kendi kimliğini gördüğü annedeki imgesini de yitirir. Lacan, çocuğun aynadaki imgesinin kendi içsel dürtülerinin gerçekliğini yansıtıp yansıtmadığıyla ilgilenmez. Ona göre önemli olan bu ayna imgesinin bir başkası (anne) tarafından, "dışarıdan" verili olmasıdır (Frosh 1991: 134). İşte bu ayna-imgenin tutsağı olarak kendini tanımlamaya başlayan birey, Simgesel düzene geçtiği, dil kullanmaya başladığı zaman artık yaşamı boyunca sürecek bir "Öteki arayışı" içine girer. Aynadaki imgesini aramaya başladığı anda onu yitirdiğinin ayrımına varır. Varolmak ile yokolmanın sınırı, hep imgesel ile simgesel ayrımının yarattığı eksiklik duygusunun tahakkümü altındadır. Demek ki ayna basitçe bir gerçekliğin yansıtılma sorunu olmaktan çıkıp, tüm yaşamı belirleyen ve sınırlılıkları sorgulayan bir metafor. Yeniden sinemaya dönecek olursak, bu açıklamalar ışığında ayna metaforu, pencere / çerçeve diyalektiğinin boşta bıraktığı bazı noktaları ele almamızı kolaylaştıran bir metafor olarak görülmektedir.

Özne ile ayna imgesi arasında diyalektik bir ilişki vardır. Aralarında aynı hatları, özellikleri, renkleri taşımalarından doğan bir özdeşlik vardır ama özne kanlı-canlı bir yaratık, imge ise yalnızca bir imgedir. Perde tıpkı bir tül gibi, hem gösterir hem de örter. Bir filmi anlayabilmek için izleyici olarak ben karakterle özdeşleşmeliyim (İmgesel süreç) ki, onun kendi anlama kalıplarımdan yararlanmasını sağlamalıyım (yani böylece, onu anlayabildiğim yolunda kendimi ikna edebilmeliyim), öte yandan kendimi onunla özdeşleşmekten uzak tutmalıyım ki (Gerçeğe dönüş) kurgusalı (yani filmi, Simgesel olanı) olduğu gibi kavrayabileyim. İşte Metz'e göre bu durum gerçeklik yanılsamasıdır. Aynı şekilde, filme çekilen nesnenin izlediğim görüntülerdeki yokluğunu kavrayabilmeliyim; var olan onun fotoğrafıdır, yokluğun var edilmesi ise göstergedir. Böylece bir çeşit varlık-yokluk oyunu oynanmaktadır. Buradaki varlık-yokluk oyunu pencere metaforundan oldukça farklıdır. Pencere metaforunda ki maskeleme kavramının getirdiği varlık/yokluk diyalektiği tümüyle gösterilene ilişkindir. Ayna diyalektiğinde ise göstergeleme süreci, gösterenin bakış açısından ve onun İmgesel statüsünden yola çıkar. Ayna yaklaşımında film izleyicisinin, ayna dönemindeki çocuk gibi öncelikle bir "yalan durumu" benimseyip

bunu doğrulamaya çalışması beklenir. İzlediğimiz filmi daha baştan gerçek değil diye reddedersek kurgusal filmlerin hiç bir anlamı kalmaz. Öte yandan bu yanılsamalı duruma saplanıp kalırsak da film kurgusal olma gerçekliğini elde edemez. Bu varlık/yokluk oyunu arasındaki dengeye dikkat etmek gerekir. Bu anlamda izleyici filmle önce İmgesel ilişki kurmalı (görüntüde var olmayanı varmış gibi kabul edebilmeli) sonra da Simgesel ilişkiye geçerek (varlık/yokluk ilişkisini kurgusal kavramıyla kurarak) izleme işlemini sonlandırmalıdır.

Film kuramlarındaki tartışmalarda 1960'ların sonlarına dek pencere-çerçeve diyalektiği önemliydi. Teknik olarak çerçeve, montajı öne çıkarırken pencere çekim-ayrım (plan-séquence) ve derin odaklamayla ilgilenmekteydi. Çerçeve biçimcilik (formalism) alanında, pencere gerçekçilik (realism) alanında ele alınıyordu ve aslında her ikisi de gerçekliğin gösterimlenmesiyle ilgili yaklaşımlardı. Burada Eisenstein'ın yaklaşımının çerçeve montaj biçimcilik ekolu olarak ele alındığını bir örnek olarak belirtebiliriz. Biçimcilik de, gerçekçilik de, izleyicinin gösterileni algılayabilmek için doğrudan şeffaf bir gösterene bakmasını sorgulamaz.

Son yıllarda sinema alanındaki akademik çalışmalarda "biçimcilik mi gerçekçilik mi?" tartışması yerini "klasik anlatı filmleri" ve "modern anlatı filmleri" arasındaki tartışmaya bıraktı. Klasik anlatı filmleri, oluşum biçimi ne olursa olsun göstereni (yani sinemasal aracı) gizleyen, bastıran anlatı tarzı olarak kabul edilir. Modern anlatı filmleri ise göstereni öne çıkartıp göstergeleme sürecini gösterilen olarak kabul eden anlatı tarzına uygular. Şimdi bu "klasik / modern" anlatının karşılaştırılması konusunda "pencere / çerçeve" tartışması yetersiz kalmaktadır, çünkü her ikisi de göstergeleme sorununa değinmedikleri gibi yansıtıcı (reflexive) metnin metaforu da olarak da kullanılamazlar. Burada "ayna" benzetmesi klasik / modern anlatı ayrımına sinema izleyiciliği açısından uygulanabilen bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metz'in şematize anlatımıyla imgesel (filmdeki yokluğun var gibi algılanması) ile gerçek (filmde var olmayanın yokluğunun algılanması) arasındaki gidiş-geliş; yani özdeşleşme yoluyla imgesel düzene, uzaklaşma ile gerçek düzene giriş süreci, sinemadaki klasik

/ modern anlatı ayrımını yakalamak için çok uygun bir zemin hazırlamaktadır. Klasik anlatı filmlerinde özdeşleşme yoluyla varolmayanı varmış gibi, karakteri izleyicinin kendisiymiş gibi ele alan İmgesel düzen söz konusudur. İkinci aşamada, filmin sonlanmasıyla izlenilen görüntülerin kurgusal bir filme ait olduğunun anımsanmasıyla Gerçeğe Dönüş yaşanmaya başlanır. İşte bu "gerçeğe dönüş" aşaması modern anlatı filmlerinin uyguladığı tarzdır. İmgesel ile Gerçek arasındaki ayrımı belirginleştirerek izleyicinin özdeşleşmesini engeller. Kurgusal filmi "simgesel" hale getiren de işte gerçek ile imgesel arasındaki gidiş gelişin diyalektik olarak yaşanmasıdır. Bu anlamda ayna metaforu gerçek / imgesel diyalektiğini karşılayabiliyor.

Film ve Düş

Film ve düş benzetmesi neredeyse sinemanın tarihi kadar eskiye dayanır. Sinema izleyicisinin karanlık sinema salonu ortamında edilgen, devinimsiz, tepki vermeden, gerçekten uzaklaşarak kendini filme kaptırması durumunun, düş gören insanın durumuna çok yakın olduğu düşünülmüştür. Hollywood'a Ilya Ehrenburg'un (1931) yakıştırdığı" düşler fabrikası" adı da bu yüzden sonraki film eleştirmenleri tarafından rahatlıkla kullanılmıştır. Kameranın izleyicinin gözü olarak onun yerine düş gördüğü söylenmiş; sinema salonunun karanlığını, gözlerini gerçek dünyaya kapatarak düş gören insana zemin hazırladığı; yanılsamalı bir zevk alma ilkesi adına yapay bir rahatlık ortamı verdiği yolunda çeşitli görüşler bugün de yandaş bulmaktadır.

Freudian ve Lacanian psikanalizde kullanılan önemli terimlerden biri olan "zevk alma ilkesini" biraz açalım; bebek fiziksel açlık gereksinimi yanında anne kucağının sıcaklığını yaşamak için de anne sütünü yeğler. Anne-çocuk arasındaki bu fiziksel ve duygusal doyum, çocuğun birincil zevk ilkesine göre davranmasıdır. Sonradan çocuk gelişmeyle birlikte gerçeklik ilkesine göre, ödüllendirilmeyi sağlayacak ikincil davranışlara yönelerek, bu ilk dönem zevk ilkesini bastırır. Birincil dönemde, zevk dürtüsüyle davranıldığı dönemde yemek gereksinimi ile sevgi isteği arasındaki farkla, arzusunun nesnesi çocuk için fantazya olarak vardır çünkü arzusunun

nesnesi ile doğrudan özne arasında bir ilişki değil, nesne ile fantazya arasında bir ilişki söz konusudur (Stam et. al. 1992: 127- 128). Nesneye yüklenen bu fantazya nedeniyle de işte Lacan'a göre yaşamımız boyunca o nesneden bu nesneye geçerek fantazmatik yaratımlarımızı, işlemlerimizi sürdürürüz. Fantazyaya tüm olarak sahip olmak hiç bir zaman olası olmadığından, arzu duymaktan da, eksiklik duygusundan da hiç bir zaman kurtulamayız. Gerçeğin yakalanması olanaksızdır ve sığınılan fantazyalar, gerçeklik ilkesinin yani ikincil sürecin zorladığı baskıların sonucunda var olduğu için insanı gerileticidir. Zaten Lacan'a göre "insani özne" gibi bir kavramdan söz etmek yanlıştır, çünkü insan dil yoluyla oluşur (Frosh 1991: 129- 140). İnsan konuşarak karşısındakinin yanıtında kendini bulmaya çalışır; kendini dil ile özdeşleştirir ama bunu yaparken dilin içinde bir nesne haline gelerek kendini yitirir. Lacan'ın bu içler karartan "olanaksız özne" anlayışına biraz ara verip tekrar sinemaya dönelim. Gerçi Metz tam da bu noktada kendi dilini yaratan sinemanın o "muhteşem dizim"inden "Grand Syntagmatique" den, sinemanın vazgeçilmezliğinden söz eder ama biz burada kendimizi film ve düş arasındaki ilişkilerle sınırlı tutalım.

Sinemanın düşlerde olduğu gibi bir çeşit dönemsel gerilemeye yol açtığı yolundaki görüşlerde film izleme koşullarının izleyiciyi saran edilgenlik ortamından söz edilir (Altman 1985: 525). Oysa Metz bu gerilemeyi bir başka kaynağa da götürür; düş gibi film de kurgusaldır ve bu yüzden de fantazidir. Filmde düşe benzer her ne varsa, bunlar filmin sinemasal süreçte imgelerin kurgusal olarak düzenlenmesi ile oluşur. Filmi düşe benzer kılan özellikler; her ikisinin de ikincil işlem sürecinde var olması ve her ikisinin de Freudian terminolojideki fantazyaya karşılık gelmesidir (Metz 1990: 120- 137). İkincil işlem süreci; yukarıdaki paragrafta açıklamaya çalıştığımız gibi zevk ilkesinin değil, gerçeklik ilkesinin ödüllendirilmesi aşamasıdır. Düş gören, gördüğünün düş olduğunu kendine anımsatan herhangi bir şeyle karşılaşırsa "uyanır", tıpkı bu uyanmadaki gerçeğe dönüşte olduğu gibi film izlerken de izleyicinin öngörülen süreden önce "uyanmaması" için izleyici/düş göreni rahatsız edebilecek sivri unsurlar ayıklanır, törpülenir, sıradanlaştırılır. Sinemasal görüntüdeki özellikle "sıradan unsurların" yaşanan gerçekliğe uygun olması sağlanır. Freud; düş yorumlamasında düşlerin

en önemli malzemesini bu sıradan unsurların oluşturduğunu söyler. Ona göre bir önceki gün yaşadığımız sıradanlıklar, önemli ve dolayısıyla sansüre konu edilmeyi gerektirecek denli tehlikeli olmadıklarından, hiç olmazsa henüz olduğu gibi kalabilirler (Freud 1991: 746). Bu törpüleme işlemi ikincil işlem aşaması olarak adlandırılır ve sinemadaki kurgusallığa karşılık gelir. Metz film ve düş arasındaki benzerlik için gönderme yaptığı bir diğer unsur olarak fantazya için biraz göz açıkken görülen "gündüzdüşlerine" gönderme yapar. Derin düşlerin tersine gündüz düşlerinde düş-görücü kendini tümüyle yitirmez, düş gördüğünü bilir. Film izleyenin sinemada oldu ğunu bilmesi gibi. Burada bir parça fetişistik objenin sahibi için taşıdığı önem gibi "evet, göründüğü gibi olmadığını biliyorum, ama yine de..." dedirten bir şeyler vardır. Film ve düş arasındaki farklardan biri de bu izleyicinin bilgi düzeyidir. Metz'e göre bu farklardan en önemli ikisi; öznenin bilgisi ve algılama / halüsinasyon arasındaki ayrımdır (Metz 1990: 101- 119). Film izleyicisinin tersine düşte kendini yitiren insan gördüğünün düş olduğunu anladığı zaman düşten uyanır. Film izleyicisi fantazyayı "algılar", düş gören ise "halüsinasyon" içindedir.

Süreç Olarak Film

İzleyicinin filmi görerek algılaması, imgelere "gözünü dikmesi", "izlemesi" olarak kullanabileceğimiz bir kavrama; *gaze* sözcüğüne götürmektedir psikanalitik film eleştirmenlerini. Kuşkusuz sinemada psikanalitik yaklaşım filmin oluşumunu ve filmin izleyicisini bir süreç olarak ele almaktadır. Film kuramı içindeki bilinçsizlik durumu da önemini buradan almaktadır. Bireyin simgesel evrene (imgeler yoluyla değil de dil aracılığıyla algılamaya başlamasıyla, anne-çocuk ikili ilişkisinden çıkıp anne-baba-çocuk üçlüsünü kavraması ve dilin içindeki ötekini aramaya başlamasıyla) girişiyle toplumsal bilinçsizliğin aynı süreci yaşadığı düşünülür. Bilinçsizlik, bir toplumsal süreç içinde öznenin biçimlenişi sorunudur. Öznenin biçimlenmesinde daha önceki sayfalarda söz ettiğimiz ayna kuramının öne çıktığını görmekteyiz. Ötekini ararken, ötekinin görüntüsünde kendimizi arayışımıza "ışık tutan" aynaya gözümüzü dikeriz, ondaki görüntüyü izleriz. İzleyicinin görüntülere gözünü dikmesi,

fimin üretim süreci ile izlenme süreci arasında bir örtüşmeye (suture) neden olur.

Daha doğrusu amaçlanan da budur. Filmin oluşumu ve tüm kırgulama işleyimi, izleyicinin bu özel, dikkatli, izleyici bakışını "yakalamaya" ona "kanca atmaya" yönelik olarak sürer. Demek ki psikanalitik yaklaşımda sinema bir nesne olarak değil, bir süreç oarak ele alınmaktadır. Sinema filminin diğer sanat eserlerinin tümüyle kendine ait bir zaman ve mekan kavramı içinde oluşması ve ancak perdeye yansıtıldığı ve izlendiği zaman anlaşılabilme özelliği, sinemanın bir nesne olarak değil, bir süreç içindeki bir oluşum darak varlığını ortaya koymaktadır.

Feminizm ve Film

Psikanalizin sinemaya uygulanması belki de kaçınılmaz olarak feminist tartışmaları gündeme getirmiş ve feminist film eleştirmenleri, Melanie Klein ve Julia Kristeva gibi kadın psikanalistlerin yanısıra özel yaşamlarında neredeyse "kadın düşmanı" oldukları söylenen Freud ve Lacan'ın kuramlarını feminizmin savunusuna temel almışlardır. Bu yazının başından itibaren ele aldığımız hemen tüm kavramlar, feminist film eleştirmenlerince kendi varlıklarının laynağı olarak gösterilmektedir. İlk başta bebeğe süt veren annenin bir arzu öznesi olarak değil de bir arzu nesnesi olarak algılanması ve fantazyanın başlaması, kadının erkek cinselliği merkezindeki fallik düzende bulunduğu ve bu durumu süreç içinde değiştirebilmenin ancak kadınlar yoluyla olabileceğini vurgularlar.

Geleneksel anlatı filmlerinin de içinde yaşadığımız bu fallik düzenin temsilcisi olduğu ve alternatif filmlerin ancak kadın yönetmenler tarafından yapılabileceği inancı çoğu feminist film eleştirmenini pratikte film çalışmalarına yöneltmiştir. Ayna kuramından yola çıkan ve gözleyerek arzunun nesnesini aramaya çalışan klasik anlatı filminin erkek-egemen izleyicisi de filmdeki karakterlere kadının baktığı gibi bakmaz; burada erkek etkin (aktif), kadın edilgen (pasif)dir. Herşeyi kapsayan bir söylem vardır ve arzu, özneellik ve nesne bu söylemin içinde yer alır. "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi feminist film eleştirmenlerinin psikanalitik

yaklaşımlarının yaklaşımını belirlemiş olan Laura Mulvey'e göre; ataerkil toplumun bilinçsizliği filmin biçimini oluşturur ve toplumsal olarak oluşturulan cinsel farklılıklar imgeleri, imgelere bakışı ve gösteriyi düzenler (Mulvey 1985: 305- 315). Böylece sinemada erkeğin görsel zevki belirleyicidir. Kadın imgesine "bakılır". Görsel zevkin bu röntgencilik boyutu bir yandan da narsisistik özdeşleşmeye taşınabilir. Narsisistik özdeşleşme karakter ile izleyici arasındaki aynı cinsler için söz konusudur. Yani kadın izleyici görüntüdeki konumu her ne olursa olsun (suçlu, kurban, vb.) kadın kahramanla, erkek izleyici yine hangi konumda olursa olsun (cezalandırıcı, suçlu, kurban, vb.) erkek kahramanla hayranlık içeren bir özdeşleşme yaşar.

Sonuç

Kısaca özetlemeye çalıştığımız sinemada psikanalitik yaklaşımı kavrayabilmek için öncelikle aşağıda gösterdiğimiz kaynakları etraflıca incelemek gerekli. Ayrıca, Metz'in "İmgesel Gösterge" adını verdiği sinemanın "simgesellik" boyutuna ağırlık verilebilir. Psikanalitik yöntem(ler)in öncelikle çözümleme ve terapi amaçlı olduğunu ve çözümleyicinin sorumluluğunun sürekli kuşkulu bir "uyanıklık" hali içinde olmayı gerektirdiğini de göz ardı etmemeliyiz.

Sinema üzerine akademik çalışma yapmanın kıskaçlarından biri de sanırım işte bu; sinemayı sevmek ve ondan etkilenmekten vazgeçmeyerek, sıradan insanın sözcüklerle anlatmakta her zaman başarılı olamadığı "sinemanın algılanışı" olayını incelemeye ve ifade etmeye çalışmak.

Kaynaklar

ALTMAN, Charles F. (1985). "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse," *Movies and Methods*, Volume II, ed. Bill Nichols, London: University of California Press, ss.517-531. (makalenin ilk basımı 1977)

BAZIN, Andre (1967). "Theater and Cinema-Part Two," *What Is Cinema?* İng.çev. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.

FREUD, Sigmund (1991). *The Interpretation of Dreams.* London: Penguin.

FROSH, Stephen (1991). *The Politics of Psychoanalysis: An Introduction to Freudian and Post-Freudian Theory.* London: Macmillan.

METZ, Christian (1990). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier.* ed. Stephen Heath, Colin MacCabe, London: Macmillan.

MULVEY, Laura (1985). "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Movies and Methods.* Volume II, ed. Bill Nichols, London: University of California Press. ss.303- 315.

STAM, Robert, et.al (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond.* London: Routledge.

SİNEMAYA FEMİNİST MÜDAHALE: LAURA MULVEY'DE PSİKANALİTİK SEYİRCİDEN TEKNOLOJİK SEYİRCİYE

Nilüfer Timisi*

Giriş:

Feminist hareket toplumsal cinsiyetin temsil pratikleri üzerine güçlü eleştiriler geliştirmiştir. Feministler toplumsal gerçekliğin bir temsil/ler sistemi olduğunu, bedenin toplumsal olarak çevrelendiğini ve kadınlık ve erkeklik gibi sanki bir özü varmış, içeride bir yerlerde hep mevcutmuş gibi görünen varolma hallerinin bu temsil sistemleri aracılığıyla kurulduğuna vurgu yapar. Bu temsiller sistemini estetik, sosyolojik, politik ve psikolojik kökenlerini merkeze alarak eleştirir. Feminist düşünce yalnızca kadınlık durumlarını merkezine almaz, ya da kadınlığın bir karşıtı ve tek kurucusu olarak erkekliği görmez. Feminist düşünce iktidarın kaynaklarını sorgulamayı hedefler. Eşitsiz iktidar ilişkilerinin kaynaklarına yoğunlaşıp onları gün yüzüne çıkararak patriarkiyi görünür kılmak feminizmin temel amacıdır. Bir eleştirel metodoloji olarak feminizm bütün toplumsal bilgi ve yapılardaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefler. Feminizm aynı zamanda bir toplumsal harekettir. Yalnızca anlamak değil aynı zamanda dönüştürmek ister. İş/çalışma alanı, ev ve aile, üretim ve yeniden üretim, dil ve moda, görünüm/temsillerdeki gizli iktidar ilişkilerini açığa çıkarmak ve bunları kadınlar (toplumsal olarak ikincilleştirilen bütün gruplar) lehine dönüştürmek ister.

Feminizmin sinemaya ilgisi sinemanın, toplumsalı dolayımlama ve yeniden üretme işlevi nedeniyledir. Feminist film kuramı/eleştirisi 1960'ların sonundan itibaren gelişen, kaynağını feminist politika ve teoriden alan ve sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanıdır. Feminist

* İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

film kuramına göre sinemada kadın, görselliğin ve dolayısıyla anlatımın merkezi bir unsuru olmakla birlikte temel öznesi değildir: Kadın yalnızca bir imgedir. Feminist film kuramı kadınların sinemadaki temsilini hem politik (kadınlar için, kadınlar adına ve kadınlar hakkında) hem de estetik (bedenin cinsel temsili) bir analizin konusu yapar. Kadınların sineması ise 1.) kadınlar tarafından yapılan, 2.) kadınlara seslenen ve 3) kadınlarla ilgili olan filmler ya da en geniş anlamıyla üçü birden (Öztürk, 2003: 7). Kadınların sineması, kadınların temsilleştirilme biçimlerine yönelik eleştirel bir politika geliştiren, kamera arkasında yer alan kadınların sinematik dilini tanımlar. Kadın yönetmenler kadar senaryo yazarı, görüntü yönetmeni, kurgucu vb. olarak kadınların rolleri sinemanın kolektivitesi içerisinde ele alınır.

Feminist film kuramı kendi başına, bütünlüklü, kapsayıcı ve homojen değildir. Farklı feminist yaklaşımlar olduğu gibi farklı feminist film kuramları/eleştirileri sözkonusudur. Bu çalışmada ikinci dalga feminizmin film kuramlarına etkisi incelenecektir. Feminist film kuramının kurucu yazarlarından olan Laura Mulvey'in çalışmaları merkeze alınarak yapılan değerlendirmede sinemanın kadınlar ve erkekler için farklı özne konumlarını nasıl sabitlediğine bakılacaktır. Mulvey'in teorisi sinemanın özgün pratiğini merkezine almakla birlikte genel olarak bir feminist iletişim kuramı olarak da okunabilir. 1975 yılında Screen dergisinde yayımlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Mulvey'in kuramsal yaklaşımını sergilediği, öncü çalışmasıdır. Bu makaleye özellikle feministler tarafından yöneltilen eleştirileri Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine, King Vidor'un Duel in The Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler" (1989), isimli çalışmasında değerlendirir. 2004 yılında "Geçmişe bugünden bakmak: 1970'lerin feminist film teorisini yeniden düşünmek" ismiyle Sign'de yayınlanan makalesi ve 2006 yılında yayımlanan "Death 24x a Second" isimli kitabı Mulvey'in teknolojik gelişmeler ışığında hem kendi teorik yaklaşımına hem de genel olarak sinemaya özdüşünümsel bir bakışını konu alan çalışmalarıdır.

Feminist Praksis

20.yy'ın ikinci çeğreği toplumsal hareketleri, onlara eşlik eden güçlü teorilerle birlikte kuşatır. Feminist film teorisinin gelişmesinde 1960'li yıllar bir başlangıç olarak anılır. Kadın haklarını merkezine alan birinci dalga feminizm 19. ve 20.yy'ların başında ve özellikle ABD'de etkili olmuştur. İkinci dalga Feminizm ise kadın kurtuluşunu ön plana çıkaran bir harekettir. 1960'lı yıllarda Vietnam savaşı ve sonuçları, ABD'de sivil hak talepleri, 68 gençlik hareketi, yeni toplumsal hareketler yerleşik egemenlik kodlarına ilişkin güçlü bir muhalefet geliştirir. Bu sol muhalefet içerisinde kadınlar da vardır ancak görünmez kılınmışlardır (1). İkinci dalga feminizm kadınların çifte mücadelesinin sonucudur. Kadınlar bir yandan yerleşik düzenin baskıcı kodlarına karşı genel bir toplumsal muhalefetin parçasıdırlar, erkeklerle birlikte politik tavır alırlar, ancak bu muhalefet içinde hem içeride hem dışarıdadırlar. Yani Morgan'ın özetlediği gibi onların rolü "politika değil, kahve yapmak" olarak ele alınır (Morgan, 1970: xx'den akt Chadhuri, :5). Sol muhalefet içindeki erkekler bile toplumsal cinsiyet çatışmasını sınıf çatışmasına oranla ikincil kabul etmektedir. "Ondokuzuncu yüzyılın feministlerinin kendi üzerlerindeki baskının farkına erkek yoldaşlarından gördükleri davranışlar sayesinde vardıkları gibi, yirminci yüzyılın feministleri de kendi bilinçlerine "yeni sol" daki erkek radikallerin aşağılayıcı davranışlarına gösterdikleri tepkiyle eriştiler" (Donovan, 1997: 267). 1960'ların sonlarına doğru Amerikalı kadın aktivistler eşitlikçi bir topluma doğru kendi feminist pozisyonlarını belirlerler. 1968 Paris öğrenci hareketleri ve "yeni-sol"un yükselişi içerisinde İngiltere, Fransa ve pek çok batı Avrupa ülkesinde de feminist hareket, gey ve lezbiyen hareketle birlikte etkili bir muhalif dil geliştirmeye başlar. Marks'ın praksis kavramına gönderme yaparak, kadınların toplumsal muhalefet içindeki tecrübelerinin feminist teorilerin ortaya çıkmasına yol açtığını söyleyebiliriz. Erkek egemenliğinin ve kadınlara hükmetmenin toplumsal baskının kökü ve modeli olduğuna ve gerçekten devrimci bir dönüşümün feminizm ile mümkün olacağına yönelik farklı perspektiflerden etkili teoriler ortaya atıldı. Feministler kuramsal açıdan kendi kişisel "öznellik" sorunlarının yeni sol'un uğraştığı büyük sorunlarla – toplumsal adalet ve barış sorunları eşit bir öneme ve meşruiyete sahip olduğu fikrini yerleştirmeye azmettiler (Donovan, 1997: 268.).

İkinci dalga feminist hareket sol bir muhalefet içinde biçimlense de sınıfa indirgenebilir olmayan iktidar mekanizmalarına dikkat çekerek Marksizmi yeniden yorumlamaya açtı. Bu süreç içerisinde feminist film eleştirisinde de önemli etkisi olan İngiliz feminist hareketi, yeni-solun da etkisiyle Marksizme önemli eleştirilerde bulundu. Genel olarak bu çaba kadınların tahakkümlerine neden olan bir maddi temel saptamaya, üretim tarzları ya da kapitalizm ile kadınların statüsü arasında bir ilişki bulmaya, diğer bir deyişle üretim alanları ile yeniden üretim alanı arasında bağlar belirlemeye çalıştı (Donovan, 1997: 148). Annelik, ev kadınlığı, evin rolü ve işlevi, ev içi emek, kadınların evi içi ve ev dışı emekleri, değerlerin ve statünün, ücret ve işin toplumsal cinsiyete göre belirlenmesi, kamusal ve özel alan ayrımının kapitalist kökenleri, eril davranış örnekleri ve kapitalist değerler arasındaki uyum vb. sosyalist feministlerin merkezine aldığı ve sorunsallaştırdığı konu lardır. Bilinci kendiliğinden yükselen kitlelerde kök salmış devrim düşüncesi, Marksist ideolojinin merkezindedir. Bilinç bir kazanımdır, doğal bir süreç değil. Bilincin nasıl oluştuğu ve gerçekliği nasıl etkilediği bilinç ile gerçeklik arasındaki ilişki kadınlar için hem epistemolojik hem de metodolojik bir problemdir. Deneyimdeki ortak paydaları ortaya çıkararak, olumsuz deneyimlerin politik kökenlerinin açığa çıkarılması ile bilincin devrimsel bir dönüşüme uğraması olarak tanımlanabilecek olan bilinç yükseltme ikinci dalga feminizmin Marksist praksis kavramıyle ilintilendirilebilecek özgün bir metodolojisidir. Feminist pratik bilincin bu şeklinin yani olmayan bir benliğin özbilgisinin inşa edilmesidir. Praksis aynı zamanda bir takım alternatif kurumların ve düzenlemelerin gerçekleşmesini ve bunlar aracılığıyla devrimci bir eylem ve direniş biçimi geliştirilmesini de içerir (Donovan, 1997: 148- 174).

İkinci dalga feminizm erkek egemenliğinin gizli kodlarını her alanda açığa çıkarmaya çalışır. "Kişisel olan politiktir" sloganı "Politik" olanın dışında kabul edilen her alanı "politik"leştirir. Kadın bedenine ilişkin yasal ve tıbbi haklar, kadınlık temsilleri, annelik hakları, üreme ve doğum kontrol hakları, aile içi şiddet gibi özel alanın içine hapsedilir ve kadınsı olarak görülen konular kamusallaştırılır. Reklamlar, kadın magazinleri, güzellik yarışmaları, televizyon programları ve Holywood sineması, burada yaratılan mitler,

ideal kadınlık konumları, reklam endüstrisinin kapitalist ekonomi ile ilişkisi önemli tartışma eksenleridir. Kitle iletişim araçları ve sinema artık yalnızca estetiğin/sanatın ifadesi, eğlencenin merkezi olarak görülmez. Bu araçlar cinsiyet politikasının, rollerin, yaşam biçimlerinin üretildiği ve toplumsallaştırıldığı bir alandır.

Feminist tartışmalar için televizyon ve sinema önemli bir forumdur. Feministler yeni hipotezler ve kavramlar geliştirmenin yanısıra, alternatif kurumlar, örn. kadın sineması yaratarak, kadınların sinema endüstrisindeki yaratıcı ve çalışan olarak konumlarını sorgulayarak, festivaller, gösteriler organize ederek sinemayı dönüştürmeye çalışırlar. Örneğin, 1971 yılında Laura Mulvey ve Claire Johnston "*Londra Kadınların Film Grubu*"na katılırlar ve kadınlar tarafından yapılmış olan filmleri gösterirler (2). 1972 yılında Birinci Uluslararası Kadın Film Festivali New York'ta, kadın film festivali ise Edinburgh'da düzenlenir. Aynı yıl Kalifornia'dan bir kolektifin kurduğu ilk feminist film dergisi *Women and Film* (1972) yayınlanmaya başlar. Bunu 1976 yılında yayın hayatına başlayan *Camera Obscura* izler. 1978 yılında *m/f* feminist film teorisi için yeni bir forum oluşturur (Chadhuri, 2006: 22; Nelmes, 1998). Feminist film yönetmenleri ve eleştirmenlerinde de zaman içinde bir artış yaşanır. Özellikle sinema eğitimi almış kadınların sinema endüstrisine girmeleriyle ekranın gerisinde çalışan kadınların sayısı artar. 1980'lerden itibaren kadın hareketinin üniversite, bürokrasi ve devlette kurumsallaşması, kota ve olumlu ayrımcılık kavramlarının pratikte olmasa da retorik olarak da yaygınlaşması kadınların medya ve popüler kültürün her alanında yaygın olarak yer bulmalarına neden olur. Günümüzde feminist kurtuluş hareketi yerini yeniden kadın haklarına bırakmış görünse de iktidarın toplumsal cinsiyet kaynaklarını açığa çıkarmak feminist bir konu olmaya devam etmektedir.

Feminist Film Kuramı/Eleştirisi

Feminist medya ve film kuramı/eleştirisi farklı paradigmatik anlayışlar içerisinden kadınlık ve erkeklik kategorilerinin nasıl kavramsallaştırıldığı ile ilişkilidir. Bu kavramsallaştırmanın temelinde ise analizcilerin/araştırmacıların bilginin doğası ve kültür

arasında kurduğu ilişki yatmaktadır. Bu çerçevede feminist medya ve film kuramlarını sınıflandırabilmek için sosyal bilimlerdeki temel ayrıma başvurulabilir. Bunlardan ilki pozitivist bir metodoloji içerisinden bilgi üreten egemen/anadamar yaklaşımdır. Anglo / amerikan olarak da tanımlayacağımız bu yaklaşım toplumsal cinsiyetin ve daha çok da kadınların temsili üzerine odaklanır ve üstü örtük bir liberal feminist perspektifi yansıtır (Steeves, 1994: 105/108, Spigel, 2004: 1209- 1219). Medyada kadın imajı olarak adlandırılan bu yaklaşım içerisinde kadınların nasıl temsil edildiği kategorik olarak ve genellikle nicel yöntemlerle sınıflandırılır. Bu yaklaşım temsil, temsil edilmeme, yanlış temsil, imaj/imge, sembolik imha gibi kavramlar çerçevesinde toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin filmlerde nasıl kurulduğuna bakar. Buradaki amaç toplumsal gerçeklik ve filmin kendi gerçekliği arasındaki uyumu ya da karşıtlığı açığa çıkarmaktır. Özellikle 1970'lerin başlarında yapılan çalışmalarda belirgin biçimde görülen bu yönelim Steeves tarafından sosyolojik yaklaşım (1994), Barker (2000: 248) tarafından feminist çalışmalarda realist yaklaşım olarak değerlendirilir. Aynı yaklaşımı White ise "yansıtma teorisi" olarak tanımlar (2000: 116). Buna göre "temsil, toplumsal gerçekliğin doğrudan ifadesidir ve/veya bu gerçekliğin potansiyel ve halihazırda (mevcut) bozulması/ çarpıtılmasıdır". Kadınların filmlerdeki temsili erkek tutumunu yansıtır ve "gerçek" kadınların "yanlış" temsilini içerir (Barker, 2000: 248). Buna göre sinemada kadınlara biçilmiş yer ve roller bellidir: Özel alan içinde, pasif ve bağımlı kadın. Meleksi anneler, cinsellikten arınmış anneler, koca karılar, kurbanlar, kızkardeşler, fahişeler ve baştan çıkarıcı tehlikeli kadınlar. Bu kalıpyargılar içinde kadınlar anlatının faili değil fakat süregiden erkek-merkezli anlatı içinde karşı bir öge olarak konumlanır (Butler, 2005: 83). En aktif karakter olarak tanımlanabilecek *femme fatales* bile erkekler için bir cinsel cazibe objesi olarak işlev görür.

Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Melen, Anglo/amerikan film çalışmalarında sosyolojik yaklaşım ya da yansıtma teorisinin tipik örnekleri olarak değerlendirilir (3) (White, 2000:116). Her üç yazar da sinemanın toplumsal gerçekliği yansıttığım varsayar. Onlara göre kadının filmlerde yer alma biçimi toplumun kadınlara nasıl davrandığının bir yansımasıdır. Bu yer alış kadınların gerçekte ne

olduklarının, ne istediklerinin, nasıl ilerlediklerinin bir çarpıtmasıdır. Yazarlar kadın karakterleri tarihsel gerçeklikle ilişkilendirerek, sinemanın hangi kalıpyargıları nasıl kurduğu ve bunların kadın izleyici için nasıl bir rol modeli oluşturduklarını analiz ederler.

Haskell'in, "*From Reverence to Rape*" (1974) isimli çalışması film tarihindeki dönüşümü (kadına) hürmetten (sessiz film dönemi), tecavüze (1960-1970'ler Holywood) olarak tasvir eder (akt. White, 2000:116). Haskell üç temel kadın karakter ayırt eder: 1. Olağanüstü kadın: Örneğin Katherine Hepburn ve Bette Davis gibi güçlü, iktidar sahibi kadınlar. 2. Sıradan kadın. Pembe dizi karakterlerinin öncüleri olabilecek sıradan, pasif ve genel olarak kurban, 3. Olağanüstü olan sıradan kadınlar: Yükselen ya da katlanan kurbanlar. Bu sıralama içindeki en üst nokta Katharine Hepburn'da örneklendirilebilecek olan 1940'ların güçlü, bağımsız kadınıdır (akt. White, 2000:116).

White, Amerikan/sosyolojik feminist film eleştirisinin sınırlılıklarını eleştirirken kuramcıların öznel tutumlarını da devreye katar. O'na göre "Haskell kendisini mesafeli bir eleştirmen olarak konumlayarak feminizmden uzak durur, beyaz-olmayan kadınların durumunu ihmal eder ve heteroseksizmi kutsar. Çalışmasının sınırlılıklarına karşın, feminizme ve kadının özerk konumuna karşı oluşan "Yeni Holywood", filmlerinin kadına yönelik şiddet içerdiğini ve kadını marjinalize ettiğini söyler. Yazar aynı zamanda Avrupa sanat sinemasının, kadını ve onun cinselliğini hikayenin merkezine koyarken yalnızca eternal femininity'nin yeni bir versiyonunu sunmasına karşılık, mistikleştirilmesini eleştirir" (White, 2000: 116).

Eleştirel medya ve film teorisi ise İngiltere ve Fransa başta olmak üzere Avrupa'da gelişir. Teorik analiz sosyolojik kavramlardan, psikanaliz, dilbilim ve yapısalcılığa kayar. Bütün bunları okumada merkezi bir arka plan oluşturan ise Marksizm ve yeni-sol'dur. Christian Metz, dilbilimci Julia Kristeva ve Roland Barthes eleştirel film teorisinin kurucu isimleri olarak konumlanır. Frankfurt Okulu ve özellikle Theodor Adorno feminist film teorisi için yadsınmaz bir kaynak oluşturur. Bu teorik birikim üzerinden feminist film teorisi, filmin anlamı nasıl ürettiği ve izleyici ile ilişkisinin ne olduğu soru-

ları üzerinde odaklanır. Buna göre Holywood sineması kadın gerçekliğini herhangi bir biçimde keşfetmeksizin, kolektif patriarkal fanteziyi, popüler bir mitoloji olarak yansıtır. Amerikan sosyolojik film eleştirisi ise hikâye ve karakterin yüzeysel eleştirisini yapmakla ve sinemanın ışık, açı, kurgu gibi özelliklerinin açık ve gizli anlamın inşasında oyuncu ve öyküden bağımsız olarak nasıl devreye girdiğini gözardı etmekle eleştirilir.

Yapısalcı dilbilim, eleştirel feminist film çalışmalarında toplumsal anlamlandırmanın sistematik yapısının incelenmesinde başvurulan önemli bir kaynaktır. Levi-Strauss ve Saussure öznenin inşasında yapıların önemine dikkat çeker: İnsan öznesinin kendisiyle açıklanırlığı artık savunulamaz; özne yapının ve yapının dönüşümlerinin nesnesidir (Coward ve Ellis, 1985: 41). Bir işaretler sistemi olarak Dilin tıpkı bir yapı gibi öznenin inşasındaki önemi yapısalcılığın eleştirel bir analiz biçimi olarak konumlanmasında belirleyici olmuştur. Roland Barthes *Mitolojiler* (1957)'de yaşamın bütün alanlarının bir işaret sistemi gibi okunabileceğini söyler. Barthes'a göre oldukça masum görünen adlandırmalar bile ideolojik inançları taşır, örneğin mitler ideolojinin göstergesidir. Mitler toplumsal formasyonun egemen fikirlerinin nasıl evrensel ve doğal görünebildiğini açıklar (Coward ve Ellis, 1985: 51). İdeoloji ise göstergelerin düz anlamlarının yanında yan anlamlarının çağrışımları ve mitler düzeyinde işler. Dilbilim'e göre anlam öykü ve diyalogların yanında ışık, kurgu, çekim ölçekleri, kamera açısı gibi sinematografik özelliklerin oluşturduğu bir bileşkedir. Dilbilim aracılığıyla feminist film kuramı, ideolojinin metnin kodları aracılığıyla bir filmde nasıl işlediğini gösterir.

Sigmund Freud ve O'nun yeniden okumasını yapan Lacan etkisiyle psikanalitik kuram ise eleştirel medya ve film çalışmalarının merkezinde yer alır. Hatta biraz daha ileri giderek feminizmin sinemaya en önemli katkısının psikanalizi bir epistemoloji olarak merkezine alması olduğunu iddia edebiliriz. Freud'un kadın ve erkeğin aile içi rollerini belirlemeye yönelik çalışması ve çocugun toplumsal olarak belirlenmiş yetişkinlik rolüne doğru gelişim sürecini betimlemesi çağdaş feminist teori için temel oluşturur (Donovan, 1997: 175). Freud tek bir insanda "saf halde bir erillik ya da dişilliğin ol-

madığını, her insanın her iki biyolojik cinsin özelliklerini birlikte taşıdığını, etkinlik ve edilgenliğin birlikteliğini" gösterir (Donovan, 1997: 176) (4). İkinci dalga kadın hareketi içerisinde Freud hem bir başvuru kaynağıdır, "biyoloji kaderdir" deyişi ve kadının gelişimini bir eksiklik içerisinden açıklaması ile de eleştirilir.

Feminist film kuramları Freud'un bilinçaltının öznenin oluşumundaki rolünü belirgin kılması, egonun gelişimi ve dilin bilinçaltının semptomlarınına ilişkin değerlendirmeleri açısından değerli bulur. 1901 yılında yazdığı kitabında Freud, dil yanlışları, sürçmeler ve unutmalardan yola çıkarak sıradan (normal) kişiliğin anlaşılmasının derinlerde yatan anlamını analiz eder. Dil aracılığıyla görünür hale gelen, gizlenmeye ve bastırılmaya çalışılan düşüncenin belirtisi olarak okunabilir. Freud'a göre insan bilinçdışı aracılığıyla anlaşılabilir ve bilinebilir. Buradan yola çıkarak Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden W. Benjamin sinema ile psikanaliz arasındaki ilişkiyi şöyle kurar: "Gerçekte sinema algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir" (Benjamin, 1993: 71). O'na göre *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi'* "daha önce ayırtına varılmaksızın, algılananların tümünden oluşma nehirde kayıp giden şeyleri aynı zamanda hem ayrıksı kılmış hem de çözümlenebilir bir konuma getirmiştir. Sinema ise görsel algılar evreninde tamalgılama açısından buna benzer bir derinlik boyutunun kaynağı olmuştur" (Benjamin, 1993: 71).

Psikanaliz ve sinema ilişkisini ortaya koyan ve İngiliz feminist film kuramcılarının öncülerinden Claire Johnston, "*Woman's Cinema as Counter Cinema*" (1972)'da sinemanın yapay bir inşa alanı olduğunu, gerçekliği kendi anlamlandırma pratikleri çerçevesinde kurduğunu, ekranda görünen imajların psikanalizde olduğu gibi gizlenme ve yer değiştirmeler aracılığıyla kurulduğunu söyler. Johnston'a göre kadın göstergesi erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte ve kendisiyle ilişkili olaraksa hiçbirşey ifade etmemektedir (akt. Smelik, 2008:4). Johnston ve Mulvey hem aktivist hem de kuramcı olarak psikanalizi merkeze alan feminist sinemanın öncüleri olarak anılırlar.

Görsel Haz, Bakışın Cinsiyeti ve Anlatı Sineması

Laura Mulvey "*Fetishism and Curiosity*" (1996) isimli kitabının giriş bölümünde kendi akademik gelişiminin ve feminist / muhalif kimliğinin Freud ve Marks aracılığıyla biçimlendiğine vurgu yapar ve ekler, "feminist ve 60 sonrası politik kuşak için bu iki ismin bir araya gelmesi hemen hemen büyüsel ve iki farklı fikir dizgesini bir arada tartışma arzusu hem ilham verici hem de korkutucu olmuştur" (Mulvey, 1996: 1). O'na göre feminizmin psikoanalitik teoriyi ele alışı ve öncelikle imaj politikası geliştirmesi Freud'un çizgisindeki potansiyel kimyasal karışımın dengesini bozmuştur. Şimdi ekonomik ve toplumsal alan, yani Marks'ın alanı, Doğu Avrupa'nın çöküş süreciyle birlikte, paradoksal bir biçimde Marks'ı yeniden öne çıkmaya zorluyor. 80'lerde sağ rüzgârın yükselişiyle birlikte İngiltere ve ABD'deki ekonomik kriz vesilesiyle de boşluk ve acı tüketim kültürü ve gösteri toplumunu işgal etmiştir. İleri kapitalizmin, gücünü dünya ölçeğinde eğlence ve iletişim endüstrisi aracılığıyla yaydığı düşünüldüğünde ve tüketim kültürü içinde tüketim fetişizminin önemli rolü dikkate alındığında Mulvey'e göre imaj ne salt bir feminist konudur, ne de psikanalitik, O'na göre imaj tam da politik bir konudur ve bugün psikanalitik teori bir kez daha Marks'a ihtiyaç göstermektedir (Mulvey, 1996: 1). Mulvey'in çalışmalarında önemli bir yer işgal eden "fetişizm" Marks ve Freud'u birbirine "sihirli" bir biçimde bağlayan bir kavramdır. Hem Freud hem de Marks'da fetişizm kavramı, değerlerin sembolik sistemini, zihinsel engelleme, reddetme ya da bir psyche'nin fobik yetersizliğinin yansımalarını anlama girişimidir. Marks toplumsal, Freud ise psikanalitik alanda fetişizme bakar.

Laura Mulvey, Screen dergisinde yer alan, psikanaliz ve sinema ile ilgili yazıların, fallosentrizmin merkezindeki dişilik biçiminin temsil edilişinin öneminin yeterince dile getirmemiş olduklarını söyleyerek sinema eleştirisinde öncü makalesini yayımlar (Mulvey, 1975). Farklı özne konumlarının olduğu gibi toplumsal cinsiyetin imge ve temsiller aracılığıyla nasıl kurulduğunu anlamak için bilinçaltının/derinlik boyutunun analiz edilmesini gerektirir. Feminizmin sinemaya en önemli katkısı, filmin derin katmanlarını, görsel-bilinçdışını analiz etmede psikanalizin gözardı edilemez bir araç

olduğunu göstermesidir. Freud'un Lacan yorumu Feminist sinema eleştirisi için oldukça değerlidir. "Lacancı insan öznesi, öznenin toplumdaki yeri ve dil ile ilişkisi bağlamında Freud'un kuramını çok özgün şekilde yeniden yazma çabasıdır" (Eagleton, 1990:185). Bu çaba içerisinde doğal cinsellik konusunu sorunsallaştırması, yoksunluk, öznellik ve arzu sorunlarını ortaya koyması, psikanalizdeki nesne ilişkilerine dair açıklamaları ile ego psikolojisi arasında bir ayrıma gitmesi feministlerin kendi yaklaşımlarını geliştirmelerinde oldukça yararlı olmuştur (Sarup, 1995: 35).

Lacan'a göre imgesel dönemde annenin bedeni ve çocuk arasındaki simbiyotik ilişki ayna evresiyle birlikte "ben"in hem özdeşlik kurduğu hem yabancıladığı bir ikiliğe dayanır. Bu narsistik bir süreçtir. Lacan'a göre dil ile belirlenme, yani kültüre girişin simgesel kodlarının edinimi Odip evresiyle aynı sırada ve düzlemde gerçekleşir. Odip kompleksi, babanın ortaya çıkıp bu uyumlu tabloyu bozduğu simgesel dönemdir. Baba, toplumsal düzeni/yasayı temsil eden bir simge olarak yasak olanı, yasak/tabu olanı belirler, çocuğun anneye yönelik belki de ilk arzusunun bastırılışının ve bilinçdışının simgesi olur. Baba yasayı simgelediği gibi, anne ve çocuk arasına girdiğinde bir simge olarak belirir ve cinsiyet farklılığını temsil eder. Bu süreçte çocuk bir özne olarak kimliğinin etrafındaki diğer öznelerle farklılık ve benzerlik ilişkileri tarafından oluşturulduğunun farkına varır. Aile ve toplumu oluşturan toplumsal ve cinsel rol ile ilişkilerin önceden verili yapısına geçer (Eagleton, 1990: 188). Simgesel anlamlama olarak adlandırılan bu süreç narsistik değil, toplumsal bir süreçtir. Simgesel dönem dil aracılığıyla gerçekleşir. Dil toplumsallığı, kültürü ve bunları ifade eden yasa ve yasakları taşır. Lacan'ın özne dil içinde ve aracılığıyla kurulur ifadesi, dilden önce beden diye bir şeyin olmadığı, biyolojinin insan öznesi tarafından sürekli yorumlandığı anlamına gelir (Sarup, 1995: 32). Özne önceden tamamlanmış, kurulmuş ve değişmeyen bir öze sahip değildir, bir süreçtir. Bedenden, toplumsal bir düzene geçen birey özne olarak konumlanır. Özne dil dolayımıyla böylece kendini simgesel düzende bir gösteren olarak işaret edilmiş olarak bulur ve öznelliğini de zaten bu şekilde kazanır. Bu andan itibaren birey-özne bir *simge olarak* simge düzenin bir parçası ya da öğesidir. Dil, bu bağlamda öznenin gerçeklikle, kendisiyle, ötekilerle ilişkisini

düzenler. Simgesel dönem, dil dolayımıyla topluma, kültüre, uygarlığa girişi, bilinçdışının oluşumunu ve özneliğin kuruluşunu ifade eder. Lacan'ın üçüncü düzeni ise gerçek"tir. Baba'nın temsil ettiği düzen/yasa aslında fallus'un düzenidir. Anneden farklı olduğunu öğrenen çocuk ondan kopar ancak ona olan arzusu da devam eder. Bütün hayatı anneye ulaşmak olan çocuk bu arzusunu annenin bedeninin yerine nesnelere yöneltir. Ancak bu sonsuz özlemi giderecek hiçbir aşkın anlam ve nesne yoktur (Eagleton 1990: 189).

İmgesel dönemde annede eksik olanı, fallus'u tamamlamayı arzulayan çocuk için simgesel düzende baba, çocuğu arzunun nesnesinden, anneden, anneyi de fallus'tan yoksun bırakır. Gerçeklik, babayla özdeşleşme evresidir. Arzu nesnesi olarak eksikliğini duyduğu fallus'u babanın anneye yeniden sunmasıyla birlikte çocuk bir daha annesinde eksik olanı tanımlayamaz. Burada simgesel de olsa hadım etme durumu söz konusudur. Baba çocuğu annesinden ayırarak hadım eder. Bu, ancak kişinin tam anlamıyla kendisi olduğunda edenebilecek bir bedendir (Sarup, 1995: 12).

Hollywood anlatı sinemasının cinsiyetçi inşaasını analiz eden öncü bir kaynak olan Mulvey'in bu makalesi film çalışmaları ve genel olarak medya çalışmalarında psikanalitik teoriyi feminist bir perspektifle yorumlamaktadır (Mulvey, 1975; 1997: 38- 46). Mulvey feminist film teorisinin kavramsal çerçevesini çizerken, psikanalitik kuramı "ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimsediği"ni söyler. Politik olmak bir meydan okuyuştur. Ataerkinin dili içine sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış olan bilinçdışıyla mücadele etmenin, statükonun, içinde kapatıldığımız ataerkil düzenin anlaşılması için "psikanaliz bir meydan okumadır" (Mulvey, 1975; 1997: 39).

Mulvey sinematik hazzın psikanalitik kökenlerini sinema izleme pratiği ile birlikte ele alır. Öznenin kuruluşundaki arzu ve yasak, sahip olma/kaybetme döngüsü kurmaca anlatıların temel yapısını oluşturur. Klasik Hollywood sinemasının büyüsü, görsel hazzı yönlendirme başarısıdır ve bunun kaynağında Freud'un kavramlarından biri olan gözetlemecilik (scopophilia/görme arzusu) yatar. Gözetleme bakmaktan kaynaklanan cinsel haz'dır. Kavramın psikanalitik açıklaması, (çocukların) öteki insanları nesneler gibi ele

almak, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmaktır. Genel olarak haz, "bir diğer insanı cinsel uyarı nesnesi olarak kullanmaktan" kaynaklanır. Görsel haz izleyicinin izlenenden ayrılması ve izlenenin nesneleştirilmesi üzerine kuruludur.

Mulvey iki tür gözetlemecilik ayırt eder. Bunlardan birincisi *dikizci gözetleme* (voyeuristic scopophilia)'dir. Dikizleme "özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak" arzusunun bir sonucudur. Kavram, çocukların öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin bilme ve emin olma arzusunun bir dışavurumu olarak düşünüldüğünde açıklık kazanır. Diğeri ise fetişistik gözetlemeciliktir. Mulvey klasik sinemanın dikizcilik ve narsizm yapılarını öykü ve imgeyle bütünleştirerek bakma arzusunu kamçıladığını belirtir.

Dikizci gözetleme öteki kişilere bir obje gibi bakmanın erotik hazzını içerir ve etkin bir eylemdir. "En uç noktada bu bir sapkınlık halinde sabitleşebilir, tek cinsel tatminini nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı dikizcileri (voyörleri) ve röntgencileri üretir" (Mulvey, 1997: 40). Bu tarz dikizleme sadizmle bağlantılıdır (Mulvey, 1997: 43) Dikizci haz, kesinleştirilen suçta (erkek bilinçdışının hadım edilme korkusu) suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yatar.

Sinemanın anadamar filmlerdeki uylaşımları ve sinema izleme pratiğinin özgün yapısı (karanlık salonunun izleyiciyi bir diğerinden yalıtması, perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının yarattığı özellik), seyirciye özel bir dünyaya bakıyor yanılsamasını verir. Bunun içinde seyircinin dikizci bakışı nesneleştirme ve özdeşleşme sürecini aynı anda geliştirir. Seyircilerin kendi teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzunun (kadın) oyuncuya yansıtılması oyuncunun nesneleştirilmesi olarak ortaya çıkar. Seyretme pratiği haz verici bakma arzusunu bu biçimde tatmin ederken bir yanda da ekranda görünen imgeyle yani ideal ego ile özdeşleşmenin narsistik sürecini de açığa çıkarır. Lacan'ın ayna evresi tam da bu yapıyı açıklar. Bu durumda bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönü açığa çıkar. Biri öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırması (etkin gözetleme) ile ilgiliyken, öteki izleyicinin kendi benzerini

tanıması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel güdülerin, diğeri ego-libidonun birer işlevidirler (Mulvey, 1997: 41). Libido-ego arasındaki gerilimin klasik anlatı sineması için önemi özel bir gerçeklik yanılsamasına izin vermesidir. Perdede yaratılan kadın imgesi gerçekmiş gibi algılanır Gerçeklik ve yanılsama dilde ortaya çıkar. Sinemanın dili fantazilerin gerçekliği konusunda mükemmel araçlar sunar.

Mulvey'in bakma konusundaki ikinci ayrımı *fetişistik gözetlemedir*. Burada ön plana çıkan sunulan figürün yerine ya fetiş nesneyi koymak ya da bu figürün tehlikesini ortadan kaldırmak bu yolla rahatlatıcı olmasını sağlamak için onu bir fetişe dönüştürmektir. Bu tarzda nesnesinin fiziki güzelliği yüceltilir ve onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür. Erotik güdünün yalnızca bakma üzerine odaklandığı fetişistik gözetleme kadın imajını fazla değerli kılar ve kadın yıldız kültü yaratır. Mulvey, Joseph von Sternberg ile Hitchcock'un filmlerini, her iki bakışı tanımlamak üzere karşılaştırır. Birincisinde fetişistik gözetlemeye işaret ederken, Hitchcock'un filmini dikizci görsel arzunun örneği olarak okur. Sternberg'in filmlerinde kadın özdeşleşebilir bir varlıktır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur. Erkek kahramanın gözleri aracılığıyla bakışa yol göstericilik ya çok azdır ya hiç yoktu. Erkek kahraman yanlış anlar ve dahası görmez bile (Mulvey, 1997: 44). Hitchcock'da ise dikizciliğin soruşturmacı yanı ortaya konulur. Erkek kahraman izleyicinin bakışını biçimlendirir, izleyicinin yaşadığı gerilimleri ve çelişkileri sergilemek erkek kahramana düşer (Mulvey, 1997: 45).

Mulvey'e göre klasik anlatı sinemasında kadının kendi başına herhangi bir önemi yoktur. O yukarıda tanımlanan bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle hem perdedeki öykü içindeki karakterler ve hem de izleyiciler için erotik bir nesne olarak vardır. Bunun tersine erkek figür egemen ideolojinin kurucu ilkelerine dayalı olarak cinsel nesneleştirme konusu olamaz. O bir yandan film fantezisini denetlerken diğer yandan iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar. Kadın seyredilen erkek ise seyreden konumdadır. İzleyicinin bakışı erkektir. Bakan/kamera erkek, bakılan/nesne kadındır. İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde kendi bakışını benzerine, perdede-

ki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir (Mulvey, 1997: 44).

Kadınının konumunu yalnızca bir erotik nesne olarak açıklamak temsil ve anlam arasındaki ilişkiyi yüzeyselleştirir. Kadın hem haz alınan bir obje hem de tehdit eden bir tehlikedir. Nitekim Mulvey'in feminizm ve psikanalizi sinema bağlamında yorumlamadaki başarısı varlık ve yokluk, libido ve ego gibi daha derin anlamları teorize etmesidir. Görsel bir figür olarak kadının anlamı sembolik bir düzene ve babanın yasasına katılışın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır.

Mulvey sinema ile ilgili üç bakış olduğunu sonucuna varır: birincisi filmleştirmeye (profilmic) yatkın olayları kaydeden kameranın bakışı, ikincisi, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı, üçüncüsü perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları (Mulvey, 1975; 1997: 46). Anlatısal filmin uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar. Bunun amacı izleyici ile ekrandaki metnin arasına giren kamerayı ortadan kaldırmak, tasfiye etmek ve izleyicinin filmin gerçekliğine yabancılaşmasını önlemektir. Haz, filmin kendi anlatısı ve filmin algısı ile birleşmiş biçimde, kadın karaktere yönelik erkek bakışından kaynaklanır. Sinemanın anlatımsal ve görsel teknikleri dikizlemeyi erkeklere özgü bir ayrıcalık olarak konumlandırır. Filmin anlatımı içinde erkek karakterler kadın karakterlere gözlerini dikerek bakarlar çünkü kamera olayları erkek karakterin bakış açısından filme kaydeder. Kamera, karakter ve izleyicinin erkek bakışının birleşimi içinde klasik sinemada kadın bakılacak bir nesne olarak konumlanır. Mulvey feminist bir film pratiği için egemen sinemadaki haz yönlendirmesinin yıkılmasını önerir. Bu kameranın bakışını kendi maddeselliğine, izleyicinin bakışını da diyalektik ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırmakla gerçekleşebilir (Mulvey, 1997: 46). Avangard sinemanın Mulvey ve feminist film kuramcıları tarafından kutsanmasının anlamı budur.

Sinema İzleyicisi Erkek midir? Kadınlar Nereye Bakar?

Mulvey görsel haz ve anlatı sinemasının yayınlanmasından sonra, sinema seyircisinin neden erkek olarak tanımlandığına yönelik eleştirilere konu olur. Hatta Mulvey, patriarkal temsilin eleştirisini yaparken, patriarkal belirlenmişliğin sınırlarından kurtulamamakla eleştirilir. Seyircinin neden erkek/ eril olarak tasavvur edildiği sorusu Mulvey'in kuramsal yaklaşımını sorgular mahiyettedir. Mulvey "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması" üzerine King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*" (1989) isimli makalesiyle bu eleştirilere bir anlamda yanıt verir. Mulvey'e göre perdedeki kadın imgesi ile seyirci pozisyonunun erilleştirilmesi arasındaki hipotetik ilişki, seyircinin gerçek cinsiyetinin ne olduğundan etkilenmez. Patriarkal toplumlarda haz ve özdeşleşmenin inşa edilmiş kalıpları erilliği bir görüş noktası olarak kabul ettirir. Ancak Mulvey'e göre kadınların erilleştiriciliği nedeniyle sunulan hazza kendilerini uyumlayamaması, büyülenmenin sihrinin bozulması kadar, (Mulvey, 1993:9) kadın seyircinin gizlice ya da bilinçsizce tamamen erillik pratikleriyle özdeşleşmesi ve bunun sağladığı denetim özgürlüğünün tadını çıkarması da olasıdır (Mulvey, 1993:9). Mulvey daha çok bu ikinci tarz kadınla ilgili olduğunu söyler. Kadın izleyicinin haz ve özdeşleşme ilişkisinde aldığı konumunu Mulvey yine Freud'a dönerek yanıtlar. Freud'a göre fallik dönemde çocuk haz ilkesinin dürtüsüyle haz arayan bir varlıktır. Cinsel dürtülerle dolup taşar ancak bu libidinal enerji henüz dişi ve erkek ayrımını tanımaz. Çocuk herhangi bir cinsiyet yapılaşması/belirlemesi olmaksızın alttan alta anneyi ister, hadım olma tedirginliği yaşar ve buna karşı belli belirsiz bir korku geliştirir. Babadan duyulan korkunun içeyansıtmaya dönüşmesi Odip kompleksinin ayrışmasına, süperegonun oluşmasına yol açar. Bu sürecin sonucunda çocuk cinsiyetli bir özne olmuştur. Freud'un fiziksel olanı imlediği kuramında bu süreci Lacan simgesel olarak ele alır ve babanın biyolojik baba (Freud'da) olmaktan ziyade Babanın Yasası, dile işlenmiş, öznelerarası kuralların dünyası olarak tarif eder. Fallus ne kadının ne erkeğin sahip olduğu bir şeydir. Fallus bütüne ulaşmanın düşüdür, başkası ile eksiksiz ve özgün birleşme arzusunun bir göstergesidir, doluluğu simgeler, sahibi olmadığımız bütünlüğün göstereni dir o (Sarup, 1995: 21). Mulvey Freud'un fallik evresine döne-

rek, libidonun içerdiği aktif ve pasif hedefli yönelimin dişiliğin yalnızca bir karşıtlık olarak (edilginlik) ya da benzerlik olarak kavramsallaştırılmasının, kadınları yine de etkin ve edilgin metaforik karşıtlığı arasında yer değiştirir hale getirdiğini söyler. Bu durum dişiliği, etkin olanın baskılanışına götürür. Hollywood tür sinemasının eril haz etrafında yapılanmış olan uylaşımları "kadın seyirciye cinsel kimliğinin asla tümüyle baskılanamayan yitik yönünü, dişicil nevrozun temel taşını yeniden keşfetme olanağı verir"(Mulvey, 1993: 10). Kadın izleyicinin arzusunun bu salınımı, hazza ulaşmayı bekleyen kadın, "Duel in the Sun" 'da hem iki erkek arasında hem de ideal hanım ve asi kadın arasında, birbiriyle çelişen iki arzu arasına sıkışıp kalmış olan kadının hikâyesidir. Çelişen arzular, edilgin dişilikle, geriletilmiş erillik arasındaki salınım Freud'un fallik dönem açıklamasına örnektir. Kadın kahraman Pearl ile kadın izleyiciyi karşılaştıran Mulvey, kadın yıldızın durumunun kendi "etkin evresinin" anısıyla "erilleştirilmeyi" geçici olarak kabul eden kadın seyircinin durumuna benzer olduğunu söyler. Ancak film eril özdeşleşmenin başarısını dramatize etmek yerine bunun hüznünü ortaya koyar. Mulvey'e göre kadın seyirci kendini yalnızca kendisi için hazırlanmış pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle kalmaz, travestik kıyafetleri içinde huzursuz olsa da, erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif alıyor olabilir (Mulvey, 1993: 13).

Teknoloji Sinema Kuramlarını Nasıl Etkiler?

Mulvey 2004 tarihinde Sign'de yayımladığı makalesinde *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* isimli çalışmasını kendi kuramsal kavramlarının oluştuğu "1970'ler ile bugün arasında görülen kayıp boşluklar ve çatlakları dikkate alarak" tartışır. Mulvey'e göre feminizm, modernizm ve sosyalizm ile yakın entelektüel izafet çerçevesine sahiptir ve bunların ikisi de geçmişle politik ve estetik olarak bir ayrışmaya işaret eder. Mulvey kendi perspektifinden problemin buradan kaynaklandığını söyler: kendi feminist kuram ve pratiğini biçimlendiren ütopik arzular (toplumu topyekün dönüştürme) geleneği 1980'lerde yok olur, ortadan kalkar (Mulvey, 2004: 1287). Bu gelişmenin iki temel boyutu mevcuttur. 1. 21.yy perspektifinden geriye doğru bakıldığında, kadın hareketi olarak tanımlanan femi-

nizmin ilk döneminin kültür ve politika ilişkisi bugünün feminizminden daha yoğundur. 2. Feminist düşüncenin patriarkal topluma yönelik meydan okuması 1980'ler için de hala yeni olarak kavranabilecekken, değişen politik ve ekonomik iklim hayli umut kırıcıdır. Günümüzde feminizmin son varoluş alanı kültürel ve akademik alan olmasına karşılık aslında feminizmin herhangi bir gerçek politik alandaki etkisi sanıldığından fazla olmuştur. Örneğin sanat ve sinema alanında kadınların yapımcı, yaratıcı ve eleştirmen olarak varlıkları olağanüstü biçimde artmıştır. Yeni teknolojiler kadınların birbirleriyle iletişime geçmesi, organize olması ve bilinç yükseltmesinde yeni biçimler ortaya çıkarmıştır. Mulvey'e göre bu olumlu gelişmelerin önemi inkâr edilmese de buradan politik bir problem doğar. Özellikle (1960 sonunda) solu etkileyen özel tarihsel an ortadan kalkar. Feminist sinemayı ortaya çıkaran ikinci dalga feminist praksis bugün için öncelikli değildir. Gerçekten de feminizm hem çok fazla yol almıştır hem de artık piyasanın sembolik dili içine sıkıştırılmıştır.

Mulvey 2004'te Signs'daki makalesinde ve 2006 yılında yayımlanan *Death 24x a Second* isimli kitabında sinemayı teknolojik gelişmeler ışığında ele alır. Mulvey, 1980'lerden itibaren neoliberalizmin yükselişi, sol ve sağ politikaların bir mücadele alanı olmaktan çıkması, komünizmin çökmesi, kapitalizmin küreselleşmesi, ırkçılığın yükselişi gibi gelişmelerin 1970'lerin ilerlemeci iyimserliğini muhafaza etmesini imkânsız kıldığını, kadın problemini ayrıcalıklı ve film feminizmini öncelikli kılmayı engellediğini söyler. O'na göre bu gelişmeler yeni teknolojilerle birleştiğinde sinema için geçmişte kurulan hipotezlerin bugün artık tekrar edilemeyeceği görülebilir. 20.yy'ın başında sinema modernist bir sanattır. 1980'lerle birlikte, estetik olarak postmodernizm ve politik/ekonomik olarak neoliberalizm tarafından biçimlendirilmiş dönemde sinema, geçmişinin dayandığı selülid tabanlı kayıt ve seyretmenin "o esnada"lığı ve diğer teknolojiler ve medya ile girdiği karmaşık ve çoğaltıcı ilişkinin mevcudiyetinin "şimdi" liği arasındaki bölünme ile karşı karşıya kalır. Bu ayrımlaşma sinemanın öldüğüne ilişkin söylemlere de kaynaklık eder. Ancak yeni teknolojilerin gelişimi sinemanın izlenme ve alımlama tarzını değiştirirken sinemayı yeniden diriltir ve geçmişe yeni yaşam olanağı verir.

Dijital teknoloji, sinema anlatısını, karakter inşasını ve sinema izleme pratiğini ve bunun sonucunda da sinema kuramlarını etkiler. Bu gelişmeler bir dönemin kapanması olarak nitelenebilir. Mulvey üretimin maddi koşullarındaki gelişmelerin dağıtım ve tüketim tarzlarını da belirlediğine inanır. Teknolojik yenilikler hem film yapımı hem de sinema bağımlıları için daha demokratik olanaklar sunar. Film yapımı basitleşir ve bireyselleşir. Dağıtım ve izleme pratiği de radikal olarak değişir. Bir filmin ya da üretimin geri plan bilgisine sahip olmak isteyen birisi, en yeni enformasyonla hatta yönetmenin ve diğer eleştirmenlerin yorumlarıyla yapılmış kayıtlara ulaşabilir hale gelir (Loh, 2007: 65- 66). Dolayısıyla film artık metinlerarası bir nitelik alır.

Selülid tabanlı film ve dijital arasındaki ilişki, ikili karşıtlıklar yerine daha diyalektik bir ilişki olarak değerlendirilirse yeni teknolojilerin sinemaya katkısı Mulvey'e göre başka bir düzeyde kavranabilir. Şimdiki konfigürasyonu içinde, geçmişin hafızasının, yeni dijital kapasite ile birleşmesi bu sınırlar/ayrımlar arasında müzakere ve bütünleşme için yeni düşünme biçimleri de ortaya koyar. Örneğin hareket ve durağanlık, illizyon ve materyalizm, anlatısal ve anlatısal-olmayan gibi ikilikler dijital teknolojiler devreye girdiğinde birbirleriyle yeni bir diyaloga girerler (Mulvey, 2004: 1288) . Mulvey seyircinin çokkatmanlı sinematik imajı kontrol edebilir hale geldiğinde, anlatının gücünün zayıflayacağını ve daha önce görünmez ya da önemsiz olan detayların günyüzüne çıkacağını söyler. Yeni teknolojilerle birlikte film çekimleri ve film düzenindeki kayma, belgeseli kurmacaya göre daha baskın hale getirir. Anlatı tutarlığı parçalanabilir, filmin orijinaline tekrar dönülebilir.

Mulvey'in 1970'lerde feminist perspektif içinden ele aldığı film teorisinin temel kavramı dikizci seyircidir (voyeuristic spectator). Bu kavramlaştırma film çekiminin ve daha da fazla sinema gösteriminin maddi koşullarıyla yakından ilişkilidir: Karanlık, projektörden perdeye süzülen ışık ve perdenin aydınlatılması, kendi ritmini seyircinin dikkatine empoze eden imgelerin geçişi, Hollywood stüdyo sistemi ve kadın starların oldukça başarılı bir biçimde erotize edilmesine dayalı gösterinin özgün yapısı. Bu koşulların oluşturduğu seyirci sinemanın çok katmanlı dilini çözmeye yönelik bir arzu

ve merak ile yönlendirilmiştir. Bakmaktan alınan haz Mulvey tarafından seyircinin özel bir biçimde tanımlanmasına neden olur. Dikizci bakış, gözetleme gibi sinemanın özel dünyasının içinde perdeki (dişil) imgesinden alınan (eril) libidinal haz.

Mulvey, Merak ve Fetişizm (Curiosity and Fethishizm) kitabında meraklı seyirci kavramını derinleştirir. Merak libidinal bir boyut içerirken hazzın, sadistik ve fetişistik arzularını da biçimlendirir. Ancak meraklı seyirci aynı zamanda feminizmin, avandgardın, sinema ile alternatif bir ilişkinin de ürünüdür. Merak yalnızca bakmanın değil, ancak aynı zamanda modernist sinemaya ait olan ütopik arzu ve inançları çözme ve yeniden inşa etmenin güdüsüdür. Mulvey meraklı seyircinin dijital dönemde, perde imgesi ile yeni bir ilişki tarzı içerisinden konumlanan yeni seyircinin atası olduğunu söyler (Mulvey, 2004: 1289). Ancak dijital teknoloji seyirciyi sinemanın anlatısal devamlılığı ve sinemasal zamandan bağımsızlaştırır.

Yeni teknolojilerin belirlediği sinema koşulunda yeni bir seyirci kavramsallaştırması yapılabilir. Mulvey bunu *düşünceli (pensive) seyirci* olarak adlandırır. Raymond Bellour'dan yola çıkarak kullandığı bu kavramın yeni teknolojilerle birlikte önemini vurgular. Kavram ekranda beliren imaja sanki içine girerek bakma ve onları zaman ve mekânın yeni boyutlarına taşıma anlamında, filme düşünerek tepki verme olarak tanımlanabilir (Mulvey, 2004: 1289). Aslında seyretme ve düşünme arasında bir paradoks söz konusudur. Seyretme anlık bir reflekstir. Mulvey'in dikizci seyircisi ve meraklı seyircisi için bakmadan alınan haz aynı zamanda bakışın gizliliği ile de ilişkilidir. Başkalarının görmediği, anlık bir zamanda gerçekleşen bakış psikanalitik hazzın merkezindedir. Yeni teknolojilerin inşa ettiği seyirci ise izleme pratiğini zamana ve mekâna yayar. Film artık seyredilen, dondurulan, üzerinde uzun uzun düşünülen bir şeydir. Buradaki seyircinin merakı sinema perdesine bakan seyircinin hazzını ortaya koyan gizil meraktan, anlamaya ve analiz etmeye doğru bir meraka döner. Seyirci teknolojinin yardımıyla yeniden tanımlanır. Loş, yalıtılmış bir ortamda, projektör ve perdenin büyüsünde film izleme "o anı" önemli kılar. Bu psikolojik atmosfer film ile kurulan ilişkiyi belirler. Teknolojik yenilikler seyircinin filmle

arasına mesafe koymasına, filmi manipüle etmesine, zaman ve mekân içinde film ile uzun soluklu bir ilişkiye geçmesine neden olur. Dijital teknoloji izleyiciyi anlatının sürekliliğinden ve sinematik zamandan bağımsızlaştırır. Filmin anlatısal sürekliliğini her ne kadar yönetmen planlasa da artık seyirci filmin hangi sahnesine daha fazla dikkat edeceğine kendisi karar verir. Sinema seyircisi filme düşünerek tepki verir.

Filmi parçalara ayırma olanağı selülid-tabanlı hareketli sinemanın içsel olarak mevcut olan durağanlığının keşfedilmesini sağlar. Film başka bir iletişim aracına aktarıldığında düşünceli (pensive) seyirci filmin orjinal kayıt anını deneyimleme olanağına kavuşabilir. Filmin Selülid orjinali ve yeni teknolojilere aktarılmış biçimi arasındaki melez ilişki aracılığıyla bir filmi izleme pratiği (film izleme mekânının sinemadan bağımsızlaşması, izlemek ve yorumlamak, yeniden bakmak, seyretmenin "an"dan bağımsızlaşması ve zamana yayılması) zaman kavramıyla yeni bir ilişkiyi belirgin kılar: geçmişin mevcudiyeti ve fotoğrafik sürecin sonralığı gibi filmin zamanla olan ilişkisini değiştirir. Mulvey'e göre filmin orijinal mevcudiyeti, bu biçimde aktarıldığında tarihsel, selülid tabanh sinema yeni bir önem ve tarz içine girer. Yeni eskinin içinden taze ve tanıdık olmayan bir yan ortaya çıkarır. Tıpkı başlangıçtaki sinema kuramlarının, kameranın çıplak gözle algılanabilenden daha fazlasını algılayabilmesini kutsadıkları gibi, düşünceli izleyici de selülid sinemada dakikada 24 kare olarak görülenden daha fazlasını keşfedebilir. Yeni teknolojiler dijital öncesi sinemanın estetiğini daha iyi kavramanın olanaklarını sunar. Ekrandaki bir kareyi dondurmak için bir tuşa basmak teknolojik merakı da yaratır. Mulvey'e göre merak yeni türde bir etkileşimli izleyicinin inşa edilmesinde bir araç olabilir (Mulvey, 2004; Walsh, 2006: 3).

Teknolojiyi dikkate alarak Mulvey şu soruların üzerinde düşünülmesi gerektiğini vurgular: birincisi, teknolojik değişimlerle olan ilişkisi dikkate alınarak sinema tarihi nasıl yeniden değerlendirilebilir; ikincisi, sinema, 20.yy boyunca kaydedilmiş olan imajlar aracılığı ile geçmişe bakmanın bir aracı olarak nasıl kullanılabilir. Mulvey sinemanın, şimdi görünüşte arkaik olarak kabul edilen modernite kültürü içinden biçimlenen tarihe bakmanın bir aracı

olarak, kendisine dönebileceğini belirtir. Geçmişe bakmak sinema bağımlıları için nostaljik bir hayal kırıklığı içerse de bugünün nasıl kurulduğunu anlamak için geçmişin kayıtlarına bakmak önemlidir (Mulvey, 2004: 1290).

Sonuç Yerine: Hazcı Seyirciden Düşünen Seyirciye

Toplumsal cinsiyet, temsil ve sinema kavramlarına yönelik analitik bir bakış, bunların basit ve durağan olmadıklarını tespit edecektir. Toplumsal cinsiyet öznenin belirli bir kuruluş tarzı olarak toplumsal, tarihsel ve ilişkiseldir. Dişil ve eril biyolojik bedenlere, kadınlık ve erkeklik olarak atfedilen sınır çizgisidir. Toplumsal cinsiyet, çok sayıda anlamın üzerinde mücadele ettiği bir hegemonya alanıdır. Temsil gerçekliği anlamlandırma tarzı olarak söylenen, imlenen, işaret edilen, sergilenen olarak benzerlerini farklılıklar üzerinden kurmaktır. Temsil doğal ve objektif değildir, bir adlandırma sistemi olarak çok sayıda anlamın üzerinde mücadele ettiği bir hegemonya alanıdır. Sinema da temsiller aracılığıyla toplumsal cinsiyetin inşa edildiği bir kültürel forumdur.

Öznenin temsiller aracılığıyla nasıl kurulduğuna ve bunun anlamına ilişkin kuramsal yaklaşımlar kitle iletişim araçlarının nasıl kavramsallaştırıldıkları ile yakından ilişkilidir. Geleneksel yaklaşımlar gerçeğin birebir temsilinden söz ederken, eleştirel yaklaşımlar temsilin gerçeği nasıl kurduğuna vurgu yapar. Eleştirel kuramlar içinden bakıldığında sinema, kadınlar ve dişillik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar hakkında mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir (Smelik, 2008: 1).

Bu çalışmada cinsiyete dayalı özneliğin sinemada nasıl kurulduğunu anlamak üzere, kendisinden sonra gelen feminist film ve medya kuram ve pratiğini yakından etkilemiş olan Laura Mulvey'in çalışmaları merkeze alındı. Mulvey'in, sinemaya eleştirel ilgisinin kökeninde 1960'lı yılların sonlarındaki toplumsal muhalefet hareketi ve buradan kaynaklanan feminizm yatar. Mulvey'in sinemaya yaklaşımı ise sinemanın politik bir araç olduğu kavrayışı üzerinden biçimlenir. Bu çalışmada merkeze alınan yazılarında Mulvey'in

politik olmanın anlamının ne olduğunu sürekli sorduğunu söyleyebiliriz. Kanımca bu politik olma hali, sinemanın teknolojik özellikleri, izleme pratikleri ve anlamlandırma süreçlerinde gerçekliğin nasıl kurulduğu ve nasıl alımlandığının ortaya konulması ve bunun bir dönüşüm aracı olarak ele alınmasıdır. Bunu yaparken Mulvey, feminist bir perspektiften semiyoloji, yapısalcılık ve Marksizm'i filmi anlamak için yorumlar.

Mulvey modern öznenin kuruluşunda bakışa özgün bir yer verir. Toplumsal cinsiyet bakış üzerinden kurulur. Bakanın gözü aracılığıyla belirlenen toplumsallık içerisinde modern toplum ve onun kültürel üretim alanları da erkek egemendir. John Berger tarafından da vurgulandığı gibi kadınlar bakınılası varlıklar olarak kendilerini bakanın gözü için yeniden, yeniden kurarlar. Bakışın modern öznenin kuruluşundaki etkisi Mulvey tarafından cinsiyet denetiminin bir aracı olarak dile getirilir (5). Sinema seyircisinin teknolojinin gelişimiyle olan ilişkisi Mulvey tarafından bakışın farklı biçimde kuramsallaştırılmasını da getirir. Mulvey hazcı seyirciden, meraklı seyirciye ve düşünen seyirciye doğru bir tanımlama yapar.

Tarihsel olarak ele alındığında feminist film kuramı ve pratiği, sinema estetiği ve politikası üzerinde orijinal ve bütünlüklü bir etkiye neden olmuştur. 1960'larda bütün Latin Amerika ülkelerinde yaygınlaşan üçüncü sinemanın ya da ve Avrupa ve Kuzey Amerika'da Avandgard'ın etkisi gibi feminist sinema da çifte bir işlev yüklenmişti: Sinema kadınların imgeler aracılığıyla nasıl tahakküm altına alındığını ortaya koyarken, onların kendi tarzlarının, uzlaşımlarının ve dönüştürücü potansiyellerinin keşfedilmesine yol açarak bir özgürleşim aracı olarak konumlar (Mulvey, 2004: 1287). Kadınların özellikle görüntünün dili ve görsel medya ile olan politik ilgileri bu anlamda çok katmanlı olmuştur. Aslında bu bütün imgesel üretim araçları ve toplumsal muhalefet ilişkisi için benzer şeyler söylenebilir. Sinema hem daha iyi bir dünya arzusunu hem de temsil ve yorumlamanın karmaşık yolları aracılığıyla yeni eleştiri ve bakma biçimleri de ortaya koyar. Mulvey'in feminist bir perspektif içinden yaptığı analiz toplumsal cinsiyet belirlenmişliğinin kaynaklarını ortaya koyması açısından politiktir. Mulvey yeni teknolojileri dikkate alarak da seyircinin politik bir bakışa sahip olabileceğini

belirtir. Bu teknoloji aracılığıyla geçmişin, modern sinemanın yalnızca toplumsal cinsiyet perspektifini değil, aynı zamanda kolonyal yapısını da açığa çıkaran, film izleme ve film üzerine düşünmenin yeni pratikleridir.

Notlar

1. İkinci dalga feminist hareketi etkileyen teorisyenler arasında Simone de Beauvoir'in önemi büyüktür. Freud'dan etkilenen ve varoluşçu felsefe içinden yazan de Beauvoir'e göre kadınların süregiden baskılanışlarının nedeni onların "öteki" olarak kurulmalarıdır. Kadınlar erkeğe göre tanımlanır, özerk değil, göreceli varlıklar olarak görülür. *"Dünyaya kadın olarak gelinmez, kadın olunur. Kadının insan özünün, toplumun kucağında aldığı şekil, biyolojik, psikolojik, ekonomik kaderin verdigi bir şekil değildir; uygarlığın bütünüdür, erkeğe ve kadın denen kısırlaştırılmış ara ürüne şekil veren."* (1949). de Beauvoir'in bu ünlü cümlesi toplumsal kurgunun cinsiyet pratikleri üzerindeki etkisini ortaya koyması açısından önemlidir. İkinci dalga feminist düşünceyi etkileyen bir diğer önemli kavram olan "kadınların imhası" Betty Friedan'a aittir (1921-2006) . "*Kadınlığın Gizemi*"nde (1963) Friedan ikinci dünya savaşı sonrası Amerikan endüstri toplumunda, üniversiteli kadınların tam zamanlı eviçi işçi olarak boğucu yaşamlarını betimler. Friedan'ın bu çalışması Amerika'da ikinci dalga feminizmin ateşleyicisi olarak görülür.

2. Feminist film yönetmenleri avant-garde sinemasından yakından etkilenirler. Avant-garde'ın politik/anarşist temeli hem kurmaca hem de belgesel sinemada gerçekçiliğin geleneksel kullanımına alternatif bir biçim kazandırdı. Bu etki, Laura Mulvey ve Sally Potter gibi yönetmenler üzerinde çok derinden hissedildi (Nelmes, 1998: 71-98)

3. Sözü edilen yazarların kitapları:

   Molly Haskell, From *Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies.* Holt Rinehart&Winston 1974.

Rosen, Marjorie, *Popcorn Venüs: Women, Movies and the American Dream.* Coward Mc Cann & Geoghegan: New York, 1973, Mellen Joan, *Women and Their Sexuality in the Film.* Dell, NewYork, 1974.

4. Juliett Mitchell'in Freud'un oedipus öncesi dönem ve psikoseksüel gelişme, ideoloji ve bilinçaltı ilişkisini ve yapısalcı kuramları kadının ataerkil düzendeki konumunu açıklamak üzere kullanması önemli yeniliktir. (Mitchell, 1985).

5. Modern öznenin kuruluşunda bakışın önemi Michel Foucault tarafından Panopticon kavramıyla başka bir perspektiften kurulur. Gözetleme aracılığıyla iktidar özgürleşimin önünü keserek düzene sokmaya disipline etmeye ilişkin bir içerik kazanır. Böylece içselleştirilmiş bir denetim (öz-denetim) aracılığıyla bireyler toplumsalın boyunduruğuna girir (Foucault, 1992: 289-331).

Kaynakça:

Beauvoir, Simone de (1993). *İkinci Cins.* Çev. Bertan Onaran, Payel, İstanbul.

Butler, Andrew. M. (2005). "Feminism". *Film Studies.* Pocket Essentials, London, ss. 80-90.

Chaudhuri, Shohini. (2006). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed.* Routledge: London.

Coward Rosalind, John Ellis (1985). *Dil ve Maddecilik.* Çev. Esen Tarım. İletişim: İstanbul.

Donovan, Josephine (1997). *Feminist Teori.* Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk G., Fevziye Sayılan, İletişim: İstanbul.

Eagleton, Terry (1990). *Edebiyat Kuramı.* Çev. Esen Tarım. Ayrıntı: İstanbul.

Foucault, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu.* Çev. M. Ali Kılıçbay. İmge: Ankara.

Loh, H. Maria, (2007). "Still Life: An Interview with Laura Mulvey". *The Art Book.* Vol: 14 (1). ss. 65- 67.

Mitchell, Juliet (1984). *Psikanaliz ve Feminizm.* Çev. Ayşe Kurtulmuş. Yaprak: İstanbul.

Mulvey, Laura, (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev: Nilgün Abisel. *25. Kare: Sinema Kültür Dergisi.* Ekim/Aralık 1997: 38- 46.

Mulvey, Laura, (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Üzerine King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler. Çev: Nilgün Abisel. *25. Kare: Sinema Kültür Dergisi.* Mart/Nisan 1993: 9- 13.

Mulvey, Laura (1996). *Fethishism and Curiosity.* Indiana University Pres, London.

Mulvey, Laura (2004). "Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s". *Signs.* Vol: 30 (1), ss. 1286- 1292.

Nelmes, Jill (1998). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu". Çev: E.Yılmaz. *Sinemasal.* Kış 1998: 71- 94.

Sarup, Madan (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm.* Çev. Baki Güçlü. Ark Yayınevi, Ankara

Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı.* Çev. Deniz Koç. Agora Kitaplığı: İstanbul

Spigel, Lynn (2004). "Theorizing the Bachelorette: "Waves" of Feminist Media Studies". *Signs.* Vol: 30 (1), ss.1209- 1219.

Steeves, Leslie H. (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları". Der. Ve Çev. Mehmet Küçük. *Medya, İktidar, İdeoloji.* Ark: Ankara ss. 105- 148.

Öztürk, S. Ruken (2004). *Sinemanın 'Dişil' Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler.* İstanbul: Om Yay.

Walsh, Maria (2006). "Against Fetishism: The Moving Quiescence of Life 24 Frames a Second". *Film Philosophy.* ss.1- 10.

White, Patricia (2000). "Feminism and Film". Eds. J. Hill, P. C. Gibson. *Film Studies: Critical Approaches.* Oxford University Press.

ARSIZ ADAM VE BİR MAYMUN: FEMİNİST FİLM OKUMALARI

Berrin Yanıkkaya[*]

Ve eğer benim vaktim senin vaktinin bittiği yerde başlıyorsa,
bu bana keyif vermez.
Çünkü senin her şeyi kendine ayırmak istediğin yerde
ben paylaşmak istiyorum.

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.20

Sinema eleştirmenleri ve yazarları, hatta sinema izleyicileri, Çağan Irmak'ın *Issız Adam* (2008) ve Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmini aynı ya da benzer kategorilerde değerlendirmezler. Bu iki filmi aynı metin içinde ele almamın nedeni, bu filmleri izledikten sonra zihnimde benzer düşüncelerin dolanıp durduğunu fark etmemdir. Türleri, estetikleri, bakışları, görsellikleri, dilleri birbirinden çok ayrı olsa da, benim okuduğum yerden, birleştikleri nokta basit, yalın, doğrudan ve pervasız bir misojinidir. Bu iki filmde salt kadın temsili değil, aşk, tutku, siyaset, özgürlük, cinsellik, şiddet gibi temalar, kadınlar üzerinden yeniden üretilirken kadın düşmanlığının mecazları olarak dolayımlanmıştır. Bu noktadan hareketle, bu yazıda *Issız Adam* ve *Üç Maymun* filmlerine ilişkin okumaların merkezine farklı kavramları ve konuları alarak beş feminist film okuması yapıyorum.

Nilüfer Timisi'nin bir önceki bölümde tartıştığı sinema ve sinemaya feminist müdahale ilişkisinde belirtildiği gibi, kadının sinemada özne değil yalnızca imge olarak yer almasına ve bunun da genel olarak medyada ve dolayısıyla sinemada kadın temsilinin bu "imge temsili" etrafında gerçekleştiğine ilişkin eleştirel görüş, feminist medya çalışmaları açısından yeni değildir. Ancak bu eleştiriye kaynaklık eden durumun değişmemesi nedeniyle, kadınların med-

[*] Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

yadaki temsilleri ve bu temsillerin biçimleri sorun olarak var olmaya devam etmektedir. Burada ele aldığım iki filmde de kadın temsilleri, belli rol kalıpları üzerinden şekillenmekte ve genel geçer klişe anlatımlarla erkek anlatısının içinde hikâyenin ilerlemesini sağlayan herhangi bir unsur olarak işlev görmektedir. Aslında filmlerin tanıtımlarından, henüz izlenmeden, kendilerini konumlandırdıkları yere ve bakışlarının yönüne ilişkin fikir sahibi olmak mümkündür. *Üç Maymun*, izleyiciyi "suç"a ortak etme çabasıyla esrarengiz bir hava yaratarak filme davet eder:

Küçük zaafların büyük yalanlara dönüşerek parçaladığı bir ailenin gerçeği örtbas ederek her şeye rağmen bir arada kalma çabası. Altından kalkamayacağı acılara ya da sorumluluklara maruz kalmamak adına gerçeği bilmek istememek, onu görmemek, duymamak, hakkında konuşmamak ya da günümüz tabiriyle "Üç Maymun"u oynamak, onun var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı? (nbcfilm, 2010, Ocak)

Buradaki "küçük zaaflar" ifadesi, filmi izledikten sonra anlaşılacağı ve izlemeden sezileceği üzere, kadının zaaf(lar)ıdır aslında; oğluyla baş edememesi, para(larını) istemek için hapisteki eşinin patronuna gitmesi ve sonrasında patronla bir ilişki yaşamaya başlaması. Bütün bu olaylar silsilesini başlatan asıl failler (Servet ve Eyüp) gizlenirken, "suç"lanarak ortada bırakılan ve oyuncular (1) ve yönetmen dâhil olmak üzere "hatalı" kabul edilen kadın karakterdir. Üç maymun deyişi ile ilgili açıklamayı çıkarttığımızda, yukarıda alıntılanan tanıtım metninin asıl sorusu şu kalmaktadır: "(...) gerçeği bilmek istememek, (...) var olduğu gerçeğini ortadan kaldırır mı?"

Issız Adam'ın çağrısı ise, daha "oyuncu" ve "romantik serseri" bir duygu dalgalanması vaat etmektedir:

(...) Ada ve Alper, becerebildikleri kadarıyla, hayatın izin verdiği ölçüde aşklarını yaşarlar. (...) ISSIZ ADAM, modern hayatın yalnızlaştırdığı insanları anlatan, yemekler, anneler, eski şarkılar ve aşk üzerine bir film. Metropol kalabalığı içinde yaşarken farkında olmadığımız, kaybettikten sonra değerini anladığımız insanlara, günlere ve daha birçok şeye dair buruk ama yine de umut dolu bir hikâye (Issız Adam, 2010, Ocak).

Burada da olmayan bir aşk, modern hayat, metropol, kalabalık, anne, yemek gibi gündelik ve herkese ait kavramların ve alanların arasında, "izin verildiği ölçüde" yaşanan aşkın olamayışına neden olan "suç" paylaştırılmıştır: "Ada ve Alper, becerebildikleri kadarıyla, (...)". Eylemde bulunan ya da eylem alanından çekilen, eylemi başlatan ve bitiren yoktur, aşk vardır bir durum olarak, o da sadece "becerebildikleri kadarıyla". Sonuç baştan bellidir ama izleyiciyi umutsuzluğa düşürmek istemez film, bu yüzden "buruk ama umut dolu"dur hikâye.

Her iki filmin tanıtım metinlerinde de temel unsur failin gizlenmesidir. Bu durum iki film boyunca tıpkı tanıtım metinlerindeki gibi devam eder; yanlış giden her şey başlangıçta "zaaflar", "büyük yalanlar", "hayat" ya da "modern hayat", "kalabalık", "beceriksizlik" gibi kavramların üzerine yıkılır. Bu sayede eylemlerin failleri görünmez olur ve gizlenir, eylemler dizgesini başlatan failler belirsizleştirilir; bir kez ilk harekete geçiren eylem silinince, bu failler de aradan sıyrılır, unutulur (ya da unutturulur), böylece "sorumluluk"tan kurtulur. Tüm sorumluluk, olayların akışı esnasında, kendine sorulmadan alınmış kararlarla karşılaştıkça, sonuçta karar vermek durumunda kalan kadın karakterlere yüklenir. Bu konuya her iki filmin genel okuması esnasında dönmek üzere, öncelikle *Issız Adam* filminde kadının temsili ve kadınlığa ilişkin rol kalıplarının ve kalıp yargıların yeniden üretilmesine, ikinci olarak *Üç Maymun* filminde kadına/anneye biçilen role ve değişiminin öyküsüne, daha sonra *Issız Adam* filmindeki cinsel tercihinin karşısında/ içinde/yanında yalnız ve tek başına dura(maya)n erkeğin kararsızlığına, ardından *Üç Maymun* filminde devlet baba/anavatan ikiliğine ilişkin göndermelere ve son olarak da bu iki filmde para üzerinden değişen hayatların temsilinde kadının kıyıya itilen, hareketsizleştirilen varlığına ve kadın düşmanlığına değinmek istiyorum.

1. Okuma:

Arsız Adam ve Ada

Ve ben hiçbir zaman olgunlaşmadığımdan
ve benim çağım henüz gelmediğinden,
daha yaşamak istiyorum ben.

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.20

Issız Adam filmi bir bilgisayar ekranındaki yazışmalarla başlar. Bir buluşma ayarlanmaktadır, yazışmalardan evli bir çiftle cinsel fantezilerini gerçekleştirmek üzere anlaşan bir erkeğin yazdığını anlarız. Semiramis Pekkan'ın söylediği "Bana Yalan Söylediler" şarkısı eşliğinde kahramanımız geceye çıkmak üzere hazırlanır: duş, giyinme, parfüm üçlemesinin ardından, aynaya arsız, çapkın, küstah ve kendini beğenmiş bir bakış atar, çıkar. Film boyunca, en "içten" duygu patlamaları esnasında bile üstünden atamadığı bu "arsız" (2) bakış, kahramanın özgüveninin parçasıymış gibi sunulur. Alper'in kendini var ediş biçimi ve Ada'nın hayatına kendini dâhil etmek konusundaki inatçı "cesaret"i ismi ile müsemma (3) bir durum olarak kurulur. Büyük şehirde kendi işini kurmuş, iyi para kazanan, zevklerini incelten, düzgün bir evi, kendine göre bir düzeni, onun için belirli hizmetleri karşılayan insanlardan kurulu bir yaşamı vardır. Alper'in etrafında temizlik için gelen kadından restoran mutfağındakilere, cinsel ihtiyaçlarını para karşılığı ya da fantezileri çevresinde bedava karşılayan kadınlara, plakları satın aldığı sahaftan telefonla konuştuğu annesine ve Ada'ya hatta Ada'nın en yakın kız arkadaşına kadar pek çok kadın, Alper'in eylemleri ve kararları doğrultusunda dolanıp dururlar. Bu kadınların dışında "arkadaş" kategorisinde ele alabileceğimiz tek kişi restoranında çalışan garsondur.

Ada ise, kendi işini yapan, yakın bir kız arkadaşı olan, yalnız yaşayan, ailesi ile ilgili herhangi bir bilgiye sahip olmadığımız, kentsoylu olduğu izlenimi veren, kitaplara meraklı, sevimli bir genç kadındır. Alper'in kendisini kandırmaya çalıştığını anlayacak kadar ilişki deneyimine sahiptir. Alper isminin rastlantısal olmamasından

daha da önemlisi, kadın karakterin isminin Ada olarak seçilmiş olmasıdır. Kadının "ada" olması, hikâyede uzakta duran, bu nedenle de "keşfedilmeye", "fethedilmeye" ve "ele geçirilmeye" yönelik erkek arzusunu kışkırtan bir mecazdır aynı zamanda. Kadın'ın bir ada olmasına ilişkin, güneş kremi, parfüm gibi ürünlerin reklam afişlerini inceleyerek dişillik ve sömürgecilik arasında bağlantı kuran Judith Williamson tarafından yapılan saptama şöyledir:

Kadın bir adadır çünkü gizemlidir, uzaktır, tatile çıkılacak yerdir; ama aynı zamanda ideolojinin içinde de bir adadır, sömürgenin sömürgeci karşısındaki konumu gibi, kuşatılmış ve tecrit edilmiş, bir aynılık denizinde "Öteki" olarak el değmeden öylece durur (1998: 145).

Ta ki, bir erkek gelip bu aynılık denizindeki "öteki"ni diğer tüm ötekilerden ayıracak bir eylemle "keşfetmeye" karar verene kadar. Kuşkusuz yalnızca sömürgeci ideoloji için değil aynı zamanda ataerkil ideoloji için de kadın bir adadır. Filmde de Ada, diğer kadınlardan farklı bir konuma sahiptir, Alper'in restoranına ilk kez getirdiği kadındır her şeyden önce. Sırf bu nedenle Alper'in "gerçekten" Ada'yla birlikte olmayı, değişmeyi "denediği"ni görürüz, yani aslında "becerebildiği kadarıyla". Ada'nın sosyal ilişkiler ağının bir tek kız arkadaşı üzerinden tanımlanması, aile bağlarına ilişkin hiçbir göndermede bulunulmaması, yalnız çalışıyor olması onu bir bakıma "tek başına" ve "savunmasız" kılar, bu durum da Alper'e daha geniş bir hareket alanı sağlar. Yine Williamson'ın ada-kadın-sömürge alegorisine dönersek;

"Terk edilmiş ada" "öteki" için ideal yerdir; tüm bir kıtadan çok daha kolay bir biçimde sömürgeleştirilir ve sömürgeyi kadın olarak resmetmek onu çok daha fethedilebilir, çok daha kucaklayıcı kılar (Williamson, 1998: 151).

.....

Ada'nın "yalnızlığı", eğitimli, ekonomik özgürlük sahibi, kendi zevklerinin ve kendine ait bir hayatının olmasının önüne geçer. Ancak karakter derinlemesine işlenmediği için canı sıkıldıkça çok yemek yemesi gibi bir Hollywood klişesinin aktarımının ötesinde fazla şey bilmeyiz Ada'yla ilgili. Zira Ada, Alper'i anlatmanın aracı-

larından biridir yalnızca. Filmin sonundaki karşılaşma sahnesinde de anlarız ki, ayrılmak Ada için ayrılmak değildir aslında, Alper'in annesinin evine gider, Alper'in çocukluğuna gider, Alper'in hayatına gider. Öyle ki, dükkânını kapatmıştır, böylece ilk giden ekonomik özgürlüğü olur. Sonra evlenmiştir, ancak bu da yetmez, ülkeyi terk etmiştir, üstüne bir de çocuk sahibi olmuştur. Fakat bütün bunlara rağmen Alper'i unutmamıştır, unutamamıştır. Hayatına devam edebilmek için daha önceden kurduğu hayattan vazgeçip yeni bir hayat kurması gerekmiştir. Alper ise, aynı işte, aynı şehirde, aynı ilişkiler ağı içinde yaşamaya, devam etmiştir. Alper'in kurumsallığa, düzenli yaşama "başkaldırışı"nın sonucunda dönüp dolaşıp geldiği nokta başladığı noktadır, değişmemiş, dönüşmemiş, deneyim ona, o deneyime değmemiştir.

Alper karakterinde cisimleşen bu arsız adam temsili, ne yeni ne de biricik, ne de yalnızca sinemasal anlatıya özgüdür. Toplumsal cinsiyet ve Rock Müzik üzerine yazan Simon Reynolds ve Joy Press, Seks İsyanları başlıklı kitaplarının "İsyandan teslimiyete: Psikodelik ana kuzusu" bölümünde bağlarını bir kez koparan ve kendi tekbenci görkemini kabul ettiren asinin başına daha sonra neler geldiğini şöyle açıklarlar:

Yolda payına düşeni yerine getirmiş, manifestosunu keskinleştirmiş, evini, yurdunu terk etmiş olan asiyi tüm bunlar nereye getirmiştir? Hiçbir yere -bu hiçbir yer her şeyin olanaklı olduğu, ama aynı zamanda ikamet edilinemez bir yerdir. Bu da her asinin bir gün "yuvaya dönmek" zorunda olduğu anlamına gelir. Bazı asiler "ben"den "biz"e (bu "biz" ister politik cemaat, ister mistik aşkınlık ya da isterse âşıkane çift biçimine bürünsün) geçiş yaparak kendilerinden daha büyük bir şeyin parçası olmayı kabul ederler. Narsisizmin ıssız adasında kalmayı tercih eden başka bazı asiler kaçınılmaz olarak yozlaşıp kendi kendisinin parodisine dönüşür (Reynolds & Press 2003:173).

Sonuçta Alper, narsisizmin ıssız adasında kalmayı tercih etmiş, Ada, toplumun beklentilerini de karşılayacak biçimde evlenmiş, çocuk sahibi olmuş, böylece bütün olaylar dizisini başlatan eylemin faili kendini özenle bir "beceriksizlik" arkasında gizlerken, sorum-

luluğu üzerine alan ve kişisel hayatın tüm yükünü taşıyan yine kadın olmuştur, tıpkı Williamson'ın dediği gibi:

"Kişisel hayat"ın bekçileri kadınlar, toplumun sırtından atmak istediği ama birileri tarafından bağrına basılması gereken bütün değerler için bir tür boşaltma yeri haline gelir. (...) Aslında bu değerlerin kişisel hayatın içine sıkıştırılmış (üstelik sıkıca sıkıştırılmış) olmasının nedeni, bugünün koşullarında rekabet ve kâr değerlerine dayanan, denetimsizlik, tercihsizlik ve yabancılaşma üreten sistemin tam da temelden inkâr ettiği şeyler olmalarıdır. Bu sömürü denizinde gerçekten de öyle görünür: Kadın Bir Adadır (Williamson, 1998: 143- 144).

Dramatik olanı yaratan ve aynı zamanda kahraman olan, eyleme geçen ve değerleri olan öznedir ya da değerleri nedeniyle eyleme geçen öznedir. Değerlerin karışık olduğu bir dünyada, eyleme geçse de filmin kahramanı olma özelliğini kazanamayan, filmin adı yapıçözüme uğratılarak Issız Ada'm olarak okunmasına izin veren ikincil bir anlamı karşılıyor olsa da Ada oluyorken, her şeye rağmen filmin asıl kahramanı eylemsiz, hayatını değiştiremeyen ya da değiştirmeyen arsız adamdır. Arsızdır, çünkü her şeyi ister, hepsini ister (4), arsızdır çünkü açgözlüdür, arsızdır çünkü bedelsiz mutluluk ister, arsızdır çünkü özgürlüğü kısıtlanan, sıkıştırılan, kıstırılan kendisiymiş gibi davranır. Oysa eylemsiz olduğu kadar kararsızdır da. Filmin sonunda Ada ile karşılaştıkları pasajdan çıktığında, yönünü şaşırmış gibi bir o tarafa bir bu tarafa koşturması da aslında heyecanının ya da şaşkınlığının değil, kararsızlığının göstergesidir. Bu nedenle de, pasajdan çıkışı bile paradoksal biçimde bir eylemsizlik hareketidir.

2. Okuma:

Bir Maymun ya da *Unutulmuş* Bir Dördüncü Maymun

Bırak beni gideyim. Evet, bırak beni daha öteye gideyim.
Bir daha geri dönmeyeceğim ötelere.
Beni ya alıyorsun ya atıyorsun, ama bunu her zaman o anki keyfine göre yapıyorsun.
Son anındaki iyilik ya da kötülüğe göre iyi ya da kötüyüm.
Son düşüncene uygun olarak ideal ya da düşkün

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.20

Üç Maymun filmi karanlıkta araba kullanan orta yaşlarda bir erkeğin görüntüsüyle başlar. Dar ve ağaçlıklı bir yolda tek başına gider, uykusunun geldiği anlaşılır, izleyiciyi kendisiyle birlikte bir karanlığın içine çekerek kaybolan arabadan geldiği anlaşılan bir fren sesi duyulur. Bir arabanın farlarının ışığında yerde yatan bir adam ve koşarak uzaklaşan başka bir adam görülür. Arabadaki çift yerde yatan adama yardım etmek konusunda tartışır ve kadının erkeği ikna etmesiyle yollarına devam etmeye karar verirler. Böylece filmin daha ilk dakikalarında ortada olan bir durum karşısında sessiz kalmak, yani filmin tanıtım metninin önermesiyle "üç maymun"u oynamak tercih edilmiş olur. Aslında daha çok, batı kaynaklı metinlerde 1300lü yıllara kadar izi sürülebilen audi, vide, tace, si vis vivere in pace olarak geçen duy, gör ama huzur içinde yaşamak istiyorsan konuşma (Smith 1993: 144) ilkesinin karşılığı bir eylem gerçekleştirilmiş olur, ancak bu deyiş de yine üç maymun ile ilintilidir.

Üç maymun ya da İngilizce metinlerde geçtiği şekliyle üç "bilge" maymun (5), grafik olarak gözlerini, kulaklarını ve ağzını kapatan maymunlar olarak temsil edilen ilke ya da mesel şeklinde günümüze kadar ulaşmıştır. Bu grafik temsilin Uzakdoğu kökenli olduğu bilinmektedir. Wolfgang Mieder'e göre üç maymun'un Japoncadaki (6) karşılıkları olan "mi-zaru", "kiki-zaru" ve "iwa-zaru" ya da sırasıyla "görmemek", "duymamak", "yapmamak" anlamlarına gelir, ancak "saru" sözcüğü "maymun" anlamına geldiği için bu şekilde resmedilmişlerdir. Mieder, Batı kaynaklarında üç maymun

ifadesinin 1875 öncesinde yer almadığını belirtir (aktaran Georges ve Jones 1995: 141- 144). Japon mitolojisinde ilk Üç Maymun figürüne Yolların Tanrısı olan Koshin ile bağlantılı olan ritüellerde rastlandığı, aynı zamanda Üç Maymun "metninin" Konfüçyüs ve Budizm ile de bağlantıları olduğu belirtilmektedir (Smith 1993: 145). Smith'in "metin" olarak bahsettiği deyiş, İngilizce çevirisinde see no evil, hear no evil, speak no evil (kötülüğü görme, kötülüğü duyma, kötülüğü konuşma) olarak yer alırken, görmemiş, duymamış gibi yap ve ağzını sıkı tut"tan ziyade, bir öğüt yada öğreti olarak görülen ve duyulanların kötüye yorulmaması ve kötü konuşulmaması anlamı vardır (7). Üç maymun meselindeki anlam kaymasının dışında, aslında dört maymun olduğuna ilişkin bilgileri ve orijinal grafiklerde yer aldığını söylenen bu dördüncü maymunun anlamını okuduğumda meselin daha çok anlam kazandığını düşündüm. İsmi Shizaru olarak geçen bu dördüncü maymunun grafik temsili, ellerini kasığının ya da karnının üzerinde birleştirmiştir ve do no evil (kötülük yapma) ilkesini sembolize ettiği söylenir. Ancak elleriyle kapattığını bölgenin cinsel organı olduğu fikri ağır basmaktadır (Smith 1993: 148, NationMaster 2010 Ocak).

Üç maymun deyişi/meseli üzerinde bu kadar durmamın nedeni, filmin isminin "dolu" olmasındandır. Deyişle ilgili daha çok okudukça, filme ilişkin anlamsal yapının da farklılaştığını fark ettim. Sonuç olarak, filme ismini veren üç maymun daha pasif fiziksel eylemleri içerirken, dördüncü maymun doğrudan aktif bir fiziksel eylem ile "yapma" eylemiyle bağlantılıdır. Bu yüzden filmdeki kadın karakter aslında bu unutulmuş dördüncü maymundur, çünkü aktif fiziksel eylemlerde bulunmuştur ve yoğun biçimde bu eylemleri "yapma" ması istenir. Kadın "yaptığı" için, yani eyleme geçtiği için "gördüğü için" "duyduğu için", "konuştuğu" için, "peşine düştüğü" için, "vaz geçmediği" için suçludur; dördüncü maymunun "yapma" dediği yerdedir.

Hacer (8), kendisine sorulmadan kendi hayatıyla ilgili verilmiş bir kararın sonuçlarına katlanmak zorundadır. Temelde olay örgüsü içindeki olayların akışını dönüştürücü/değiştirici ilk eylem Eyüp'ün patronu olan Servet'in yaptığı kaza sonucu birini öldürmesidir, ikinci eylem patronun kaçışı ve Eyüp'e suçu üstlenmesi için baskı

yapmasıdır, bir sonraki eylem ise Eyüp'ün vaat edilen parayı kabul ederek suçu üstlenmesi ve hapse girmesidir. Bütün bu eylem dizgesi içinde kadının patrona giderek vaat edilen parayı istemesi de dâhil olmak üzere, kadın karakterin kendisine ait bir eylemi yoktur. Para istemek için patrona gidişi oğlunun baskısı ve tek başına bir kadın olarak oğlunun başının belaya girmesinden ve bu durumla baş edememekten duyduğu korkuyla bağlantılıdır. Bütün bunlara rağmen, kadın suçludur. Hacer, filmde bir tür Pandora işlevi görür, onun yaptığı şey, onun eylemi kötülüklerin etrafa saçılmasına neden olur.

Mulvey, Pandora mitinin zaman içinde yeniden kavramsallaştırılmasını ve bunun sonucunda gerçekleşen anlamsal değişikliği şöyle açıklar:

Klasik mitolojide Pandora'da dünyanın tüm kötülüklerini içinde barındıran büyük bir kavanoz, ikonografik bir simge vardı. Dora ve Irwin Panofsky "*Pandora's Box*" adlı kitaplarında Rönesans döneminde kavanozun nasıl başka bir simgeye, Pandora'nın genellikle elinde taşıdığı küçük bir kutuya dönüşerek küçüldüğünü göstermiştir. Kavanoz ve kutunun her ikisi de kapalı alanlardır; farklı ama birbirinin yerini alabilecek kaplardır; her ikisi de bu öyküde kilit altında tutulan yasaklanmış bir sırrı taşımaktadır ve her ikisi de "içerisi ve dışarısının diyalektiğine" tabidir. Ancak kabın boyutu Pandora'nın boyuna yakın bir kavanozun boyutlarından küçülüp küçük bir kutuya dönüştüğünde, bir anlam uzaması yapıldığı, kutuyla bağlantılı çağrışımların cinselleştirildiği görülür. Kavanozun tersine kutu, kadının cinsel organıyla mecazi bir ilişki oluşturur (1995: 6).

Böylece kadın, tıpkı Adem ve Havva hikayesindeki elma ile simgelendiği gibi, eylemsel olarak bir kötülüğe işaret eden ve "kötü" olan cinselliği "kutu"sunda taşımış olur. Hacer'in yaptığı da budur; cinselliğini yeniden ve başka bir şekilde keşfeder, böylece "kötülük" yayılmaya başlar. Hacer'in hikâyedeki rolü de bundan ibarettir aslında, ona düşen görev/rol bununla sınırlıdır. Hüzünlü olması gerekir Hacer'in, gülüşleri yüzünde dondurulur. Servet'in parayı ödemeyi kabul ettiğini oğlu İsmail'e söylediği sahnede Hacer'in sevinci, coşkusu, mutluluğu kursağında kalır. Bir bakıştır bu sefer kontrolü sağlayan, İsmail'in uzun "kendine gel" bakışı. Bir türlü

mutlu olmayan, kırıklığı bir türlü tamir olmayan erkek egolarının mutsuz, asık suratlı rutini içinde nefes alma istediğidir Hacer'in gülüşü; gülüş silinir, gözleri yere iner, "kendine gelir."

Daha sonrasında ise Servet, Eyüp ve oğlu İsmail olmak üzere üç erkeğin arasmda şiddetin nesnesi olarak kurulur sadece. Eyüp'e ve oğlana görünen boğulmuş oğlunun hayaleti kadına görünmez, anne olma vasfını yitirmiştir çünkü Hacer. Bir seçim yapmıştır. Anneliğinden vazgeçmiştir, "kadın" olmayı seçmiştir. Bununla birlikte olan bitenin travmasını yaşamayan yine kadındır. Gördüklerine karşı tepkisiz, adamın evine gidecek kadar pervasız, yıkılan "yuva"sına karşı umursamaz bir kadındır. Ondan beklenilen fedakârlık yapmasıdır, ama o yapmaz. Başkalarının onu ilgilendiren kararları onun adına almasından yorulur, bir çıkış arar, Alin Taşçıyan'ın da söylediği gibi bütün bunlar onu filmin günah keçisi yapar: "Filmin günah keçisi, kadın. Yaşadığı mahalleye ait olmadığını mı, yoksa sınıf atlama özlemini mi simgelediğini bilemediğim, sofistike bir dış görünüşe ve tavra sahip. Karikatürize edilen politika heveslisi orta boy iş adamının (adı bile Servet) kendisine gösterdiği ilgiye piyango vurmuş gibi seviniyor. Ama sonra 'öldüren cazibe' tarzı bir tutkuya kapılıyor. Metresi olduğu adam, maço kocası ve yeni yeni horozlanan oğlu tarafından aşağılanmaya, fiziksel şiddete uğramaya, cezalandırılmaya bir 'günahkar' nedametiyle boyun eğmesi dışında bu kadının iç dünyasına ait hiçbir şey yok filmde. Yavrusunu kaybetmiş annenin acısı bile ihmal edilmiş. Boğularak ölen küçük çocuğun acısını babasıyla ağabeyi en çaresiz anlarında duyarken anneden bu bile esirgenmiş! (Nuri Bilge Ceylan, Cannes Film Festivali'ndeki basın toplantısında bu sahneyi çektiğini ama kurguda fazla bulup attığını söyledi. Annenin evlat acısı fazla gelmiş.) (Taşçıyan, 2008)

Yönetmenin "fazla" bulduğu için kurguda attığını belirttiği sahnelerin, hikâyenin tümüne yayılan anlamı değiştirdiğini, kadının olay örgüsü içindeki yerinin ve kadına yüklenen rollerin karşılığının farklılaştığını yinelemeye gerek bile yok sanırım. Babanın ya da oğlun değil de annenin ölen çocuğunun hayaletini gördüğü sahnelerin kurguda atılmış olmasının rastlantısal olduğunu düşünmek safdillik olur şüphesiz. Ancak bu bilginin ışığında, "gerektiğinde" ilk gözden çıkarılanın kadın ve kadının deneyimleri olduğunu da not

etmek gerekir. Son olarak bir çakıl taşı olan Hacer'in –kanımca Ayşe, Hatice gibi başka bir isim de olabilirdi- karşısında peygamber sabrını çağrıştıran ismiyle Eyüp dururken, ikisi arasındaki ilişkide film zaten en başından itibaren taraftır ve izleyiciyi de filmi buradan okuması için yanına çağırır. Hacer'in cinselliğini farklı bir şekilde "keşfettiği" andan itibaren giyimi değişmiş, tırnaklarına kırmızı ojeler sürülmüş, göğüs dekoltesi açılmış, erotik gecelikler edinmiştir. İlişki bittiğinde ojelerini siler ağlayarak, cinselliğinden ve tutkusundan vazgeçtiğinin işareti olarak. Bütün bu klişeler de filmde bu karakterin ne kadar derinliksiz çizildiğinin başka bir göstergesidir. Kadındır ve kötüdür, bu kadar işte.

3. Okuma:

Yalnız Adam, Tek Başına

Her şey döner ve her şey yeniden döner, hiç kuşkusuz.
Ama sana değil.
İki ucu birbirine kavuşturduğunu iddia etmek için neyin
çevresinde dolaştırıyorsun hepsini?
Ve bu eksenin senin istencin olmasını çok iyi anlıyorum.
Ama ben senin dünyanda olmazsam ne olur?

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.20

Issız Adam filminin ilk sahnesinden itibaren cinsel fantezilerin, cinsel şiddetin, para karşılığı gerçekleşen cinsel birleşmenin, tek taraflı cinsel hazzın, kısaca yalnız bir adamın tek başına cinselliğinin resmedilişini görürüz. Yazının bu bölümünde, bu yoğun şiddet içeren cinsellik ve bu cinselliğin gizli bir eşcinsellik hali ile olası ilişkisi üzerinde durmak istiyorum. Ancak bu olası gizli eşcinsellik haline ilişkin sorular sorarken herhangi bir şekilde homofobik bir söylemle ya da bakışla eklemlenmemek adına, bu okumanın, filmdeki erkek temsilinin kadın düşmanlığını cinsel şiddete dönüştürmesi üzerinden aklıma takılan sorularla ilgili olduğunu not etmek istiyorum.

Alper'in filmin en başında, Internet üzerinden randevulaştığı evli bir çiftin evine cinsel fantezi için gitmesiyle başlayan cinsellikle ilgili göndermelerde ve temsillerde, izleyenin zihninde hep bir soru işareti kalır. Daha bu ilk sahnede, kadının "kocam şapkasını çıkartmak istemiyor, olur mu?" diye sormasıyla orta halli bir çiftin bu yalnız adamla ortak bir cinsel deneyim yaşayacaklarını anlarız, ama Alper'in cinsel tercihinden emin olamayız, kuşkulanırız sadece. İlerleyen bölümlerde Ada ile kapının önündeki koridorda, yerde gerçekleşen cinsel birleşme de dâhil olmak üzere, Alper'in cinselliği yalnızca kendi cinsel tatmini üzerine kuruludur, kadınlara yönelik yoğun şiddet eylemleri içerir ve sert-saldırgan bir erkeklik ispatına dönüşür. Böylece, cinselliği eyleme döküldüğü andan itibaren kendisi de bir "süper-erkek"e dönüşür. Cinsellik aracılığıyla ve kadına yönelik cinsel şiddetle onaylanan kendinden menkul süper-erkek durumuna ilişkin pek çok çalışma, bu durumun barışılamayan, kabullenilmeyen, açıkça reddedilen ya da kimi durumlarda erkek

tarafından fark edilmeyen gizli eşcinsellikle bağlantılı olduğunu göstermiştir.

Thomas Legl'in klinik araştırma (9) bulgularına göre erkek hastaların kadınlar üzerinde iktidar kurma/güç kullanma eğilimleri görülmüştür. Legl'in bulguları, bu yaygın rastlanan abartılı "süper-erkek" imgesini destekleyen davranış biçimini sürekli olarak duyulan önemsizlik ve cinsel güçsüzlük korkularının altında yatan bir karşı koyma biçimini kodladığı yönündedir ve bu maskelemenin ardında, korkular olduğu kadar aynı zamanda eşit derece gizli bir eşcinselliğin ipuçlarının yattığı anlaşılmıştır(2002: 81- 82). Üstü örtülen, yok sayılan ya da farkına varılamayan eşcinsellik sonuçta şiddet eylemleri, özellikle de kadına yönelik şiddet eylemleri olarak kendini gösterebilir. Bunun altında kadına ve kadınsı olana duyulan öfke ve kıskançlık duyguları yatabilir. Lehman, Freud'un paranoya ve eşcinsellik (10) üzerine çalışmalarında orijinal "onu (erkeği) seviyorum" (11) önermesinin dört farklı varyasyona dönüştüğünü söyler: "onu (erkeği) sevmiyorum- ondan (erkekten) nefret ediyorum"; "erkekleri sevmiyorum kadınları seviyorum"; "hiçbirini sevmiyorum- yalnızca kendimi seviyorum"; ve "erkeği seven ben değilim- o (kadın) onu (erkeği) seviyor". Bu varyasyonlar, erkeğin erkeğe duyduğu aşkın bastırılıp erkeğe duyulan öfke, kadınsılaştırma, kendine duyulan aşk ya da kıskançlık duygularıyla yer değiştirmesi ile sonuçlanır (1993: 115). Bu açıdan bakıldığında Alper'in kadınlara ve cinselliğe yönelik tutumu, cinsel tercihiyle barışamamış, eşcinselliğini kabullenememiş, aslen kendine ve kendi cinselliğine duyduğu öfkeyi kadına yönlendirmiş bir erkek izlenimi vermektedir. Cinsellik onun için paylaşılan bir deneyim ve ortak hazzın alanı değildir, cinsel birleşmenin ardından kadınlarla aynı yatakta uyuyamaz. Birlikte olduğu kadını bir şekilde evinden gönderdikten sonra, yatak çarşaflarını değiştirir, sanki biraz önce yaşanan "her ne idi" ise onu izlerini silmek istemektedir.

Alper'in cinsellikle kurduğu "sorunlu" ilişki bu kadarla kalmaz, hem yaşı küçük kızlara yönelik "sapkın" bir ilgisi vardır, hem de sürekli ve çok sayıda farklı kadınla beraber olur. Bu da yine gizli eşcinsellikle bağlantısı kurulan bir durumdur. Velikovksy, Tolstoy'un Kreutzer Sonatı üzerine yaptığı çalışmada, romandaki katilin (Pozdnişev) kendi doğasından haberdar olmayan, hatta yazarın bile farkına varmadığı şekilde eşcinsel olarak sunulduğunu belirtir. İlk

cinsel deneyimini bir genelevde edinen kahraman, yani Velikovsky'in belirttiğine göre, işi gereği başka erkeklerle birlikte olduğunu bildiği bir kadınla (12) cinsel ilişkiye giren erkek, aslında kadının diğer müşterileriyle sembolik temasa geçme isteği içindedir, bu durum da yine eşcinselliği maskelemektedir. Hatta Velikovsky, kadınlarla macera peşinde koşan Don Juan figürünün maskelenmiş eşcinselliğin bir biçimi olduğunu savunur: Don Juan sürekli çabalar, ancak arayışının nesnesini bulamaz, hiçbir şey onu tatmin etmez, çünkü bulamayacağı yerlerde tatmin arar ve bu bir kadından diğerine sürekli geçişi sadistçedir (1937).

Alper'in evlilik kurumuna karşı tavrı, Ada tarafından genel kabul gören "erkek tepkisi" olarak değerlendirilirken temelde kadınlarla ve kendi cinselliğiyle meselesini halledememiş bir erkeğin tavrıdır. Arkadaşının düğününe gidemeyişi, annesiyle vakit geçiremeyişi, anne ve Ada arasında iyi bir ilişki kurulmasının onu korkutması ve dolayısıyla kabalaştırması, annesinden utanması gibi durumlar da özellikle anne ile olan ilişkisi açısından bakıldığında sorunlu bir alanın varlığına işaret etmektedir. Baba figürüne ya da babaya ilişkin bir göndermeye ise film boyunca rastlanmaz. Daha önce bahsettiğim Legl'in çalışmasındaki erkek hastaların anneleriyle ilişkileri son derece sorunludur ve hatta anneye bağımlıdır (2002: 82). Tremblay ise, ataerkil toplumlarda kadına yöneltilen tecavüz dâhil olmak üzere şiddetin gizli, bastırılan eşcinsellikle ilgi olduğunu ya da geçmişinde erkeğin kendisinin uğradığı cinsel tacizi kadınlara yöneltmesinin eşcinselliğin sublime edilmiş eylemleri olduğunu belirtir. Yine Tremblay, bu alanda çalışan profesyonellerin insan zihninin nasıl işlediğini tam olarak anlayamadıklarını, bu nedenle de geçmişinde babaları tarafından cinsel tacize uğramış olan erkeklerin daha çok annelerine karşı öfke dolu olmalarını açıklayamadıklarını söyler (Tremblay, 2000).

Tekrarlamak gerekirse, Alper'in geçmişinde bir taciz olup olmadığı ya da gizli eşcinsel olup olmadığı sorularının net, kesin ve açık bir cevabı yoktur. Ancak filmde betimlendiği şekliyle cinselliğiyle ilgili sorunları olan bir erkektir ve bu nedenle çevresindeki kadınlara yönelik ister para karşılığı ilişkiye girdikleri olsun, ister sevgili ilişkisi içinde olduğu olsun, ister annesi olsun psikolojik şiddetten fiziksel ve cinsel şiddete kadar uzanan bir yelpazede kendisini gösteren misojinist eylemlerde bulunur.

4. Okuma:

Ana Vatan, Devlet Baba

Benden hâlâ senin sağırlığının duvarını delecek kadar güçlü
bir hüzün çığlığı bekliyor musun?
Seni en uzağının daha uzağına çekecek olan bir çağrı?
Döngünün dışına çekecek?
(...)
Senin için ve benim için, yazgıların en iyisini istiyordum ben.
Ama yazgısının ağırlığına boyun eğenin yükü nasıl hafifletilir?

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.21

Filmin açılış sahnesinde karanlık bir yolda bir araba yol alır, karanlığın içinde birine çarpar. Sonradan politikacı olduğunu öğrendiğimiz Servet, devleti (13) yönetmeye talip direksiyon başındaki politikacının mecazıdır. Karanlıkta içinden geçtiği dar yol da ülkenin ancak bir farın aydınlattığı kadarıyla görülebilen geleceğidir. Direksiyon başında uyuması sonucu yoluna çıkanın ölümüne neden olur, ancak bunun sorumluluğunu üstüne almaktan acizdir, bu suçu yanında çalışan emekçinin üstlenmesi için onu ikna eder, avukatının önerdiğini söyler, yani hukuk ve siyasete alan açar, yol gösterir, kitabına uydurur. Böylece siyasetin alanının kirlenmişliği, yozlaşmışlığı gözler önüne serilir. Üstelik yalnızca o değil, başına bela almak istemeyen diğer arabadakiler de kısa bir kararsızlığın ardından yollarına devam ederler. Sonrasında ise yağmur tüm izleri siler.

Servet'in önerdiği anlaşmayı kabul eden Eyüp hapse girerken, yemek fabrikasında çalışan eşi Hacer ve oğlu İsmail, babanın yokluğunda onun maaşını alırlar. Aylık maaşının işleyeceği, araya bankayı karıştırmadan oğlunun her ay büroya giderek alabileceği söylenmiştir. Biz bu para alışverişi kısmını görmeyiz, daha sonra İsmail babasını ziyarete gittiğinde maaşını her ay sekreterden kendisinin aldığını söyler. Aylık ödemeler için İsmail gidiyorduysa neden toplu parayı onun istemediği de, vaat edilen paranın neden hemen ödenmediği de rasyonel bir açıklama ile sunulmaz. "Çıkınca elinde toplu paran olur" ifadesinin de işaret ettiği gibi, paranın yöneticisi erkektir, o kadar para kadına emanet edilmez. Yüklüce bir paranın kadına

teslim edilmesi demek erkeğin kadın üzerinde tahakküm kurma araçlarının en önemlilerinden birinin elinden gitmesi demektir. Hacer'in Servet'in bürosuna gitmesiyle birlikte değişen hikâyede seçim mağlubu Servet, gelen telefonlardan sıkılmıştır, Hacer'in yanında "her önüne geleni odama alma" diye sekreterini azarlar. Ancak daha sonra Hacer'in üzerinden zedelenen, hırpalanan egosunu tamir etme yoluna gider. Servet'in fikrinin değiştiği an Hacer'in mobil telefonunun uzun uzun çaldığı Yıldız Tilbe şarkısını (14) duyduğu andır. Karşısındaki kadının yaşanmamış tutkusunun farkına varır. Ne Eyüp'ün ne de Servet'in telefonları çaldığında böyle ezgiler duyulur. Hacer'in kendisini ifade etme isteği "sen de sev ama sevilme, aşk acısı çek ben gibi, çok özle ama kavuşma/ kavuşamadığım gibi" dizelerinden dökülür. Servet önce rahatsız olur Hacer'in uzun süre çantasını karıştırıp telefonu bulamamasından. Ama işte tam o sıralarda bir yerlerde bir bakışı vardır Hacer'e, ondaki örtülmüş, bastırılmış, karşılanmamış arzuyu fark ettiğini anlatan bakış.

Vaat edilmiş paranın "avansını" talep eden kadın sonunda paraya ve iktidara teslim olmuş gibi resmedilir. Ancak bunun arkasında yatan mantık dizgesini anlamak mümkün değildir. Hacer'i baştan çıkardığı ima edilen para ve iktidarın somut bir karşılığı yoktur. Çünkü ne Hacer'e alınmış bir hediye (15), ne hayat standartlarında bir değişiklik, ne bir gezi, ne de pahalı bir yemek vardır. Üstelik birlikte olmak için Hacer'in evini kullanırlar. Bu yüzden sırf para ve iktidarla ilişki kurarak verilmesine karşın, bu kavramlarla ilişkili olarak Hacer'in neden herhangi başka biri yerine Servet'le birlikte olmayı seçtiği tamamen muammadır (âşık olması dışında tabi). Tam da bu muamma nedeniyle, bilerek ya da bilmeyerek, kadın bedeni ile ana vatan arasında kurulan ideolojik bağlantıya bir şekilde zemin sağlar şekilde Hacer ve Servet arasında cinsellik bağlantılı bir ilişkinin kurulduğunu düşünüyorum. Bu anavatan-kadın mecazını filmin her sahnesinde, her diyalogunda görmeyiz, ancak izleyiciye sezdirecek kadar ya da zihninde soru işaretleri oluşturacak kadar izini sürebiliriz.

Najmabadi, milliyetçi söylemin, çoğunlukla vatanın bir kadın bedeni olarak temsil edilmesini, erkek kardeşlerden kurulu bir ulusta, erkeklerin birliğine dayanan bir ulus kimliği inşa etmek üzere kullandığını belirtir (2000: 118). Bu analojinin yalnızca milliyetçi

söylemin politik arenadaki sınırları içinde kalmadığını belirtmek gerekir ya da yalnızca milliyetçi söyleme ait olmadığını. Ülkelerden cinsiyetlendirilerek bahsedilmesine ilişkin pek çok çalışma (16) bulunmaktadır. Türkiye örneğinde de olduğu gibi devlet erkek, vatan ya da ulus ise kadın olarak düşünülür. Bu nedenle de kadınlar vatanı/ulusu anlatmak için kullanılırken, erkekler onların vekilleridir ya da failleridir. Milliyetçi söylem, kadına ve erkeğe farklı roller atfeder, kadınlar genellikle bakıp büyüten, besleyen, yetiştiren rollerine uygun görülürken; erkekler kahramanlar, askerler olarak ya da kadın/dişi/anavatanın ve anavatanın kolektif doğurgan (yeniden üreten) bedeninin koruyucuları olarak resmedilir (Baruh ve Popescu 2008: 90- 91). Bu nedenle de vatan sevilen ve korunması gereken bir kadının mecazı olarak kurulur. Dolayısıyla vatan ya da vatan toprağı, ataerkil söylemlerle milliyetçi söylemlerin bileşkesinde, ulusun namusudur.

Kadın ve vatan arasında kurulan bu mecâzi ilişkiyi tersten okuduğumuzda, *Üç Maymun* bir yandan da Hacer'in bedeni üzerinden cisimleşen anavatan imgesini tartışmaya açar. Bu durumda vaat edilen ama tutulamayan bir söz nedeniyle siyasetçiler Servet ile cisimleştirilen tarafından kandırılan ve Eyüp ile cisimleştirilen-vatanın asıl "sahipleri" tarafından sahipsiz bırakılan vatan toprağı, siyasetçilerin elinde "oyuncak" olmuştur. Vatan "sahipleri"nin yeni nesilleri ise İsmail (17) ile cisimleştirilen kendi çıkarları adına, karşı çıkıyormuş gibi yapsa da olan biteni sessizce izlemeyi, hatta olanlara uzunca bir süre göz yummayı tercih etmişlerdir, ta ki vatanın aşağılanması kendi kanına dokunana kadar. Bu uzaktan takip ve müdahil olmama hali nedeniyle Servet'in Hacer'e bağırdığı, küfrettiği, öldürmekle tehdit ettiği sahneyi uzaktan izleriz. Bu aynı zamanda hiçbir şeyle yüzleşemeyen, meseleleri konuşarak çözemeyen, hesabını olay olurken değil, sonradan gören toplumun bakışıdır. Bu sokak ortasında eşinin bıçakladığı kadına ya da ulu orta yerde dövülen kadına bakışla aynı bakıştır. Bir cep telefonu kamerasıyla çekilir gibi uzaktan ve hafif titrek.

Bir tek anneye görünmeyen boğulan çocuğun hayaleti böyle bir okuma alanı içinde karşılığını bulur: Ana vatanın hatırlamadığı, ölümlerinin hesabını sormadığı, "boğulmuş" evlatlarının, henüz

erginleşmeden ölen nesillerin vücut bulmuş mecazıdır küçük oğlanın hayaleti. İsmail ve Eyüp suçluluk duydukları anlarda küçük çocuğun hayaletini görürler. Bir yanlışlık yapıyorlardır, vicdanlarını rahatsız eden bir durumun karşısında susup kabulleniyorlardır. Küçük çocuk seslerini çıkaramadıkları anlarda çıkar ortaya, kendini hatırlatır. Bir pişmanlık ve vicdan azabı paylaşılır ailenin erkekleri tarafından: İlkinde İsmail zarf içindeki parayı odasındaki masanın üzerinde bulur. Yatar, küçük çocuk girer eve, bakar ve kaybolur. İkincisinde karakoldaki sorgudan geldikten sonra hem Servet'in öldüğünü, hem de Hacer'in telefonundan atılmış mesajın Servet'in telefonundaki son mesaj olduğunu öğrenir, uzanır ve ağlar, küçük oğlan sarılır, sonra çeker elini gider.

Vatana karşı hem "gerçek" sahipleri hem de vekilleri hoyrattır. Vatan, hapisteyken sizi sormayandır, gözden ırak gönülden de ırak olduğunuzdur, aynı zamanda eylemlerinizden dolayı sizi yargılamayandır, sadece ihtiyacınız olduğunda yanınızda olandır. Hacer ne Eyüp'ün kararını sorgular, ne de oğlu dayak yediğinde üstüne gider, usulca yaralarını temizlemesine yardım eder. Servet'in ayaklarına kapanıp "sen benim kaderimsin", "beni bırakamazsın" diye yalvardığı sahnede bir kere daha görürüz Hacer'in kendi "kaderi" yoktur, tek risk alan, tek düzenli hayatının, aile kurumunun, toplum baskısının karşısında duran o olmasına rağmen yoktur, Servet başlattığı gibi bitirir ilişkiyi. Biz bu konuşmanın sonucunu da görmeyiz, sadece ojelerini çıkardığı ve ağladığı sahnede Hacer'in yüzündeki bitkin, kırgın, vazgeçilmiş kadın ifadesinden anlarız.

Eyüp dokuz ay sonra hapisten çıkıp Servet'in ofisine gittiğinde her ikisi de bilir birbirlerinin bildiklerini, ama ses çıkarmazlar. Kaybedecek çok şey vardır, aralarındaki sessiz anlaşmayla herkes kendi alanına çekilir. Hesabı sorulmayan ve sorulmayacak olan hesap kapanmıştır, hatta avansı alınan parayı da kesmemiştir Servet, bir sus payı daha eklenir böylece. Hacer ne para ne iktidar istemiştir. "Yalnız ve güzel ülke"dir aslında ama fena halde hırpalanır.

5. Okuma:

Issız Adam ve *Üç Maymun* ya da Arsız Adam ve Bir Maymun: Para Herkesi Bozar

Ama bu mükemmelik içinde ne unuttun kendinden?
Bu saltanatta neyine hükmedemedin?
Ötekini bıraktığın gölgede senden geriye ne kalıyor?
(...)
Ve ötekinin mutluluğunu kendin için en müthiş sarhoşluk
gibi tatmayı istememen, işte senin talihsizliğin. Ötekinin
yaşamını onun malını çalmadan paylaşmak,
Senin aşmayı kabul etmediğin ufuk çizgisidir bu.
Kırmak istemediğin döngü
Yitirmek istemediğin kabuk

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.25

Her iki film de paranın, insani değerlerin üstünde ve insani değerlerin yokluğunda bir değer olarak yoğun bir biçimde ilişkilerin merkezinde yer almasından bahseder. Yitirilen, önemi azalan insani değerlerin yerine başka değerlerin konamadığı, ikamesi olmayan değerlerin yarattığı boşluğu yalnızca paranın doldurduğu bir ilişkilenme biçiminde birbirine değmeyen, kendi içine dönüp bakmaktan aciz, görmemiş gibi yapmayı, hissetmemiş gibi yapmayı tercih eden karakterler anlatılır. Her iki filmde de parayı merkeze alarak seçimler yapan/eylemlerde bulunan erkek karakterlere rağmen, eylemlerinin görünmez kılınmasına rağmen, kendilerine biçilen rol kararlara uymak olmasına rağmen, kadın karakterler mücadele ederler: Tutkuları için, aşkları için, kendi deneyimleri ve hayatları için, para için değil. Büyük kentte yaşayan erkeklerin vaatleri, zaafları, hayal kırıklıkları, vazgeçişleri, göz yumuşları, korkaklıkları, aldanmışlıkları, ama en çok da kadınlarla buluşamadıkları yerdir biraz da bu filmler. Para ile gelen iktidar ilişkilerin tanımlayıcısıdır, erkek cinselliği sevişmekten sekse dönüşmüştür ve seks de doğrudan para ile ilintilidir. Para ile ilintili olmadığı durumlarda ise şiddetin bir parçasıdır ya da şiddetle ifade edilir.

Issız Adam'da Alper'in annesiyle olan ilişkisi dâhil olmak üzere bütün ilişkileri para üzerindendir, hatta Ada'yı bile bunun bir parçası yapar. Annesi ile telefonla konuşur, tek sorduğu parası olup olmadığı, daha çok gönderebileceği, ne kadar gönderdiğidir. Annesine elbise alması için Ada'ya para verir, iki kadın alışverişe, oradan da düğüne giderler. Seks için para öder, cep telefonunda kayıtlı numaralar vardır, onlar da Alper'i sesinden tanırlar, ne istediğini bilirler ve bütün bu kadınlara kötü davranır. Temizliğe eve gelen kadınla kurduğu ilişki yine para üzerindendir. Restoranda çalışan kızlar zaten elemanıdır, onun için çalışırlar, yine para üzerindendir. Plakları aldığı kadının eline yine hemen para sıkıştırır. Film boyunca elinden de dilinden de para düşmez. Filmde Alper dışındaki tek erkek karakter garsondur, arada onunla konuşur ama bu ilişki de patron-çalışan ilişkisidir sonuçta. Bu adam kiminle konuşur, kiminle dertleşir, kiminle sıkıntılarının paylaşır? Hiç kimseyle. Bu yüzden ıssızdır ama arsız bir ıssızlıktır işte onun ıssızlığı. Bir tek Ada'nın ona hissetmeyi "öğrettiği" sahne vardır, hayata değer, kadına değer, kendine değer. Bunun dışında parayı hayatından çekseniz, geriye hiçbir şey kalmaz, çünkü kendini üzerine kurduğu her şey para üzerindendir.

Üç Maymun'da Eyüp para için adam öldürmek gibi ağır bir suçu üstlenir. Hapse girmeyi, ailesinden uzak kalmayı, hayattan uzak kalmayı göze alır. Ertelenmiş bir refah için hayatını duraklatır. İsmail, para için annesi ile Servet arasındaki ilişkiye göz yumar, babasına yalan söyler. Servet, seçimi kaybettiğinde ilk söyledikleri ne kadar çok para harcadığıyla ilgilidir. Filmde ortalıkta dönen paraların tamamı Servet kaynaklıdır. Filmin sonunda Eyüp, Bayram'ı parayla ikna eder, oğlunun yerine hapse girer yine ertelenmiş refah için. Bütün bu adamlar kiminle konuşur, kiminle dertleşir, kiminle paylaşır? Hiç kimseyle. Bir tek Servet arabada kaybettiği seçim yüzünden nasıl hissettiğini Hacer'e anlatır. Onun dışmda filmin erkek karakterleri Hacer'e hesap sormaktan hislerini, düşüncelerini sormaya fırsat bulamazlar. Eyüp'ün yatak odasında "noluyo lan sana" diye bağırarak Hacer'i tartaklamasını saymazsak tabi.

Paranın ilişkilerde bu kadar merkezi bir rol oynaması, hem mekânsal hem de zamansal bir durumdur. Kent mekânı, merkezin-

de ya da kıyısında yaşansa da kentliler için kentte yaşamayanlardan farklı deneyimler yaratır. Simmel, metropol insanının zihinsel yaşamının farklılığından dem vurur ve bunun para ekonomisiyle bağlantılı bir durum ve psikolojik bir tavır olduğunu söyler. Simmel'e göre bu psikolojik tavrın, temelinde ayırt etme yeteneğinin körelmesi yatar. Bu körelme, nesnelerin ve şeylerin farksızlaşması, aynı "gri ton"da görülmesi, hiçbir şeyin bir önceliğinin ya da özel bir ilgilenilebilirliğinin olmamasıyla tanımlanan bir ruh halidir ve "bütünüyle içselleştirilmiş para ekonomisinin gerçek anlamda sübjektif yansımasıdır". Çünkü para pek çok farklı şey karşısında aynı renksizlikte ve kayıtsızlıkta en ürkütücü eşitleyici haline gelir, çünkü parayla birlikte şeylerin niteliksel farklılıkları "ne kadar?" sorusuyla ifade edilir (1997:178).

Bu iki filme baktığımda bu "ne kadar" sorusunun yalnızca metalar üzerinden değil, duygular ve değerler üzerinden de önemli bir yer tuttuğunu düşünüyorum: Özgürlük ne kadar, aşk ne kadar, bağlılık ne kadar, tutku ne kadar, seks ne kadar, sevgi ne kadar, söz ne kadar, söz vermek ne kadar, insani değerler ne kadar, insan yaşamı ne kadar? Bütün bu değer yitimi/değişimi/yoksunluğu yeni kültürel konumlanmalarla da bağlantılıdır. Gürbilek, 1980'lerde yaşanan, kendini bize bir ses, söz ve görüntü patlamasıyla birlikte bir arzu patlaması olarak da sunan değişim"in beraberinde "uzun yıllar baskı altında tutulmuş olan ve (...) artık patlama noktasına gelmiş" olan arzunun açığa çıktığını söyler ve toplumun uzun yıllar ertelemek zorunda kaldığı isteklerini "nihayet" ifade etme imkânını bulabildiğini ekler. Ona göre, "yalnızca para tasarrufuna değil, arzu tasarrufuna da dayalı eski kültür yerini bir arzu kültürüne; insanları arzularını hemen ve şimdi doyurmaya davet eden, iştahı ve hevesi kışkırtan yeni bir kültüre bırakmış" gibidir (2001: 16). Bu arzular, cinsellikten arabaya kadar geniş bir yelpazede kendini gösterirken, üretmeyen ama tüketen, hem de yalnızca metaları değil değerleri tüketen bir dönemden ve sınıflardan bahsediyoruzdur artık aslında.

Bu yeni kültür de bir döngüye dönüştürür her şeyi, Alper beş yıl sonra aynı yerdedir, Eyüp, bir başkasını kendisine benzetmektedir. İster sınıf atlamış olsun, ister atlamasın döngüyü kıracak bir değer, bir değişim, bir itici güç yoktur. Aşk bile dönüştüremez,

değiştiremez bu karakterleri, ama para dönüştürür ve değiştirir. Para ile bağlantılı olarak içi boşalan ama yeri doldurulamayan değerler, *Üç Maymun*'da suskunluk anlarında hareketsiz bir karakter gibi, *Issız Adam*'da nostaljik şarkıların uyandırdığı duygularla kendilerini hissedilir kılar. Tam anlaşılmazlar, açık değildirler, ama inceden sezilirler.

Oysa bu iki filmde de en açık resmedilen şey eylem ile ilgilidir. İlk bölümde eylemlerin faillerinin gizlendiğinden bahsetmiştim. *Üç Maymun*'da yalnızca failin değil, eylemin de gizlendiğini görürüz: Arabanın çarpışı, Eyüp'ün hapse girişi, Servet ile Hacer'in sevişmeleri, Servet'in öldürülüşü gibi. Kimi eylemler ise eyleme maruz kalanda yarattığı etki ile verilir. Bunun en şiddetli örneği hapisten çıkan Eyüp'ün yatak odasında Hacer'in bedeninde gezinen elidir. Bir yandan Hacer'in bedeni hepimizin bakışına sunulur ve Eyüp "bir bakalım şöyle" der ve biz hep birlikte bakarız. Kadrajda Eyüp tam olarak görünmez, ama eli Hacer'in bedeninde tekinsiz ve tehditkâr dolaşır: Boğazını mı sıkacak, tokat mı atacak, okşayacak mı belli değildir. Bu sahne şiddetin en yoğunlaşmış halidir. Ancak fail gizlenir ve bir ele indirgenir, kendi "mülkiyeti"nin üzerinde gezinen, her istediğini yapabilecek olan bir ele. Bu el, istediği gibi iter, çeker, sıkar, ama fail kadrajın dışındadır.

Issız Adam'da ise bütün hikâye içinde aşkın olmuyor olması kâfidir, bir neden, bir açıklama yoktur, sadece "hayat izin vermiyor"dur. Ada'yı ikna etmesine, dükkânına kadar takip edip ısrar etmesine, kitap sayfasına telefon numarasını yazmasına, şarkılar eşliğinde İstanbul panoramasında el ele gezmesine ve uzun bir liste oluşturacak olan her şeyi yapmasına izin veren hayat, buna izin vermiyordur. Böylece, Alper de eylemin alanından bir fail olarak çekilerek gizlenir, hiçbir şeyin sorumluluğunu almaz ama Ada filmin sonunda, yıllar sonra bile onu yine de anlar. Böylece fail, kendi başlatıp bitirdiği eylemden yarasız beresiz ve de geldiği gibi ıssız çıkar gider.

Sonuç:

Senin Her Şeyi İstediğin Yerde Ben Paylaşmayı Seviyorum

Ve eğer senin vaktin benim vaktimin başladığı yerde bitiyorsa
Benim için zevk değildir bu.
Çünkü senin her şeyi istediğin yerde ben paylaşmayı seviyorum

Luce Irigaray
Nietzsche'nin deniz aşığı, s.31

Her iki filmden sonra sinema salonundan çıkarken bir kadın olarak aynı deneyimi farklı görüntülerle yaşamış olduğunuz hissine kapılıyorsunuz; benim eylemim nerede, ben nereye bakmalıyım, niye şimdi hepsi yine benim suçum, niye bu kadar hırpalandım, benim deneyimim neden kayıp, benim sözüm nerede, iradem nerede, özne olarak ben nerdeyim? Hacer de Ada da gerçek hayatta karşımıza çıkabilecek kadın karakterleridir denilebilir, doğrudur da. Ancak benim baktığım yerden filmin sonunda bu karakterlerin döndürüldüğü yer önemli ya da neye dönüştükleri. Bu deneyimin sonucunda ne olur bu kadınlara? Hacer aşktan vazgeçer içinde yer almadığı bir aile fotoğrafına döner, Ada aşkı bir yana bırakıp mantıklı bir evlilik yapar.

Issız Adam'da Alper dışında karakterlerin tamamına yakını kadınlardır, *Üç Maymun*'da ise Hacer dışında bütün karakterler erkeklerdir. İki filmdeki kadın-erkek dağılımının bu farklılığı bir şey değiştirmez. Alper, "öteki kadınlar"ın tümüne şiddet uygular, annesine şiddet uygular, Ada'ya şiddet uygular, temizlikçi kadın ve mutfakta çalışanlar ile şiddet uygulayacak düzeyde bir ilişkileri yoktur. Hacer, oğlundan şiddet görür, Servet'ten şiddet görür, kocasından şiddet görür, geriye de başka karakter kalmaz zaten.

Sonunda kadının yüzünde kalan hep buruk bir gülümseme olur, erkeğin karşılık vermemesi nedeniyle yüzünde donup kalan o gülümseme: Eyüp tarafından kendisini atması telkin edildikten sonra terasta, kenarda otururken dönüp bakar Hacer, Eyüp'ün yüzü

tepkisizdir. Yücelik gösterir ve "saçmalama, in aşağı" der, bu kadar iki dudağının arasındadır Hacer'in yaşamı, bu kadar pamuk ipliği, "saçmalama, in aşağı". Bu aynı zamanda bundan sonra Hacer'in Eyüp'ün iktidar alanına dönüşüdür. Saçmalamaz ve iner aşağı, duygularından iner, umutlarından iner, umutsuzluklarından iner. "Kötü anne" Hacer imgesi, "kaderimsin" dediği adamı öldüren oğlu için çıkar yol aradığı, oğluyla birlikte terasta ağladığı sahnede biter. Çünkü aşkın acısını değil, oğlunun hayatının endişesini seçer.

Sonunda kadının yüzünde kalan hep buruk bir gülümseme olur, erkeği sessizce (yine ve hep) anladığını gösteren, yüzünde donup kalan o gülümseme: Alper sinemaya girmek üzere pasaja gelir, Ada'nın sırtı dönüktür, döner ve görür, ayağa kalkar yüzünde buruk bir gülümseme. Sarılırlar, iç sesler, hikâyeler, özlemler derken Alper çıkar pasajdan. Ada, elinde kızının fotoğrafı, parmağında alyansı, kısalmış saçları ve anne-eş duruşuyla kalır olduğu yerde. Alper kararsız ve korkak bir o tarafa bir bu tarafa gider pasajın önünde. Ada kalakalır öyle yüzünde aynı ifade ve gülümsemeyle.

Sinema salonundan çıkarken siz de aynen böyle hissedersiniz bir kadın olarak: Yüzünüzde donmuş bir gülümseme. Hangi sınıftan olursa olsun, hangi hikâyeyi anlatırsa anlatsın, hangi şarkıyı çalarsa çalsın, hangi durumu merkeze alırsa alsın kadın olarak sizi anlatmaz, size anlatır, sizin adınıza konuşur, kendi durduğu yerden, kendi cümlelerine sizi katmadan, ama sizin cümlelerinizi yazarak. Ada ya da Hacer gibi gülümsersiniz sadece, çünkü her şeyin istendiği yerde siz paylaşmayı seviyorsunuzdur.

Notlar

1. Filmin oyuncuları olan Yavuz Bingöl, Ahmet Rıfat Şungar ve Hatice Arslan ile yapılan röportajda özellikle erkek oyuncular tarafından kadın karakterin suçlu olduğu ifade edilmiştir. Yavuz Bingöl, kendi annesinin kendisi için yaptığı fedakârlıkları da belirterek Hacer karakterinin nasıl ve ne kadar "suçlu" olduğunu açıklamıştır. Röportajın tamamı için bknz.

http://arsiv.kazete.com.tr/sayilar/2008/73/?bolum=haberler&sayfa=kultursanat01

2. TDK sözlüğüne göre arsız sözcüğü şu üç anlama gelmektedir: (1) Utanması, sıkılması olmayan, yılışık, yüzsüz (kimse), (2) Açgözlü davranan (kimse), (3) mecaz Kolayca üreyebilen (bitki).
3. Alper ismi, Alp ve er sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşur, Alp, eski Türklerde kahraman, yiğit, cesur anlamlarına gelir, er ise erkek anlamına gelir. http://www.isim.name/erkek/12/0/erkek-isimleri.html ve tdk.org.tr.
4. Tıpkı Aylin Aslım'ın Böyledir Bu İşler şarkısının sözlerinde olduğu gibi, "Kız çok iyiydi, bir erkek daha ne ister/Her şeyi ister hepsini ister/ (...) Artık her şeyin benim hepsini ver ver ver/ İsmini resmini hepsini ver ver ver/ Çocuk açgözlüydü tath güzel sözler", Gulyabani (2005), Pasaj Müzik.
5. Three wise monkeys
6. Kimi kaynaklarda Çince diye geçmektedir, kaynakçada bknz. NationMaster 2010.
7. Bu anlamsal farklılıkla ilgili daha geniş bir tartışma için kaynakçada bknz. Smith, NationMaster ve Judika Malau.
8. Taş, kaya, çakıl taşı anlamına gelir. Arapçada ince h ve kalın H farkı nedeniyle anlamın değiştiğine ilişkin görüşler de bulunmaktadır. http://www.isim.name/isim/2464/Hacer-isminin-anlami.html. Yazının ilk bölümünü yazarken özellikle Ada ve Alper isimlerinin seçilmiş olması dikkatimi çektiği için *Üç Maymun*'daki karakterlerin isimlerine de bakma ihtiyacı hissettim. Yazıyı bitirdikten sonra elime geçen bir çalışmada *Üç Maymun*'daki karakterlerin isimlerine ilişkin geniş bir çözümleme yapılmış olduğunu gördüm. Bu çalışma için bknz. Ece Özdemir, "*Üç Maymun*'da Kadın Temsili", içinde Sekans Sinema Yazıları Seçkisi, Ankara: Tan Kitabevi, 2009.

9. Bu araştırma Avusturya'da erkek ve kadın hastalarla yapılmış olup uyuşturucu bağımlılığı terapisinde toplumsal cinsiyetin etkilerinin ölçüldüğü bir çalışmadır.
10. Burada bahsedilen erkek eşcinselliğidir.
11. I love him.
12. Seks işçisi terimini tercih ediyorum, ancak Velikovksy'nin kullandığı terim başka olduğu için tekrarlamamayı tercih ediyorum.
13. Aslında hükümet olması gerekir, ancak günümüzde devlet ile hükümet arasındaki çizgiler ortadan kalkmış, ikisi birbirinin yerine geçen kavramlarmış gibi kullanılmaktadır.
14. Yıldız Tilbe, E mi, Yürü Anca Gidersin (2003), Avrupa Müzik.
15. Bir ihtimal Eyüp'ten şiddet görmesine neden olan iç çamaşırı, ama o da bir tahminden öteye gidemiyor bu durumda.
16. Baruh ve Popescu'nun (2008) özetledikleri şekliyle :Bock ve Thane, 1991; Bridenthal vd., 1984; Bryant, 2002; Delaney, 1995; Eley ve Suny, 1996; Herzfeld, 1997; Koven ve Michel, 1993; Williams, 1987. Baruh ve Popescu için bknz. kaynakça.
17. İbrahim peygamberin Tanrı'ya kurban adadığı oğlunun adı.

Kaynakça

Baruh, L. ve Popescu, M. (2008). "Guiding metaphors of nationalism: the Cyprus issue and the construction of Turkish national identity in online discussions". *Discourse and Communication.* vol. 2(1), London: Sage Yay., s.79-96

Delaney, Carol (1995). "Father State, Motherland and the Birth of Modern Turkey" içinde *Naturalizing Power: Essays in Feminist Cultural Anlaysis.* der. D.J. Yanagisako & C.L. Delaney. London & N.Y.: Routledge, s. 177-199.

Georges, Robert A. ve Jones, M. Owen (1995). *Folkloristics: An Introduction.* Bloomington: Indiana University Press.

Grossman, Andrew (2000). "Homosexual Men (and Lesbian Men) in a Heterosexual Genre: Three Gangster Films from Hon Kong". içinde *Queer Asian Cinema: Shadows in the Shade.* der. A. Grossman N.Y.: Harrington Park Press, s. 237-272.

Gürbilek, Nurdan (2001). *Kötü Çocuk Türk.* İstanbul: Metis Yayınları.

Issız Adam, (2010). "Çağan Irmak'tan Issız Adam". Erişim tarihi 16 Ocak 2009. *http://issizadam.com/?TR=1*

Judika Malau (2010). "Shizaru- Do No Evil". Erişim tarihi 16 Ocak 2010. *http://judikamalau.wordpress.com/2008/02/11/shizaru-do-no-evil/*

Legl, Thomas (2002). "Gender Oriented Treatment in Residential Long-Term Theraphy". içinde *Women and Opiate Addiction: A European Perspective.* Araş. koor. P. Stocco ve J.J.L. Llacer. Palma de Mallorca: IREFEA Yay.

Lehman, Peter (1993). "Don't Blame This on a Girl: Female Rape Revenge Films". içinde *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema.* der. Cohan, S. Ve Hark, I.R., London & N.Y. : Routledge, s. 103-117.

Martin, P.Y. ve Hummer, R.A. (1993). "Fraternities and Rape on Campus" içinde *Violence against Women: The Bloody Footprints.* der. P. Bart ve E.G. Moran Thousand Oaks: Routledge. s.114- 131.

Mulvey, Laura (1995). "The Myth of Pandora: A psychoanalytical Approach" içinde *Feminisms in the Cinema.* ed. Pietropaolo, L. Ve Testaferri, A. Bloomington: Indiana University Press, s.3-19.

Najmabadi, Afsaneh (2000). "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak". *Vatan, Millet, Kadınlar* içinde. Der. Ayşegül Altınay. İstanbul: İletişim Yay., s. 118-154.

NationMaster (2010). "Three wise monkeys". erişim tarihi 15 Ocak 2010. *http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Three-wise-monkeys*

Nbcfilm, (2010). "Üç Maymun, Story, In Turkish". erişim tarihi 16 Ocak 2009, *http://www.nbcfilm.com/3maymun/story.php?mid=4*

Reynolds, S. Ve J. Press (2003). *Seks İsyanları: Toplumsal Cinsiyet, Başkaldırı ve Rock'n' Roll.* Çev. Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Simmel, Georg (1997). *Simmel on Culture: Selected Writings.* ed. Frisby, D. & Featherstone M. London: Sage Yay.

Smith, A.W. (1993). "On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys". içinde *Folklore*, Vol. 104, No:1/2, s. 144-150, Folklore Enterprises Ltd adına, Taylor & Francis.

Taşçıyan, Alin (2008). "Üç Maymun" içinde *Empire*. Ekim.

Tremblay, Pierre J. (2000). "The Homosexuality Factor in Social Violence". erişim tarihi 18 Ocak 2010. *http://www.youth-suicide.com/gay-bisexual/homosexuality-violence/16-homosexuality-factor-violence.htm, ilk yayın 1992.*

Velikovksy, Immanuel (1937). "Tolstoy's Kreutzer Sonata and Unconscious Homosexuality". içinde *The Psychoanalytic Review*. Vol. XXIV, No.1.

QUEER SİNEMA: SİNEMADA CİNSEL AZINLIKLARIN İNŞASINA ELEŞTİREL YAKLAŞIM

H. Esra Arcan[*]

Giriş

Bu çalışma Queer sinema teorisini dolayısı ile queer, queer teori ve queer çalışmaları gibi kavram ve konuları ele almaktadır. Queer sinema üzerine yazmak bir anlamda cinsel kimlik ve cinsiyet politikaları üzerine yazma girişimidir. Bu girişimin iki temel sorun ve engelle malul olduğunu belirterek konunun Türkiyeli araştırmacılar açısından taşıdığı özel kısıtlamayı belirtmek yararlı olacaktır. İlk kısıtlama konunun Türkçe yazılmış ve Türkiye açısından konuyu irdeleyen kaynaklardan yoksun olması ve dolayısı ile yabancı dilde yazılmış Türkiye dışı toplumlara ilişkin kaynaklara bağımlı olma zorunluluğudur. Kuzey Amerika Üniversiteleri başta olmak üzere dünyada çok sayıda Gey/Lezbiyen/Queer çalışmalarına ilişkin dersler, kürsüler ve bölümler açılmasına karşın Türkiye üniversitelerinin bu alanlardaki çorakliği konunun sadece bilimsel değil aynı zamanda kültürel algılanışının da göstergesidir. Bu kısıtlayıcı kültürel algı çalışmanın her anında zorlayıcı etki yaratan daha geniş bir alanı etkisi altına almaktadır.

Çalışmanın başlangıcından itibaren karşılaşılan bir diğer ciddi kısıtlama ise dil ve dolayısıyla düşünsel ve kültürel sorun ve sorularla boğuşma zorunluluğudur. Queer sinema üzerine yazmanın diğer bütün sinema teorilerini yazmaktan farklı, çok boyutlu bir kültürel düşünmenin başlangıcını oluşturan ikinci kısıtlama dil sorunudur. Cinsellik ve cinsiyet alanında Türkçe metin üretmenin zorluğu daha cinsiyet kimliklerini adlandırma sürecinde karşılaşılan engellerle konunun ne denli güçlü bir politik, kültürel, düşünsel

[*] İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

yok sayma ile kuşatılmış olduğunu göstermektedir. Alana ilişkin söz üretmenin ön koşulu olan terminolojiyi kullanmak için gerekli en temel sözcüklerin bile Türkçe karşılığının olmadığı gerçeği sarsıcı bir uyarıdır. Queer kelimesinden başlayarak, özellikle egemen cinsiyet paradigmalarının 'normal' ve 'meşru' saydığı, olumladığı cinsel kimliklerin ki, bunlar da kadın ve erkekle sınırlıdır, dışında kalan kimliklerin Türkçemizde yerleşik, herkes tarafından üzerinde anlaşılmış, aşağılama ve dışlayıcı çağrışımlar içermeyen karşılıklarının olmaması temel sorun alanıdır. Çoğunlukla kelimelerin İngilizce asıllarının Türkçe ses uyumuna uygunlaştırılması ile sorun çözülmeye çalışılmıştır. Örneğin Türk Dil Kurumunun Türkçede Batı kökenli Sözcükler Sözlüğü veya diğer sözlüklerinde bile üzerinde uzlaşılmış ve herkes tarafından anlaşılabilen yegâne kelime olan eşcinsel dışındaki diğer queer şemsiyesi altında anılan hiçbir kimlik isimlendirmesinin Türkçe karşılığı mevcut değildir.

Bu çalışmanın temel terminolojisini oluşturan kelimeleri okurlara İngilizce'den uyarlanmış şekliyle sunmak yerine Türkçe ve anlaşılabilir olmasında ısrar etmek özel sorunlara yol açtı. Kadın, erkek ve eş cinsel dışında kalan heteroseksüel, gey, lezbiyen, biseksüel, travesti, transseksüel gibi kavramların Türkçede üzerinde uzlaşılmış, yaygın olarak kullanılan ve kullanıldığında anlamı tereddütsüz bilinen karşılıklarının olmayışı bu kavramların toplumsal, kültürel bilincin dışında bırakıldığını da göstermektedir. Heidegger'in 'dil varlığın evidir' sözünün bize hatırlattığı gibi dil, varlığın dolayısı ile bilincin yuvası ise kendisi mevcut olan varlığın bir dilde adının olmaması toplumsal ve kültürel bilinçte de yeri olmadığını dolayısı ile bu varlıklar ve kimliklerin toplumsal ve kültürel olarak görünmezliğe mahkûm edildiğini, o kültürden sürüldüğünü ifade eder. Bu kültürden sürülme hali sinema da dâhil kültür ürünlerinde de devam etmektedir.

Bu mütevazı çalışmada ne yazık ki, terminolojik bir sorun kisvesine bürünmüş olan, bu derin ve kapsamlı sorunun aşılamayacağı aşikârdır. Bu nedenle queer, gey, lezbiyen, biseksüel, travesti, transseksüel kelimeleri olduğu gibi kullanılacaktır. Son dönemde görülen ihtiyaç üzerine istisna olarak homoseksüel yerine eşcinsel ve heteroseksüel yerine düzcinsel kelimeleri yaygın olarak kullanılma-

ya başlanmıştır. Bu çalışmada İngilizcede heteroseksüel anlamında günlük dilde kullanılan straight: düz kelimesinin etkisi ile oluşturulmuş gibi görünen düzcinsel kelimesi yerine karşıcinsel kelimesi kullanılacaktır. Tüm grupların kapsandığı bir tanım olarak, lezbiyen, gey, biseksüel, travesti, transseksüel kelimelerinin baş harflerinden oluşturulan ve alanın aktivistlerinin ve derneklerinin de yaygın olarak kullandığı kısaltma LGBTT de zaman zaman queer kelimesini de kapsar anlamda kullanılacaktır.

Çalışma ilk bölümde, Queer, Queer Teori, Queer Çalışmaları kavramlarını açımlamakta ve bu kavramların felsefi ve tarihi arka planını aktarmaktadır. Ardından, sinema ve sinemada temsiliyet açısından korku alt türü ve anaakım sinemada queer kimliklerin taraflı inşasının bu kimliklerin toplumda azınlık konumuna yerleştirilerek, ötekileştirdiğine ilişkin veriler serimlenmektedir. Çalışmanın son bölümü ise Queer sinemanın eleştirel bakış açısının cinsiyetçi egemen sisteme meydan okuyan yeni yorumunun sinemada Queer kimliklerin inşasına kazandırdığı yeni boyuta vurgu yapılmaktadır.

Egemen Sisteme Meydan Okuyan Özne: Queer

Queer sinema üzerine tartışmak için öncelikle Queer kelimesinin anlamı üzerinde durmak gereklidir. Queer İngilizce bir kelime olup, olumsuz özellikte çeşitli anlamlar içermektedir. Webster Sözlüğüne göre, yabancı, sıra dışı bir şekilde farklı, geleneksel bakış açısına göre tuhaf, sorgulanabilir karakter veya şüphe çekici anlamlarının yanı sıra, argoda uygunsuz ve suçlayıcı ima içerikli olarak eşcinsel, efemine ve erkeksi olmayan anlamlarına da gelmektedir.

Bu anlamda queer; gey, lezbiyen başta olmak üzere karşıcinsel olmayan tüm kimlikleri tanımlayan bir kelime olarak kullanılmaktadır. 1980'ler ve 90'larda birçok kişi gey, lezbiyen, karşıcinsel veya biseksüel olarak sınıflandırılmayı reddederek, cinsel uygulamalarına göre tanımlanmak yerine queer olarak tanımlanmayı tercih ettiler. "Tanım temel olarak değişmez bir cinsel kimlik anlayışını reddeder. Daha ötesi, queer olmak normatif karşıcinselliği ve eşcinselliği birlikte reddeder." (Auslander, 1997: 11)

Epstein'ın ifadesiyle Queer terimi, cinsellikleri ve cinsiyetleri mevcut 'normalleştirme rejimi'ne muhalif olanların tümünü tanımlamaya uygun bir içerik sunar. Daha önce yanlış ve basit olarak gey topluluğu olarak bilinen ve kendileri için bir alan talep eden çeşitli cinsel azınlıklar için uygun bir sembol isim olmuştur (akt. Samuels, 1999). New York'ta yayınlanmış olan queer dergisi *Outweek* editörü ise konunun pratik yanına vurgu yaparak cinsel azınlıkların oluşturduğu 'topluluğu tanımlamaya çalıştığınızda gey, lezbiyen, biseksüel, travesti, transseksüel diye başlayıp hepsinin listelenmek zorunda kalındığını, oysa queer tanımının hepsini içerdiğini belirtmektedir. (Akt: Epstein, 1994: 195)

1990'larda kamuya mal olmaya başlayan Queer tanımı, toplumu cinsiyet meselelerini sosyal bir bağlamda yeniden değerlendirip, düzenlemeye çağıran bir meydan okumadır. Eng, Halberstam ve Munoz (2005) bu tanımın meydan okumasının temelde toplumun cinsiyet öznelerini erkek- kadın, evli-bekâr, karşıcinsel-eşcinsel, normal veya anormal-sapkın olarak kategorize eden devletin iktidar gücünün normalleştirme mekanizmalarına yöneldiğini belirterek, Queer tanımının "sadece kimliği üreten ve onaylayan değil aynı zamanda onu normalleştiren ve sürekli kılan sosyal süreci" de sorguladığını ifade eder. Bu sorgulamanın kaçınılmaz olarak cinsellik ve cinsiyet sorunlarının yanı sıra din, milliyet, sınıf, toplumsal cinsiyet de dâhil çok boyutlu toplumsal çelişkileri de içeren bir bağlam gerektirdiği açıktır.

Queer Teori

Queer Teori tanımı ilk kez, Farklılıklar Dergisinin 1991 yılında yayınlanan Lezbiyen ve Gey Cinselliği konulu sayısının Teresa de Lauretis tarafından yazılan ön sözünde kullanılmış olup zaman içinde çok sayıda çalışma ve kitap bu tanım çerçevesinde adlandırılmıştır (Rudy, 2000). Kısaca tanımlamak gerekirse, queer teori feminist çalışmalar ve gey-lezbiyen çalışmalardan türemiş eleştirel teori alanına ait olup 1990'larda ortaya çıkmıştır. Metinlerin queer bakış açısıyla okumasına yoğunlaşmış bir yorumsamacı yaklaşımdır. Michel Foucault' nun çalışmalarından çok etkilenmiş olup, toplum-

sal cinsiyetin benin özüne ait bir parça olduğunu iddia eden geleneksel görüşe meydan okuyan feminist teori ile cinsel eylem ve kimliklerin doğasının toplumsal olarak inşa edildiği görüşüne dayanan gey-lezbiyen çalışmalar üzerinde temellenmiştir. Samuels'e göre Queer teori tanımının yaratılmasının arkasında yatan itici güç cinsel öznelliklerin çoğulluğunu kavramsallaştırmak ve net bir şekilde ifade edebilmek arzusudur. Diğer bir deyişle, queer teori, gey-lezbiyen gibi kimliklerin tek tip olmadığını ve bu kimlik kategorileştirmelerinin gerçekte karşıcinsellik, ırk, toplumsal cinsiyet ve etnik köken gibi faktörler tarafından fazlasıyla belirlenmiş olduğunu gösteren çalışmalardır.

Rudy (2000), queer teorinin dört temel tezi olduğunu belirtir. İlki insan hayatını tüm boyutlarıyla anlamada yorumun rolünün kabul edilmesidir. Bu nedenle queer teorisyenleri geçmişe ait olayları, metinleri ve özellikle cinsellikle bağlantılı sosyal teorileri yeniden okumaya yoğunlaşmışlardır. İkinci tez cinsel kimlikler kadar toplumsal cinsiyetin kendisinin de özsel doğal nitelikler olmayıp, tarihsel ve toplumsal olarak inşa edilmiş kategoriler olduğu değişik zaman ve koşullarda farklı şekilde tanımlanabildiğidir. Bu niteliği ile de "toplumsal cinsiyet olduğumuz bir şey değil içine doğduğumuz bir şeydir." (Rudy, 2000). İçine doğduğumuz bu ortamın bu gün tarihsel olarak hiyerarşik kadın/erkek cinsiyet ikiliği üzerine inşa edilmiş olması bu tanımlamanın dışında kalanlar için doğal bir baskı ortamı yaratmakta ve onları azınlıklaştırmaktadır. Rudy, üçüncü tez olarak, queer teorinin pasifizmden uzak, aktif hatta yer yer rahatsızlık vermeyi amaçlayan radikal eylemci yanına işaret eder. Queer politikaları açıkça ve kasıtlı olarak karşıcinsel toplumu rahatsız ederek onların tanımladığı "normal" dünyanın baskıcı ve koşullara bağlı bir dünya olduğu üzerinde düşündürmek isterler. Alexandr Doty'ye göre "queer olarak tanımlanmak, politik olarak radikal olmak, çelişkili bir biçimde karşıt cinsel kültürü reddederken bir yandan da onun tarafından tanınmayı talep etmek anlamına gelir."(akt. Rudy, 2000: 204). Rudy'nin sınıflandırmasına göre queer teorinin dördüncü tezi üçüncü teze bağlı olarak, cinselliğe olumlu yaklaşımlarıdır. Gayle Rubin'den yaptığı alıntıyla Rudy, cinselliğe ilişkin söylemlerin dini, psikiyatrik, popüler veya politik karakterde

olduğunu, bu durumun insanın cinsellik kapasitesini sağlık, güvenlik, olgunluk, yasallık gibi yaptırımlarla sınırladığını, bunun sonucunda da şeytani, sapkın, ayıplanabilecek durumlar olarak tanımlanan bir cinsellik alanının belirlendiğini, queer teorinin de bu yaklaşıma karşı duruş geliştirdiğini belirtir (Rudy, 2000: 205).

Queer Çalışmaları

Cinsiyet ve cinsel kimliği de içeren ancak bununla sınırlanmak istemeyenlerin bilinçli olarak kullandıkları Queer tanımı doğal olarak adını verdiği çalışma alanının içeriğini de tanımlamıştır. Queer çalışmaları olarak bilinen alan kadın çalışmaları, feminist çalışmalar, gey-lezbiyen çalışmaları ve son olarak toplumsal cinsiyet çalışmalarının oluşturduğu bilgi birikiminden yararlanmış, yer yer bu gelenekleri sürdürmüş, yer yer de bu geleneklerden ayrılmıştır. Auslander, queer çalışmalarının akademik bir uygulama olarak başlangıç noktasını cinsellik ve toplumsal cinsiyetin pek çok toplumda politika ve toplum düzeninin temeli olduğu anlayışına dayanan feminist ve gey-lezbiyen çalışmaları tarafından sağlanan iç görünün oluşturduğunu, ancak hem cinselliğin hem de toplumsal cinsiyetin anlamına ilişkin varsayımları sorgulamakta daha da ileri gittiğini ifade eder ve ekler;

"Queer toplumsal cinsiyet tanımı gibi kadın ve erkek analizlerini birbirinden ayırmaktan ziyade birleştirir. İki tanım arasındaki bir diğer benzerlikse cinsiyet oluşum ve özellikle farklılaştırma süreci hakkında yeni bir düşünme biçimi yaratırken, gey lezbiyen çalışma alanını da korur."(1997: 11).

Queer sinema yaklaşımının temelini oluşturan ve Queer teori olarak bilinen çalışma alanı özellikle beşeri bilimler kapsamında edebiyat, sinema ve kültürel çalışmalar alanında güçlü bir yankı bulmuştur. Yanı sıra özellikle öznenin konumlandırılması açısından, post yapısalcı yaklaşımın etkisi altında geliştirilmiş bir teoridir. Bu özelliği ile de Queer teori cinsel kimliklerin, cemaatlerin ve politikaların sınırlarını keşfetmek, gey, lezbiyen, queer başta olmak üzere eşcinsel kimlik ve onu tanımlayan merkez cinsel kimlik olarak yapılandırılmış karşıcinsel kimlikler ve bu kimliklerin temsiliy-

le yakından ilgilidir (Namaste, 1994). Bu açıdan bakıldığında Queer teori, dar anlamda toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik politikaları ile ilişkili bir çalışma alanıdır. Ancak bazı yorumlar ve alandaki yeni eğilimler çok daha geniş ve kapsayıcı niteliği ile öne çıkmakta ve çalışma alanını genel eleştirel çalışmalarla iç içe geçirmektedir.

Eng, Halberstam, Munoz (2005) queer çalışmalarının yeni kapsayıcı eğilimlerinin aslında tüketime dayalı yaşam biçimi ve hukuk alanındaki mücadelesi medya dolayımıyla yaygınlaştırılarak ana akımlaştırılan gey-lezbiyen kimliğe uygun olarak yenilenmiş bir Queer çalışma yaklaşımı gerektirdiğini ifade ederek, yenilenmiş queer çalışmalarının cinsellik ve cinsiyetin farklılığın diğer biçimlerinden biri ve bütün politik kavram ve tartışmaların kesişme noktasında olduğunun bilincinde olarak Queer 'in politik bir metafor olduğunu kavrayan bir noktadan hareket etmesi gerektiğini belirtir. Daha da ötesi, Eng, Halberstam, Munoz yenilenmiş, diğer bir değimle yeni queer çalışmalar anlayışının ekonomi politik, terör ve savaşın jeopolitiği, ırk ve cinsiyet hiyerarşisinin ulusal tezahürleri gibi tarihsel süreçlerde yapılandırılmış 20.yy sonunun global krizlerini de dikkate alan bir yaklaşımda ısrarcı olduğunu vurgular;

"Aslında, ABD'nin tek kutupçu ekonomik egemenliğinde, ölümün ve savaşın kol gezdiği bu günlerde queer çalışmaları eleştirel dikkatini her zamankinden daha çok tüm ulusal ve küresel tezahürleriyle özgürlük ve demokrasinin anlamı, yurttaşlık ve göçmenlik, aile ve toplum, yabancı ve insan gibi kamusal tartışmalara yeniden odaklamalıdır." (2000: 2).

Bu yaklaşım queer çalışmalarını cinsel kimlik alanının ötesine taşıyan bütün 'öteki' kimlikleri kucaklayan bir kapsayıcılık kazandırır. Eng, Halberstam, Munoz'a göre bu kapsayıcılığın queer çalışmalarına kazandırdığı yeni perspektifin peşine düşmesi gereken sorular şunlar olmalıdır;

"Queer çalışmaları imparatorluk, küreselleşme, neoliberalizm, egemenlik ve terörizm hakkında bize ne söylemektedir? Queer çalışmaları göçmenlik, yurttaşlık, hapishane, refah, matem ve insan hakları üzerine bize ne söylemektedir? Eğer ana akım medyanın queer hayatlarına ve sorunlarına yönelttiği dikkat, gey evliliği ve

ailelerinin ortaya çıkmasının hukuki zemininin kurulmasına yardım etti ise, bu yeni görünürlüğün sosyal bedelleri nelerdir? Gey evliliği ve hukuki haklara ilişkin talepler bizi ne şekilde geleneksel evliliğin tutucu bir anlayışla yaygınlaşmasına yaklaştırır?" (2000: 2).

Yukarıdaki soruların cevabını arayan ve küreselleşme, neoliberalizm, egemenlik, göçmenlik, yurttaşlık, insan hakları, gibi çağın eşitlik ve barış içinde yaşamaya ilişkin temel sorularını kendine dert edinen bir çalışma alanı olarak queer çalışmalarının yalnızca gey-lezbiyen meseleleri ile ilgili, kısıtlanmış bir çalışma alanı olduğu inancı oldukça yanıltıcı olacaktır. Queer çalışmaları aslında 'ötekiliği' kendine dert edinmiş eleştirel bir çalışma alanı olarak tanımlanmalıdır.

Geçmişte böylesine geniş bir alanda sosyal kaygıları içeren sorunlara nadiren parmak bastı ise de alandaki yakın dönemli çalışmalar bu konuda söyleyecek sözü olduğunu kanıtlamış, alan bu çalışmalar aracılığı ile 'öteki' hakkında önemli bir iç görü kazanmıştır. Giderek, alanın saygın bilimcileri son dönemlerde, ırk teorileri, ulus aşırılığın yol açtığı problemler, küresel sermaye ve emek arasındaki çatışmalar, diaspora ve göçmenlik sorunları, yurttaşlık, ulusal aidiyet, üzerine dikkate değer bir külliyat oluşturmuşlardır. (Licia Fiol-Matta, 2002; Jose Esteban Munoz, 1999; Samuel R. Delany, 1999) Bu külliyatın önemli bir bölümü de queer kimliklerin sinemada temsili üzerine yoğunlaşmıştır. (Dyer, 1984; Russo, 1984; Gross, 2001; Walters, 2001; Seidman, 2002)

Bütün bu katkılarının yanı sıra, queer teoriye yönelik eleştiriler de yok değildir. Örneğin Steven Seidman, queer teorisyenlerin meseleyi ele alışlarının bayağı bir anti-kimlik politikasına dönüştürme eğilimlerini eleştirirken, Tim Edwards, cinsellik çalışmalarının queer teoride olduğu gibi metin analizi sınırlarına sıkışmasından kaynaklanan sınırlılığa vurgu yapar. Alandaki ampirik çalışma kuraklığı ile kurumlar ve sosyalleşmenin cinselliği biçimlendiren merkez kavramlar olarak yeterince incelenmemiş olması da sıklıkla eleştiri konusu olmakta ve metin analizini aşarak ampirik sosyoloji çalışmaları ile alanın zenginleştirilmesi gereği hatırlatılmaktadır (akt. Green, 2002: 523).

Sinemanın İktidarı ve Kimliklerin Temsili

Ryan ve Kellner'ın sinemanın basit bir eğlence aracı olmanın ötesine taşan ideolojik rolü ve işlevini tanımlarken belirttiği gibi; "Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir." (1977: 37- 38). Bu zeminde toplumsal olarak inşa edilmiş kültürel temsiller egemenlik mücadelesi verirler. Bu noktada sinema toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel, söylemsel bir ürün ve kültürel temsil sisteminin bir parçası olarak işlev görür. Biçimsel, tematik tüm uylaşımların seferber edilmesiyle üretilen filmler de "herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel uylaşımlar da, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlamanın içselleştirilmesine katkıda bulunur. Tematik uylaşımlar eril kahramanlık serüvenleri romantizm arayışı kadın melodramı vb. gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar" (Ryan & Kellner, 1997: 17) Ana akım filmlerin de katkısıyla egemen sistem ve ideolojinin başat tezleri, temsiller aracılığı ile seyirci-yurttaş tarafından içselleştirilir. Toplumsal gerçekliğin inşa süreci, kısmen bu içselleştirmenin sonucudur.

Egemen ideolojinin başat tezlerinin içselleştirilmesi son tahlilde politik bir sürece tekabül eder ve kimliğin oluşumunda da oldukça özel bir önem taşır. Yine Ryan ve Kellner'a başvurarak söylersek "kişinin varoluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller uyarınca biçimlenir ve yaşamı, o kültüre egemen olan temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla tanımlanabilir." (1997: 35) Bu tanımlama ne yazık ki çoğu kez kalıpyargılar içeren temsiller aracılığı ile gerçekleştirilir.

Kalıpyargılar ve Kimliğin İnşası

Sinemanın ihmal edilemez temel işlevlerinden biri, tıpkı diğer kurgusal nitelikli anlatılarda olduğu gibi, ben'in olduğu gibi bizim

yani toplumsal grupların kim olduğuna dair bilgi aktarıcı imaj yaratma gücüdür. Bilgi aktarımı ikonografik karakterde sembol kullanımı aracılığı ile olabileceği gibi, anlatının içeriksel inşası aracılığı ile de gerçekleştirilebilir. Sadece sinemanın değil tüm medyanın sıklıkla kullandığı bilgi aktarımı çoğu kez kalıpyargı mekanizması ile oluşturulur. Kalıpyargılar aracılığı ile 'biz' ve 'onlar' tanımlanır ve tanınır hale getirilir. Böylelikle 'öteki'nin inşası kalıpyargılara sıkıştırılarak ön yargının önü açılır ve ya kalıp yargılardan arındırılarak önyargının önü kesilir.

Kalıpyargı kavramını ilk kez *Public Opinion* (1922) kitabında psikolojik bağlamda kullanan ABD'li gazeteci Walter Lippman'a göre; kalıpyargılar doğru ya da yanhş daha önce görmüş olduğumuz çeşitli görsel imajlar tarafından biçimlenmiş olan kafamızdaki resimlerdir. Sosyolojik yaklaşım masum olmasa bile kalıp yargıların toplumsal kategorizasyon yapmak, bir diğer değişle, grupları etiketlemek, bizden olan ve olmayanları ayırt etmek için kaçınılmaz ve gerekli olduğunu belirtir. Hurst'a (2007) göre kalıpyargılara ihtiyaç duyulmasının sebebi bireylerin diğer grup üyeleri hakkında somut birinci elden bilgi sahibi olmamasıdır. Yakınlık eksikliği, tanınmayan, bilinmeyen ötekini toptancı bir şekilde genelleştirerek tanımlamaya teşvik eder. Böylelikle kalıpyargılar gruplar arasındaki farklılıklara odaklanarak onları abartılı hale getirirler. Çoğunlukla olumsuzlayıcı çağrışımlar içeren kalıpyargılar özellikle sinemada LGBTT bireylerin temsilinde sıklıkla kullanılmaktadır.

Olumsuz kalıpyargıların genelde medyada özelde sinemada tahrif edilmiş temsil kodları olarak yaygın dolaşıma girmesi, birey veya grupların yanlış tanınmasına veya tanınmamasına (inkârına) neden olur. Bu da birey veya grupların psikolojik olarak kendini algılaması ve kendini gerçekleştirmesi üzerinde yıkıcı etki yapar.

Charles Taylor tanınmanın kimlik inşasındaki psikolojik öneminin kendimizi gerçekleştirme sürecinde açığa çıktığını söyler; " Kimliğimiz kısmen tanınma veya onun yokluğu tarafından biçimlenir, sıklıkla da başkalarının yanlış tanıması buna eşlik eder. Eğer toplum bir gruba kendi varoluş görüntüsünü küçük düşürülmüş, aşağılanmış kavramlara hapsedilmiş şekilde yansıtırsa, kişi veya gruplar psikolojik düzeyde gerçek yaralar alabilir ve 'ben'leri tahri-

fata uğrayabilir. Tanımama veya yanlış tanıma bir baskı biçimi olarak toplumlar tarafından kullanılır" (1994: 25). Böylelikle tahrif edilmiş, aşağılanmış, yanlış varoluşa hapsedilerek ruhu yaralar almış grup kimlikleri azınlıklaştırılarak daha kolay baskı altına alınabilir.

Nancy Fraser ise tanınmama (inkâr) veya yanlış tanınmanın sosyal ilişkiler bağlamında statü düşürücü etkisine dikkat çekmektedir. "Yanlış tanınmak, yalnızca diğerlerinin bilinçli davranışlarıyla veya inandıkları nedeniyle aşağı görülmek, değersiz kılınmak ve hastalıklı gibi tanımlanmakla kalmaz, daha önemlisi; bazılarını diğerlerine oranla daha değersiz ve saygıyı hak etmeyen olarak tanımlayan kültürel değerlerin kurumsallaşmış tavrının yarattığı sosyal sistem, tanınmayanları toplumun tam ve eşit ortakları olarak görülmelerini de engeller. " (1998).

Böylelikle varoluşun tanınması veya inkârı toplum içinde ayrımcılığı meşrulaştırmanın aracı olarak işlev görür ve ötekileştirme sürecinin bir parçası olur. Sonuç olarak, ayrımcılık, baskı, kaynak ve gücün eşit ve adil dağılımının engellenmesi 'meşru' gerekçelere kavuşturulur. Bu nedenle kalıpyargıların kültürel dolaşıma girerek toplum içindeki grupların olumlu ya da olumsuz temsil örüntülerine hayat veren sinema ve diğer popüler kültür araçları, toplum içinde, doğrudan politik sonuçları olan ideolojik söylemlerin yaygınlaştırıcıları olarak işlev görürler.

Sinemada Cinsel Azınlıkların Temsili ve Kimlik İnşası

Çalışmalar göstermektedir ki, 1900 ün başlarından, 1934'te yürürlüğe giren Üretim Kodu adlı sansürün kaldırıldığı 1960'ların sonlarına dek, anaakım sinemanın merkezi olan ABD sinemasında eşcinsel karakterler ölümcül kötülükte, canavarsı kalıpyargılardan ibaret bir görünürlük hikâyesidir. 1960'lardan 1980'lerin sonuna dek üretilen filmlerde ise eşcinsel temsillerinin sapkın, patolojik veya psikolojik hastalıktan muzdarip kurban insan tiplerine sıkışıp kalmış kalıpyargılardan oluştuğu görülmektedir. 1980'ler ve özellikle 1990'larda beyaz perdede gey, lezbiyen karakterlerde bir artışın yanı sıra tiplemelerin niteliğinde de bir değişim gözlenmiştir (Dyer, 1984; Gross, 2001; Seidman, 2002). Bu nedenle eşcinselliğin bu yeni

temsil kodları içinde artan görünürlüğünün anlamı birçok bilim insanının çalışmalarına konu olmuştur. Gross' a göre her ne kadar sinemada eşcinsel imgeler artmış olsa da bu imajlar sadece eşcinselliğe indirgenmiş aşağı varlık olarak eşcinsel imgesini güçlendiren imgelerin çoğunlukta olduğu temsil kodlarıdır. Gross'un sözleriyle tanımlarsak "Kitle medyası oyununun kuralları geyler üzerinde çifte etki yarattı. Onları sadece güçsüz ve gülünç veya kokuşmuş ve şeytani göstermekle kalmadılar, istisnai olmayan, normal gey ve lezbiyenlerin varlığını inkâr edip onları dışladılar." (2001: 16). Suzan Walters benzer bir yorumla 1990'ların ana akım sinemasında gey görünürlüğünün iki başat model izlediğini şöyle ifade eder; geyler ya karşıcinseller gibi temsil edilerek film anlatısının içinde asimile edilmişlerdir veya hiçbir derinliği olmayan tiplemeler olarak baş karakterin havalılığının göstergesi olarak filme eklenmiş, gerçekçilikten ve derinlikten yoksun tiplemelerdir. Bütün bunlara rağmen Steven Seidman'ın (2002) da belirttiği gibi sinemada LGBTT görünürlüğü temsiliyetin yeni sınırlarını yaratma faaliyeti olarak, olumlu özellikte bir gelişme olarak da görülebilir. Nitekim Seidmen, 1990'larla birlikte ortaya çıkan imajın 'kirlenmiş' eşcinselden 'normal' eşcinsel temsile doğru bir değişimin kanıtı olduğunu belirtmektedir. Bu değişimin önemi, LGBTT kimliklerin tanınması ve kamusal alanda eşit yurttaşlar olarak, baskıya maruz kalmadan yaşayabilmeleri açısından, yani azınlık olma durumundan çıkabilmeleri için gerekli koşulların sağlanmasına katkıda bulunma potansiyelinde yatar.

Richard Dyer'ın 1977 yılında yayınlandığında çok ses getiren derlemesi 'Geyler ve Film' adlı çalışmasında yer alan Stereotyping başlıklı makalede sinemanın kalıpyargı oluşturma işlevinin kimliğin tanınmasında ve 'ben'in oluşturulmasında ne denli önemli olduğunu hatırlatan sözleri şöyledir;

"Aktivist olsun olmasın eşcinseller, özsaygıya ulaşıncaya kadar, diğer sanat dalları ve medya da dâhil, filmlerdeki eşcinsellik imajının saldırısına uğradılar ve gücendirildiler. Bu aşamaya gelinceye kadar bu imajları gerçek ve kaçınılmaz olarak kabul ettik. Saldırının temel hattı kalıpyargılar üzerinden oluşturulmakta idi... Özellikle yıkıcı olan birçok eşcinselin de bu kalıpyargılara inanması sonu-

cunda kendine baskı uygulamış olması, eşcinsellerin yaşamında tipik bir durumdur. Şüphe yok ki, birçok filmdeki eşcinsel kalıp yargılar aşağılayıcı ve saldırgandır." (1980: 27- 39).

Cinsel yönelim gruplarının anaakım sinemada aşağılayıcı ve saldırgan nitelikli kalıp yargılarla temsil edilmesi birçok çalışmayla yetkin bir şekilde belgelendirilmiştir (Benhoff, 1997; Russo, 1987; Dyer, 2002). 1960 öncesinin karakteristik gey lezbiyen imgeleri genellikle efemine erkek ve vampir lezbiyen temsilleri şeklinde inşa edilmiştir. Efemine erkek tiplemeleri ile erkek egemen/karşıcinsel erkek tiplemeleri karşısında konumlandırılan uygunsuz özne olarak gey erkek temsil edilirken, korku filmlerinin lezbiyen vampir tiplemeleri ile ataerkil toplumun kadına biçtiği munis ev kadını tiplemeleri karşısında konumlandırılan uygunsuz özne olarak lezbiyen kadın temsili en yaygın olanlardı. Sinemada tahrif edilmiş imajlar ve kalıpyargılar aracılığı ile uygunsuz ve hatta tehlikeli 'öteki' olarak inşa edilen gey ve lezbiyen kimlik kültürel temsiliyet arenasında dezavantajlı yerini uzun süre korumuştur. Dikkate değer bir kültürel ağırlık taşıyan bu imajlar birçok kişinin eşcinselliğe ilişkin temel 'bilgi ve görgü kaynağı' idi.

Anaakım Sinemada Cinsel Azınlıkların Temsili

Anaakım sinemanın merkezi olan Hollywood'da gey/ lezbiyen temsillere ilişkin yasal düzenlemelerin yarattığı özel kısıtlama ve sansür de manidardır. 1930'dan 1966 yılına kadar yürürlükte olan *Hollywood Üretim Kodu (Hay's Code)* sansür kılavuzu film stüdyolarının ürünlerinde queer imajının herhangi bir şekilde sempatik gösterilmesini yasaklamış ve ancak eşcinselliğin her hangi bir faciaya yol açması halinde sinemada temsil edilmesini mümkün kılmıştır. Bu nedenle de queer karakterler genellikle, sapkın, anormal, gülünç ve toplumdan soyutlanmış portreler olarak filmlerde kendilerine yer bulabilmiştir. 1966'de değiştirilerek yürürlüğe giren yeni sansür kılavuzu ise eşcinselliğin filmlerde kınanması halinde temsil edilebileceği anlamına gelen 'dikkatli, kısıtlı ve gizli' bir şekilde temsil edilebilmesine cevaz vermiştir. 1962 yılında çekilmiş olan *Advice and Consent* filmi ile *Children's Hour* filmlerinin her ikisinde de eşcinsel deneyim

ve suçlamanın intihar nedeni olması tesadüf değildir. Nitekim bir Britanya filmi olan ve eşcinsellere yönelik toplumsal ön yargının yanlışlığını vurgulayan *Victim* (1961) filminin ABD'ye ihracı ve dağıtımı için onay verilmemiş olması dönemin zihniyetini açıklamaktadır. Buna rağmen 1960'ların sonlarına doğru, *Reflections in a Golden Eye* (1967) *The Killing of Sister George* (1968), (1970) gibi içselleştirilmiş kalıpyargılarla baş edemese bile eşcinselliğe ilişkin bazı sorunların üzerine giden filmler üretilmeye başlanmıştır. Bu günün standartlarıyla, bu filmler aşırı melodramatik ve kalıp yargıları yeniden üreten temsiller içerdikleri için eleştirilse bile, üretildikleri dönem için dikkate değer, öncü filmlerdir.

1970'ler boyunca yine cinsel azınlıkların çoğunlukla vampir, kötücül karakterler veya onların ölmeyi hak eden kurbanları olarak çizildiği portreler olarak sinemada yer almayı sürdürmüşlerdir. *Fearless Vampire Killers* (1967), *The Vampire Lovers* (1971) *The Hunger* (1983) filmlerinde vampirler eşcinsel veya biseksüel iken, *Blacula* (1972), *Theatre of Blood* (1973) ve *The Sentinel* (1977) filmlerinde ise eşcinseller, karşıcinsellerle birlikte kötücül karakterlerin kurbanı olmaktadır. Ancak filmlerde karşıcinsellerden farklı olarak eşcinseller, cinsel kimlikleri nedeniyle, bir şekilde, ölümü hak eden karakterler olarak temsil edilmişlerdir (Benshoff, 1997: 14). Benshoff, günümüzde eşcinsellerin doğal dışı, anormal, yırtıcı, ölümcül-bulaşıcı hastalık taşıyan katil olarak algılanmasında bu türden filmlerin etkisinin diğer her türlü unsurdan daha güçlü olduğunu belirtmektedir. Yüzyıllar öncesinden başlayarak, yazarların açıklıkla eşcinsellikten bahsedebilmelerine imkân veren tek tür olan fantastik edebiyat gizlenmiş homoerotik tutkuyu bir şekilde içermiş, açıkça karşıcinsel olmayan karakterler yer almıştır. Eve Kosofsky Sedgwick, Gotik İngiliz Edebiyatı kapsamında aynı tespiti yaparak "İngiltere'de erkek eşcinselliği ile nispeten görünür bağlantısı olan ilk roman türü Gotiktir." notunu düşer (akt. Benshoff, 1997: 17). Türün metaforik biçimi ve anlatı yapısı biryandan karşıcinsel statükoyu sarsarken, bir yandan da yıllar içinde LGBTT bireylerin ötekileştirilmesinde rol oynamıştır. Türün sinemasal uyarlamaları da Benshoff'un haklı yorumu ile cinsel azınlıkların olumsuz algılanmasında etkin olmuştur.

Alanın uzmanları çalışmalarında, 1980 sonuna dek anakım sinemada eşcinsel karakterlerin filmlerdeki tipik betimlemelerinin sapkın, patolojik, katil, sosyopat ve psikolojik dengesizlik kurbanı insan tiplemeleri olarak temsil edildiğini açıkça göstermişlerdir.

Bu nedenle 1970'ler ve 1980'ler anakım sinemada cinsel azınlıkların kötücül karakterler olarak temsil edildiği geleneğin devamı olan bir süreçtir. Bu nitelikleri itibarı ile bu dönem sinemasında başat eşcinsel temsiller, LGBBT bireylerin azınlık konumunu tahkim edip toplumsal dışlanma ve baskıları meşrulaştırıcı, erkek egemen cinsiyetçi hegemonyanın yeniden üretimine hizmet edici yöndedir.

Queer Sinema

Cinsel azınlıkların sinemada temsili açısından1980'ler değişimin filizlendiği yıllar olurken 1990'lar değişimin köklendiği yıllar oldu. Bu noktada bağımsız film yapımcılığının gelişmesi ve sinema festivallerinin katkısı tartışılmazdır.

1980'lerde az sayıda fakat dönüm noktası oluşturacak güçte filmler üretildi. Bunlar arasında MGM Stüdyoları tarafından üretilen *Victor Victoria* (1982), E. M Foster'ın romanından uyarlanan bir Merchant-Ivory yapımı olan *Maurice* (1987) büyük stüdyo ve yapımcıların açıkça eşcinsel temsillerin hem de olumlu temsillerin yer aldığı filmler üretmesi açısından ilk örnekler oldu. Bir diğer büyük stüdyo olan ve Warner Bros. Pictures tarafından yapılan ve başrolünde Al Pacino'nun oynadığı *Cruising* (1980) ise bu gün her ne kadar kült film kategorisinde anılsa da döneminde büyük tartışma ve protestolara yol açmıştır. Öyle ki, bir grup queer, filmi protesto ederken diğer bir grup queer ise filmi protesto edenleri protesto etmiş ve sinemada eşcinsel temsilin adil olması gereği bu film vesilesiyle yaygın bir tartışmaya konu olmuştur. Elbette *My Beautiful Laundrette* (1985) dönemi için özel bir yere sahiptir. My Beautiful Laundrette, Margaret Teacher yönetimindeki 80'ler Britanya'sının ekonomi politiğinin çıkmaza soktuğu toplumun sınıfsal çelişkilerinin yanı sıra ırk ilişkilerini de gündeme getiren niteliği ile 1980'lerin toplumsal eleştiri gücü yüksek filmlerinden biri olarak selamlanır.

1990'lı yıllardan itibaren, cinsel azınlık temsillerini gerek büyük bütçeli stüdyo filmlerinde gerekse bağımsız sinema filmlerinde görmek mümkündür. *Philadelphia* (1993) *The Birdcage* (1996), *As Good As It Gets* (1997), *My Best Friend's Wedding* (1997), *Alexander* (2004), *Brokeback Mountain* (2005), *Kinsey* (2004) gibi filmlerle, anaakım stüdyo filmlerinde yer alan queer temsilleri geniş kitlelere ulaşmış, bu gelişme Queer kimliğin görünürlük kazanması yönünde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Öte yandan bu filmler queer kimlikleri normalleştirmiş, normalleştirme müdahalesi ise daha önce marjinal olarak temsil edilen queer kimliklerin merkezleşmesi yönünde işlev görmüştür. Böylelikle queer, steril yaşam biçimini benimsemiş, toplumsal muhalefetten arınmış portreler aracılığı ile içimizden biri olmuştur. Seidman, her ne kadar, 'normal' eşcinsel imajının karşıcinsel imaja eşit değerde psikolojik ve ahlaki özellikleri ile tamamlanmış insan imgesi ile sunulsa da anaakım sinemanın queer kimliği normalleştirmesinin belli kurallar dâhilinde olabileceğini vurgulamaktadır. Seidman'a göre, anaakım sinemada normalleştirilen gey'den "toplumsal cinsiyet geleneklerine bağlı, cinselliği aşkla ilişkili, aşk ilişkileri evlilik karakterinde, aile değerlerine savunan, ekonomik bireyciliği kişiliğine yedirmiş ve ulusal gurura sahip olması' beklenmektedir. Bu tartışma queer sinemanın temel tartışmalarından biridir ve bağımsız sinema kapsamında üretilmiş filmler queer kimliğin normalleştirilmesi ve merkezleştirilmesine karşı aldıkları tavırla farklılıklarını ortaya koymuştur. Sinemanın queer kimliği normalleştirme ve merkezleştirme yönündeki tutumu karşıcinselliği norm olarak kabul eden egemen cinsiyetçi politikanın mantığını izler. Bu mantık çoğunluğun karşı cinsel kimliğini norm olarak desteklerken, norm dışında kalan queer kimliği azınlık haline getirir. Bu azınlık olma hali çoğunluğun norm ve kurallarına biat edilmesi yönündeki statükoyu pekiştiren taleplere meşruiyet kazandırır. 1996 yılı ABD Başkanlık seçimlerinde Cumhuriyetçi Parti başkan adayı olan Pat Buchanan'm 1990 yılında yaptığı açıklama bunun örneklerinden biridir. Buchanan, "sağlıklı bir toplumda, (eşcinseller) kontrol altına alınacak, tecrit edilecek ve damgalanacaktır.", diyerek Nazizmin ve ABD'nin ırkçı/ayrımcı geçmiş dönem politikalarına dönüş talebini, queer kimlikleri hedef alarak toplumsallaştırmaktadır (akt. Benshoff, 1997b: 241).

ABD'de bağımsız sinema kapsamında üretilmiş filmlerde yer alan cinsel azınlık temsilleri, anakım filmlerden ayrılan nitelikleri ile dikkat çekmektedir. Dean (2007) tarafından yapılan sınıflandırmayı esas alırsak, bağımsız sinema içinde yer alan filmlerde iki ayrı temsil örüntüsü mevcuttur. İlk gurupta gey lezbiyen bakış açısıyla üretilen filmler yer alırken ikinci gurupta queer sinema perspektifinden üretilmiş filmler yer almaktadır (Dean 2007: 365).

Gey-Lezbiyen Perspektifli Filmler

Tarihsel olarak queer kimlikleri olumsuz kalıpyargılarla damgalamış olan ana akım sinemanın, son dönemde geliştirdiği queer kimlikleri normalleştirerek geleneksel ve egemen olanın içinde asimile edici tutumuna bir yamt olarak ortaya çıkan gey-lezbiyen perspektifli filmler temelde eşcinsel alt kültüre odaklanan anlatıları ile ayırt edilirler. Queer sinema ise film karakterlerinin merkezsiz cinsel kimliklerine odaklanmaları ile ayırt edilebilir.

Gey-lezbiyen perspektifli filmler, diğer seyircileri dikkate almaksızın adeta gey lezbiyen seyircileri hedef alan kurgulardır ve karakterlerinde, eşcinsel kimliği merkez alan, özcü bir yaklaşım sergilerler. Bir anlamda anaakım sinemanın karşıcinsel kimliği merkez alan, özcü yaklaşımının eşcinsel prizmadan geçirilmiş halidir bu yaklaşım. Dean bu nitelikteki filmleri, her ne kadar, bu filmlerde gey ve lezbiyen alt kültürel yaşamlar anlatının bağlamını oluştursa da, normatif karşıcinsel temsillerin anaakım Hollywood filmlerindekilerle aynı olduğu gerekçesiyle eleştirir ve bu filmlerin karşıcinselliği bir norm olarak dayatan egemen mantığa karşı çıkmadığını vurgular (2007). Cinsel azınlıklara yönelik baskı ve hak ihlallerinin karşıcinselliği norm olarak alan ve benimseyen geniş ölçekli toplumsal kabulden beslendiğini deşifre etmeksizin sadece bir eşitsizlik çerçevesinde tanımlaması bu filmlerin temel açmazlarından biridir. Bu açmazı önemli kılan ise toplumsal cinsiyetin erkek/kadın ve erkeksi/kadınsı ikiliği içinde keskin hatlarla inşa edilmesinin erkek egemenliğini yeniden üreten mantık içinde ve muhalefetten uzak bir tutuma işaret etmesidir.

Kimliğin Merkezsizleşmesinde Queer Sinemanın Rolü

Kimlik politikası çerçevesinde gelişen toplumsal hareketlerin ve LGBTT hak hareketlerinin gelişimine paralel olarak sinemada da queer temsil hem bir kimlik olarak hem de haklar açısından politik bir içerik kazanmıştır. Queer eleştiri, toplumda neyin ve kimin normal/anormal ve kabul edilebilir/ kabul edilemez olarak tanımlanmasını sorunsallaştırma çabasıdır. Bu niteliği ile egemen olan kadınsı kadın - erkeksi erkek ikiliği üzerinden kabul gören kadın ve erkek kimliklerini tartışmaya açar. Bu tartışma kadınsı erkek ve erkeksi kadın gibi toplumsal normun dışında kalan 'öteki' cinslerin normalliği ve kabul edilebilirliği ekseninde sürer. Bu noktada cinsel kimliğin merkezsizleşmesi genelde queer çalışmalarının özelde queer sinemanın temel tartışmalarından biridir ve queer sinema bunu cinsel kimliğin her türlü normatif ve özcü temsiline karşı koyarak tavır alır. Cinsel kimliği sabitlenmemiş, oluş halinde, akışkan, karmaşık ve dinamik bir süreçte inşa edilişini esas alan temsil yapısını öne çıkarır. Queer sinema kapsamındaki bu filmler " her karakteri merkezsiz bir cinsellik içinde portrelendirmez, fakat anlatı yapısı itibariyle, genellikle görünürdeki farklı gey beni yeniden tanımlayan azınlıklaştırıcı gey mantığına itiraz eder. Sonuç olarak bu filmler eşcinselliği bir azınlık statüsü haline getiren normatif karşıcinsel mantığı alt üst eder" (Dean, 1997: 375)

Chasing Amy (1997), *My Own Private Idaho* (1991), *The Incredibly True Adventure of 2 Girls in Love* (1995), *Velvet Goldmine* (1998), *Shortbus* (2006) gibi anaakım filmlerin normalleştirici karakterlerinin yerini alan, statükoyu ve onun cinsel/cinsiyet politikalarını sorgulatan queer karakterlerin görünür hale geldiği filmler bu anlamda dikkate değerdir.

Sonuç

Kimliklerin oluşumundan, kabul edilebilirliğine dek özel ve kamusal alanda yaygın ve etkili bir kültürel araç olan sinema, kültürel dolaşıma soktuğu temsil kodları ile toplum içindeki grupların tanınması veya inkâr edilmesinde rol oynayarak önemli bir ideolojik işlev görmektedir. Bu ideolojik işleve paralel olarak, sinema

tarihi boyunca başat eşcinsel temsiller, LGBBT bireylerin azınlık konumunu tahkim edip toplumsal dışlanma ve baskıları meşrulaştırmış, erkek egemen, cinsiyetçi hegemonyanın yeniden üretimine hizmet etmiştir. Karşıcinselliği toplumsal norm olarak sunan anaakım sinema böylelikle LGBTT bireyleri norm dışı ilan ederek azınlıklaştırmıştır.

1990'larda gelişen yeni bir eleştirel okuma sürecinin ana dinamiği olan queer çalışmalarından beslenen queer sinema bu sisteme meydan okuyarak egemen sistem ve onun başat temsillerini yapı bozumuna uğratmıştır. Kalıpyargılara hapsolmuş queer temsilleri yerine, egemen cinsiyet ve kimlik politikalarına alternatif olabilecek queer temsillerinin dolaşıma girmesini sağlayan bu sinemasal başkaldırı, toplumsal grupların birbirini tanıması ve anlaması yönünde işlev görme kapasitesi ile cinsel azınlıkların 'hoşgörü' gösterilmesi gereken gruplar olarak değil 'eşit' toplumsal gruplar olarak algılanmasını destekleyici niteliktedir. Bu niteliği itibarı ile queer sinema, sinemada cinsel azınlıkların inşasına eleştirel bir yaklaşım geliştirerek egemen kodların deşifre edilmesinde dikkate değer bir katkı sunmuştur.

Referanslar

Auslander, Leora, (1997). "Do Women's+ Feminists+ Men's+ Lesbian and Gay Studies = Gender Studies" differences? *A Journal of Feminist Cultural Studies.* 9. 3

Benshoff, Harry, M.(1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film.* Manchester: Manchester University Press.

Butler, Judith (1991). "Imitation and Gender Insubordination". *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* içinde, ed. Diana Fuss. New York: Routledge

Dean, James (2007). "Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexsuality in American Films". *Sexualities,* 10; 363.

Delany, Samuel R. (1999). *Times Square Red, Times Square Blue.* NY: New York University Press.

Dyer, Richard (1980). *Gays and Film.* London: British Film Institute

Dyer, Richard (2002). *Culture of Queers.* London: Routledge

Eng, David, Judith Halberstam, Jose Esteban Munoz, (2005). "What is Queer About Queer Studies Now". *Social Text* 84–85, Vol.23, Nos.3- 4, Duke University Press.

Epstein, Steven (1994). "A Queer encounter: sosyology and the study of sexuality". *Sociological Theory*, 12(2): 188–202.

Fraser, Nancy. (1998). "Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, Participation". *Discussion Paper* FS I 98 -10 Berlin.

Green, Adam (2002). "Gay but Not Queer: Toward a Post Queer Study of Sexuality". *Theory and Society.* Vol. 31, No. 4, s. 521- 545.

Gross, Larry (2001). *Up From Invisibility: Lesbians, Gay Men and Media in America.* New York: Columbia University Press.

Hurst, Charles, (2007). *Social Inequality: Forms, Causes, and Consequences.* Boston: Pearson Education Inc.

Jacinth Samuels, (1999). "Dangerous Liasions: Queer Subjectivity, Liberalism and Race". *Cultural Studies.* 13 (1), s. 91–109

Licia Fiol-Matta, (2002). *A Queer Mother for the Nation: The State and Gabriela Mistral.* Minneapolis, University of Minneapolis Press.

Munoz, Jose Esteban, (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics.* Minneapolis, University of Minnesota Press.

Namaste, Ki (1994). "The Politics of Inside/Out: Queer Theory, Poststructuralism, and a Sociological Approach to Sexuality". *Sociological Theory.* Vol.12, No.2 (Jul.1994), s.220–231.

Rudy, Kathy (2000). "Queer Theory and Feminism". *Women's Studies.* Vol. 29 s.195–216.

Russo, V. (1987). *The celluloid closet: homosexuality in the movies.* New York: Harper&Row.

Ryan. M& D. Kellner (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.* Çev: E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Seidman, Steven (2002). *Beyond the Closet: the Transformation of Gay and Lesbian Life.* New York: Routledge

Taylor, Charles (1994). *The Politics of Recognition in Multiculturalism: Examining the politics of recognition.* (ed) Amy, Gutman. New Jersey: Princeton University Press.

Walters, Suzanna Danuta (2001). *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

2000'LERDE HOLLYWOOD ROMANTİK KOMEDİLERİNDE KADIN KAHRAMANLAR: CİNSEL TEMSİLLERİN KENDİLERİNE DÖNDÜKLERİ NOKTA

Erman Ata Uncu[*]

Her hikâye kahramanımızın dış sesiyle başlıyor. Kahramanımız yetişkin genç kadın idolü Carrie Bradshaw, köşesinde New York'taki seks hayatı, ilişki dinamikleri üzerine gözlemlerini aktaran bir gazeteci. O ve dizinin etrafında döndüğü arkadaşlarına göre cinsellik doğal bir dürtü değil, gayet hiyerarşik bir yapının hüküm sürdüğü toplumsal oyunlar bütünü. Her tür birleşme, her tür ayrılık ve cinselliğin yaşandığı her alanda belirli kodlar söz konusu. İki sevgilinin el ele tutuşmasının ne anlama geldiğinden AIDS testi yapılırken uygulanacakların çizelgesine kadar geniş bir yelpazede yol gösterici kodlar söz konusu Carrie Bradshaw'un evreninde. Ve bu kodlar kısıtlayıcı ya da yönetici olmaktan çok kadın kahramanların büyük şehir cangılında hayatta kalması için bilmesi gerekenler olarak sunuluyor, 1998 ve 2004 arasında altı sezon boyunca devam eden dizide.

Candace Bushnell'in New York Observer'da Carrie Bradshaw takma ismiyle yazdığı köşelerinin derlenmesinden oluşan, aynı addaki kitaptan uyarlama dizi *'Sex & The City'* etkileri televizyonun sınırlarını da aşan, sinemaya da sirayet eden bir fenomen. Sadece 2008 yapımı sinema uyarlaması (yön. : Michael Patrick King) değil, son dönem çekilen, gösterime sokulan diğer romantik komedilerin kadın kahramanları arasında da *'Sex & The City'* etkileri taşıyanlardan bir liste çıkartılabilir. *'Devil Wears Prada / Şeytan Marka Giyer'* (2006/David Frankel), *'Confessions of a 'Shopaholic / Bir Alışveriş koliğin İtirafları'* (2009/P.J. Hogan) ve *'Kadınlar / The Women'* (2008/Diane English), hepsi *'Sex & The City'* evrenine girse yabancı kalmayacak kadın kahramanlara sahip. Misal *'Şeytan Marka Giyer'*in kariyer yolunda bata çıka ilerlerken gardırobun gücünü keşfedip bir "kadın" olarak yeniden doğan genç kahramanı Andrea, rahatlıkla *'Sex & The City'*nin, hareketli bir seks yaşamına sahip "cevval" pat-

[*] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema ABD Doktora Öğrencisi, Gazeteci-Yazar

roniçesi Samantha'nın asistanı olabilirdi. Veya 'Bir Alışverişkoliğin İtirafları'nın kahramanı Rebecca, kredi kartı mağduriyeti konusunda, ayakkabı zaafına sahip Carrie'yi anımsatan bir yerlerde. *'Kadınlar'*da dört kadın karakter arasındaki ebedi dostluğun *'Sex & The City'*nin bir çeşitlemesi olduğu da aşikar. Clare Boothe Luce'nin oyununu ve George Cukor'un aynı addaki 1938 yapımı filmini temel alan *'Kadınlar'* dışında *'Şeytan Marka Giyer'* ile *'Bir Alışverişkoliğin İtirafları'*nın da *'Sex & The City'* benzeri birer çoksatan roman uyarlaması olması gibi daha başka yakınlıkları da bulunabilir bu filmler arasında. Ancak filmlerin kesişim alanındaki en dikkat çekici unsurların başında kadın kahramanları geliyor. Zira *'Sex & The City'*nin ve onun evrenine eklemlenebilecek diğer filmlerin kadın kahramanları, bu filmlerin kadın seyircilerle arasındaki ilişki kurma yöntemlerine dair ilgi çekici bulgular çıkartıyor ortaya. Ve bu bulguların en göze çarptığı yer de karakterlerin gelişim çizgisi.

Ortak Yönler

Söz konusu yapımlardaki tüm kahramanların ortak yönü, hikâyenin çözüme ulaşması için atlamaları gereken eşiğe yol alırken, kadınlığa adeta kuşanılacak bir giysi, sosyal alanda sergilenecek bir performans muamelesi yapmaları. *'Sex & The City'*nin Carrie'sine göre cinsiyet ve cinsellikle ilgili her şey bir temsil sorunu. Gazeteci Carrie, kendi ve arkadaşlarının cinsel yaşamlarından hareketle bu alandaki ritüellerin dökümünü çıkartıyor. *'Şeytan Marka Giyer'*in Andrea'sı kariyeri uğruna önce giyim kuşamını, sonra sevgilisiyle ilişkisindeki dinamikleri değiştiriyor. Bu safhayı atlattıktan sonra ise eski Andrea değil. Çözümü, eski "paspal" hali ve geçiş aşamasındaki "kokoş" halini kaynaştırarak yoluna devam etmek. Andrea, bir modern zaman 'Pygmallion'u. Ancak *'Şeytan Marka Giyer'*in temelindeki dönüşüm, Bertrand Russell'ın 'Pygmallion' oyunundan uyarlanan *'My Fair Lady'*deki (George Cukor, 1964) dönüşümden farklı. Andrea'nın paspal halini bir kenara koyup şatafatlı bir kadınlık kuşanmasına inisiyatif, kendisinin. Burada akla Mary Ann Doane'in maskeli balo kavramı geliyor. Doane, kadın izleyicinin perdedeki ataerkil bir gelişim çizgisine sahip bir hikâyeyle nasıl bağlantı kurduğunu açıklamak için travesti bir özdeşlik yerine maskeli balo kavramını önerir.

"... kadınların erkek olmayı istemesi anlaşılabilir. Çünkü herkes, dişininkinden farklı bir konumda bulunmak ister. Bildik bağlamda anlaşılır olmayan ise bir kadının kadınlığıyla gösteriş yapmasının, başka bir deyişle maskeli baloyu açık etmesinin sebebidir. Maskeli balo, travestizm kadar zararsız değildir. Bunun asıl sebebi de maskeli baloda kadınlığın da bir maske, bir kimlik sizi gözden saklayan dekoratif bir katman bilincinin yer almasıdır" (Doane; 1992).

Şeytan Marka Giyer'in kahramanı Andrea'nın da hikâyedeki "gelişimi", kendini gerçekleştirme "şekli" oyunu kurallarına göre oynama, maskesini kabullenme esası üzerine dayalı. Bu noktada filmin ilginç bir stratejisi, *'Devil Wears Prada'* isminin ve filmin uyarlandığı kitabın yarattığı heyecanı, seyirciden sakınmaya gerek duymadan hikâyeye yerleştirmesi. Dünyanın önde gelen moda tasarımcılarının kıyafetlerinin, moda endüstrisini konu alan bir filmde cazibe unsuru olarak başköşede yer almasında şaşırtıcı bir yan yok. Ne var ki *'Şeytan Marka Giyer*'de dikkati çeken, bu stratejinin görünürlüğü, dikiş izlerinin ortada olması. Sanki, filmin nelerden zevk alınacağına dair seyirciyle bir suç ortaklığı söz konusu. Misal yine benzer şekilde moda endüstrisine adım attıktan sonra dönüşüm geçiren genç bir kadının hikâyesini konu alan *'Funny Face*'te de (Stanley Donen, 1957) Audrey Hepburn'ün her seferinde farklı bir kıyafetle ve mizansenle kamera karşısına geçtiği moda çekimi sahneleri, filmin cazibe merkezini oluşturur.

Ne var ki Audrey Hepburn'ün dönüşümü ve cazibeye kavuşması 'Funny Face'te hikâyeye yedirilir. Andrea'yı oynayan ve görünümü Audrey Hepburn'ü çağrıştıran Anne Hathaway'in dönüşümü ise hikâyeden taşar. Sanki Andrea karakteri, inisiyatifi kendi eline aldığı dönüşümle perdeden çıkar, yanımıza gelir ve bu dönüşümün keyfini biz izleyicilerle beraber çıkartır. Yönetmen David Frankel de mizansenleriyle bu ortak zevki destekleyen bir atmosfer sunar. *'Funny Face*'teki Audrey Hepburn ise giydirilendir, seyircinin bu zevki almasında aracı edilendir.

'Sex & The City' sonrası romantik komediler arasında ele aldıklarımızı da toplumsal cinsiyet temsilleri söz konusu olduğunda seyircinin yanında takındıkları bu tutum ayırt eder belki. *'Sex & The City*'nin Carrie'sinin cinsel hayatı bir temsil meselesi gibi aldığını gösteren yorumlarla şekillenen dış ses de *'Şeytan Marka Giyer*'dekine benzer bir şekilde perdeyle seyirci arasındaki alanda

bir kapı açar. *'Sex & The City*'nin popüler kültürdeki kadın temsillerinde açtığı bu kapı, 'Bir Alışverişkoliğin İtirafları'nın ve 'Kadınlar'ın da mizahının aktığı yerdir.

Seyirciyle hikâyenin ortak bilinciyle şekillenen bu alanda, haliyle ironi hüküm sürer. Zira seyirciyle ortak bilinci paylaşan karakterler, filmin, hikâyedeki unsurları birarada tutan perspektifini kaydırır, hikâyede yaşayan ve yaşanan arasına bir mesafe koyar, karakterler, bu maskeli baloda takacak maske beğenen seyircilere daha da yaklaşır.

Neredeyse her ilerleyiş kendisinin parodisiyle bittiği ve bu parodi, gelişimin kendi ömrünün ötesine geçmesinin garantisi olduğu için, bir kişiliğin ya da eğilimin aydınlatılmasında kullanılan komik kavram da bir uğrak, hatta birçok bakımdan sonsuz düzeltme yeteneğine sahip bir uğraktır (Kierkegaard, 2004: 120).

Sonuç

Sex & The City'de, *'Şeytan Marka Giyer*'de, *'Bir Alışverişkoliğin İtirafları*'nda ve '*Kadınlar*'da sürekli parodisi yapılan, dişil toplumsal cinsiyet kimliğidir. Toplumsal cinsiyetlerine bir temsil meselesi olarak yaklaşan kadın kahramanlar, bir temsil seyrettiğinin bilincindeki seyirciyle yakınlaşır. Çözüme giderken hikâyenin sınırları içinde kalır ama toplumsal cinsiyet kimliklerinin sürekli parodisini yaparak seyircisine o hikâyeden taşan bir bilinç sunar. Söz konusu filmler gey karakterleri dertli kadınların dert ortağı olarak resmetmeleri gibi özellikleriyle stereotipleştirici bir görünüm arz edebilirler. Ancak seyircilere sundukları özdeşleşme mekanizmasındaki kendi kendine göndermeli ve ironik yaklaşımla da bir yandan toplumsal cinsiyet kalıplarına hürmet etmeme fırsatı verirler.

Kaynakça

Doane, Mary Ann (1992). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator". *Film Theory and Criticism*. ed. Leo Braudy, Marshall Cohen. Oxford University Press: New York.

Kierkegaard, Sören (2004). *İroni Kavramı*. Çev: Sıla Okur. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

SİNEMADA YILDIZ SİSTEMİ
YILDIZLAR GÖZ KIRPAR!

M. Bilal Dede[*]

Hollywood tarafından imal edilmiş mitosunu hayatına tam olarak uygulayan Humphrey Bogart, sert ifadeli, yaralı ve dışarıya kapalı duygusal erkek modelinin kuşaklar boyu süren temsilcisiydi. Clark Gable'ın maço imajı, çapkın bakışları yani o ünlü "Clark çekişi", bugün birçok erkek için hâlâ rehber niteliği taşıyor. Greta Garbo, tartışmalı güzelliği ve yeteneğine rağmen sinemanın en büyük efsanelerinden, en ölümsüz mitoslarından. Bir eleştirmenin deyişiyle "Filmlerinden Garbo'yu çıkarın, geriye hiçbir şey kalmaz!" (Richard Whitehall'dan akt. Dorsay 1999: 137).

Ufak tefek, patlak gözlü, koca ağızlı, yürüyüşü bile bozuk, üstelik çoğunlukla kötü kadınları oynayan Bette Davis, aynı zamanda bir box-office kraliçesiydi. Davis'in sinemanın imparator firması Warner Bros.'a açtığı savaş, girdiği hukuk mücadelesi sinema tarihine geçmiş durumda. Ölüm haberi neredeyse tüm ajanslarca söz birliği etmişçesine "Aktör öldü!" şeklinde geçilen Marlon Brando, kuşkusuz sinema tarihinin en iyi oyuncularından biriydi ve aynı zamanda tüm oyunu kendi kurallarıyla oynayacak kadar güçlü bir isimdi. Kendisine layık görülen Oscar'ı reddetti, sadece birkaç dakika göründüğü Superman filminden aldığı ücretle dudak uçuklattı. Seyircinin, perdede görünmeye başladığı dört yaşından itibaren taptığı Shirley Temple, bugün hâlâ çocuk oyuncu dendiğinde akla gelen ilk isim. Bir söylentiye göre Brigitte Bardot film çevirdiği yıllarda Fransa'ya, ülkenin önde gelen bir otomobil markasından çok daha büyük bir gelir getirdi. TIME dergisi onun için "Fransa'nın en âşıkane ihraç maddesi" diyordu. Birkaç figüranlığını saymazsak sadece üç filmiyle James Dean, gelmiş geçmiş ikonların hâlâ en genci, en etkilisi, en uzun ömürlüsü. Kitleleri sürekli bir mateme sürükleyerek, tüm kuşağının sözcülüğünü yüklenerek, zaman ötesi bir ölümsüzlüğe kavuştu, tapınma kültünün bir nesnesi oldu. Otto

---

[*] Senarist-Yazar

Preminger'in, "Onu yönetmek Lassie'yi yönetmek gibiydi. Kullanılabilecek bir tek sahne elde etmek için her sahneyi 14 kez çekmek zorundaydınız!" dediği Marilyn Monroe büyük bir efsane olarak hâlâ yaşıyor. Jack Nicholson işsiz, ünsüz geçen, ucuz filmlerde itilip kakıldığı döneminin intikamını almakta fazla gecikmedi. İnanılmaz bir nüfuza, her dediğini yaptıracak bir etkiye sahip oldu; Batman için yaptığı anlaşmanın sonucunda, filmin yapımcısından daha büyük bir servet kazanmayı başardı. Julia Roberts, bir kadın oyuncunun film başına alabildiği en yüksek rakam olan 20 milyon dolara ulaştığında, arkasında ne unutulmaz filmler vardı ne de ödüllerle dolu bir geçmiş.

Bu isimlerin ortak noktası ne güzellikleri ya da yakışıklılıkları, ne de iyi oyuncu ya da Oscar almış olmaları Bu isimleri birleştiren bir tek ortak nokta, yıldız olmaları

Başlangıçta ne yıldız vardı ne de yıldız sistemi. Sadece sinema vardı ve sinema hâlâ bir büyük, büyüleyici ve yeni bir buluş olarak izleyiciyi tatmin etmeye yetiyordu. Bu teknolojik buluşun kendisi yeterince yenilikçi ve farklı öğeler içeriyor ve insanları karanlık salonlara çekmeye yetiyordu. Amerikalı yapımcılar 1. Dünya Savaşı'ndan bir iki yıl öncesine kadar seyircinin ilgi ve sadakatine güvendi. Sinemaya giden kitlenin artarak büyümesi ise büyük yapımlar sayesinde oldu. Bunlar aynı zamanda yıldız sisteminin ilk izlerinin görülmeye başlandığı yapımlardı. Ancak hiçbiri henüz bütünüyle oyuncuyu öne çıkaran filmler değildi.

Sinemanın dev bir endüstriye dönüşmesi yıldız sistemini de doğurdu. Büyük bir sermaye, son derece sağlam oluşturulmuş bir temel, yüksek düzeyde organize edilmiş bir çalışma yöntemi ve mükemmel bir teknik donanım. Ve elbette bu muazzam endüstrinin pazarlama stratejisinin birer aracı olan yıldızlar, yıldız sistemi... 1910'lardan itibaren artık insanlar ilk dönemin izleyicilerinin tersine, sinemaya beğendiği yıldızları görmek için gidiyordu. Filmin kendisi geri plana düşmüştü ve izleyici idollerini daha sık ve daha yakından görmek istiyordu. Artık seyirciyi yıldızlar coşturuyor, heyecanlandırıyor, onların görüntüleri gözleri ve zihinleri dolduruyordu. Yıldız oyuncular birer fetişe dönüşmeye başlamıştı. Yıldız sisteminin uzantısı olarak gelişen fan kültürü, ilk ürünlerini 1912'de

vermeye başladı ve bu tarihten itibaren ilk fan dergileri de yayınlanmaya başladı.

İlk gerçek yıldızları da, yıldız sistemini de yaratan Amerikan sinemasıdır. Bu olguyu en parlak biçimde kullanmak ve yaşatmak kuşkusuz Hollywood'un en büyük başarılarından biridir de... The Biograph Girl (Florence Lawrence), "Amerika'nın sevgilisi" Mary Pickford, Tom Mix, Lillian ve Dorothy Gish kardeşler, Charlie Chaplin, Gloria Swanson, Douglas Fairbanks ve "star" kavramının içerdiği tüm büyü ve etkiyi isminde somutlaştıran Rudolph Valentino sinemanın ilk yıldızları olarak tarihe geçtiler. Kendilerini yansıttığı varsayılan imgeleriyle boy gösteren, düşünme yeteneğinden soyutlanmış, fiziksel özellikleri, giderek cinselliği ön plana çıkan, hoş görünümlü, ulaşılamayacak kadar uzak yeryüzündeki yıldızlar, insan eliyle yaratılan tanrı ve tanrıçalardı bunlar

Hollywood, çok geçmeden yıldız sistemini her ayrıntısını incelikle geliştirdiği bir reçeteye dönüştürdü ve tüm dünyaya yaydı. Böylece ileri ya da az gelişmiş tüm ülke sinemaları da kendi yıldızlarını yaratmaya koyuldu. Sinemayla tanışan herkes, bu yeni teknolojinin yıldızlar olmaksızın benzersiz bir endüstriye, büyük bir kitle sanatına ve olağanüstü bir iletişim aracına dönüşemeyeceğini anlamış durumdaydı.

Yıldızlar, kültürel ya da ekonomik nedenlerle ülkeden ülkeye ufak tefek farklılıklar gösterse de temelde aynı pazarlama taktiğinin ürünü olarak biçimlendirilir. Sistemin bir üretim bir de tüketim yanı vardır. Üretim kısmı reklam, tanıtım, eleştiri ve yorumlarla desteklenir. Her stüdyo kendi tanıtımına uygun olarak yıldız ya da yıldız adayının ünlü olmadan önceki yaşamını yeniden hikâye eder, kariyer başlangıcını "uygun" bir şekilde kurgular, muteber bulmadığı geçmişini ya da kökenini değiştirir, ismini beğenmiyorsa daha artistik bir isim bulur, eşcinselse uygun bir sevgili temin eder, hangi açılışta boy göstereceğini, hangi filmlerde oynayacağını ve sinemasal karakterini belirler. Yıldızının bir femme fatale ya da şirin bir kız mı, bir beyefendi ya da yürek hoplatan bir serseri olarak mı yaşayacağına karar verir Stüdyo, yıldızının görüneceği mecraları ve medya organlarını da, yapacağı röportajlardaki soru/cevapları da düzenler. Fan kulüpleri, hayran dergileri ve resmi web sitelerini özenle kontrol eder. (Dyer 1979).

Yıldız oyuncusunun karıştığı içkili bir kavga, uyuşturucu kullanımı, yüz kızartıcı bir davranış, aldatma vb. bir skandal olduğunda ya da geçici bir gözaltı gerçekleştiğinde stüdyo müdahale etmekte gecikmez; olayı ya hasıraltı eder ya da askıda tutar. Stüdyo, tecavüz ya da cinayet olmadığı sürece (bunlar kariyer bitiren talihsizliklerdir) diğer "hafif" skandalların yıldızlarının imgelerini güçlendireceğini, kışkırtıcı bir etki yaratacağını, hatta devamı merakla beklenecek bir dizi film gibi izleneceğini bilir. (Buttler 2005).

Yıldız sineması, kahramanla özdeşleşme, empati ve arzuyla bağlanma temellerine dayanır. Bir yıldızın evrensel kabulü için seksi, beyaz ve heteroseksüel olmak, orta sınıftan gelmek başlangıç için aranan özelliklerdir. Yıldız olmak için çok iyi bir oyunculuk gerekmediği gibi, üstün bir yetenek de yıldız olmaya yetmez. Peki kime yıldız denir? Yıldız olunur mu doğulur mu? Yıldız olmanın bir formülü var mı? Galiba bu soruların herkesçe kabul edilmiş, onaylanmış bir açıklaması yok. Yıldızlığın tanımında yetenek, güzellik ya da yakışıklılık ve cazibe, bunların hepsi ya da birkaçının bir aradalığı, ama bunlardan da önemli olan başka bir şey, aslında tarifi zor bir karizma, bir farklılık, kişiyi özgün kılan bir pırıltı, birçok özelliği bir arada tutan özel bir alaşım var.

Peki kitleler yıldız diye önüne konulan her ismin peşine düşer mi? Kendi yıldızını da yaratır mı? Aslında izleyici hiçbir zaman kendi yıldızlarını seçme şansına sahip değildir. Yıldızlar üretme, paketleme ve satış ilkelerine uygun olarak raflardaki yerlerini alırlar ve seyirciye de kendine tüketilmek üzere sunulanlar arasında bir seçim yapma fırsatı tanınır. "Hollywood'un satamayacağı hiçbir film yoktur" dendiği gibi, "Hollywood'un pazarlayamayacağı yıldız yoktur" da denebilir pekâlâ. Ama sürprizler her zaman vardır, umulmayan bir isim kendini zamanla yıldızlık mertebesine taşıyabildiği gibi, yıldız diye seyirci önüne sunulan bazı isimlerin ışığı kısa zamanda sönebilir. Bağlanan tüm umutlara ya da yatırımlara rağmen tüketilemeyen biri varsa, bu isim derhal bir kenara konur, yeni ve taze yüzler aranır, bulunur ve üretim sürecine dâhil edilir. Yıldızlık zirvede olmak demektir ve yıldız sistemi süreklilik kadar, yeni yüzler, yeni isimlerle de varlığını sürdürür.

Burada bir parantez açmakta yarar var. Verdiğimiz tüm yıldız örneklerinin sinemadan olması sadece bu yazının üst başlığının

"Sinemada Yıldız Sistemi" olması nedeniyle değil. Elbette müzik ya da spor sektörü de kendi yıldızlarını yarattı ve yaratmaya devam ediyor. Ancak yıldızlık öncelikle ve ağırlıklı olarak sinema sanatının yarattığı ve yaşattığı bir kavram. Kitleleri etkilemek bakımından hiçbir endüstrinin yıldızları sinema yıldızları kadar etkili olmadı, olamıyor. Bu açıdan bakınca Kurt Cobain mitosu James Dean'la yarışamayacağı gibi David Beckham da ne bir tapınma nesnesi ne kariyer ve prestij ne de tanınırlık açısından Brad Pitt'le boy ölçüşüyor. Bir popüler müzik ikonu olarak çıkacağı başka bir mertebe kalmayan Madonna bile sinemada kendini var edebilmek için varını yoğunu ortaya koyduktan sonra çoktan pes etti bile

Türkiye'de Yıldız Sistemi ve Yıldızlar

Sinemanın ilk yıllarında yıldızın da yıldız sisteminin de var olmadığını söylemiştik. Türk sinemasının başlangıç yıllarında da durum aynen böyleydi, sinema denen teknolojik oyuncağın kendi çarpıcılığı insanları salonlara çekmeye yetiyordu. Tıpkı Amerikan sinemasında olduğu gibi bizde de yıldızlar sonradan birer birer görünmeye başladı. Daha çok tiyatro kökenli adaylar arasında ilk gerçek yıldız olarak parlayan isim Cahide Sonku'ydu. 1950'lerle birlikte aralarında Sezer Sezin ve Neriman Köksal'ın da yer aldığı birçok isimden sonra Muhterem Nur, Ayhan Işık ve Belgin Doruk yıldız katında boy göstermeyi başardılar. Ama sinemamızın asıl yıldızları 1960'ların başından itibaren dört büyüklerin yer aldığı saltanatta görüldü. Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik ve Filiz Akın (Dorsay, 1997; 16). Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Kadir İnanır ve Tarık Akan da bu isimlerin erkekler ligindeki temsilcileriydi.

Bu isimlerin yarattığı cazibe, kitleler üzerindeki etkisi sonucu artık Türk sineması yani Yeşilçam, tamamen bir yıldız sinemasına dönüşmüş durumdaydı ve 1960'lar ile 70'lerin ilk yarısında, yani sinemamızın yılda 300 film çekebildiği altın yıllarında, Anadolu'daki işletmeciler yapımcılardan ismini verdikleri oyuncularla film yapmalarını istiyorlardı. Işık'lı, Güney'li, Şoray'lı, Arkın'lı filmler Sipariş edilen şey bir tür veya bir hikâye değildi, istenen Lütfü Akad, Atıf Yılmaz veya Metin Erksan'ın yeni bir filmi de değildi, sadece ve sadece o yıldızların boy göstereceği filmlerdi.

Siyasetten soyunmuş 80'li yılların sinemasında özellikle kadın filmlerine damgasını vuran Müjde Ar gerçek bir "yıldız" isimdi. Aynı yıllarda arabesk filmleri bir fırtına gibi esiyor ve Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses gibi isimler sinemanın "gişe yıldızları" olarak kabul görüyordu. Jön olmadan da yıldız olunabileceğinin Türk sinemasındaki en iyi örneği Kemal Sunal'dı. Şener Şen ise komedyenliğiyle karakter oyunculuğunu birleştiren bir isim olarak farklı bir yıldızlık modeli sundu. Sonraki yılların yıldızları, sadece isimleriyle bile insanları sinemaya çekme gücüne sahip isimler arasında Hülya Avşar, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz ve Kenan İmirzalıoğlu'nu sayabiliriz.

Sonsöz

Sinema bir sektör ve bir sanat olarak stüdyo sineması dönemini de yaşadı, yönetmen sinemasını da gördü. Gişe rekorları kıran filmlerin yapımcılarına, sinemaya yön veren yaratıcı yönetmenlere rağmen, bizi sinema salonlarına çeken itici güç, birincil motivasyon dün de bugün de değişmedi. Yapımcılar fedakârca para yatırsa da, senaristler tüm yaratıcılığıyla olağanüstü hikâyeler anlatsa da, yönetmenler bize olağanüstü dünyalar kursa da biz yıldızlarla ağlayıp yıldızlarla gülüyoruz, onlarla sevilip onlarla terk ediliyoruz, onların yanında savaşa girip zaferin tadına onlarla varıyoruz veya yenilgiye uğrayıp intikam ateşimizi onlarla körüklüyoruz. Bize sinema bileti aldıran, filmi bize bir nesne (video veya dvd) olarak satın aldıran ya da ekran başına çeken güç dün olduğu gibi bugün de yıldızlardır.

Anlaşılan o ki, yıldızlar göz kırptığı sürece biz onları izlemeye devam edeceğiz.

Yararlanılan Kaynaklar

Buttler, Andrew M. (2005). *Film Studies.* Pocket Essentials: London.

Dorsay, Atilla (1997). *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını.* Remzi Kitabevi, : İstanbul.

Dorsay, Atilla (1999). *100 Yılın 150 Oyuncusu.* Remzi Kitabevi: İstanbul.

Dyer, Richard (1979). *Stars.* London: BFI.

SİNEMADA TÜR KAVRAMI VE POPÜLER TÜRLERİ ANLAMAK ÜZERE BİR YOL HARİTASI DENEMESİ

Serpil Kırel[*]

Tür filmleri, popüler sinema şemsiyesi altında yer alan ve onu kapsayan popüler sinemanın korumasında yoluna devam eden bir üretim stili, mekanizması ve estetiğine işaret eder. Bu özellikleriyle de kendisini araştıracakları bir başka tartışmalı alana davet ederler. Başka bir deyişle, tür filmlerinin içinde bulundukları zemin, irdelenmesi gereken bir zemindir. Popüler sinema mı tür filmlerini barındırır? Yoksa, tür filmleri mi popüler sinemanın hayatta kalmasına yarayacak üretim hareketini sağlarlar? Bu ilişkinin doğru tespit edilmesi için sinemanın yaygınlaşmaya başladığı ilk yıllardan itibaren tür olgusu dikkatle gözden geçirilmelidir. Popüler sinema ve tür filmlerinin birbirinin içinde doğan, birbirini doğuran ve birbirini kapsayan kavramlar olarak ele alınması daha anlamlıdır. Bu bağlamda, 'popüler sinema' dendiğinde içinde tür filmlerini de barındıran, türsel üretime dayanan bir yanı da olan bir sinema yapma pratiği kast edilmektedir. Ayrıca popüler sinema seyircisinin beğenisine ve zevkine önem veren ve aslında gişe gelirini önemseyen bir üretim alanıdır. Bu detaylı tanımlama girişimi bile popüler sinemanın kimi özelliklerini açıkta bırakabilecektir. Herşeyden öte, popüler sinemanın sadece tür filmi üretilen bir alan olmadığı en baştan teslim edilmelidir. Sinema filmlerini türleştirme ve sınıflandırma eğilimi, sinemanın ilk yıllarından itibaren tamamen pazarlama stratejisine yönelik bir tutumdur ve gişe kaygısının ön planda olmasından kaynaklanan bir yaklaşım sonucu oluşmuştur. Asıl amacın, seyircisiyle filmlerini buluşturmaya çalışan film şirketlerinin yapım, dağıtım ve gösterim düzenindeki olası belirsizlikleri en aza indirmek isteği ve kaygısı olduğu da çok açıktır. Tür filmleri kar amacı güden ya da daha çok satış kaygısı ve garantisi ile hareket eden film

[*] Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi

şirketlerinin büyümesini devam ettirebilmek ve hayatta kalabilmek için kendilerine yarattıkları bir ürün farklılığı eğiliminin sonucu olarak da görülebilirler.

Tür mantığını ekonomik kavramlarla tanımlama gereği tür filmlerinin ticari kaygının ön planda olduğu bir üretim tarzı olmasından kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz, tür filmlerini açıklarken kullanılması gereken kavramlar sadece kar, dağıtım, gösterim vb. gibi ekonomik temelli kavramlar olmamalıdır. Tür filmlerini sadece ekonomik terimlerle tanımlamaya çalışmak buz dağının sadece görünen kısmı ile ilgilenmek olur. Bu bakımdan, tür filmlerinin bir dayanağını yapım şirketlerinin hayatta kalma refleksleri oluştururken buna bağlı olarak diğer dayanağını da otomatik olarak seyircinin varlığı oluşturur. Popüler sinemanın film üretme mantığı uyarınca hareket eden tür filmlerinin seyirci ve yapım şirketi dışında dayandığı bir başka bileşeni daha vardır. Bu bileşeni ise, seyircinin – çok sayıda seyirciye hitap etmek asıl itki olduğu için ağırlıklı olarak sıradan seyircinin- arzuları, beklentileri ve kaygıları oluşturur. Bu anlamda, tür filmlerinin içeriği ile ilgili anlatısal zeminini bu sayılan öğeler şekillendirir. Bu sayılan tüm öğelerin yaşanan tarihsel, toplumsal ve politik koşullarla doğrudan ilintisi vardır. Bu açıdan, yaşanan tarihsel ve toplumsal süreçle bağlantılı olarak tür filmlerinde ya örtük ya da açık bir biçimde yer alan ipuçları dikkatle değerlendirildiğinde seyircisi hakkında önemli ipuçları sağlayacaktır. Tür filmlerinin seyircisiyle ve seyircisinin tür filmleriyle ilişkisi üzerinde yoğunlaşıldığında bir kavramlaştırma gereği doğar. Sinemanın diğer üretim stillerinden farklı olarak popüler sinema içinde varolduğu varsayılan ve birbirlerini doğrudan etkileyen bu köprünün akış trafiği iyi gözlemlenmelidir. Başka bir deyişle, bu ilişki bir karşılıklı alışveriş dinamiği içinde ortaya çıktığı için çift taraflı çalışan bir makineyi çağrıştırmaktadır. En azından, tür filmi üretim mantığı içinde seyircinin istekleri ve varlığı azami derecede önemsendiği için yapılan üretim üzerinde de seyircinin etkinliği bu boyutuyla paralel gelişir. O halde, ekonomik boyutuyla tür filmlerinin üretilme mantığının irdelenmesi bir gerekliliktir ancak, bu kadarla yetinilmemelidir. Bunun kadar önemli bir başka nokta, tür filmleri toplumsal ve ideolojik boyutuyla da ele alınmasıdır. Kısaca, tür filmlerinin içinde barındırdığı temsiller aracılığıyla önerdikleri

dünyaya dair ideolojik boyutun saptanması da gerekir. Bu bağlamda, tür filmleri ile ilgili incelemelerin disiplinlerarası kavramlar eşliğinde yeniden gözden geçirilmeleri zenginleştirici olacaktır. Tür filmlerini ortaya koymaya çalışan denklemin içine kimi zaman ekonomi ile ilgili kavramlar, kimi zaman pazarlama ve pazarlama stratejileri ile ilgili kavramlar, kimi zaman da sosyoloji, kültürel incelemeler ya da psikanalizle ilgili temel kavramlar dahil edilmelidir. Ayrıca, sinema dili ile ilgili bileşenlerin tür filmleri bağlamında yorumlanması kadar tür filmlerinin üretildiği sinemanın kendi içinde ve etkilendiği diğer egemen sinemalar ile karşılaştığındaki etkilenmeleri de hesaba katılmalıdır.

Ayrıca, popüler sinema ve buna bağlı olarak popüler türler, bir ulusal sinemadan söz edildiğinde kayıtsız kalınamayacak bütünleyenlerden oldukları için bir başka boyutun daha tartışmanın içine dahil edilmesi gerekir. Sinemanın ulusal özelliğinin bu çalışmanın kapsamını aşan tartışmalı hali bir yana, tür filmleri içlerinde barındırdıkları kültürel öğeler ile yerel ile evrensel arasında, etkilenme yoğunlukları üretildikleri sürecin egemen dinamiklerine bağlı olarak sürekli dönüşen önemli parçalardır. Tür filmleri söz konusu olduğunda her türlü 'alışveriş'in ve etkilenmenin de geçerli olduğu açıktır. Başka bir deyişle, tür filmleri bir sinemanın yaşanan değişimlere en çabuk yanıt verebilen yanını oluşturdukları için önemsenmelidirler. Burada söz edilen yanıt verebilme halinin çözümlenmesi gereken, üstü kapalı bir biçimde ortaya çıkan bir refleks olarak yorumlanması gerektiği de açıktır. Tür filmleri analiz edildiğinde, yaşanan hayatta sıradan insan için gündemde olan korku, kaygı, umut ve sorunların neler olduğu anlaşılabilir. Bir yandan bunun tersinin de tartışılmasında yarar vardır. Tür filmleri, tıpkı popüler sinemanın diğer örnekleri gibi filmler yoluyla gündemde neyin tutulduğunu da gösterirler. Bu anlamda popüler olmuş tür filmlerinin birer ipucu niteliğine sahip olduğu düşünülmekle beraber, popüler kültür ürünlerinin yapısı gereği sözü edilen bu kaygı, korku ya da sorunların uylaşımlar eşliğinde bertaraf edildiği bir yer olduğu unutulmamalıdır. "Tür filmleri"nin ve popüler türlerin yaşam kaynaklarını nasıl bulduklarına, nasıl ve neden "doğup" nasıl ve neden "öldüklerine", içinde üretildikleri tarihsel ve toplumsal süreçlerden nasıl etkilendiklerine, seyircileri ile nasıl bir ilişki öngör-

düklerine ve üretildikleri zamana ait nasıl temsiller barındırdıklarına titizlikle ve bütünlüklü bir bakışla eğilmek gerekir. Bu noktada bir uyarıda bulunmakta yarar vardır. Sinema alanında daha çok Avrupa ve Amerika merkezli bir kuramsal zeminden yararlanılıyor oluşu –bu alanın dışındaki her ulusal popüler sinema için ayrı ayrı geçerli olmakla beraber- Türkiye'de üretilen filmler de incelenirken özgün yorumlara ulaşacak açıcı kavram ve yöntemlerin bulunması konusunda kimi zaman kültürel boşluklarla karşılaşılması olasıdır. Tür kavramı ile ilgili kuramsal çalışmaların Avrupa ve Amerika merkezli bir zeminden hareket ettiği düşünülürse, tür olgusunun ulusal kültürlere ait öğeler çerçevesinde incelenmesinde ayıklamalar ve önerilerle yaklaşılması şarttır. Bu anlamda yabancı literatürden elde edilen kuramsal zeminin kültürel bağlantıları sorgulanmadan yerel örneklere uygulanmasının geliştirici bir etkisi olmayacağı açıktır. Konuyu ulusal sinema bağlamına çekip tartışabilmek için Türk Sineması'nda tür filmlerinin ne kadar taklit ve ne kadar özgün oldukları üzerinde düşünülmesi yararlı olacaktır. Sinema ve dolayısıyla kültür alanındaki etkilenmelerin doğuracağı sonuçlar üzerinde yoğunlaşılırken ki bu sadece tür filmleri söz konusu olduğunda geçerli değildir ister istemez kültürel ve küresel egemenlik gibi daha kapsayıcı kavramların kurulacak denklemin içinde yerlerini alması gerekir. Tür filmlerinin de bu ilişki ve etkileri düşünüldüğünde önemli bir alan olarak incelenmeyi beklediği açıktır. Tür filmleri söz konusu olduğunda özellikle Hollywood merkezli egemen biçimsel ve anlatısal kalıpların neden ulusal sinemalarda üretilen tür filmlerini yoğun bir biçimde etkilediği üzerinde durulması önemli bir soru haline gelir. Anlaşılacağı üzere, tür filmleri ile içinde üretildikleri kültür ve sinemasal ortam arasındaki etkileşimin ve ilişkinin sinema üretimi ve etkilenme açısından hem ulusal hem de uluslararası dengelerle birlikte ele alınması kaçınılmazdır. Ayrıca, tür filmlerinin birer taklit üretim oldukları varsayımı tartışılırken sinema ve kültür etkileşimi açısından özgün, benzemez ve benzeyen tarafların ortaya konulup karşılaştırılmasının konunun kültürel boyutunun ortaya konulmasında daha anlamlı olacağı ileri sürülebilir. Kültürel benzemezliklerin, küresel kültürden kaynaklanan içiçe geçmelerin ve egemen kültür olan Hollywood merkezli kültür aşılamalarının yarattığı etkilerin farkına vararak bir yoruma varmaya

çalışmak tür olgusunu daha iyi anlamak için mantıklı bir yol gibi görünmektedir. Tür filmi incelemeleri için önerilecek bir diğer nokta kültürel olanla birlikte toplumbilimsel olanın da yapılacak değerlendirmeye eklenmesi gerektiğidir. Buraya kadar tür filmleri ve tür olgusu ile ilgili olan önemsenmesi gereken noktaların üzerinde durulmuştur. Bu tartışmalar göz önünde tutularak bu kez Türkiye'de üretilen akademik çalışmalarda tür filmleri ile nasıl ilgilenildiği üzerinde durulabilir. Bu sayede tür filmleri ile ilgili olgunun nasıl değerlendirildiği ve akademik araştırmaların nasıl bir değişim geçirdiği anlaşılabilir.

Türkiye'de Popüler Türler Üzerine Odaklanan Çalışmaları Hatırlamak

Popüler tür filmleri ile ilgili Türkiye'deki akademik ilgi ve kuramsal zeminin ortaya konulması için genel hatlarıyla kimi çalışmalar yeniden hatırlanmalıdır. Örnek olarak ele alınan çalışmalardan anlaşılacağı üzere, önceleri çok genel tanımlarla ilgilenilen tür olgusu bir altbaşlıkken giderek üzerinde çok daha spesifik çalışmaların yapıldığı bir kuramsal araştırma alanı haline gelmiştir. Söze tür olgusunun gündeme getirildiği Nijat Özön'ün *1895- 1966 Türk Sineması Kronolojisi* (1968) adlı kitabından başlanabilir. Özön, türle ilgili olarak araştırmacıların dikkatini çekecek bir başlıklandırma altında Türk ve Dünya sinemasında bu konudaki belli başlı gelişmeleri tarihsel süreçle ilişkilendirerek özetler. Yazar, bu kitapta "Eğilimler, Özellikler" başlığı altında ortaya çıkan gelişmeleri sınıflandırır. Çalışmanın önemi, yıl yıl yapılan bu tasnifte türe dair önemli gelişmelerin de gözden kaçırılmamasından kaynaklanır. 1895'ten 1966 yılına kadar ele alınan süreci kapsayan bu uzun soluklu çalışma, film araştırmaları ile ilgilenenler için önemli bir yol haritasıdır. Kitapta, örneğin, 1956 yılına dair bir bilgilendirmede Türk Sineması'nda hem şarkılı filmlerin devam ettiğinden, hem melodramlardan, hem de Muharrem Gürses filmlerinden (Özön, 1968: 125- 126) söz edilmektedir. Özön, film isimleri ve filmlerin özelliklerinden kısaca söz etmeyi seçerek tür konusundaki önemli oluşumlara da dikkat çeker. Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (1995) adlı bir diğer çalışmasında ise, daha önceki yıllarda

çeşitli sinema dergilerinde yayınladığı ve neredeyse kırk yıllık bir periyodu kapsayan kendi çalışmalarını biraraya getirir. Bu iki ciltlik derlemede Özön'ün sinemada tür olgusu üzerine kaleme aldığı ayrıntılı yazılarının da yer aldığı görülür. Örneğin, bu kitapta yer alan *"Sinemamız ve Melodram" (1)* da yazar, melodram türünün temel anlatısal özelliklerine ve tarihsel olarak melodramın gelişimine ayrıntılı olarak yer vermiştir. Özön, yazısında *Avare* filmi üzerinde yoğun olarak durduktan sonra, Yeşilçam'da melodram türünde üretilen filmleri eleştirir (Özön, 1995, I. Cilt:139- 146). Yine aynı kaynaktaki, *"Gangster Filmi+Western=Kurtuluş Savaşı Filmi.?"* adlı 1959 yılında yayınlanan çalışmasında Özön, Türk sinemasındaki eğilimleri tür olgusu çerçevesinde yorumlar (1995, I. Cilt:163- 172). Özön'ün, *"Yeni Mevsimin Yerli Filmleri"* adlı 1962 yılında yayınlanan yazısında ise, benzer bir biçimde yıllık değerlendirmesinde melodram ve güldürü furyasına değinir (1995, Cilt:2: 155- 160). Bu anlamda, Özön'ün Türk sineması ile ilgili yazınsal alandaki bir boşluğun doldurulmasında önemli bir katkısı olur. Yetmişli yıllara gelindiğinde ise, *Arkın Sinema Ansiklopedisi*'nde (1975) tür filmleri ile ilgili geniş ve açıklayıcı bölümleme yer aldığı görülür. Ünsal Oskay'ın yazmış olduğu *Çağdaş Fantazya* (1981), Darko Suvin'in kuramsal yorumlarına dayandırılan ve tür filmleri arasından özellikle korku ve bilim-kurgu üzerinde yoğunlaşılan bir kitaptır. Yazar, özellikle psikanalize ait kavramları ve kuramsal yaklaşımları tür filmlerini yorumlarken kullanılacak araçlar olarak ele alıp aktarır ve *Frankenstein, King Kong, 2001 Uzay Odyssey'i* (*2001: A Space Odyssey*) ve *Yıldız Savaşları* (Star Wars) filmlerine odaklanarak bilim-kurgunun yerini popüler kültür bağlamında ve toplumbilimsel açıdan yorumlar. Türler üzerine genel anlamda bir giriş ve tanımlama çalışması sayılabilecek bir diğer çalışma ise, Alim Şerif Onaran'ın *Sinemaya Giriş* (1986) kitabıdır. Onaran, sinemada türler başlığı altında tür olgusunu tanım düzeyinde ele alır. Ardından da; Film d'Art, Dizi (Bölüklü) Filmler, Güldürü Filmleri, Tarihsel Filmler, Savaş Filmleri, Kovboy Filmleri, Gangster Filmleri, Korku ve Bilim-Kurgu Filmleri, Trajedi-Dram, Melodram, Müzikaller, Belgesel Filmler ve Animasyon (Çizgi ve Kukla) Filmler başlıkları altında inceler (Onaran, 1986: 91- 132). Yazar, bu kitabında türlerle ilgili önemli filmlere ve o türe ait temel anlatısal özelliklere değinir.

Giovanni Scognamillo ise, *Türk Sinema Tarihi* (1987) adlı kitabında filmlerin hangi türe girdiği ile ilgili bilgilere zaman zaman değinir. Ayrıca, 1989 yılında basılan Nilgün Abisel'in *Sessiz Sinema* kitabını burada anmak gerekir. 2006 yılında yeni baskısı yapılan kitapta, özellikle güldürü türü ile ilgili sessiz sinema dönemindeki önemli çalışmalara değinilmektedir. Buraya kadar ele alınan çalışmalardan anlaşıldığı üzere tür filmleri ve tür olgusu üzerine sinema kitaplarında çok temel tanımlar ve kısa tarifler ağırlıklı olarak dünya sinemasındaki gelişmeleriyle ele alınmıştır. Özön gibi araştırmacıların ise, Türk Sineması'nda varlığı hissedilen türler ve türleşmeler hakkında eleştirel yorumlar ve karşılaştırmalara yer verdiği eklenmelidir.

Doksanlı yıllara gelindiğinde, türlerle ilgili süreli yayınlarda yer alan kuramsal çalışmalar arasında çeviri makaleleri, türlere ait özel tasarlanmış ansiklopedik içerikli kitaplara ve kuramsal kitaplara rastlanmaya başlanır. Örneğin, Steve Neale'den Ali Balabanlar'ın çevirdiği *"Tür ve Sinema"* (1992) önemli bir kuramsal katkıdır. Türk Sineması'nda tür kavramı ile ilgili Seyide Parsa'nın, *"Türk Sinemasında Film Türleri"* (1995) adlı çalışması olduğu da bilinmektedir. Bu kez tür filmleri ile ilgili bir kitap dizisinin varlığından söz edilebilir. Tarık Kakınç'ın yazımını üstlendiği *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri* (1993), akademik çalışmalara kaynaklık etmekten çok, tür ile ilgilenen seyircilere seslenecek ansiklopedik bilgilere yer veren bir derleme biçiminde düzenlenmiştir. Tarık Kakınç'm *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gerilim/Polisiye Filmleri* (1995) adlı çalışması ise yine aynı mantıkla kaleme alınmıştır. Akademik çalışmalara kaynaklık etmekten çok, türün sadık seyircilerine yönelik olduğu düşünülebilecek bu seçkide Oğuz Makal'ın *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri* (1995) yer alır. Âlim Şerif Onaran'ın *Türk Sineması* (1994) adlı kitabında sinemasal türlere olan ilgisini bu kez Türk sineması bağlamında sürdürdüğü görülür. Türk sinemasında; Tarihsel Filmler, Salon Filmleri, Güldürü Filmleri, Arabesk Melodramlar, Belge Filmleri ve Çizgi Filmleri olarak yaptığı ayrımda yazarın, önemli isim ve çalışmalara değindiği görülür (Onaran, 1994: 179- 200). Sözü edilen bu çalışmaların ardından gelen ve kuramsal

olarak çok önemli bir boşluğu dolduran, en kapsamlı kuramsal çalışmanın Nilgün Abisel'in *Popüler Sinema ve Türler* (1995) kitabı olduğu açıktır. Bu kitapla birlikte, Türkiye'deki akademik çalışmalara kaynaklık edilmesi ve ilginin bu alana çekilmesi açısından önemli bir adım atılmış olur. Abisel'in bu çalışması, sinemada tür olgusunu bağımsız olarak bir kitap boyunca kuramsal ve tarihsel boyutuyla ele alan bir ilk çalışma olması nedeniyle de önemlidir. Kitapta, tür kavramının tanımlanmasına ve türlerin oluşumuna yer verilmiş, Western, Korku ve Müzikal türündeki filmler tarihsel gelişimiyle, anlatısal boyutuyla, dünya sinemasındaki yerleri ve önemli örnekleriyle ele alınmıştır. Ağırlıklı olarak yabancı literatürdeki tür olgusuyla ilgili kuramsal çalışmaların aktarılmasına özen gösterilen çalışma sayesinde Avrupa ve Amerika'da yapılan önemli çalışmaların Türkiye'de anlaşılır ve tartışılır kılınması sağlanmıştır. Abisel kitabında; Cavell, Carroll, Gledhill, Krutnik, Landy, Neale, Pye, Schatz, Willeman, Wood, Wright ve Yacowar gibi isimlerin sinemada türlerle ilgili yapmış oldukları çeşitli çalışmaları arasından önemli bulduğu temel noktalara yer vererek önemli bir boşluğu doldurur. Doksanlı yıllarda tür olgusu ve belli türlerle ilgili oluşan zeminin peşinden türlere ait daha spesifik çalışmalar yayınlanmaya başlanır. Örneğin, Bernhard Roloff ve Georg Seeblen'in *Ütopik Sinema* (1995) adlı çalışması, bilim-kurgu sineması ile ilgili Türkçe'de yayınlanmış bir başka türle ilgili kitap olarak dikkat çeker. Çalışmada, bilim-kurgu sineması üzerine mitolojiden başlayarak bilgisayar animasyonun yükselişte olduğu 1995 yılına kadar yaşanan toplumsal ve teknolojik değişimle birlikte ele alınmaktadır. Bilim-kurgu sineması üzerine yapılan çalışmalar üzerine bir başka örneğin de Yüksel Zebil'in *"Bilim Kurgu Sinemasında Şiddetin Politik İşlevi"* (1996) adlı çalışması olduğu hatırlanabilir. Bu çalışmaların yanısıra, doğrudan türle ilgili olmamakla birlikte önemli bir başka kaynak daha Türkçe'ye çevrilir. Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın birlikte yazdıkları *Politik Kamera* (1997), Hollywood filmleri arasında tür mantığını da ortaya koyacak biçimde eleştirel bir bakışla dolaşıp 1967'den 1980'li yılların ortalarına kadar yaşanan süreçte sinemadaki temsiller açısından dönemleştirerek yorumlar ve bu konuda politik bakışın yorumlamadaki önemini hatırlatır. Ryan ve Kellner, kitapta tür olgusunu da sıklıkla gündeme getirerek po-

püler kültür ile toplumsal olan arasındaki bağı Hollywood merkezinde sorgularlar. Özellikle, temsil politikaları açısından ideoloji ve sinemanın tartışıldığı bu önemli çeviri kitap içinde Hollywood ile ilgili sert bir eleştirel bakış ve tutarlı çözümlemeler bulunur. Doksanlı yılların sonunda Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'ın birlikte kaleme aldıkları *Fantastik Türk Sineması* (1999) kitabı yayınlanır. Türk sinemasında bilimkurgu, korku ve western gibi türlerin nasıl geliştiğine eğilen bu kitap birçok unutulmaya yüz tutmuş ya da bulunması zor Türk filmini ve bu filmlerin yaratım aşamalarıyla ilgili bilgileri aktarır. Yine aynı yıl, Gülseren Güçhan'ın *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji* (1999) adlı çalışmasında ise, sinema dilini oluşturan öğelerden başlanıp Hollywood sineması ve stüdyo sistemi açıklandıktan sonra tür kavramına kuramsal açıdan değinilir. Yazar, tür filmlerinin temel anlatısal özelliklerine ikonografiyi de içeren bir biçimde değindikten sonra mitlerle türler arasındaki bağlantıyı sorgular. Çalışmanın son bölümü ise, tür ve ideoloji ilişkisine odaklanır. Doksanlı yıllarda sayıları artan türle ilgili çalışmaların kendisinden sonra gelecek akademik çalışmaları olumlu anlamda etkileyeceği açıktır. Özellikle tür filmlerinin üretimi ve ideoloji ile ilgili vurguların yanısıra tarihsel süreçler içinde tür olgusu çok çeşitli kuramsal tartışmalar çerçevesinde ele alınmaya devam edilir.

İkibinli yıllarda tür olgusu ve tür filmleri ile ilgili kitap ve makalelerin sayıca daha çok arttığı göze çarpmaktadır. Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* (2000) adlı kitabında ise, film eleştirisi üst başlığı altında tür filmi ile ilgili eleştirinin özelliğine değinilir. Bu açıdan tür filmlerinin; anlatı yapısı, kültürel dışavurum, çatışma ve tür filmi karakterleri başlıklarıyla ele alınır ve tür filmi eleştirisi açısından bir yöntem önerilir. Yeri gelmişken, Türkçe'de yayınlanan ve tür incelemelerine akademik anlamda katkı yapacak çeviri kitaplar arasında Camille Paglia'nın, *Kuşlar* (2000) adlı çalışmasına değinilebilir. Kitapta, Hitchcock'un *Kuşlar* filminin ayrıntılı bir çözümlemesini vardır. Kitap, tür kavramı üzerine kuramsal bir çalışma olmamasına rağmen, bir tür filmi örneğini incelediği için türe ait temel anlatısal özellikleri yorumlar.

Türk Sineması ile ilgili bilgi ve deneyimlerini aktaran değerli bir arşivci ve araştırmacı olan Agah Özgüç'ün *Türlerle Türk Sineması* (2005) adlı çalışması ise, Türk Sineması'nda tür filmleri ile ilgili ansiklopedik bilgiler içerir. Yazar, türlerle ilgili sınıflandırmaların "içeriden" ve "günümüz" üzerinden yapılması gerektiği konusunda bir uyarı ile başlayan kitabına, türle ilgili kuramsal kaynaklardakinin aksine çok sayıda bölümlendirilmiş bir sınıflandırma öneri yapar. Özgüç, Tarihsel Filmler, Edebiyat Uyarlamaları, Güldürü Filmleri, Kurtuluş Savaşı Filmleri, Operetler, Danslı Şarkılı Filmler, Köy Filmleri, Polisiye Filmler, 12 Eylül Filmleri, Spor Filmleri, Kıbrıs Filmleri, Dinsel ve Hazretli Filmler, Yerli Tarzanlar ve "Lahmacun Kovboyları", Masal Filmleri, Yol Filmleri, İşçi Filmleri ve Hapishane Filmleri vs. gibi bir sınıflandırma yapılmasını önerir. Özgüç, anılan kaynakta Vecdi Sayar ile birlikte, *Video Sinema Dergisi*'nin eki olarak verilmesi düşünülen *Türlerle Türk Sineması* adı altında gerçekleştirilmeye çalıştıkları bir ansiklopedinin ön çalışmalarından söz ederek, seksenli yıllara dek Türk Sineması'ndaki "sinemasal türler"i saptamaya çalıştıklarını hatırlatır. Bu çalışma sonucunda 11 türün ortaya çıkmış olduğunu belirtir. Ayrıca, Özgüç'ün tür filmleri ile ilgili çalışmalar yapan birçok araştırmacının yakındığı bir noktadan; tür konusunda sınıflandırma yapmanın zorluğundan dem vurduğu görülür (2005: 13- 14). Özgüç'ün Türkiye'ye özgü kendi içinde sınıflandırılabilecek ortak özellikleri olan filmleri, bu türden başlıklar altında tasnif etmesi anlaşılır ve önemli bir çabadır ve tür filmlerinin Türkiye'deki uygulayımını yorumlayabilmek için araştırmacıları bu belirsiz zeminin saptanmasına davet edici niteliktedir. Ele alınan filmlerin "tür" filmi olmaktan ortak anlatısal özellikleri olan ve ulusal özelliklere sahip türleştirmeler olduğu tartışmaya açılabilir.

Tür filmleri ile ilgili daha yeni özgün içerikli çalışmalar gözden geçirildiğinde, Hasan Akbulut'un tür kavramının üzerinde kuramsal ve kavramsal boyutuyla durduğu "*Türden Türselliğe: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinemasına Bir Bakış*" (2003) adlı makalesine değinilebilir. Yazar, son yıllara dek bu alanda kuramsal olarak yapılan çalışmaları ve eğilimleri aktarıp yorumlar. Akbulut, tür filmlerinin sınıflandırılmasındaki tartışmalara değindiği çalışmasında,

türsel kodların yeni anlamlar yaratmak için kullanılabileceğini vurgulayarak bu konuya da dikkat çeker. Takiben basılan *Sinemada Anlatı ve Türler* (ed. Küçükkurt, Gürata, 2004) ise, içinde *"Kara Film", "Korku Sineması ve Kadın", "Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi"* gibi ayrı türlere ait çeşitli özgün makalelerin yer aldığı bir derlemedir. Bu noktada, tür kavramının akademik olarak tartışılmasının ötesinde, doksanlı yıllardan başlayarak giderek artan bir biçimde çeşitli türlerle ait spesifik tartışmaların ve çalışmaların gündeme gelmeye başladığı görülür. Ayrı ayrı türlerle ilgili hatırlatmaları yapmaya başlamadan önce Kara Film üzerine yapılmış çalışmalar kısaca burada gündeme getirilebilir. Örneğin, Esra Biryıldız'ın *"Western'ler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme"* (1997) çalışmasına değinilebilir. Yazar, Western'ler, Gangster ve Kara Film'lerde erkeğin sunumunu Laura Mulvey gibi feminist kuramcıların çalışmalarından hareketle tartışır. Makalede, erkek bedeninin sunumu, tür filmleri bağlamında birkaç türe ait örnekleriyle birlikte genel hatlarıyla cinsel temsil açısından irdelenir. Yeri gelmişken, Kara Film üzerinde yapılan birkaç çalışmaya daha burada değinilebilir. Örneğin, Murat İri, *"Popüler Sinemada Eşcinsellik Temsilleri- Popüler Sinemada Eşcinsellik Temsilleri Üzerine Bir Giriş Denemesi ve (Film Noir) Kara Film'de Eşcinsellik"* (1998) adlı çalışmasında, pornografi ve stereotip sorunsalları çerçevesi içinde Kara Film'in anlatısal özelliklerini çeşitli örnekler üzerinden temsil bağlamında kuramsal olarak ele alıp ikonografi ve görsel tarz açısından yorumlar. Hakan Savaş'ın *"Film Noir ve 'Shangai'dan Gelen Kadın'"* (1999) adlı yazısında ise, Orson Welles'in 1948 yılında yaptığı aynı adlı film üzerinden Kara Film'in işleyişini arzu ve iktidar bağlamında yorumladığı ve "dış ses" gibi Kara Film'de önemli olan anlatım unsurlarına değindiği görülür. Bu çalışmaları takiben Tül Akbal Süalp'in *"Film Noir: Dövüş Kulübü, eXistenZ ve Amerikan Güzeli- Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları"* (2000) adlı çalışmasında ise, Kara Film estetiğine yer verilir. Yazar, tarihsel gelişimi eşliğinde kentleşme ve mekân duygusu üzerinden Kara Film'in izlediği yolu tartıştığı makalesinde, kimlik sorunsalını da gündeme getirirken 1980'li ve 1990'lı yılların Kara Film'leri üzerinde yoğunlaşmayı seçer. Görüldüğü gibi, başlangıçta ürkek bir biçimde başlayan türle

ilgili akademik çalışmaların tanımlar ve sınıflandırmalarla ilerlediği ardından spesifik türlerle ilgili kitapların yamsıra birden çok türle ilgili çalışmaları içinde barındıran özgün çalışmalara da varıldığı anlaşılır. Bu anlamda, tür olgusu üzerine son yıllarda gittikçe yoğunlaşan bir biçimde akademik çalışmaların sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Bu noktada artık ayrı ayrı türlerle ilgili çalışmalara değinmek daha anlamlı olacaktır. Böylece, spesifik olarak türlerle ilgili çalışmaların yoğunluğu ve ilgi duyulan alanlar daha net bir şekilde anlaşılacaktır.

Melodram Üzerine

Popüler tür filmi incelemelerinde melodramın tartışmalı bir zemin oluşturduğu görülür. Melodramın başlı başına bir tür mü? bir alt tür mü? yoksa bir "mod" mu olduğu kuramsal olarak tartışıla gelmektedir (2). Burada melodramın "hayalet bir tür" olduğu ve melez bir form olduğu konusundaki çeşitli tartışmalar da hatırlanabilir (akt. Akbulut, 2008: 52). Melodrama ait özellikle son yıllarda çok sayıda kitap ve makalenin yayınlandığı göze çarpmaktadır. Türk Sinema tarihi düşünüldüğünde, özellikle Yeşilçam döneminde melodram filmlerinin çok sayıda üretilmiş olması ve televizyon yoluyla popülerliğini halen koruyor oluşu yüzünden ilgi çekici bir alan kılmaktadır. Ayrıca, Yeşilçam dönemi dışında, günümüzde de melodram anlatısına ait öğelerin değişerek yeniden yer almaya devam ettiği fark edilmektedir (3). Burada yeri gelmişken melodram filmleri konusunda gerçekleştirilen kimi yüksek lisans ve doktora tezleri anılabilir. Tezlerin konu başlıklarından da anlaşılacağı üzere melodram filmleri kuramsal çalışmaların merkezinde çeşitlenerek yerini almaya devam etmektedir (4).

Melodram üzerine üretilen akademik makalelerin melodramın anlatısal özellikleri ve Yeşilçam'ın melodram yapımları ile ilgili uygulamalarının kültürel dayanaklarını ele aldıkları anlaşılmaktadır. *25. Kare* ve çeşitli üniversitelerin akademik süreli yayın organlarında melodram üzerine çok sayıda yazının yayınlanması bu konudaki akademik ilginin de bir kanıtıdır. Bu çalışmalara çoğunlukla yazarların yüksek lisans ve doktora tezlerinin kaynaklık ettiği de ilk

bakışta göze çarpmaktadır. Örneğin, Serpil Kırel'in yüksek lisans tezinden yola çıkarak hazırladığı; *"Bir Tür Olarak Melodram"* (1995a) ve *"Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses"* (1995b) adlı çalışmalarında, melodram sinemasının Yeşilçam'daki popülerliğinin nedenleri, Muharrem Gürses'in filmlerini üretirken etkilendiği kaynaklar ve üretildikleri ellili yıllar ve sonrasındaki dönemin yapım koşulları üzerine düzenlenmiş bir görüşme yer alır. Melodram üzerine, Aslı Tunç'un, *"Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri"* (1996a) adlı çalışması ise, Amerikan toplumunda aile melodramının yerini sorgular. Tunç, melodramın tanımı ve tarihsel boyutunu ele aldıktan sonra, Amerikan sinemasında melodramın izini sürer ve Soğuk Savaş döneminde aile melodramları üzerine eğilir. Yazar, Hollywood melodramlarının genel anlamda, özel girişim, bireysel yatırım, yerleşme fikri, rekabet gibi kapitalist mantığın temellerinin atıldığı bir yer olması açısından ideolojik özelliğine vurgu yapar. Aynı yazarın feminist kuramda melodram üzerinde *"Feminist Eleştiri Merceğinden Melodrama Bakış"* (1996b) çalışmasını yayınladığı görülür. Tunç, bu çalışmasında feminist literatürde Mulvey, Kaplan, Doane ve Kuhn gibi yazarların melodram filmlerini nasıl karşıladığına ayrıntılı olarak değinir. Dilek Kaya Mutlu'nun, *"Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım"* (1998) adlı makalesi ise, melodram sinemasının anlatısal özelliklerini Türk sinemasındaki melodram geleneği içinde değerlendirir ve melodramların ruhsal boşalım temelli yanını vurgular. Mutlu, "anlatısal basitlik" üzerinde dururken yerli melodramlarda karakterler, düğümün yapısı, tesadüfler, sözsellik, açıklama, bilgilendirme, sorun çıkaran karakterlerin ortadan kaldırılması gibi başlıklar çerçevesinde incelemesini örnek filmler üzerinden şekillendirir. Ayrıca, melodramın gözyaşı ile ilişkisi çerçevesinde yapılmış kuramsal çalışmalardan yola çıkarak; özdeşleşme, iyiler ve kötüler, engeller, acı çeken vücutlar alt başlıklarla da; *Gülizar, Hicran, Uykusuz Geceler, Aşk Mabudesi, Adını Anmayacağım* ve *Beklenen Şarkı* vb. gibi Yeşilçam melodramları üzerinden yorumlanır. Yine aynı yıl yayınlanan Veysel Atayman'ın *"Melodram Sinemasını İncelemek Üzere Bir Adım"* (1998) adlı makalesi de, melodram ile ilgili bir literatür oluşturulmaya başlandığının bir göstergesidir. Yazar, melodram sinemasının anlatım tarzı ve tarihsel kökenlerini göz önünde tutarak bir kaçış sağlayıp sağlamadığını

tartışmaya açar. Pembe Behçetoğulları'nın *"Melodram Kadınsı Bir Film Türü"* adlı makalesi ise, melodramın anlatısal özellikleri ve seyirci ile yıldız olgusu, aşk ve evlilik üzerinde durur. Levent Cantek'in *"Türkiye'de Mısır Filmleri"* (2000) çalışmasında ise, Mısır filmlerinin Türk sineması üzerindeki etkileri ve melodram filmleri tartışılır. Melodram filmleri üzerine üretilen az sayıdaki uluslararası yayın arasında; Nezih Erdoğan'ın kaleme aldığı *"Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975"* (1998) adlı çalışmasında ise Türk sinemasında melodramın ulusal kimlik ile bağlantısını kurularak Yeni Sinema ve Yeşilçam sinemasının anlatısal özellikleri karşılaştırılır. Erdoğan çalışmasında, ağırlıklı olarak *Karagözlüm* filmine odaklanır. Ayrıca, Barış Kılıçbay ve Emine Onaran İncirlioğlu'nun ortak yayınlamış oldukları bir başka uluslararası yayın olan *"Interrupted Happiness: Class Boundaries and the "Impossible Love" in Turkish Melodrama"* (2003) adlı makalede ise, 1960- 1970 yılları arasında Türk sinemasında melodramın yaygınlığı ve melodram filmlerinde sınıf farklılıklarının ve imkânsız aşkın kullanılışı üzerinde yoğunlaşılır. Türkiye'de melodram üzerine üretilen akademik çalışmaların Yeşilçam'da melodram geleneğinden kaynaklanan üretimsel yoğunluğun sağladığı malzeme zenginliği nedeniyle rağbet gördüğü de düşünülebilir. Araştırmacıların Yeşilçam melodramlarını anlatısal, biçimsel ve söylemsel olarak inceleme yolunu seçtikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca, Yeşilçam melodramları konusunda uluslararası yayınların yapılıyor olması da göze çarpar.

Son olarak, melodram konusunda Türkiye'de üretilen kitap çalışmalarına yer verilebilir. İkibinli yılların ortalarında peşpeşe melodram ile ilgili kitaplar yayınlanmıştır. Bu alanda, Savaş Arslan'ın kaleme aldığı *Melodram* (2005) adlı kitapta, melodrama tarihsel kaynaklık edecek edebiyatta, sahne sanatlarında ve sinemadaki gelişmeler ayrı ayrı ele alınmaktadır. Bu çalışmada ayrıca, melodrama kaynaklık ettiği kabul edilen etkenler ve değişkenler tartışılırken geniş bir bölümün Hollywood melodramlarına ayrıldığı göze çarpar. Melodram anlatısı üzerine derinlemesine toplumbilimsel ve sinematografik bir başka çözümleme ise, *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (Abisel vd. 2005) adlı kitaptır. Lütfi Akad'ın yönettiği *Vesikalı Ya-*

rim (1968) filmi üzerinden melodram anlatısını derinlemesine inceleme yolunu seçen bu çalışman konusunu ele alış biçimi kadar bir ortak tartışma ve yazım deneyimi olarak da akademik olarak önemli bir örnek oluşturur. Kitabın, melodram üzerinden yapılandırılan bölümlemeleri filmin melodram ile trajedi arasında bir yerde kült olmasının nedenlerinin ele alınışı dikkat çeker (Abisel vd. 2005:122). Dilek Tunalı'nın *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* (2006) adlı kitabı aynı yıl yayınlanan bir başka çalışmadır. Kitapta, melodram filmleri ve Yeşilçam'da melodram olgusu geniş boyutlu bir biçimde ve kültürel ve tarihsel boyutuyla tanımlanıp sorgulanır. Oğuz Adanır'ın kitabın önsözünde belirttiği gibi kitap, modern ve modern olmayan toplumlarda melodram anlayışının benzerlik ve farklılıklarının neler olduğu sorusundan yola çıkılarak karşılaştırmalı bir biçimde şekillendirilmiştir (Tunalı, 2006: 5- 6). Tunalı'nın Hollywood melodramlarını yorumladıktan sonra Yeşilçam'dan *Ayşecik, Küçük Hanımefendi, Kısmetin En Güzeli, Kezban, Ayrılsak da Beraberiz, Samanyolu* ve *Boş Çerçeve* gibi filmleri (2006: 240- 244) ayrıntılı bir biçimde incelediği görülür. Yazar, Avrupa'da ve Hollywood'da melodramın kaynaklarını ele alır ve Douglas Sirk'in aile melodramları üzerinde durur. Bu açıdan, bu kitap, *Çok Tuhaf, Çok Tanıdık* (2005)'ta olduğu gibi, modernleşme süreci içinde toplumsal değişimler ve melodram anlatısının değişimi üzerinde yoğunlaşarak önemli tartışmaları gündeme getirir. Son yıllarda yayınlanan bir başka çalışma olan Hasan Akbulut'un *Kadına Melodram Yakışır* (2008) adlı kitabında ise, Türk Sineması'nda melodram örneklerine dair ayrıntılı çözümlemelerin yer aldığı görülmektedir. Melodram türüne ait kuramsal kaynaklara değinilerek hazırlanan ilk bölümün ardından Akbulut, Türk sinemasına ait *Bir Demet Yasemen, Akasyalar Açarken, Kara Gözlüm* ve *Tatlı Dillim* gibi filmler üzerinden melodram anlatısını; film kişileri ve söylemsel ve anlatısal düzey ve temel anlam-derin yapı açısından analiz ederek film incelemeleri açısından da örnek sağlayacak bir çaba sergiler. Burada genel özellikleri ile ele alınan tüm çalışmalar ve yer darlığı yüzünden dışarıda kalan diğer çalışmalarda Yeşilçam melodramlarına yeterince akademik ilgi gösterildiği anlaşılmaktadır. Anılan çalışmalarda filmlerin anlatısal özellikleri ve dramatik çözümlemelerinin ele alındığı da dikkat çeker.

Western Üzerine

Bir başka önemli tür filmleri ise westernlerdir. Westernin tür olarak Hollywood ile çok doğrudan bir ilgisi olması yapılacak çalışmalarda Hollywood'un ağırlığının hissedilmesine de neden olmaktadır. Başka bir deyişle, Hollywood, westernin üretildiği en önemli sinemasal alandır. Hollywood'un ulusal vve küresel özelliği düşünüldüğünde yapılacak yorumlamalar, ideolojik boyutlu eleştirel bir kuramsal bakışın bu alana ve üretilen filmlere yöneltilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır. İlk bakışta, western türü ile ilgili Türk Sineması'nda önemli bir gelenek oluşmadığı zannedilebilir. Ötesinde, westernin Türk Sineması'na özgü bir tür olmadığı ancak kimi film örnekleriyle popüler olabildiği hatırlanabilir. Ancak, altmışlı yılların ortalarından yetmişli yıllardaki kimi örneklere kadar üretilen *Ringo Kit* (1967), *Kader Bağı* (1967), *Ölümsüzler* (1971), *Maskeli Beşler* (1968), *Çifte Tabancalı Kabadayı*(1969), *Maskeli Süvari Tom Miks'e Karşı* (1969), *Şimdi Silah Konuşacak* (1971), *Çirkin ve Cesur* (1971) ve *Vur* (1972) (Özgüç, 2005: 197- 198) gibi kimi filmler hatırlanabilir. Bu yazının yazıldığı sıralarda vizyona giren Türk yapımı *Yahşi Batı* (2009) filmi türe ait örneklerin zaman zaman Türk Sineması'nda da boy gösterdiği anlaşılır.

Western filmleri ile ilgili Türkiye'de yayınlanan kitapların arasında, Tarık Dursun K'nın daha önce anılan *100 Filmle Başlangıcından Günümüze Western Filmleri* (1993) hatırlanabilir. Sadece belli başlı western filmlerinin özetlendiği bu çalışma, ancak türün sadık izleyicilerinin elinde bulundurmak isteyeceği bir derleme niteliğindedir. Kuşkusuz, Nilgün Abisel'in *Popüler Türler ve Sinema* (1995) kitabı bu konu ile ilgili temel kaynaklardan birini oluşturur. Abisel, bir tür olarak westernin temel özelliklerini oldukça detaylı bir biçimde ele alarak doyurucu kuramsal aktarımlarla türün tarihsel gelişimini özetlemiştir. Westernin popülerliği düşünüldüğünde çoğunluğu ilgilendiren bir tür olması önemsenmelidir. Ayrıca, üretimsel açıdan Türkiye'de taklit üretimlerle yer alışı da ilgi çekici bir başka noktadır. Son yıllarda yayınlanan Metin Gönen'in *Western ve Amerika* (2008) adlı çalışması Türkçe'de yayınlanan kitaplar arasında sayılabilir. Gönen, ağırlıklı olarak Hollywood sinemasına ait çok bilinen filmler üzerinden türün temel özellikleri ile ilgili kuramsal

çalışmaları aktardığı kitabında, ağırlıklı olarak western türünün altın çağına değinir. Gönen'in çalışmasında westernin doğuşu üzerinde durulduktan sonra; westernde kadınlar, Kızılderililer ve western ile Amerikan ulus kimliğinin nasıl kurgulandığı üzerinde durulur ve western türünün ideolojik yanına vurgu yapar.

Western türü ile ilgili sayılan kitapların ardından, süreli yayınlara da değinilmelidir. Örneğin, Scott Simon'un kaleme aldığı *"Batıyı Nasıl Kaybettik?"* (1985), western sinemasındaki değişimleri fimler üzerinden ele alıp yorumlar. Benzer bir biçimde, western türüne dair birkaç çalışmaya yer verilmelidir. Cenk Kıral'ın, Spagetti Western alt türü ile ilgili *"Spagetti Western"* (1998a) ve *"Spagetti Western II"* (1998b) başlıklı yazılarında önemli filmleri, yönetmenleri ve oyuncuları ayrıntılı bir biçimde ele alıp incelenir. Western filmlerinin anlatısal çözümlemesi ile ilgili bir diğer kuramsal katkı da Yörükhan Ünal'dan gelir. *"Diegesis ve Mimesis-Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi"* (Ünal, 2002) adlı çalışmasında *Kahraman Şerif (High Noon- 1952)* filmi üzerinden dramatik (serim, çatışma, düğüm, doruk noktası ve çözüm) çözümleme yapılır. Metin Gönen, *"Western Filmleri Tipolojisi"* (2005) adlı çalışmasıyla western türünün tarihine dair önemli gelişmeleri gündeme getirir. Yazar, western filmlerinin anlatısal özelliklerini; Dramatik Durum, Filmsel Atmosfer ve Kişi Tiplemeleri açısından ayrıntılı bir biçimde ele alır. Metin Gönen'in, *"Deleuze, Western ve Amerika"* (2006) adlı bir başka yazısında ise, western mitleri ile Amerika'nın kuruluş mitleri arasındaki benzerlikler vurgulanır ve ideolojik olarak Hollywood'un westerni nasıl kullandığı tartışılır. Westernin dünya çapında bir popüler kültür ürünü olarak çok yoğun biçimde ilgi görüyor oluşunun ideolojik etkileriyle önemsenmesi gereklidir. Westernin nasıl bir tür olduğu, türsel özellikleriyle ve içeriğiyle nasıl bir söylem ilettiği üzerinde eleştirel bir biçimde durulması şarttır. Bugün yaşanan dünyanın Amerika merkezli egemen dinamikleri ve bu anlamda egemenliğin nasıl meşrulaştırıldığını anlamak açısından Hollywood western filmlerinin varlığının önemli olduğu vurgulanmalıdır. Western Türkiye'yi ulusal üretim açısından çok yoğun bir biçimde ilgilendirmemiş olsa da, Hollywood'un ürettiği westernlerin Türkiye'de sevildiği, rağbet

gördüğü ve popüler kültür ürünlerini etkilediği açıktır. Western anlatı kalıplarının, güce dayalı erkek egemen dünya görüşünün ve maço kodların popüler sinemanın önemli ikonlarından biri olan Yılmaz Güney'i çok etkilediği de kabul edilmelidir. Yetmişli yıllarda Türkiye'de üretilen Türk tipi westernlerin de dönemin popüler kültürünü anlamak açısından gözden kaçırılmaması gerekir. Bu konuda, Kıvanç Eliaçık'ın, *"Yılmaz Güney Sineması'nda Western Etkileri"* (2005) adlı çalışması hatırlanabilir. Yazar, Yeşilçam sinemasında "Lapa Western" olarak değerlendirdiği western etkisinde üretilen filmleri araştırır ve özellikle, 1965- 1972 yılları arasında yoğun olarak Türk tipi westernlerin üretildiğinden hareketle western etkisini sorgular. Scognamillo'nun, 1967/1974 yılların arasında Türkiye'de 30 kadar western çekildiği ile ilgili uyarısından hareketle, Eliaçık, üretilen western filmlerinin olası bir dökümünü yapar. Çalışmada, Yılmaz Güney'in yazarın yorumuyla "kovboy"luktan "eşkiya"lığa giden perdedeki karakteri irdelenir. Özellikle, Yılmaz Güney'in *Seyyit Han* filmi üzerinde duran Eliaçık, Güney'in spaghetti westerni Anadolu efsaneleriyle buluşturduğunu vurgular. Westernin tür olarak ikonografik özellikleriyle çok kolay tespit edilen bir anlatısal yapısı olması hem de içerik açısından ulusal ve uluslararası anlamda önemli bir temsil taşıyıcısı olması yüzünden ideolojik yanı dikkatle ele alınmalıdır. Western türüne ait filmlerin dünyasının özellikle kadınlar ve Ötekilerin temsili düşünüldüğünde, erkek egemen dünyanın bir olumlaması ve Amerika merkezli bir iktidar örüntüsünün meşrulaştırılmasının aracı olduğu net bir biçimde görülmektedir.

Korku Üzerine

Popüler kültür içinde önemli bir yer edinmesine rağmen korku türünün de Türkiye açısından uzun yıllar çok "yaşamayan" bir tür olduğu bir gerçektir. Bu anlamda, Türk Sineması'nda üretilen ilk örnekler (5) açısından korku türünde çok yoğun üretim yapılmadığı çok net anlaşılır. Popüler türler açısından Türkiye'de korkunun özgün örneklerinin ikibinli yıllara kadar oldukça az sayıda oluşu üzerinde ayrıca durulması gerekir. Bu anlamda, korku türüne ait özgün örneklerin olmayışının beraberinde uygulama ve kuram

ilişkisi düşünüldüğünde bir eksiklik oluşturup oluşturmadığı da tartışmaya açılabilir. Ayrıca, eleştirel çalışmaların ve okumaların ağırlıklı olarak Avrupa ve Amerika merkezli kuramsal zeminden hareket etmesi Türkiye'de üretilen az sayıdaki korku filmini yorumlamak açısından bir sorundur. Kuram ve uygulamaların yorumlanması arasındaki kültürel farklılıklara dayalı boşlukların farkına varılması gerekir. Genel olarak Hollywood filmlerinin ve özellikle de korku türüne ait biçimsel ve anlatısal kalıpların Türk sineması için etkileyici bir örnek teşkil ettiği anlaşılmaktadır. Ancak, bu etkilenmenin her iki kültüre ait motifler eşliğinde nasıl bir dönüşüm ve kültürel pazarlık sonucu oluştuğu açısından değerlendirilmesi gerekir.

Bu aşamada, korku türü ile ilgili olarak üretilen özgün kitaplara kısaca değinerek bu türle ilgili kuramsal çalışmalar hatırlanabilir. Ünsal Oskay'ın *Çağdaş Fantazya* (1981)'sında bilim-kurgu ve korku türü üzerinde psikanalitik yorumları da içeren bir biçimde durulur. Ardından, Nilgün Abisel'in kuramsal açıdan önemli bir yol açtığı *Popüler Türler ve Sinema* (1995) kitabında western ve korku türüne ağırlık verilir. Türkiye'de bu türe ait filmlerin yoğun olarak üretilmemiş olması anılan çalışmalar dışında uzun yıllar çok sayıda akademik çalışmanın yapılmamasının bir nedeni olarak kabul edilebilir. Abisel'in bu çalışmasından sonra, ikibinli yılların ortalarına kadar korku türüne ait özgün kitap üretilmediği göze çarpar. Son yıllarda korku türüne ait üretilen çalışmalar arasında Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan'ın 1999 yılında ilk baskısı yapılan *Fantastik Türk Sineması* (2005) adlı kitaplarının anılması gerekir. Kitapta görsel malzemelerin ağırlıklı olarak kullanılmasının yanısıra, Türk sinemasında tür olgusu bağlamında üretilen örnekler hatırlatılmaktadır. Kaya Özkaracalar'ın *Gotik* (2005) adlı çalışması ise, korku türüne kaynaklık eden Gotik edebiyat ve geleneğin incelenmesini içerir. Özkaracalar'ın korku türüne ait çeşitli çalışmalarıyla ve *Geceyarısı Sineması Dergisi* bünyesinde Türkçe'de korku sinemasına ait özgün çalışmaların artmasına ön ayak olduğu görülür. Özkaracalar'ın *Geceyarısı Filmleri* (2007) derlediği kitabında da korku türüne ait çeşitli filmler üzerine yazdığı eleştirileri yer alır. Korku türü ile ilgili Türkçe'de çok sayıda çevirinin yanısıra, özgün

kitapların da varolduğu bilinmektedir. Tan Tolga Demirci'nin *Korku Sinemasının Psikanalizi* (2006) adlı çalışması son yıllarda üretilen çalışmalar arasındadır. Demirci, bu kitabında korku sinemasına ait temel öğeleri psikanaliz kavramları ile birlikte yorumlar. Kitapta, seyirci üzerinde de durulur. Ayrıca, özdeşleşme, psikanalitik bir olgu olarak din ve bilim, bilinçdışı, anne figürü, çocuk ve ergenin psikanalizi, kadın ve korku sineması ve ölüm korkusu gibi başlıklar altında korku filmleri analiz edilir.

Sinemada korku türü ile ilgili kitaplar dışında süreli yayınlardaki kimi çeviri çalışmalarından söz edilebilir. Duygu Atay'ın, *"Sinemada Korku Kavramı Üstüne"* (1980) adlı yazısı ve korku filmlerinin psikanalitik çözümlenmesi açısından Robin Wood'un, *"Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış"* (Wood, 1997a ve 1997b) adlı iki ayrı bölüm halinde yayınlanan çalışması türle ilgili literatür oluşumu açısından hatırlanabilir. Bir başka çeviri olan, Noel Carroll'un *"Karabasan ve Korku Filmi: Fantastik Varlıkların Simgesel Biyolojileri"* (2005) çalışmasında korku filmleri karabasanın figüratif tasviri ile açıklanır. Psikanalize ait kavramların gündeme getirildiği bu çalışmada Hristiyan kültürüne ait motifler de korku filmlerinde yeraldıkları biçimleriyle tartışmaya açılır. Bu yazıda, korku filmlerindeki canavar imgesinin nasıl işlendiği ve bunun sembolik olarak anlamının ne olduğu üzerinde seyircinin konumu da düşünülerek ayrıntılı bir yorum yapılır. Türkiye'de süreli yayınlarda yer alan özgün çalışmalar arasında ise, Kaya Özkaracalar'ın *"90'lı Yıllarda Korku Sineması"* (2000) sayılabilir. Yazar, 1990'lı yıllarda üretilen korku türüne ait filmleri Amerika, Avrupa ve Diğerleri başlığı altında değerlendirir. Mehmet Arslantepe'nin makalesi olan *"Batı Kültüründe Korku Motifi ve Sinemadaki Gelişimi"* (2001) ise, korku geleneğine kaynaklık eden Hristiyan kültürüne ait temel öğeleri ve Sanayi Devrimi'ni tarihsel gelişim içindeki nedensel bağlarıyla birlikte tür kapsamında ele alır. Sözü edilen çalışmaların hatırlatılmasını bir an yarıda bırakarak burada çok kısa bir biçimde bir noktanın altı çizilmesi gerekir. Sanayi Devrimi'ni Batı'da ele alındığı gibi deneyimlemeyen, korku sinemasına ait temel motifler arasında bulunan kapitalist yaşam biçiminin beraberinde getirdiği yabancılaşma duygusunu diğer

ülkelerden farklı boyutta yaşayan ve din ve cinsellikle ilgili öğeler bakımından farklı bir özelliğe sahip Türkiye gibi bir ülkede Hollywood ya da Avrupa sineması üzerinden ödünç alındığı varsayılabilecek anlatı kalıplarının ve motiflerinin nasıl yer aldığını karşılaştırmalı bir biçimde incelemek gerekir. Türkiye'de üretilen korku filmlerinin nasıl bir gelenekten beslendiği ve aktardığı kültürel öğeleri nasıl düzenlediği de bir başka kilit sorudur. Bu anlamda benzerlik ve benzemezliklerin çok boyutlu bir biçimde sorgulanmasıyla bütünlüklü bir yoruma ulaşılacaktır.

Bu genel hatırlatmanın ardından Türkiye'de üretilen çalışmalara dönülebilir. Örneğin, Fırat Yavuz'un kaleme aldığı; *"Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması"* (2005) adlı çalışmada, korku filmlerini çekici kılanın ne olduğu sorusundan hareket edilerek korku filmleri anlatısı ve *Frankenstein, Dracula, 13. Cuma, Kehanet, Testere* ve *Köy* gibi örnekler üzerinden incelenir ve günümüze gelen tarihsel süreç içinde korku filmi motifleri tartışılır. Bu noktada, Türk Sineması'nda bilim-kurgu türüne ait özgün yazılara yoğun olarak başvurulmamasının kültürel dayanakları üzerinde de düşünülmelidir. Vurgulandığı gibi, Sanayi Devrimi'ni ve beraberinde getirdiği sınıfsal ayrımlanmayı Batı'daki gibi keskin bir biçimde yaşamamış bir ülke olan Türkiye için, bilim konusunda da "kurgu"ların farklı olduğu görülmektedir. Türkiye'de bilim-kurgu sinemasına dair filmlere pek fazla rastlanmamaktadır. Bunun yanısıra, melez türler denilebilecek *Dünyayı Kurtaran Adam* (1982) gibi fantastik bilim-kurgular ya da *Gen* (2006) gibi korku türü ile karışmış bilim-kurgu türlerden söz edilebilmektedir. Ayrıca sinemada türlerle ilgili akademik alandaki diğer çalışmaları anmak için yapılmış çeşitli yüksek lisans ve doktora tezleri gözden geçirildiğinde doksanlı yılların sonlarına doğru bu konudaki ilginin arttığı fark edilir (6). Anılan tezlerde korku türünün hem ulusal sinemalardaki hem de Türk sinemasındaki örneklerinin incelendiği görülür.

Kültürel olanın gündeme getirilmesi kadar temsil ve cinsellik de korku türü ile ilgili tartışılan kavramlar arasında sayılabilir. Tür filmleri üretiminde kültürel kaynakların önemli olduğu açık olmakla birlikte, özellikle korku türünde olduğu gibi, çoğunlukla din ve inanışlardan beslenerek dramatik yapısını oluşturan bu türle ilgili

doyurucu yorumlara varabilmek için bu iki unsurun kültürel boyutuyla ele alınması şarttır. Bunun yanısıra, tür filminin üretildiği ülkenin popüler sineması içindeki yeri de önemli bir değişken olarak hesaba katılmalıdır. Çünkü, tür filmi üret(ebil)mek için "hayatta kalan" bir popüler sinemadan, dolayısıyla seyircinin ilgisinden söz edilebilmesi gerekir. Popüler sineması ayakta kalamayan ve başka ülkelerin ürettiği filmlere bağımlı olan ülkelerdeki durumun ortaya çıkan kültürel etkilenmeler açısından ayrıca tartışılması gerekir. Burada doksanlı yıllarda Türkiye'de yaşanan "kendi evinde misafir" olma gibi bir durumun hatırlanmasında yarar vardır (7). Popüler sinema, pek çok açıdan seyircisine bağımsız sinemadan daha çok muhtaç gibi görünmektedir. En azından, popüler sinemanın hayatta kalmasının tek şartı seyircinin ilgisi ve gişe gelirleri olması önemli bir belirleyendir. Anlaşılacağı gibi, yapılacak eleştirilerde ve film okumalarında popüler filmlerin üretildiği sinemasal ortamın ve sektörün ekonomik altyapısal özelliklerinin ve insan kaynaklarının niteliğinin de yapılacak yorumda kullanılması bütünleyici olacaktır. Örneğin, önceki yıllarda söz konusu olan Türk Sineması'nın teknik altyapı konusundaki yetersizliği bilim-kurgu ve korku sinemasının az sayıda üretiliyor oluşunun bir nedeni sayılabilir. Bu durumun ikibinli yıllarda giderek değiştiği üretilen filmlerin içerik açısından olmasa da teknik kalitesinden anlaşılmaktadır.

Son yıllarda Türkiye'de gündemde olan korku filmlerinin üretilme nedenlerinin yeniden gözden geçirilmesinde yarar vardır. Bu üretim yoğunluğunun ana nedenlerinden biri, toplumsal yaşamdaki ana eğilimlere bakılarak anlaşılabilir. İkibinli yıllarda korku sineması örneklerinin artmasının temel nedenleri arasında, Türkiye'de iktidarda olan AKP ve onun izlediği muhafazakar politikalar etkisinde İslam'a dair referansların gündelik yaşamda daha çok yer alması/kabul görmesi ve dolayısıyla bu konuda muhafazakar bir zeminin yaratılmış olmasıdır. İkibinli yıllarda üretilen korku filmlerinde dini referansların yoğunluğu bu tarihsel sürecin beraberinde getirdiği bir eğilim olarak değerlendirilmelidir. Sadece bu açıklama yeterli değildir ayrıca, reklam sektöründen gelen insan öğesinin ve yeni yapım kaynaklarının oluşması da korku sinemasının şekillenmesinde bir etkendir. Bunun yanısıra, Genç Turkcell uygulamasın-

da olduğu gibi bir GSM şirketinin gençler için promosyonlu sinema bileti kampanyaları düzenlemesi Türk sinemasına olan ilgiyi de arttırmıştır. Bu açıdan, sinemaya giden genç seyirci sayısında belirgin bir artış sağlanması korku filmleri üretiminde olumlu bir somut etken olarak hesaba katılmalıdır. Genç seyircinin daha önceleri Hollywood kaynaklı korku filmlerinden beslendiği düşünülürse, yıllardır seyircinin korku filmi konusunda bir kültürel zemininin oluştuğu da düşünülebilir. Son olarak, Türkiye'de üretilen korku filmlerini "okumak" için sadece psikanalitik kuramdan yola çıkmak tüm kültürel kodları çözmek konusunda doyurucu olmayacaktır uyarısının yapılması gerekir. Bu konuda, Avrupa ve Amerika merkezli kuramsal çalışmaların bir model olarak kullanılması zenginleştirici olmakla beraber bütünlüklü bir yoruma gidebilmek için yeterli değildir. Korku türünü yeterince irdeleyebilmek için evrensel korkuları, yerel korkuları, din faktörünü ve türün üretildiği dönemin sektörel olduğu kadar toplumsal, siyasal koşulları ve konjenktürü de iyi anlayabilmek gerekir. Küreselleşme sonrası, küresel-yerel ilişkisinin kuramsal olarak yeniden açımlandığı ve tartışıldığı da göz önüne alınmalıdır. Bu anlamda, doksanlı ve ikibinli yıllardan söz ederken ekonomik, sosyal ve politik olarak yaşanan temel değişimleri ve ülke sinemalarının bağımsız koşullarını göz önünde tutmak gerekir. Küresel eğilimlerin ve çatışmaların insanlar üzerindeki etkilerinin de yapılacak yorumlarda ele alınması gerekir.

Güldürü Üzerine

Popüler kültür açısından güldürü türü yaşanan dönemi değerlendirmek için bir başka önemli araştırma eksenidir. Türkiye'de güldürü ve romantik güldürüye ait örneklerin western ve korkuya göre daha yoğunluklu olarak üretildiği bilinmektedir. Bu yüzden, film eleştirileri ve kuramsal eleştirel üretimlerin söz konusu olduğu bu türe dair akademik çalışmaların gündeme getirilmesi akademik çalışmaların yönelimlerini anlamak açısından önemlidir. Seksenli ve doksanlı yıllarda üretilen güldürü üzerinde odaklanan bazı akademik tezler (8) göz önüne alındığında güldürü konusunda akademik ilginin artarak devam ettiği ileri sürülebilir. Fransız ve Amerikan

güldürüleri üzerine yürütülmüş çalışmalarla birlikte, Türk Sineması'nda güldürünün hem anlatısal özelliklerinin hem de güldürü filmlerindeki figürlerin ayrıntılı olarak incelendiği tezler olduğu anlaşılmaktadır.

Güldürü türü ile ilgili yayınlanan kitaplar arasında kimileri burada yeniden hatırlanabilir. Örneğin, Oğuz Makal, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri* (1995) kitabında güldürünün öncülerine, güldürü ve Amerikan toplumsallığına, Lloyd, Langdon, Keaton, Sennett, Marx Kardeşler, Laurel ve Hardy ve Chaplin gibi güldürü türünün usta yaratıcı ve oyuncularına yer verirken, güldürü türüne emek veren yönetmenleri de ele alır. Yazar, çalışmasında Fransız Güldürüsüne, İtalyan Sinemasında güldürüye ve sosyalist güldürülere değinmiş ve ardından dünya sinemasında yer alan 100 önemli güldürü filminin temel özelliklerini çok kısaca özetlemiştir.

Güldürü türü ile ilgili süreli yayınlarda yer alan diğer çalışmalara burada yer verilebilir. Örneğin, Veysel Atayman'ın, *Batı ve Yeşilçam Geleneğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi* (1998) adlı çalışmasında, Chaplin'den başlayarak komedinin altın çağma değinildiği ve komedinin Türk sinemasında yer alışının tartışıldığı görülür. Yazar, melodramın içinde yer alan komedi öğelerinden Şaban tipine kadar geniş bir çerçeveyi ele alır ve Kemal Sunal'ın Şaban tiplemesi ile bir "anarşi" oluşturduğunu ileri sürer. Levent Cantek'in *"Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü"* (1999) adlı makalesi hatırlanabilir. Tüm bu anılan çalışmalardan sonra, Türk Sineması açısından güldürü türünün bugünü hakkında neler söylenebilir? Tür kavramının tartışılmasında popüler sinemanın en önemli özelliği olarak düşünülebilecek olan "bastırılmışın geri dönüşü" (9) kavramına değinmek yerinde olur. Bunun dışında, korku türünde ve güldürü türünde "bastırılanın" ne olduğu üzerinde yoğunlaşılarak film incelemelerinde kullanılabilecek bir bakış elde edilebilir. Bir tür filminde, bilinçaltına itilenlerin kendisine filmler yoluyla temsil olanağı bulabilmesi dikkatle gözden geçirilmelidir. Korkuların, kaygıların ve bilinçaltını meşgul eden bastırılanların neler olduğu takip edilerek kimi sorulara yanıtlar bulunabilir. Türk sinemasında son yıllarda *G.O.R.A* (2003) ve *A.R.O.G* (2008) gibi güldürülerin ya

da *Recep İvedik* (2007), *Recep İvedik 2* (2008) ve *Recep İvedik 3* (2010) gibi seri güldürülerin varlığı dikkat çekicidir. Devam filmleri, popüler sinemanın bir dinamiği olarak tür filmlerini de çok ilgilendiren bir göstergedir. Bu filmler üzerine yoğunlaşıldığında ortaya çıkan bir başka yenilik daha tartışmaya açılmalıdır: bütünleşmişlik ve medyalar arası bütünleşmiş ilişkilerinin belirlediği farklı türden bir sinemasal üretim ve tüketim dinamiği. İnternetin gündelik yaşamdaki yaygınlığı ve 3G ile birlikte cep telefonlarında ya da portatif digital aygıtlarda film indirme ve seyretme olanağının söz konusu olmasıyla filmler her yerde izlenebilir hale gelmiştir. Ayrıca, sinema, televizyon, iletişim sektöründe aktif olan GSM şirketlerinin varlığı, medyanın diğer alanlarıyla birlikte düşünülmesi gereken bir üretim ve tüketim yapılanmasını beraberinde getirmektedir. Artık sinema filmlerinin erişimi ve seyirci ile kurduğu ilişkinin klasik seyirci ilişkisinden farklı hale geldiği açıktır. Bu yüzden, tür filmleri ile ilgili yapılacak çalışmaların bu yeni medya yapılanmasını ve üretim biçimlerini derinlemesine kavrayarak gerçekleştirilmesi şarttır. Değişen seyir biçiminin yarattığı bir başka türden sinema yapım ve tüketim mantığının da tartışılması gerekir. Teknolojik olanaklar tür filmi üretimini derinden etkileyecektir. Geriye dönük olarak yine Türk Sineması düşünüldüğünde, güldürünün varlığı hissedilen türlerden biri olduğu söylenebilir. Hatta, doksanlı yıllarda Hollywood egemenliğinin yaşandığı ve Türk sinemasının en ölgün yıllarını yaşadığı dönemde, Türk sinemasına ait güldürü filmlerinin gişe gelirleri açısından Hollywood yapımlarını geride bıraktığı görülür (10).

Türlerin kendi yaşamsal döngüleri içinde kimi zaman birbirlerinin içine girip kaynaşıyor oluşları da karşılaşılan bir başka durumdur. Kimi zaman korku-güldürülerin *Korkunç Bir Film* (Scarcy Movie- 2000) gibi ya da güldürü- westernlerin *Vahşi Vahşi Batı* (Wild Wild West- 1999) filminde olduğu gibi üretiliyor olmasından hareketle türlerin birbirlerinin popülerliklerinden yararlanarak seyircinin ilgisi tamamen bitene kadar yollarına devam ettikleri anlaşılır. Türk Sineması'nda da korku türü ile güldürü türünün içiçe geçtiği *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (2005) gibi popüler tür filmleri denenmiştir. Türlerin, yaşamsal döngülerinde yaşanan hayata, ha-

yatın gereksinimlerine ve sıradan insanda uyandırılmak istenen duygu ve düşüncelerin ne olduğuna bağlı olarak değişen bir şekilde "popüler kaldıkları" söylenebilir. Ayrıca, tür filmleri, Kellner'dan kavram ödünç alınırsa "ideolojik makine"nin (1996: 88) parçaları olarak fonksiyonel bir alan oluştururlar. Yani, başka bir deyişle, Soğuk Savaş döneminde bilim-kurgu'ya ve korku sinemasına eğilim artarken, kriz döneminde görkemli müzikallerin "yaşamaya" başlaması bir rastlantı olarak kabul edilemez. Sınırlarla ilgili sorunlu sayılabilecek kimi ara dönemlerde ise, kanunun kurulmasına ön ayak olan, güçlülerin hayatta kaldığı bir dünyanın salık verildiği westernler yaşama şansı bulurlar ve bu konudaki ilgi bittiğinde ve ideolojik olarak işlevlerini yerine getirdiklerinde sönerler. Bu konuda Amerika'nın daima uluslararası politikada başka ülkelerin sınırları açısından tasarruflarda bulunan bir ülke olarak westerne ve westernin kendisine atfettiği; kanun koyucu, sınır koyucu ve uygarlık sağlayıcı misyonuna meşruluk kazandırdığı için gereksinim duyduğu ileri anlaşılır. Western filmlerinin gelişim çizgisine bakıldığında ise, dışarıdaki hayatın gereksinimlerine paralel bir biçimde bu tür içindeki filmlerin popülerliklerini devam ettirdikleri söylenebilir. Benzer bir biçimde Hollywood'da ikibinli yıllarda westernin yeniden popülerlik kazanması her yıl birkaç örnekle tutarlı bir biçimde bu türe ait filmlerin üretilmeye devam edilmesinin Amerika'nın Irak'taki "uygarlık" taşıyıcı olduğu iddia edilen varlığı gibi akla yatkın bir açıklaması vardır.

Müzikal Üzerine

Müzikal, Türkiye'deki akademik çalışmalar arasında üzerinde en az durulan türlerden biridir. Bunun temel nedenlerinden biri, yine filmsel üretim açısından bu türe ait örneklerin azlığı olabilir. Dönemsel olarak arabesk filmler ya da gazinolu filmlerde müzik ve sinema gibi iki popüler alanın yan yana geldiğine rastlanmaktaysa da Hollywood'daki uygulayımına benzer bir yapıda film endüstrisinin tüm bileşenlerinin ortaya konduğu görkemli müzikal örneklerine nadiren rastlanır. Türk Sineması'nda bu türden müzikallerin gerekliliklerini yerine getirecek denli büyük ve sistemli bir sinema endüstrisinin ve yapım anlayışının olgunlaşamamasının etkisi var-

dır. Müzikalin temaları ile popüler sinema içinde önemsenmesi gereken ve ideolojik özellikleri açısından tartışılması gereken bir başka tür olduğu unutulmamalıdır. Neşe, keyif, eğlencenin ön planda olduğu bu anlatının ilettiği söylem üzerinde durulmalıdır. Müzikaller, hem popüler kültürde sebepsiz bir pozitif algı ve "neşenin üretilmesi"ne katkıda bulunan, hem de "dayanışma" ve "birlikte hareket etme" gibi özellikle kalabalık dans sahnelerinde sinematografik olarak karşılık bulan anlamlar üreten filmlerdir. Bu açıdan, müzikal üretiminde 1929 Ekonomik Bunalımı'nın bu türü başlatan ve yaşatan özelliği kadar içeriği ile toplumsal olarak da herşeyin yolunda gideceğine dair bir "sahte inanç" yayma konusundaki başarısını hatırlamak yeterlidir. Müzikalin söylemi, türü özetleyen önemli bir özelliğidir de. Popüler kültür ürünlerinin içinde üretildikleri kültüre ve egemen ideolojik yapının özelliğine bağlı olarak değişeceği açıktır. Benzer bir durum özellikle müzikal söz konusu olduğunda keskin bir biçimde ortaya çıkar. Popüler filmlerin ve tür filmlerinin statükoyu koruyucu niteliği en temel özelliğidir. Bu açıdan bir tür filmini anlayabilmek için üretildiği dönem ve ulusal özelliklerin anlatısal etkilerinin yeniden gözden geçirilmesi gerekir. Örneğin, eski Sovyetler Birliği'nde üretilen propaganda amaçlı müzikallerde çalışma, emek ve paylaşma konusunda bir söylemin ön planda olduğu varsayılabilecekken tersine, Hollywood müzikallerinde ise, "boş zaman"ın, "eğlence"nin ve "aşk"ın kutsandığı varsayılabilir. Eğlendirici öğeleri içinde barındıran Hollywood müzikalleri, ideal bir boş zaman geçirme aracıdırlar. Bir yandan toplumsal olarak kaotik bir dönemde ekonominin birlik ve beraberlik ile kendini toparlayacağı mesajını yayarken bir yandan da sinema salonlarındaki seyircisini keyiflendirerek sistemin sorunsuz işlemesine yarayacak bir işlev üstlenirler.

Türkiye'de saf müzikal türü yerine müzikli güldürülere rastlanıyor oluşu dikkat çekicidir. Örneğin, *Keşanlı Ali Destanı* (1964) bu anlamda bir "epik müzikal denemesi" olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, *Beş Fındıkçı Gelin* (1966) ve *Damdaki Kemancı* (1972) da müzikal filmler olarak anılır (Özgüç, 2005: 99). Türk Sineması'ndan son yıllarda Ezel Akay'ın ürettiği *Neredesin Firuze* (2004) ve *Yedi Kocalı Hürmüz* (2009) göze çarpan müzikli güldürü örnekleri ara-

sında sayılabilir. Türk Tiyatrosu'nda operet geleneğinin varlığı bir yana neden sinemada bu eğilimin uzun soluklu olmadığının kültürel yanı ile birlikte tartışılması gerekir. Türk sinemasındaki müzikalden çok "müzikli film"e benzetilebilecek bir üretimin olduğu ileri sürülebilir. Şarkıların konunun anlatımı gereği filmin içinde yer aldığı örnekler daha ağırlıklıdır. Karakterlerinden birinin şarkıcı olduğu bir filmde şarkıların, karakter sahneye çıktığında tamamıyla seslendirilmesi önemli bir anlatı özelliğidir. Gazino kültürünün ve radyonun egemen olduğu yıllardan gelen bu alışkanlığın nedeni, herkesin gazinoya gidemediği ve televizyonun olmadığı yıllarda müzikal filmlerden daha çok müzikli filmler olarak nitelenebilecek bu türden şarkılı filmlerin bu boşluğu doldurması (Kırel, 2005: 33- 34) olarak kabul edilebilir. Müzikal geleneğine farklı bir bakış yönetmen Lars Von Trier'in *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark- 2000) filminden gelir. Film, diegetik/diegetic müzik uygulamaları (11) ile müzikale yeni bir soluk getiren ve melodramla müzikali birleştiren bir denemedir. Buradan, tür filmlerinin usta yönetmenlerin elinde başkalaştığı kanıtlanır. Müzikal filmlerden bağımsız müzikli filmlerin incelenmesi de önemlidir. Örneğin, seksenli yıllardaki arabesk filmlerin "hayatta" kalma sürelerinin uzunluğu göz önünde tutulduğunda üzerinde yeterince inceleme yapılmamış olduğu düşünülebilir. Arabesk filmler, anlatısı ve söylemi ile ilgili olarak derinlenmesine irdelendiğinde popüler sinemanın seyircisi ile ilişkisini sorgulamak açısından zenginleştirici bir açıklama getirecek niteliktedir. Bu bakışla, tür incelemelerinde farklı tanımlamalara ve alt başlıklara ihtiyaç duyulacağından hareket ederek ulusal özellikteki gelişmelerin kendini yaratan koşulları ile birlikte yorumlanmasının önemli olduğu yeniden vurgulanmalıdır. Türkiye'de özgün olarak üretilen müzikal konusunda az sayıdaki kuramsal çalışmalardan biri Seçil Büker'e aittir. Yazarın *"Müzikal Söylem Yaratıyor"* (1986) adlı çalışmasına daha sonraki yıllarda *Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler* (1996) kitabında yeniden yer verilir. Büker, müzikalin yarattığı söylemle seyircisini içine çeken teknikler üzerinde durur. Bu bağlamda şarkı sözleri de müzikalin söylem yaratmasına yardım eden unsurlar olarak ele alınır ve müzikalin, izleyiciye doğrudan seslenerek onu eğlenceye katılmaya çağırması vurgulanır. Büker, müzikallerin yaşamı müzikli bir gösteriye dönüş-

türdüğüne dikkat çekerek aslında tutucu metinler olduğunun altını çizer. Müzikalle ilgili Büker'in bir başka yazısı olan *"Müzikal Kendisine Bakıyor"* (1996) ise, *Yağmurda Dans* (Singing in the Rain) filmi üzerinde durur. Müzikal konusunda Atilla Dorsay'ın *"Müzikal Filmler ve Müzikle Sinemanın Sanıldığından Karmaşık Olan İlişkileri"* (1982) adlı yazısında olduğu gibi kimi zaman gündeme getirildiği görülür. Müzikal, Hollywood sinemasının önemli bir öğesi iken özellikle 1930'lu yıllardan sonra kendisine ayrı bir kulvar oluşturup tüm dünyaya ithal edilen bir tür olarak popülerleşmeye ve seyircisini etkilemeye devam eder. Herşeyden öte heyecan verici olan kimi toplumsal ve tarihsel süreçlerin söz konusu ülkenin sinemasının sektörel dinamikleri ve insan kaynakları öğesiyle biraraya gelerek oluşturduğu "üretim noktası"nın keşfedilmesidir. Sinemasal üretimin birbirine bağ(ım)lı süreçler sonucu üretilmesi ve popüler sinemanın en büyük bağımlılığının seyirci olması üzerinde düşünülmesi gereken denklemi karmaşık kılmaktadır. Bu yüzden, bir ülkenin popüler sinemasında olan ve olmayan türlerin tespit edilip nedensel bağları ile birlikte irdelenmesiyle sinema konusundaki oluşmuş literatüre üretilecek yeni kavramlar ve olgular eklenebilecektir.

Bitirirken

Tür kavramı ve tür olgusu sinema ile ilgili çalışmalar açısından önemli alanlardan biridir. Bu konuda üretilen kuramsal çalışmaların hatırlatılmasının amaçlandığı bu çalışmada önemli türlerle ilgili Türkiye'de üretilen kimi filmlere değinilmeye de özen gösterilmiştir. Çalışmada, tür filmleri ile ilgili kuramsal zeminin ve uygulama örneklerinin Avrupa ve Amerika merkezli olmasının yapılacak araştırmalarda kimi sorunlara yol açabileceği konusunda eleştirel bir uyarının gündeme getirildiği de hatırlanabilir. Tür filmleri popüler sinemanın bir koludurlar. Popüler sinema ve tür sineması içindeki kimi eğilimlerin ve oluşumların yorumlanmasında ulusal etkilerin ve anlatısal özelliklerin göz önüne alınması şarttır. Bu açıdan, yabancı kuramsal kaynakların kullanılmasının doyurucu bir yorum yapmakta yeterli olamayacağı açıktır. Bu anlamda, kültürlerarası bir yorumlama ve karşılaştırma mantığının her zaman geçerli

olması gerekir. Türkiye gibi sinemasal üretim dinamikleri açısından değerlendirildiğinde oturmuş bir film endüstrisinden söz edilemeyen bir ülkede kendine ait ayrıksı bir durumun tartışılması zorunludur. Korku sinemasında da bu açıdan farklı bir yaklaşımın kendini dayatmasından yola çıkılabilir. Örneğin, Metin Erksan'ın yönetmiş olduğu *Şeytan* (1974) filminin öncülü olan *Exorcist* (1973) adlı filmden çok etkilendiği hatta İslam inanışı ile ilgili çeşitli motiflerin filme ara ara serpilmiş olduğuna rastlanması (12) tür filmi incelemelerinde melezleşme ile ilgili bir kavramlaştırmaya gidilmesi ve özenli bir yaklaşımın ön koşul olduğunu hatırlatır. Metin Erksan'ın filminin öncülü olan *Excorcist*'e benzeyen türde kimi özelliklerin karma/melez ve neredeyse şizofrenik denebilecek bir şekilde bir araya getirilmesinin yorumlanmasında disiplinlerarası kavramlara ve kuramsal yaklaşımlara gereksinim duyulacağı açıktır. Benzer bir biçimde western filmlerinin de Türk sinemasında altmışların sonundan başlayarak yetmişli yıllarda rağbet gören bir tür olması tarihsel süreç açısından dikkatle incelenmeyi hak eder. Türk yapımcıların Türk oyuncularla kotardığı bu filmlerde Hollywood ve İtalyan Spagetti westernlerinin motiflerinin yoğun bir biçimde kullanıldığı tahmin edilebilir. Yine, westernin anlatısal ve ideolojik özellikleri gözden geçirilerek bir başka yorum daha yapmak olasıdır. Western türünün sınırlarla ilgisine dayanarak ve sınır konusundaki uluslararası hassasiyetin yoğun olduğu dönemlerde yoğun olarak kendisine başvurulan bir tür olduğuna dikkat çekilebilir. Westernin dirilmesine neden olan bu türden hassasiyetlere dikkat edildiğinde örneğin, yetmişli yılların başında Kıbrıs konusundaki belirsiz uluslararası konumun ve bu konuda izlenen uluslararası siyasetin bir sonucu olarak yeni sınırların söz konusu olmasının yarattığı etki üzerinde düşünülebilir. Kültürel olguların ve temsillerin popüler sinemada yer alışlarının ülkeden ülkeye değişiklik gösteriyor oluşu akılda tutulmalıdır. Tür filmleri ile ilgili incelemelerin kültürel koşullar, koşullanmalar ve etkilenmelerin birlikte ele alınarak gerçekleştirilmesiyle daha anlamlı olacağı açıktır. Popüler türlerle ilgili kapsayıcı çalışmaların kültürel ve toplumsal dinamiklerin, endüstri pratikleri ile birlikte ele alınmasıyla mümkün olacağı kesindir. Türkiye'nin ve Türkiye'de üretilen sinemanın kendine

özgü koşullarını ele alan eleştirel, özgün, bütünleyici, tarihsel olarak konumlandırıcı ve yorumlayıcı çalışmaların desteklenmesi gerekir.

Bitirirken, bütünlüklü tarihsel ve kuramsal incelemelerin zeminini oluşturacak Türk film arşivinin oluşturulamamış olması araştırmacıları geçmişe dönük film incelemeleri ve film bilgilerine ulaşmak konusunda kısıtlayan önemli bir engel olduğu vurgulanmalıdır. Kişisel arşivlerin ve arşivcilerin bilgi ve insafına dayandırılmak zorunda kalan bir araştırma zemininde bütünlüklü çalışmalar yerine günü ve ulaşılan filmleri yorumlamaya yönelen bir araştırmacı tavrın gelişmesi anlaşılır bir durumdur. Böylece, resmin tamamının net görünmesi engellenmektedir. Üniversitelerin ilgili bölümlerinin kurumsallaşma ve Türk Sineması üzerine yapılan zengin içerikteki çalışmaları gerçekleştirebilme kapasitesi vardır. Ancak, asıl eksiklik çoğu zaman dönüp dolaşıp filmlere ulaşma konusunda düğümlenmektedir. Türk Sineması ile ilgili pek çok alanda eli kolu bağlayan bu durum türlerle ilgili araştırmalarda da yoğun bir biçimde kendini göstermektedir. Bu açıdan çıkarılan kitapların çoğunun yabancı kaynaklardaki film incelemelerinin ve tarihsel, kuramsal içeriklerin Türkçe'ye aktarılmasından öteye gidememesi anlaşılırdır. Özgün içerik ve kuramsal tartışmanın yaratılabilmesi için araştırmacıların özendirilmesi ve kurumsal olarak Türk Sineması ile ilgili arşiv çalışmalarının bir an önce tamamlanması sinema alanında yapılacak çalışmaların zenginleşmesini sağlayacaktır.

Notlar

1. Yazının aslı ilk kez 1959 yılında Dost Dergisi'nde yayınlanmıştır.
2. Melodramın tür mü? Alt tür mü? Yoksa bir "mod" mu? Olduğu konusu tartışılagelmektedir. Konuyla ilgili, ayrıntılı bilgi için Hasan Akbulut'un *Kadına Melodram Yakışır* adlı çalışmasına başvurulabilir (Akbulut, 2008: 51- 58). Ayrıca, Türk Sineması'nda melodram üretiminin ardındaki zihniyet ve kültürel zemin üzerine Dilek Tunalı'nın *Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram* (2006) çalışmasına başvurulabilir.

3. Türkiye'de melodramın yoğunluğu ve *Babam ve Oğlum*, Zeki Demirkubuz'un filmleri *Masumiyet*, *Kader* gibi örneklerle değişerek kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Bu kez, erkeklerin dünyası ve başlarına gelen olaylar üzerinden bu kez erkeklerin dünyasını melodramatik özelliklerle ortaya koyan örnekler sergilenmektedir. Melodramın daha çok erkek egemen gücün ve iktidarın söz konusu olduğu bir dünyadaki kadınların yaşamına odaklandığı kabul edilirse, bu denklemin bu kez tersine dönüyor oluşu sinemanın üretim dinamikleri ve bu durumu yaratması muhtemel toplumsal kökenlerin varlığı üzerinde odaklanılarak tartışılmalıdır. İlk bakışta bağımsız sinema başlığı altında değerlendirilebilecek üretimlerin melodram kalıplarını kullanıyor oluşu üzerine düşünülmelidir.

4. Melodramın Yeşilçam sinemasındaki vazgeçilmez yeri, bir çok çalışmada gündeme getirilir. Bu anlamda öncelikle üretilen akademik tezler ve uluslararası yayınlar olabildiğince kronolojik olarak ele alınırsa daha anlamlı bir bütün oluşturur. Türk sinemasında melodram filmleri ile ilgili Şerpil Kırel'in "*1950- 1960 Döneminde Melodram Sineması ve Muharrem Gürses*" (1993) adlı yüksek lisans tezi bu çalışmalar arasında sayılabilir. Bu çalışmada, daha çok Yeşilçam sinemasının melodram konusunda Mısır filmleri etkisiyle yapılanması ve bir kült figür olarak yönetmen, yapımcı ve oyuncu Muharrem Gürses'in ürettiği melodramlar üzerinde yoğunlaşılır. Ayrıca, Yeşilçam ortamının üretim dinamikleri, tarihsel ve toplumsal koşulların melodram anlatısına etkisi tartışılır. Yine aynı yıl, Aslı Tunç'un kaleme aldığı; "*Sinemasal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış (Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar)*" (1993) adlı çalışmasında bu kez Hollywood melodramları üzerinde durulur. Ahmet Gürata'nın "*Filmic Space in Turkish Melodrama [Türk Melodramında Filmsel Mekân]*" (1997) adlı yüksek lisans tezinde ise, filmsel mekân üzerinden Türk melodramları ele alınır. Aynı yıl, Savaş Arslan'ın, "*Center vs. Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yesilcam Melodramas*" (1997) adlı yüksek lisans

tezinde bu kez merkez-çevre ilişkisinde Yeşilçam melodram filmlerinde parti sahneleri irdelenir. Bunu takip eden yıl içinde Nazlı Eda Noyan ise, melodram sinemasına başka bir boyutuyla yaklaşır. "*Representing Romance: An investigation of Design and Signification in the Posters of Turkish Melodrama 1965- 1975 [Romantik Aşkın Yeniden Sunumu: 1965- 1975 Türk Melodram Posterlerindeki Tasarım ve Anlamın İncelenmesi*]" (1998) adlı yüksek lisans tezinde melodram afişlerinde romantik aşkın temsili üzerinde yoğunlaşır. Birkaç yıl aradan sonra, Hasan Akbulut'un, "*1960- 1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu [Representing of Woman in Turkish Melodrama Cinema through 1960- 1975]*" (2003) adlı doktora tezinde bu kez melodram sinemasında kadının sunumu üzerinde durulduğu görülür. Aynı yıl, Afif Ataman'ın, "*Türk Sinemasında Melodram [The Melodram of Turkish Cinema*]" (2003) adlı yüksek lisans tezinde yine melodram üzerinde odaklandığı anlaşılır. Bu çalışmayı, Ayşegül Er'in, "*1965- 1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri [Mother Figures in Local Melodramas Between 1965- 1975*]" (2004) adlı tezi ve Başak Yeşil'in ODTÜ'de tamamlamış olduğu yüksek lisans tezi olan; "*The Rich Girl and The Poor Boy: The Binary Oppositions in Yeşilçam Melodramas*" (2004) takip eder. Yeşil'in yine Yeşilçam sineması ve melodram üzerine odaklanan ama bu kez melodram anlatısının çok temel bir öğesi olan "zengin kız, fakir oğlan" izleğinden yola çıkarak bir çalışma gerçekleştirdiği anlaşılır.

5. Korku türüne ait bilinen örnekler arasında; korku öğeleri taşıyan; *Çığlık* (1949), *Ölüm Saati* (1954), *Drakula İstanbul'da* (1953), *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (1955), *Ölüler Konuşamaz Ki* (1970), *Şeytan* (1974), *Karanlık Sular* (1994), İkibinli yıllar Türkiye'de korku filmi üretimi açısından verimli yıllardır. Bu alanda, bir korku-komedi olan *Okul* (2003)'un yanısıra, *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (2006) çekilir. Ayrıca; *Dabbe* (2006), *Büyü* (2006), *GOMEDA* (2006), *Beyza'nın Kadınları* (2006), *Küçük Kıyamet* (2006),

Araf (2006), *Gen* (2006) ve *Musallat* (2007) vb. gibi filmler sayılabilir. En son bu yıl üretilen *Dabbe 2* (2010) ve *Ada: Zombilerin Düğünü* (2010) gibi örneklerle korku türüne ait filmlerin üretilmeye devam ettiği anlaşılmaktadır.

6. Kamuran Mehmet Arslantepe'nin yüksek lisans tezi; "*Toplumsal Değişim Sürecinde Korku Sineması*" (1998) korku sineması ile toplumsal değişim arasındaki ilişkiyi sorgular. Yusuf Gürhan Topçu, "*Korku Sinemasında Kadın Cinselliği*" (1999) adlı yüksek lisans tezinde korku sineması ve kadın üzerinde yoğunlaşır. Murat Demir ise, "*Modern Toplum ve Korku Sineması*" (2001) adlı yüksek lisans çalışmasında, korku sinemasının seyircisi ile kurduğu ilişkiyi sorgular. Birgül Koçak, "*Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları*" (2002) adlı yüksek lisans tezinde korku filmi yaratım ve üretim sorunlarını gündeme getirmeyi tercih ederken, Ahmet Sönmez; "*Türler İçinde Korku Sineması, Kurtadamlar ve Metamorfoz "Geç Saatler"*" (2004) adlı sanatta yeterlilik projesinde bu kez bir film incelemesi gerçekleştirir. Yine aynı yıl, korku türü ilgili yürütülen tezler arasında da; Lütfiye Berberoğlu'nun "*Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri*" (2004) adlı yüksek lisans tezi sayılabilir. Berberoğlu çalışmasında, Türk Sineması'nda korku geleneğini oluşturan Hollywood'a ait *Exorcist* (1973) gibi tür açısından önemli filmleri yorumlayıp olası etkileri üzerinde durmaktadır. Özellikle, Metin Erksan'ın yönettiği *Şeytan* (1974) filmine kaynaklık ettiği için tezin son bölümünde Hristiyan kültür ve İslami kültür arasında bu uyarlama açısından nasıl bir etkilenme olduğunu anlamaya çalışır. Aynı yıl üretilen Duygu Kütük'ün "*Korku ve Gerilim Sinemasında Çocuk Motifinin Kullanımı*" (2005) yüksek lisans tezi, korku ve gerilim sinemasında çocuğun kullanılışı ile ilgidir. Yine aynı yıl, Ulaş Işıklar, "*Son Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü*" (2005) ise vampir karakterleri üzerinde durur. Bu çalışmaları takiben, Yavuz Özer, "*Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması*" (2006) adlı yüksek lisans tezinde, Alfred Hitchcock filmlerinde gerilim

unsurunu inceler. Bir sonraki yıl, Zehra Zıraman ise, "*1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Öğesi*" (2007) adlı yüksek lisans tezinde Japon sinemasının korku örneklerine yoğunlaşır.

7. Serpil Kırel'in "*Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması*" (2004) adlı çalışmasında ayrıntılı bir biçimde Hollywood'un ulusal sinemalar üzerindeki kültürel egemenliği ele alınmaktadır.

8. Nazlı Kırmızı'nın doktora tezi, *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme* (1989) bu alandaki önemli çalışmalardan biri olarak kabul edilebilir. Yine aynı yıl, Günseli Pişkin'in, *Türk Sinemasında Güldürü* (1980- 1986 yılları) (1989) adlı yüksek lisans tezi de akademik çalışmalar arasında yerini alır. Takip eden yıl, Zühal Çetin, Türk Güldürü Sinemasında Evlilik ve Cinsellik (1990) adlı yüksek lisans tezi hazırlar. Ardından, Sema Mezune Atakanı'nın yüksek lisans tezi; Sessiz Sinemada Fransız Güldürüsü (1991)'nde ise, Fransız Sineması'na ait sessiz dönem örnekleri film üreten sanatçılarla birlikte ele alınır. Serdar Karakaya'nın, "*Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu*" (1997) adlı tez çalışması, Türk Sineması için önemli bir figür olan Kemal Sunal üzerinde merkezlenir. Bu çalışmanın ardından bir yıl sonra, Ali Kemal Sunal'ın, "*Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*" (1998) adlı yüksek lisans tezi tamamlanır. Bu tez, kendisinin doğal olarak tanıklık ettiği oyunculuk serüvenini toplumsal karşılıklarını arayarak yorumlama çabasıdır. Bu anlamda tez, benzerine az rastlanır bir çalışma olmaya adaydır. Çok bilinen oyuncu Kemal Sunal ile akademik bir ilgiyle kendi "fenomeni"ne yaklaşmaya çalışan Ali Kemal Sunal. Yine, Esra Işık Ezber'in yüksek lisans tezi, "Amerikan güldürü sinemasında bir örnek: Marx Kardeşler" (1997) hatırlanabilir. Tezde bu kez Dünya Sineması için önemli bir figür olan Marx Kardeşler üzerine odaklanarak güldürü sinemasını yorumlamayı dener. Birkaç yıl sonra, Serpil Kırel'in *Bir Sinemasal Tür Olarak Gül-*

dürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi (1999) adlı doktora tezinde ise, türe ait temel kuramsal tartışmaların yanısıra, başlangıcından günümüze Türk sinemasında güldürü türü ile ilgili bir sınıflandırma yapılıp ve döküm oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmanın son bölümünde ise, seksenli yıllarda üretilen *Banker Bilo, Talihli Amele, Zübük, Davaro, Dolap Beygiri* gibi güldürü filmlerini karakter, dramatik çatışma ve üretildiği dönemle ilgisi ve teması açısından değerlendirilir.

9. Bu kavramı, Robin Wood, "*Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış*" (Wood, 1997a, 1997b) adlı iki bölüm halinde yayınlanan çalışmasında derinlemesine işler.

10. Örneğin, 1998- 1999 sezonuna ait bir gişe gelirleri tablosunda, *Herşey Çok Güzel Olacak* ve *Propaganda* filmlerinin gişede *Ah Mary, Vah Mary (There's Something About Mary), Mumya (The Mummy), Er Ryan'ı Kurtarmak (Saving Private Ryan)* gibi Hollywood filmlerinin önüne geçtiği görülür. 1999- 2000 sezonunda ise Matrix en çok gişe gelirine sahip olurken, Kahpe Bizans onu takip eder (Bkz.Fida Film).

11. "Diegetik (Diegetic) Müzik Uygulamaları" ile filmin anlatısal evreni içinde yer alan müzik uygulamaları kast edilmektedir.

12. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Lütfiye Berberoğlu'nun *Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri* adlı yüksek lisans tezi önerilebilir (Bkz. Berberoğlu, 2004: 110- 119).

Kullanılan Kaynaklar

Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler.* Alan Yayıncılık, Ankara.

Abisel, Nilgün, Arslan, Umut Tümay vd. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık.* Metis Yayınları, İstanbul.

Abisel, Nilgün (2006). *Sessiz Sinema.* De Ki Basım-Yayım. Ankara.

Akbal Süalp, Tül (2000). "Film-Noir: Dövüş Kulubü, eXistenZ ve Amerikan Güzeli-Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları". *25. Kare.* Sayı:31. Bahar-Yaz, (18- 22).

Akbulut, Hasan (2003). "Türden Türselliğe: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinemasına Bir Bakış". *KİLAD.* Sayı:4, Güz, (10- 38).

Akbulut, Hasan (2008). *Kadına Melodram Yakışır-Türk Sinemasında Kadın İmgeleri.* Bağlam Yayınları, İstanbul.

Arslan, Savaş (2005). *Melodram.* L&M Yayınları, İstanbul.

Arslantepe, Mehmet (2001). "Batı Kültüründe Korku Motifi ve Sinemadaki Gelişimi". *Yıllık 2001-Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* Ankara, (197- 216).

Atay, Duygu (1980). "Sinemada Korku Kavramı Üstüne". *Milliyet Sanat Dergisi.* Sayı:8, Eylül, (70- 74).

Atayman, Veysel (1998). "Batı ve Yeşilçam Geleğinde Komedi Türünün Düzen Söylemi". *25. Kare.* Sayı:22, Ocak-Mart, (53- 57).

Atayman, Veysel (1998). "Melodram Sinemasını İncelemek Üzere Bir İlk Adım". *25. Kare.* Sayı:23, Nisan-Haziran, (44- 46).

Behçetoğulları, Pembe (1999). "Melodram Kadınsı Bir Film Türü". *Yıllık 1999, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.* (55- 76).

Biryıldız, Esra (1997). Western'ler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* Sayı:5, (117- 130).

Büker, Seçil (1986). "Müzikal Söylem Yaratıyor". *Ve Sinema Dergisi.* Sayı:3, Eylül, (70- 74).

Büker, Seçil (1996). "Müzikal Kendisine Bakıyor". *Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler.* Kavram Yayınları, Şubat, (153- 156).

Cantek, Levent (2000). "Türkiye'de Mısır Filmleri". *Tarih ve Toplum Dergisi.* Cilt:34, Sayı:204, Aralık.

Levent Cantek (1999). "Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü". *İletişim, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.* Sayı:1, Ankara.

Carroll, Noel (2005). "Karabasan ve Korku Filmi: Fantastik Varlıkların Simgesel Biyolojileri". *Sinemasal Dergisi.* (Çev. Zafer Özden), Sayı:13, Temmuz/Ağustos/Eylül, (77- 90).

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

Dorsay, Atilla (1982). "Müzikal Filmler ve Müzikle Sinemanın Sanıldığından Karmaşık Olan İlişkileri". *Millyet Sanat Dergisi.* Sayı:43, 1 Mart, (18- 21).

Eliaçık, Kıvanç (2005). "Yılmaz Güney Sineması'nda Western Etkileri". *Sinemasal Dergisi.* Sayı:14, Ekim/Kasım/Aralık, (31- 40).

Erdoğan, Nezih (1998). "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975". *Screen.* Sayı:39: 3. Autumn, (259- 271).

Gönen, Metin (2005). "Western Filmleri Tipolojisi". *Sinemasal Dergisi.* Sayı:13, Temmuz-Ağustos-Eylül, (1- 16).

Gönen, Metin (2006). "Deleuze, Western ve Amerika". *Sekans Dergisi.* Sayı:6, Ocak-Şubat, (34- 47).

Gönen, Metin (2008). *Western ve Amerika-Bir Ulus Uygarlık Kurgusu.* Versus Kitap, İstanbul.

Güçhan, Gülseren (1999). *Tür Sineması, Görüntü ve İdeoloji.* Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

İri, Murat (1998). "Popüler Sinemada Eşcinsellik Temsilleri-Popüler Sinemada Eşcinsellik Temsilleri Üzerine Bir Giriş Denemesi ve (Film Noir) Kara Film'de Eşcinsellik". *25. Kare.* Sayı:25, Ekim-Aralık, (18- 29).

Kakınç, T. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri.* Bilgi Yayınevi, Ankara.

Kakınç, T. (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gerilim/Polisiye Filmleri.* Bilgi Yayınevi, Ankara.

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

Kıral, Cenk (1998a). "Spagetti Western". *25. Kare.* Sayı:22, Ocak-Mart, (27- 41).

Kıral, Cenk (1998b). "Spagetti Western-II". *25. Kare*. Sayı:24, Temmuz-Eylül, (36- 42).

Kırel, Serpil (1995a). "Bir Tür Olarak Melodram". *Antrakt*. Sayı:50, Kasım, (59- 64).

Kırel, Serpil (1995b). "Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses". *Antrakt*. Sayı:51, Aralık, (60- 62).

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

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

Küçükkurt, Fatma Dalay, Gürata, Ahmet (ed.) (2004). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Vadi Yayınları, Ankara.

Makal, Oğuz (1995). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri*. Bilgi Yayınevi, Ankara.

Mutlu, Dilek Kaya (1998). "Yerli Melodramlar ve Ruhsal Boşalım". *25. Kare*. Sayı:25, Ekim-Aralık, (60- 68).

Neale, Steve (1992). "Tür ve Sinema". (Çev. Ali Balabanlar). *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı:1, Aralık, (197-210).

Onaran, Âlim Şerif (1986). *Sinemaya Giriş*. Filiz Kitabevi, istanbul.

Onaran, Âlim Şerif (1994). *Türk Sineması* (I. Cilt). Kitle Yayınları, Ankara, Şubat.

Oskay, Ünsal (1981). *Çağdaş Fantazya-Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*. Der Yayınları, İstanbul.

Özden, Zafer (2000). *Film Eleştirisi-Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Afa Sinema, İstanbul, Nisan.

Özgüç, Agah (2005). *Türlerle Türk Sineması-Dönemler/Modalar/Tiplemeler*. Dünya Kitapları, İstanbul.

Özkaracalar, Kaya (2000). "90'lı Yıllarda Korku Sineması". *25. Kare*. Sayı:31, Bahar-Yaz, (34- 40).

Özkaracalar, Kaya (2005). *Gotik*. L&M Yayıncılık, İstanbul.

Özkaracalar, Kaya (2007). *Geceyarısı Filmleri*. ArtıBir Kitap, İstanbul.

Özön, Nijat (1968). *1895- 1966 Türk Sineması Kronolojisi*. Bilgi Yayınevi, Ankara.

Özön, Nijat (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (I. ve II. Ciltler)*. Kitle Yayıncılık, Ankara.

Paglia, Camille (2000). *Kuşlar*. (Çev. Suna Suner), Om Yayınları, İstanbul.

Seyide Parsa, "Türk Sinemasında Film Türleri". *100. Yılında Bir Sinema Klasiği*. İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi, İstanbul, 1995, (127- 130).

Roloff, Bernhard, Seeblen, Georg (1995). *Ütopik Sinema-Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi*. (Çev. Veysel Atayman), Alan Yayıncılık, İstanbul.

Michael Ryan, Douglas Kellner (1997). *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (Çev. Elif Özsayar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Savaş, Hakan (1999). "Film Noir: Arzu, Güç, İktidar- 'Shangai'dan Gelen Kadın'". *25. Kare*. Sayı:26, Ocak-Mart, (68- 72).

Scognamillo, Giovanni (1987). *Türk Sinema Tarihi*. Metis Yayınları, İstanbul.

Scognamillo, Giovanni, Demirhan, Metin (2005). *Fantastik Türk Sineması*. Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2. Baskı.

Simon, Scott (1985). "Batıyı Nasıl Kaybettik?". (Çev. Sevin Okyay), *Ve Sinema Dergisi*. Hil Yayınları, Kitap1, (47- 56).

Tunalı, Dilek (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram-Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış*. Aşina Kitaplar, Ankara.

Tunç, Aslı (1996a). "Soğuk Savaşa Gözyaşı Panzehiri". *25. Kare*. Sayı:14, Ocak-Mart, (41- 47).

Tunç, Aslı (1996b). "Feminist Eleştiri Merceğinden Melodrama Bakış". *25. Kare*. Sayı:16, Temmuz-Eylül, (50- 52).

Ünal, Yörükhan (2002). "Diegesis ve Mimesis-Dramatik Anlatımın Yanılsamacı Niteliği ve 'High Noon' Filminin İncelenmesi". *Sinemasal Dergisi.* Sayı:6, Yaz, (28- 36).

Wood, Robin (1997a), "Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış". (Çev. Nihal Yeğinobalı). *25. Kare.* Sayı:19, Nisan-Haziran, (70- 76).

Wood, Robin (1997b), "Amerikan Korku Filmine Devrimsel Açıdan Bir Bakış". (Çev. Nihal Yeğinobalı). *25. Kare.* Sayı:20, Temmuz-Eylül, (71- 77).

Yavuz, Fırat (2005). "Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması". *Sinemasal Dergisi.* Sayı:13, Temmuz / Ağustos / Eylül, (91- 103).

Zebil, Yüksel (1996). "Bilim Kurgu Sinemasında Şiddetin Politik İşlevi". *25. Kare.* Sayı:17, Ekim-Aralık, (69- 72).

Diğer Kaynaklar

Ansiklopedi

- *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975). Arkın Kitabevi, İstanbul.

Tez

Akbulut, Hasan (2003). *1960- 1975 Arası Türk Melodram Sinemasında Kadının Sunumu [Representing of Woman in Turkish Melodrama Cinema through 1960- 1975].* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara.

Arslan, Savaş (1997). *Center vs. Periphery: Visual Representation of the Party Scenes in Yesilcam Melodramas.* Unpublished MA Thesis. Bilkent University, Ankara.

Arslantepe, Kamuran Mehmet (1998). *Toplumsal Değişim Sürecinde Korku Sineması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Atakanı, Sema Mezune (1991). *Sessiz Sinemada Fransız Güldürüsü.* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Ataman, Afif (2003). *Türk Sinemasında Melodram [The Melodram of Turkish Cinema].* Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Berberoğlu, Lütfiye (2004). *Korku Sineması ve Türk Sinemasındaki Yeri.* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Çetin, Zühal (1990). *Türk Güldürü Sinemasında Evlilik ve Cinsellik.* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Demir, Murat (2001). *Modern Toplum ve Korku Sineması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Er, Ayşegül (2004). *1965- 1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri [Mother Figures in Local Melodramas Between 1965- 1975].* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Ezber, Esra Işık (1997). *Amerikan Güldürü Sinemasında Bir Örnek: Marx Kardeşler.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Gürata, Ahmet (1997). *Filmic Space in Turkish Melodrama Türk Melodramında Filmsel Mekân.* Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Işıklar, Ulaş (2005). Son *Dönem Korku Sinemasında Vampir Karakterinin Dönüşümü.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Karakaya, Serdar (1997). *Türk Sinemasında Güldürü ve Televizyon Çağında Kemal Sunal Olgusu.* Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kırel, Serpil (1993). *1950- 1960 Döneminde Melodram Sineması ve Muharrem Gürses.* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Kırel, Serpil (1999). *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güldürünün İncelenmesi.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Kırmızı, Nazlı (1989). *Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme.* Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Eskişehir.

Koçak, Birgül (2002). *Türk Sinemasında Korku Filmi Yaratım ve Üretim Sorunları.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kütük, Duygu (2005). *Korku ve Gerilim Sinemasında Çocuk Motifinin Kullanımı.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir,

Noyan, Nazlı Eda (1998). *Representing Romance: An investigation of Design and Signification in the Posters of Turkish Melodrama 1965- 1975 [Romantik Aşkın Yeniden Sunumu: 1965-1975 Türk Melodram Posterlerindeki Tasarım ve Anlamın İncelenmesi].* Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Özer, Yavuz (2006). *Sinemada Korku ve Gerilim Türleri: Alfred Hitchcock Sinemasında Gerilim Oluşturulması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Pişkin, Günseli (1989). *Türk Sinemasında Güldürü (1980- 1986 Yılları).* Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Sönmez, Ahmet (2004). *Türler İçinde Korku Sineması, Kurtadamlar ve Metamorfoz "Geç Saatler".* Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Projesi, İstanbul.

Sunal, Ali Kemal (1998). *Tv ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Topçu, Yusuf Gürhan (1999). *Korku Sinemasında Kadın Cinselliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Tunç, Aslı (1993). *Sinemasal Bir Tür (Genre) Olarak Melodrama Genel Bakış (Hollywood Özelinde Aile Melodramına Yaklaşımlar).* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

Yeşil, Başak (2004). *The Rich Girl and The Poor Boy: Binary Oppositions in Yeşilçam Melodrama.* ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Zıraman, Zehra (2007). *1990 Sonrası Japon Korku Sinemasında İntikamcı Ruh Öğesi.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İnternet Kaynakları

Kılıçbay, Barış ve İncirlioğlu, Emine Onaran (2003). "Interrupted Happiness: Class Boundaries and the "Impossible Love" in Turkish Melodrama", Ephemera, Volume 3 (3), *www.ephemeraweb.org. (236- 249).*

http://www.sinematurk.com/search.php?action=goToResults&src_opt=1&ara=G.O.R.A (Erişim Tarihi: 22 Eylül 2009).

http://www.sinematurk.com/film_genel/20683/A.R.O.G (Erişim Tarihi: 22 Eylül 2009).

http://www.sinematurk.com/search.php?action=goToResults&src_opt=1&ara=Recep+%DDvedik (Erişim Tarihi: 22 Eylül 2009).

http://www.sinematurk.com/film_genel/9635/Gen (Erişim Tarihi: 22 Eylül 2009).

http://www.fidafilm.com (22 Eylül 2009).

HAYALİ CEMAATİN HAREKETLİ RESİMDEKİ HA(YA)Lİ: ULUSÇULUK VE SİNEMA

Murat İri[*]

"Erkekler, ulusların hareketleri hakkında içtenlikle ve tutkuyla yazdıkları için kendilerini kutlayabilirler; savaşın ve Tanrı'yı aramanın gerçek edebiyatın tek konusu olduğunu düşünebilirler."

Michael Cunningham (2003: 89)

Giriş

Filmler ulusun kültürel bir mafsalı işlevine sahiptir. Ulusu metinleştirir ve önce devlet ve vatandaş, sonra devlet-vatandaş ve diğerleri arasındaki ilişkileri yeniden inşa eder. Filmler, inşa ettikleri hayali dünyalarda insanların güncel korkularını, endişelerini, tutkularını ve arzularını dramatize ederek ulusu oluşturan insanlara cemaat olarak bir arada kalmaları için çağrıda bulunur. Farklı ve genellikle de muhalif insan gruplarına ortak kültürü kabul etmelerine dair davetiye gönderilir.

Bu çalışmada *Bir Millet Uyanıyor (Muhsin Ertuğrul/1932), Söz Bir Allah Bir (Muhsin Ertuğrul/1933), Aysel Bataklı Damın Kızı (Muhsin Eruğrul/1934), Şehvet Kurbanı (Muhsin Ertuğrul/1940), Yılmaz Ali (Faruk Kenç/1940)* ve *Kahveci Güzeli (Muhsin Ertuğrul/1941)* filmlerinde cumhuriyetin erken dönemlerindeki Türk ulusçuluğunun nasıl inşa edildiğini tartışmak istiyorum (1).

Aysel Bataklı Damın Kızı filmi seyirci tarafından o kadar beğenilir ki, Cahide Sonku'nun filmde taktığı eşarp ile "Aysel" adında folklorik bir moda başlar (Scognamillo 1998: 85).

[*] İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

Şehvet Kurbanı filmi, sinema ve ulusal kimlik arasındaki çekişmeli ilişki üzerine önemli ipuçları vermektedir. Filmde, aşık olduğu bar kadını uğruna elindeki avucundaki tüm parayı harcayıp kendini kaybeden evli ve iki çocuklu bir veznedarın öyküsü anlatılır. Babaları Ahmet Barksever'in görevlendirilerek yollandığı Anadolu'dan ölüm haberinin gelmesi tüm aileyi derin bir üzüntüye boğar. Babalarının anısını yaşatmak için evdeki piyanonun üzerine Barksever'in çerçevelenmiş, vesikalı bir fotoğrafı yerleştirilir. Anıtsallaştırma bununla da kalmaz. Evdeki duvar saati, babanın her akşam işten eve dönüş saati olan altıyı beş geçe'de durdurulmuştur ve ileride ünlü bir keman virtüözü olacak oğlan çocuk, her akşam aynı saatte babanın sevdiği klasik Batı müziği parçasını çalar. Böylece Ahmet Barksever'in hala onlarla olduğunu kendilerine telkin ederler. Baba gerçekte kayıptır (ölüdür), ama fotoğrafıyla sonsuza dek onlarla birliktedir.

Sinema / (fotograf) yapısal olarak varlık ve yokluk, yok "olmak ve yeniden "olmak" arasındaki ilişki üzerine bir öyküdür. Filmsel temsiliyet, sanatçının daha önce yapamadığını yapar, dünyayı görsel olarak yeniden üretir. Filmi çekilen bir insan yüzü, bir vücut, bir nesne, ya da bir mekân bile olsa ortaya çıkan yeni bir tür gerçekliktir; yaşamla çatışarak kendini iddia eden bir gerçeklik. Eğer ulusal kimlik temsiliyet araçlarında sürekli bir yer bulabiliyorsa, sinemanın olanaklı kıldığı yanılsamalı modeller bu kimlik için çekişmeli müzakerelerde güçlü mücahitlere dönüşebilir.

Şehvet Kurbanı filmi özelinde bu filmlerde, kamera ile kayıt altına alınan insan vücudunun hareketleri açığa çıkar (oğul Barksever'in keman çalışı). Yönetmen elindeki malzemeyi olabildiğince mekânsal anlatıma yönlendirmek durumundadır. Bu yeni yanılsamalı dünyanın canlılığını, bir dizi hareketli imge ile yaratılan, insan vücudunun abartılı hiyeroglif hareketlerinden başka ne daha iyi ifade edebilir? Sinemadaki zorlamalı fotografik gerçeklik duygusunun altı, buna bağlı olarak melodramın zorlamalı duygusu ile çizilir. Bu duygu, beyazperdede yapay ve inşa edilmiş deneyimler olarak ayrıntılı bir biçimde gösterilen varoluşları açığa çıkaran ve teknolojik olarak büyütülmüş hareketlerdir. Dolayısıyla melodram, duygusal anlatının sonucu olarak değil, tanıdık bir form olarak

insan vücudunun karikatürize edilerek tanıdıklığının kırılması olarak ele alınabilir. Bu kırılmanın yeni görme ve gösterme yöntemleri ile dolaysız bağlantısı vardır.

Benzersiz bir gerçekliğin ve roman melodramatizasyonunun bir aradalığı, ilk dönemlerden itibaren, sinema ile olanaklı kılınan kimlik inşalarının öz ve sabitleştirmelerden çok görecelik ve ilişkisellik üzerine olduğunu göstermektedir. Bir yanda beyaz perdede gösterilen imgeler ve anlatılar arasında oluşup "birbirinin yerine geçme", "zannetme" ya da "reddetme" sürecinde ortaya çıkan montaj, yakın/uzun çekimler, panoramik görüntüler, kesmeler, yavaş hareketler, geriye dönüş (flashback), ileriye atlayış (flashforward) diğer yanda da izler kitlenin kendiliğindenlik, mekân, tarih ve haz duygusu bu sözedilen görecelik ve ilişkiselliği destekler bir niteliğe sahiptir. Sinema ile insanların kim olduklarına ilişkin kimliklenmeleri salt bir ontolojik ya da fenomenolojik olay olarak kabul edilemez. Bu tarz kimliklenme artık tamamen teknolojik araçların inşa ettiği bir yapıdır. Bu yapı, kameranın kendini en az hissettirdiği, sinemasal görüntünün aygıt dolayımıyla nüfuz etmesinin tam ve sorgulanamaz olduğu ve bu derlemede Kırel'in anlattığı, "biçimsel uylaşımların" inşa edildiği durumlarda meydana çıkar.

Walter Benjamin ve tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı

Walter Benjamin sinemanın politikayı dönüştürme ve devrime hizmet etme olanaklarının bulunduğunu filmlerin temelde manipüle edilebilir taraflarının anlaşılabilmesine, diğer bir deyişle, teknolojik nüfuzun bütünlüğüne paradoksal bir biçimde yeterli kalan izlerkitle ve film arasındaki açık-uçlu ilişkinin varlığına bağlamaktadır (Benjamin 1993). 1930'larda belirttiği gibi, sinemanın "aracı" doğası onun politik amaçlar için zaptedilmesine kültürel fırsat oluşturur. Kameranın karşısında rol yapmak oyuncu için vücudundan bir tür sürgün edilmektir çünkü bu, aynı zamanda, duygusal sürekliliğin taklit edilmesini gerektirir. Buna bağlı olarak Benjamin'e göre yeni alımlama davranışı manipülasyon ve şaşkınlıktır. Özel alanda ve yalnızken okunması gereken geleneksel romandaki içine

çekme ve konsantrasyon gereksiniminin tersine sinemada kamusal ve kolektif bir etkileşim sözkonusudur ve bu da seyircinin durağan değil değişken durumlara karşı kendini adapte etmesini getirir. Diğer bir deyişle film, seyircini kendi kültürel çevresini şekillendirmede pasif değil aktif rol oynayan bir yapımcıya dönüştürür. Cinsel yeniden üremenin kamusal bilgisinin dönüşümü sinema filmlerinde gerçekleşir ve Gaines'in (2000: 298) de belirttiği gibi sinemada ulusçuluğun yeniden inşası aslında bir tür cinsiyet eğitimidir.

Marksist ve Brechtyen bir düşünür olarak Benjamin, sinema izleyicisini organize olmuş bir insan kalabalığı olarak ele aldıysa da, Timisi, Arcan, Yanıkkaya ve Uncu'nun bu derlemede sözettiği sonraki film eleştirmenleri, özellikle de psikanaliz eğitimli feminist eleştirmenler seyircinin etkinliğini öznelik formasyonu sürecinin karmaşası ile detaylı bir biçimde incelemişlerdir. Bu eleştirmenler, egemen kültürün empoze ettiği toplumsal cinsiyet rolleri kadar fantezilerin, hatıraların ve diğer bilinçsiz deneyimlerin de filmlerin etkisinin yönlendirilmesinde önemli roller oynadığını belirtir.

Teğel (Suture)

Kimliğin psikanalitik yorumlarını olanaklı kılan can alıcı kavram "teğel" (suture) dir. Sinema bağlamında kavramın anlamı sinema aygıtı, film ve izleyen özne arasındaki etkileşimi ifade eder. Bu etkileşimler, dönüşümlü durumlarda izleyen özneyi "sorgulayan" ya da ona yalvaran ve böylece uygun anlamın kazanılmasını tasvip eden etkileşimlerdir. Kaja Silverman'ın da dediği gibi, "teğel işlemi, izleyen özne 'evet, bu benim' ya da 'işte bu' dediği an başlar ve başarılıdır" (1983: 205). Teğel kavramı ile ifade edildiği gibi sinemasal kimliklenme tamamen ideolojik bir süreçtir. Öznellik öncelikle bir yokluk olarak tasarlanmaktadır, sonra bilme arzusu ile istismar edilir. Bu istismar, açığa çıkardığından daha fazlasını kendine saklayan ve her şeye gücü yeten kamera aygıtının telaffuz ettiği görsel alandır. Kimliğin temeli olan çok yönlülüğe bir geçit açabilmek için özne bir şeylerden vazgeçmek durumundadır ki kendi idrakinin daima ötesinde olan görsellikle, Öteki ile ilişkiye girebilsin. Her ne

kadar başarılı olursa olsun, şu halde öznenin "anlam" üzerindeki hakimiyeti telafi edici ve eksiktir. Bu duruma gündelik yaşamımızdan örnek vererek açıklık getirebiliriz: Örneğin belli bir sosyal grup içinde kabul edilmek için kişinin fedakarlık etmesi gerekir. Bu fedakarlık, sosyal olarak onaylanmayan ancak kişinin kendini kişisel olarak teğellenmiş hissettiği belli şeylerden ayırması olabilir. Bu tür kişisel fedakarlıklar, yine de, sosyal kimliğin eksiksiz ya da daimi olarak kazanıldığını garantilemez. Çünkü hep olduğu gibi, sosyal grup kaprislidir ve taleplerinde keyfidir.

Sinema, kimliklenme süreçlerini görsellik dolayımı ile ön plana çıkardığı için en önemli teğelleme sistemlerinden, diğer bir deyişle basit görme eylemleri ile açıklanabilen işletim sistemlerinden biridir. Öte yandan aynı zamanda egemen kültür ile benzeşimler arz eder. Burada egemen kültür, baskıcı bir sistem olarak görülmelidir. Bu sistemde birey özneler kimliklerini elde etmek için bazı şeylerden vazgeçmek durumundadır ve vazgeçtiği şeyler asla bir daha tam olarak bulunamaz.

Edward Said ve oryantalizm

Kimliğin izleyicilik ile bağlantısı yeni teorik olanakları gündeme getirmektedir. Örneğin Edward Said'in Oryantalizm (1998) adlı çalışmasından etkilenen eleştirmenler, Batılı olmayan kültürlerin Batılı hedef kitle için temsilinin anlamlandırılması olarak oryantalizmin hem görsel hem de anlatısal bir işleve sahip olduğunu belirtirler. İşaret ettikleri nokta, klasik anlatı sinemasında kadının temsilinde olduğu gibi, "Doğu"nun temsili de genellikle Batının erkeksi bakışının doyuma ulaşması için üretilen fetişleştirilmiş nesnelerdir. Avrupa ve Amerika sinemalarının ardındaki kültürel emperyalist tavırların açığa çıkarılması gibi, Batılı olmayan izler kitlenin izleyiciliği de hayati önem taşır. Çünkü kimliği anlaşılamaz bir biçimde baskıcı ama yararlı bir kapanmanın etkisi olarak kavramsallaştıran "teğel" zaten teorik olarak önceden oluşturulmuştur. Bu durum, sinema ve kimlik arasındaki ilişkinin ele alınma tarzında görülebilir. Sinema ve kimlik için, "teğel" fikrinin onaylanması elzemdir.

Bu onaylama, "teğel" tekniğinin ideolojik olarak erkek egemenlik ve emperyalizme bürünen belli tür kimlikleri eşleştirme ve kirli taraflarını ortaya çıkarma için kullanıldığı durumlarda negatif bir işleve de sahip olabilir. Örneğin *Kahveci Güzeli* filminde olduğu gibi bazı filmler, karşı eleştirel pratikleri kanıtlarcasına farklı (ya da marjinal) kimliklerin inşasına hizmet edebilirler. Burada şunu akılda tutmak önemlidir: her ne kadar geleneksel kültürü yıkmak amacı güden eleştirmenler "alternatif" sinemanın "alternatif" kimliklere olanak tanıdığını belirtse de, kimlikleri özneliklerin klasik sorgulanışı olarak tasarladıkları sürece, "teğel"in temel işlevlerinden teorik olarak kopmazlar.

Bu nedenlerden dolayı sinema ve ulusçuluğu teorize eden her türlü girişimin, eleştiri ve "teğel" tekniği etkilerinin yeniden üretiminden farklı boyutlarda olması gerekmektedir. Bu bağlamda sinemanın, görünürde kimlik ile pek bir ilgisi olmayan ancak "teğel" tekniğinin yarattığı çıkmazlara alternatifler oluşturabilecek veçheleri üzerine yoğunlaşmak yararlı olabilir (Chow, 2000; 169).

Şimdi *Şehvet Kurbanı* filminin olanaklı kıldığı görsel uylaşımların ayrıntılarına inelim. Ali Barsever'in öyküsüne geri dönersek, acaba, Ali Barksever fiziksel olarak ortada yokken fotografik olarak olması ne demektir? İnsan merkezli bir açıdan baktığımızda, kişi olarak Ali Barksever'i "öz" (origin), filmi de "gerçek" kılan öge, Barksever'in fotoğrafı dolayımı ile kayıt altına alınışıdır. Gelgelelim filmsel imgelerin perspektifinden yaklaştığımızda "öz"e yönelik bu tavır aslında hakikat değildir, çünkü *Şehvet Kurbanı* artık bağımsız, mekanik olarak kendi varoluşunu yeniden üretmiş bir filmdir. Zamanla bu filmin, hepsi birbirinin aynısı olan pek çok kopyası üretilebilir. Ancak öldü sanılan "özgün" Ali Barsever, artık asla ilgiye mahzar olmayacaktır. Filmsel dünyada inşa edilmiş aileye aidiyet olgusunun içini dolduran bireylerin Ali Barksever'in bir "şehvet kurbanı" olduğunu bilmelerine gerek yoktur, çünkü bunu seyirci bilmektedir. Aslında ölmemiştir, Anadolu'nun demiryolu geçen bir yerinde bir pavyon kadınının şehvetine kurban gitmiştir. Barksever'in haytalığı ulusal sınırlar içinde kalır ve meşrulaşır.

Film, mekanik aygıta nüfuz etmiş gerçekliği ve bu gerçekliğe sınırları belirsiz bir benzeyişteki üretimi göstergelediği için ilk ve

son kez "özgün"ün egemenliğinin yerini alır. Bu "özgün"lük artık kendisinin kusurlu ve daha fazla daimi olmayan bir kopyasıdır: Ali Barksever'in fotografik imgesi "ölümünden" sonra hep ordaki duvarda asılıdır. Filmsel yeniden üretimin bu bildik veçhesi Benjamin'in "aura sapması" olarak ifade ettiği tartışmanın temelini oluşturmaktadır. Bu terimi belli zaman ve mekânlarda yeri doldurulmaz varlıklar olarak görülen geleneksel sanat eserlerinin biricikliğini anlatmak için kullanır (Benjamin 1993). Sinemanın ortaya çıkışı ile telaşlanılan nokta bu aura'nın tahrip edilmesidir. Bu tahrip, sinemanın yeniden üretim tarzında programlanmıştır ve bir araç olarak sinemanın "doğa"smda bulunmaktadır. Filmsel yeniden üretimin bu gelenek yıkıcı özelliği filmin öyküsünde kendi yokluğu içindeki Ali Barksever'in yeniden oynanabilir ve fantazmagorik bir canlılığı olan imgesi ile oluşturulur. Bu imge aura'nın sonunu ve bir dönem özgün insan figürüne teğellenmiş kutsallığı göstergeler. Görme biçimlerindeki dönüşümü de göstergeler: İmgenin gerçekçi inceliği, mekanik bir gözün, yani kameranın gözünün, insan gözünün yerine geçtiğini bildirir. Bu yerine geçme, insan gözünün tüm zaptetme yetisini ve dünyayı yeniden üretme kapasitesinin barındırır. Mekanikliğin etkileri ile birlikte filmsel imgeler, içerikleri ne kadar insan unsurları ile oluşturulsa bile insan dışı bir kalite taşırlar. İşte bundan dolayı sinema bir tür mumyalama, fosilleştirme ve ölüm süreci olarak da anılmaktadır (Bazin 1966: 9- 16).

Benedict Anderson ve hayali cemaatler

Öte yandan sinemanın aura'yı tahribi, ona taşınabilirlik ve geçişkenlik kazandırır. Deneyselliğin evvelce düşlenmemiş olanakları bu "ölüm" süreci ile gündeme gelir. Mekanik olarak yeniden üretilmiş imgeler/hayaller, Benedict Anderson'ın (1995) modern tarihte ulusçuluğun ortaya çıkışını anlatan ve "Hayali Cemaatler" olarak kavramlaştırdığı fenomenin parçası haline gelir. Bu durum karşımıza, ele aldığımız filmlerde gördüğümüz olağan ve anonim sosyal ve fiziksel çevre görüntülerinde açığa çıkar. Tarlada çalışan köylüler, alış veriş yapan kadınlar, okulda toplanıp Cumhuriyet kutlayan öğrenciler, trenle yolculuk edenler, arabalar, makineler,

tren istasyonları, daktilolar, haritalar, elektrik ve telgraf telleri-direkleri, ırmaklar, sokak lambaları, dükkân önleri. Tüm bu görüntüler, görmenin ve görünebilir kılınabilecek şeylerin potansiyelleri ile belli bir etkiyi ispat etmektedir. Mekanik olarak yeniden üretilmiş imge, dünyanın alımlanmasını, sonsuz objeler ve can sıkıcı varoluşlarında sergilenen insanlar ile sonsuz bir helezona kaydetmiştir. Bunun bir diğer nedeni, filmlerin sadece yeniden üretilebilmelerinin yanı sıra aynı zamanda dönüştürülebilmeleri, orijinal olarak yapıldıkları yerlerden uzakta, farklı yerlerde gösterilebilmeleridir. Ülke sınırları içindeki geleneksel nüfusun tepkileri ve köyden kente yapılan kitlesel göçlerle rastlaşma olasılığı filmleri her zaman anıtsal göstergelerin varlığını tahmin etmek durumunda bırakır. Sinema salonu görsel kaosa, bir anıt mezar misali düzen verir. Sinemaya gitme eylemi "toprağından göçmüş kesimin sonsuz memleket özlemini" karşıladığı sürece, filmler, "demografik anarşinin orta yerindeki yeni tür yerlilik" durumunu ikame eder.

Burada filmsel imgelerin taşınabilir kopyaları ve izleyicilerin kentli/köylü yapısı ile kastedilen, sinemanın her zaman için zengin bir kültürel kriz oluşturma, diğer bir deyişle kültürü bir kriz olarak keşfetme özelliğidir. Bunun örnekleri pek çok ulusal sinemada karşımıza çıkar: İtalyan ve Fransız avant-garde sinemasında insanlar arası iletişimin yokoluşunun boğucu bir varoluşsallığa nasıl dönüştürüldüğü, Hollywood yapımlarındaki duygusal orta sınıf aile melodramları ve 11 Eylül saldırılarının açık/kapalı izleri, Japon sinemasında görüntü ve anlatı ile inşa edilen estetik deneysellikler, Yeni Alman Sineması'nda faşizmin öz-bilinçli parodileri, son dönem Türk sinemasında derin devlet ve/veya güney doğu sorunu, Üçüncü Sinema olarak adlandırılan filmlerdeki diaspora ve "Ötekilik"in etkileyici temsilleri gibi. Sinemanın kriz keşfedici özelliği, Türkiye'nin de içinde bulunduğu modernleşme deneyimlerinin köklü bir gelenek ile yabancı etkisi, diğer bir deyişle ulusçuluk söylemleri ve Batılılaşma söylemleri arasındaki çatışmalarla belirlenen toplumlarda kendini daha rahat göstermektedir.

Sonuç

Etkileşimli bir alanın kültürel metinleri olan filmlerin ulusçuluğu yeniden kurmada doğrudan araçlar olarak görülmeyeceğini belirtmek gerekir. Filmleri, ulusçuluğu kuran söylemlerin izini taşıyan söylemsel oluşumlar olarak değerlendirmek yerinde olur.

Bir ulusun uyanışı ulusal mücadelenin mitleştirilmesi ve anıtlaştırılması ile imgeleştirilmiş (*Bir Millet Uyanıyor*), bu ulus "Batılı" olmaya programlanmıştır (*Söz Bir Allah Bir*). Üst yapıya yönelik bu müdahaleden sonra sıra alt yapıya gelmiş, Anadolu demir ağlarla örülmeye başlanmıştır (*Şehvet Kurbanı*). Anadolu'nun demirağlarla örülmesini sağlayacak iş gücü, hem milletin efendisi hem de küçük burjuva radikalizmine hizmet edecek olan köylüdür (*Aysel Bataklı Damın Kızı*). Diğer taraftan 2. Dünya Savaşı'nın kitleselleştirdiği faşizm ve kaos ortamında bir Türk'ün dünyaya bedel olduğu bir kere daha ispat edilir (*Yılmaz Ali*). Bu Türk (devleti) Müslüman ve Batılı bir erkektir ancak kadını (ya da milleti) Batılı olmak zorunda değildir, Türk, Müslüman ama özellikle bakire olması yeterlidir (*Kahveci Güzeli*).

Not

1. Sanılanın ve iddia edilenin aksine erken dönem Türk sineması toplumsal pratik olarak oldukça revaçtaydı. Örneğin Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından 1923 yılında sinemaya uyarlanan *Ateşten Gömlek*'in (Muhsin Ertuğrul) ilk gösterimi meclisin açılış günü olan 23 Nisan 1923 tarihine denk düşürüldü. Film, Beyoğlu Palas Sineması'nda heyecanla izlendi. Halide Edip'in arkadaşı Miss Billings'e yazdığı mektuptan, filmin çok görkemli olduğu ve toplumsal bir olaya dönüştüğü anlaşılıyor: "*Çoğunlukla Anadolu'da çekilen filmin savaş sahneleri ordu tarafından canlandırılmış. Üç Türk bölüğü bunları oynadı ve gerçek savaş gibi görünüyor. Neyse, hiçbir şey Türk dünyasını bu kadar heyecanlandırmadı. Geceler boyunca polis sinemanın kapısındaki kavgaları engelleyemedi, yüzlerce kişi aynı anda içeri girmeye çalıştı. Hem kitap, hem de film çok büyük bir başarıya ulaştı*" (Van Os 2003'ten akt. Çalışlar 2010; 295). Film, yıllar sonra belediye deposundaki yangında kül oldu.

Kaynakça

Anderson, Benedict (1995). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması.* Çev. İ. Savaşır. İstanbul: Metis Yayınevi

Bazin, Andre (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları.* Çev. Nijat Özön. Bilgi Yayınevi, Ankara

Benjamin, Walter (1993). "Tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı". *Pasajlar içinde.* Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: YKY. ss: 45-76.

Chow, Rey (2000). "Film and Cultural Identity". *Film Studies: Critical Approaches* içinde. Ed. John Hill and Pamela Church Gibson. Oxford University Press. Ss. 167-173.

Cunningham, Michael (2003). *Dünyanın Sonundaki Ev.* Çev. Püren Özgören. Can Yayınevi: İstanbul

Çalışlar, İpek (2010). *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın.* Everest Yayınları: İstanbul

Gaines, Jane M. (2000). "Birthing Nations". *Cinema and Nation* içinde. Ed. Mette Hjört and Scott MacKenzie. London and New York: Routledge. Ss. 298-316.

Said, Edward (1998). *Oryantalizm.* Çev. Nezih Uzel. İrfan Yayınevi: İstanbul

Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Kitabevi.

Silverman, Kaja (1983). *The Subject of Semiotics.* New York: Oxford University Press.

GÜNEYDOĞU'DAN ZAYIF BİR PORTRE: NEFES; VATAN SAĞOLSUN

Mehmet SARI

Yönetmen Levent Semerci'nin ilk uzun metrajı olan *Nefes: Vatan Sağolsun*, 16 Ekim 2009 tarihinde Türkiye'de vizyona girmiş, 15 hafta sonunda yaklaşık 2.5 milyon izleyici sayısına ulaşarak büyük bir gişe başarısı yakalamıştır. Pek çok kişi tarafından beğeniyle karşılanmasının yanında medyada milliyetçilik ve "militarizm- antimilitarizm" tartışmalarıyla da ses getirmiştir. Afişi, sloganı, yapım ve dağıtım aşaması, Genelkurmay Başkanı'nın ve siyasi liderlerin film üzerine yaptıkları açıklamalar, film üzerine yazılan çizilenler gibi pek çok yönden gündemi meşgul etmeyi başarmıştır. Filmin ideolojik söylemini çözümlemeye çalışmak ile metinsel ve metin dışı incelemeler yapmak bu açıdan önem teşkil etmektedir. Ayrıca milliyetçilik ve militarizm yönünden değerlendirmelerde bulunmak ve filmin sinematografik yapısına değinmek kaçınılmazdır.

Film hakkında kısa bir ön bilgi vermek gerekirse, *Nefes*, Karabal tepesindeki jandarma karakolunda, yüz başı Mete Horozoğlu ve emrindeki kırk kişilik komando taburunun yaşadıklarını konu edinir. "1993 Güneydoğu" ibaresiyle açılan filmin senaryosu Hakan Evrensel'in *Güneydoğu'dan Öyküler* adlı kitabından uyarlanmıştır. Terör olaylarının sıklıkla meydana geldiği, onbinlerce insanın savaşta öldüğü günlerde geçen filmde, kritik bir noktada bulunan karakolun güvenliği ve burada görevli askerlerin 'uyanık' ve hayatta kalması çok önemlidir. Film boyunca askerlerin yaşadıkları, hissettikleri ve ruh halleri betimlenmeye çalışılmıştır.

Vatan Sağolsun, Ama...

Nefes: Vatan Sağolsun gösterime girmeden aylar önce iki dakikalık fragmanıyla hatırı sayılır derecede yankı ve merak uyandır-

---

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema ABD Doktora Öğrencisi

mayı başarmıştı. Filmden alınan sahnede yüz başı Mete askerlerine "Uyursan, ölürsün" mottosuyla özetlenebilecek bir nutuk çeker. Filmin hemen başlarında izlediğimiz bu sahne askerliğin mantığını kısaca açıklayan, vatanın her şeyden önce geldiğini, onu korumak uğruna gözümüzü bile kırpmamamız gerektiğini vurgulayan, izleyiciyi askerlerle özdeşleştirmeye çalışan ve milliyetçi yanı ağır basan bir sahnedir. Film, fragmanda vaat ettiği şeyin görece uzağında ilerlerken farklı yorum ve okumalara imkân veren şeyler söyler. Film hakkında militarizm-anti-militarizm ekseninde dönen tartışmalar yorum farklarını gösterir niteliktedir.

Nefes için çatışma durumundaki ve kritik bir noktada mevzilenmiş askerin gündelik hayatını merkeze yerleştiren ilk Türk filmi olduğu söylenebilir. Son yıllarda *O Şimdi Asker* (Mustafa Altıoklar, 2002) ve *Hababam Sınıfı Askerde* (Ferdi Eğilmez, 2005) gibi melodram ve komedi türünde askerlik filmleri çekilmiştir ancak *Nefes*'te askerlik daha 'ciddi' bir mevzudur. Filmin temelinde esasen yüzbaşı karakteri bulunur. En önemli sözler yüzbaşının ağzından çıkar, olay örgüsü yüzbaşıya göre şekillenirken, asker karakterleri parça parça ekrana yansır, telefon konuşmaları, aralarındaki şakalaşmalar ve muhabbetler kısa sekanslar eşliğinde sunulur. Karakolda en rütbeli kişi olan Mete yüzbaşı, filmin de en rütbelisidir. Bir sahnede aynaya bakıp traş olurken, bir anlığına yüzünün yansımasının yerini arkadaki Atatürk portresi alır. Böylece yüzbaşı karakteri Atatürk ile özdeşleştirilir ve bir anlamda rütbesi ve otoritesi tescillenir. Filmin başındaki tiradını okurken sesi çok gür ve otoriterdir. Ancak film ilerledikçe yüzbaşının zannedildiği kadar güçlü olmadığı görülür. Sürekli öksürmesi, ameliyat esnasında olduğu gibi bazı anlarda kendini kaybetmesi, ümitsizliğe kapıldığını yer yer belli etmesi, yorgunluk, hayal kırıklığı ve kararsızlığı bir şeylerin yolunda gitmediğinin altını çizer. Eşiyle beraber çocuk sahibi olamamaları yüzbaşının 'iktidarsızlığını' vurgular. Bu anlamda yüzbaşı karakteriyle oradaki zayıflıkları, hatta devlet ve ordu politikalarının aksaklığı anlatılmak istenir gibidir. Yüzbaşının ağzından "Ben bu savaşın böyle bitmeyeceğini bilmiyor muyum" dediği duyulur. Bunların yanı sıra filmin sonundaki baskın sahnesinde yüzbaşının karakoldan çıkamaması, beklenen kahramanlığı yapmaması ortalama milliyetçi ve militarizm yanlısı izleyiciyi tatmin etmemiştir.

Milliyetçiliğin modernist kuramcılarından Ernest Gellner'e göre milliyetçilik endüstriyel toplum düzeninin bir ürünüdür ve bu toplumlarda milletler ve milliyetçiliğe gereksinim vardır. Milliyetçilik özünde, bir yüksek kültürün daha önce pek çok alt kültüre sahip olan bir topluma empoze edilmesidir. Birbirlerinin yerine geçebilir bireylerden oluşan anonim bir toplum oluşturulmasıdır. (Özkırımlı, 2008, s. 167). Ordu ve zorunlu askerlik böyle bir toplumda anonimliğe gösterilebilecek en güzel örnektir. *Nefes*'teki askerlerin tekil hikâyeleri yoktur, onlar kırk kişilik bir taburun birbirine benzer üyeleridir. O askerlerin neden ve kimin çıkarları için orada savaşmak zorunda oldukları sorgulanmaz. Askerlerden birisi bankacıdır ama bir bankacının neden dağın başında nöbet tuttuğu, çatıştığı ve hatta öldüğü irdelenmez; askerlik verili bir durumdur. Ulus-devletin inşası ve devamlılığı için her vatandaş kendisine düşen ödevleri yerine getirmek zorundadır, yeri geldiğinde bu ödev ölmek olsa bile.

Filmde askerlerin gözlerinden endişe ve korku okumak mümkün olsa da bir yandan kendilerine verilen görevleri ve ölümü kabullenmiş oldukları görülür. Ulrich Bröckling'e göre askerlik hizmeti günümüzde doğrudan askeri nedenlerden dolayı değil, halk psikolojisine bağlı nedenlerden dolayı varlığını korumaktadır. En az oy hakkı kadar demokratik devletin bir parçasıdır. "Birey, birinci olarak, dört yılda bir oy pusulasını attığı bir saniye içinde, ikinci olarak da –yine sadece bir saniye içinde- 'vatan için şehit' olduğunda tam anlamıyla devletin yurttaşı haline gelir." (Bröckling, 1999, s. 154). Ancak filmin askerlik konusunda hamasilikten ve şehitliği yüceltmekten kaçındığını belirtmekte fayda vardır. Hatta Gözde Onaran'ın belirttiği gibi film organ bağışı tartışmasında ciddi şekilde şehitliğin "gizemini bozmaktadır" (Onaran, 2009, s. 84). Filmin adının aksine askerlerin hiçbirinde "vatan sağolsun" duygusuna rastlanmaz, görevlerini yerine getirip evlerine dönme istekleri vardır sadece.

Nefes, nihayetinde Türk ordusu askerlerinin gözünden bir hikâye anlattığı için savaşı eleştirirken Türk askerlerinin hayatlarının mahvolmasına odaklanır. Filmde kadın terörist haricinde tamamen erkeklerin egemen olduğu bir dünya vardır. Kadın karakterin ol-

maması, kahraman ve izleyicinin bakışlarını, olayın geçtiği fiziki çevreye yöneltir. "Bu fiziki çevreye de arzulanan 'öteki' olarak 'anavatan' benzetmesiyle 'kadın'lık ithaf edilir." (Michael Selig'ten alıntılayan İri, 2009, s. 75). Filmin sonunda Mete yüzbaşının sesinden eşine "Vatan sağolsun diyeceğim ama vatan sensin!" dediği duyulur. Burada muhafazakâr savaş filmlerindeki veya kostüme avantür filmlerdeki ulusun yüceltilmesinin aksine bir argüman sunulur. Fatih Özgüven'in de belirttiği üzere içinde bulunulan sıkıntılı durumun uzaktaki sevgiliye şiirle ifade edilişi sırasında hamasete varan bir duygusallıktan söz edilse de, dilin sürçmesiyle "Vatan sensin," denilir. "'*Nefes*' tam da bu; kendilerine içinde yaşadıkları toplum tarafından normal bir hayat vaat edilmiş (ev, eş, hatta taksitle alınan bir araba, asgari mutluluk), sonra aynı vaat içinde bulundukları durum tarafından kesintiye uğratılmış, bunun niye böyle olduğunu içten içe anlayamayan, kabullenemeyen, 'vatan sağolsun'u sık sık kesilen bir nefesle söyleyen bir grup bildiktanıdık Türkiyeli erkeğin resmi" (Özgüven, 2009).

İkircikli Açılım

Nefes'in demokratik açılım tartışmalarıyla eşzamanlı olarak gösterime girmesi bu filmi sadece sinematografik sorunların değil, daha geniş bir kültürel ve siyasal alana dair tartışmaların içinde düşünebilmeyi olanaklı kılar. Böylelikle film eleştirisi ile sınırlı kalmayıp daha geniş bir tartışmaya dâhil olur.

Güneydoğu'da yaşanan ve 1993'te oldukça kritik bir döneminde olan savaşla ilgili film, savaşa tek yönlü bakması nedeniyle eleştirilmiştir. 2009'un Ağustos ayından beri ülke gündeminde yer alan Demokratik açılım, Kürt açılımı veya kısaca açılım olarak söz edilen şey kısaca Kürtlerin Türkiye'deki vatandaşlık durumlarının iyileştirilmesi sürecini ifade etmektedir. Kürtleri terörist yaftasından sıyırıp sade vatandaşlar olarak görmeyi, savaşın sona ermesini amaçlayan atılımların yapılmak istendiği bir dönemde gösterime giren *Nefes*, senaryosunun Türk askerlerin gözünden anlatılması ve iki dakikalık "Uyursan ölürsün" tanıtımıyla, ülkedeki iki halk arasındaki gerginliklerin sona ermesini, barışın dilinden konuşulmasını

isteyen insanları korkutmuştur. Bu yüzden geniş bir kesim filme çekinerek yaklaşmıştır.

Nefes'in eleştiriye en çok açık yanlarından birisi Kürt gerillaların telefondaki sert sesten, taşlara yansıyan gölgelerden ibaret olmasıdır. "Dış mihrak" olarak gösterilen gerillalar ötekileştirmeye maruz kalırlar. Bazı sahnelerde tabur içinde Kürtlerin de var olduğu gösterilir, ancak kimlikleri ön planda değildir. Elbette filme herkesin bakış açısını aktarmak gibi bir görev yüklemek, böyle bir beklenti içerisinde olmak doğru değildir. Ancak filmde milliyetçiliğin esas söylemi olan "biz ve onlar" ayrıştırması yapıldığı barizdir.

Filmde Kürtlerin öfke ve acıları yalnızca gerillaların başı olan Doktor tarafından dile getirilir. "Halkımı yoksulluğa mahkûm ettiniz, dilini yasakladınız, kendi toprağında sürgün yaptınız" diyen Doktor'a komutanın vereceği bir cevap yoktur. Sadece dağdan inmesini ve köyünde doktorluk yapmasını söyler. Gerilla komutanı Doktor'un söyledikleri ve kendisinin eğitimli bir doktor olması filmin bir şekilde Kürt sorununa işaret ettiğini gösterir. Nadire Mater'e göre film bu meseleyi tereddüt içinde sunsa da filmin ismi açıktır: *Nefes: Vatan Sağolsun* (Mater, 2009). Ülkenin varlığı ve istikrarı her şeyin önündedir. Oysa yukarıda belirtildiği üzere, filmin ismi ne kadar netse, söyleminin ifadesi ve içeriği o kadar bulanıktır ve altı doldurulmamıştır.

Filmin sonunda terör örgütünün saldırısına uğrayan karakol büyük zayiat verir ve komutan dâhil, takımın tamamına yakını şehit olur. Savaşlar kutsal bir amaca hizmet eder, ölenler ne kadar fazla olursa yeniden doğuş o kadar mümkün olacaktır. "Ölüm, daha doğrusu 'şehitlik' ırkın kanının temizlenmesi sürecinde yaşabilecek en kutsal deneyimdir. Ölümün güzellenmesi tüm ırkçı faşist hareketlerin ortak özelliklerindendir, çünkü ulusun saf bir şekilde yeniden doğuşu ancak bu ölümler yoluyla olasıdır" (Çoban, 2009, s. 59). *Nefes*, ölümü güzellemekten ve şehitliği yüceltmekten kaçınmıştır. Türk askerinin de yenilebileceği ve düşman karşısında zayıflığı gözler önüne serilmiştir. Oysa şimdiye kadar çekilen benzer film ve dizilerde, anlatılan hikâyelerde Türk askerinin yenilmezliği ve düşman karşısında gösterilen kahramanlıklara vurgu yapılmıştır. Bu açıdan sıradan militarizm propagandasının ötesine geçildiği söyle-

nebilir. Ancak iki saatlik süre boyunca izleyicinin hikâye ve karakterlerle özdeşleşme sağlamasına çalışılır. Saldırı sonrasında yerde yatan yaralı Kürt teröristin canının Türk askeri tarafından bağışlanması ile Türk ordusunun büyüklüğü ve bağışlayıcılığı gösterilmek istenmiştir. Diğer yandan bir Kürt gerillanın dizlerinin üzerinde, dik bir şekilde ölmesi milliyetçi Türklerin hassasiyetini kaşımıştır. Bu ve bunlar gibi birbirine karşıt görünen imgeler ve diyaloglar filmin zıt görüşler etrafında değerlendirilmesine sebep olmuştur.

Atatürk imgesi ve Türk bayrağının filmde önemli bir rol vardır. Sık sık yakın veya uzak planda, merkezde veya kenarda, kadraja dâhil olurlar. Evrensel bir anlatı tercih etmek yerine bu imgeler yoluyla izleyiciye aralıklarla nerede olduğu ve filmin meselesinin ne olduğu hatırlatılır. Türkiye'de devlete ait kurum ve binaların demirbaş nesnesi olan Atatürk büstü 2365 metrede de kaidesi üzerinde durmaktadır. Karakolun çatısında yazan "Cesuruz, Güçlüyüz, Hazırız" sloganıyla ordunun gücü vurgulanır. (Ancak saldırıdan hemen önceki planların birinde "Hazırız" yazısı kadraj dışında bırakılır). Milliyetçiliğin sıradanlığını ele alan Michael Billig'e göre milliyetçi pratikler gündelik hayatın ritüel ve pratiklerinde bolca bulunmaktadır. Gündelik hayatta sıkça karşılaşılan bayrak gibi milli semboller ile milli kimlik ve milliyetçi ideoloji her gün yeniden üretilir (Özkırımlı, 2008, s. 248). Karakol saldırısı sonrasında yaşananlar filmin başlarında anlatılmıştır. Takviye kuvvet Karabal'a gelir, vatan ve millet üzerine birkaç söz sarf edilir, Atatürk büstü temizlenir ve parlatılır, "Ne Mutlu Türküm Diyene" yeniden yazılır ve yırtık bayrak yenisiyle değiştirilir. Askerler kurtarılamamıştır belki ama bayrak ve büst yeniden yerindedir. Bayrak, Kürt askerin türküsüyle göndere çekilmekte, Kürtçe türkü bayrağa adanmaktadır. Hepimiz kardeşiz söylemi bir kez daha iş başındadır. Bu türden bir kardeşlik söylemi bi yandan barış ve sevgi içinde yaşamayı onasa ve kulağa hoş gelse de diğer yandan hak taleplerini ve sorunları görmezden gelen bir tavra sahiptir.

Filmin hikâyesinin sona erdiği yerde, jenerik girmeden hemen önce askerlerin *Götür Beni Gittiğin Yere* şarkısını söyleyerek kendi aralarında eğlendikleri sahne gösterilir. Bu sahne ile hikâyenin kimin gözünden anlatıldığı, izleyicinin kimle özdeşleşmeye çağrıl-

dığı iyice belli olur. Jenerik akarken fonda duyulan *Dağlardır Dağlar* şarkısının marş olarak söylenmesi ile izleyicilerin duygularına seslenilir ve askerlerin kahramanlıkları övülür.

Filmin Genelkurmay Başkanı İlker Başbuğ'dan veya Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Deniz Baykal'dan aferin alması bu yüzden boşuna değildir. *Nefes*, her ne kadar devlet ve ordu politikalarının aksaklığını dile getirmeye çalışsa da ordudan ve resmî ideolojiden tasvip görmüş, onlar tarafından onaylanmıştır. Kaldı ki, film en başta Türk Silahlı Kuvvetleri'nin desteğiyle çekilmiştir. İlker Başbuğ olayların güzel bir şekilde yansıtıldığını, filmin terörle mücadele kapsamında çevrilen filmlerin en iyilerinden birisi olduğunu söylemiştir. Açılım sürecine olumsuz yaklaşımıyla dikkat çeken Deniz Baykal, filmin sarsıcı olduğunu ve acı gerçeklerle yüzyüze getirdiğini belirterek, açılım karşıtı tutumuna filmi örnek göstermiş ve bazı şeylerin kolay kolay gözden çıkarılmaması gerektiğini söylemiştir. Milliyetçi Hareket Partisi Grup Başkan Vekili Oktay Vural ise "Açılımcıların" filmi izlemesini salık vermiş ve Türk milletinin birlik ve bütünlüğünün derinlik ve sağlamlığından söz etmiştir. Filme verilen ilginç tepkilerden birisi de korsan CD ve DVD satıcılarının filmin korsanının yayılmasına engel olmaları ve filme destek çıkmalarıdır.

Diğer yandan, yırtık bayrak, kırık Atatürk büstü gibi imgeler milliyetçileri kızdırmış, filmin Türk Silahlı Kuvvetleri'ni aciz gösterdiğini söyleyenlerle filmden sonra askere gidip terörist avlamak istediklerini belirtenler buluşmuştur. Açılım döneminde herkesin bir cephe alması, film hakkındaki yorumlara da yansımıştır. Kendini bir tarafa yakın görenler ona uygun bir şekilde filmi değerlendirmiş, görüşlerini filmi kullanarak dile getirmişlerdir.

Görsellik Her Şey midir?

Türkiyeli pek çok sinemaseverin yıllardır süregelen büyük bütçeli savaş/asker filmi beklentisi mevcuttur. Özellikle beyazperdede milliyetçi duyguları kabartacak, "yüksek konseptli-high concept" bir Kurtuluş Savaşı destanı görmek isteyenlerin sayısı hiç de az değildir. *Nefes: Vatan Sağolsun*'a gösterilen yoğun ilginin

sebeplerinden birisi de zannımca budur. Yüksek konseptli filmler, "yüksek bütçeli, reklama dayanan, teknik olanakları, görsel ve işitsel efektleriyle dikkat çeken özenli çalışmalar"dır. Bu filmlerin dağıtımı iyi yapılır, ve filmler çok sayıda salonda aynı anda gösterime girerler (Kırel, 2004, s. 118). Fazla maliyeti olmaması ve kadrosunda yıldız oyuncu barındırmamasına rağmen *Nefes*'i yüksek kon septli film kategorisine dâhil etmek mümkündür. Uzun bir süre boyunca fragmanlarıyla seyircileri büyük bir beklenti içine sokmuş ve oldukça iyi bir gişe başarısı elde etmiştir.

Ulusal sinema bağlamında Hollywood genellikle karşıt olarak konumlandırılan, ötekileştirilen sinemadır. Hollywood sineması yıllardır ulusal sinemalar üzerindeki ezici varlığını sürdürmektedir. Yerli filmler genellikle Hollywood filmlerinin karşılarında kendilerini konumlandırsalar da Hollywood'un öteki olarak tasarlanması çok zordur, çünkü her ulusun sinemasında öyle ya da böyle Hollywood gibi olmaya çalışılır. "Hollywood ürünlerinin etkileyiciliği sinemanın kültürel alanında uzun yıllardan beri sürdüğü için Öteki sayılamaz. Özellikle popüler sinemada yapılan Hollywood filmlerine öykünmedir" (Kırel, s. 112). *Nefes*'in bu açıdan Hollywood filmlerine öykündüğü söylenebilir. Teknik bakımdan Türkiye standartlarının üzerinde, Hollywood filmlerine yakın bir yerdedir. Ancak anlatım açısından aynı şeyleri söylemek pek mümkün değildir. Yönetmen Levent Semerci'nin reklam filmleri tecrübesi filmin tamamına yansımıştır. İlk yarım saat boyunca sekanslar ardı ardına gelir, yüzbaşının tiradı, askerlerin saçlarının kesilmesi, dağdaki çatışma, marşlar eşliğinde koşular, vb. Her sekansın görselliği ve diyalogları reklam filmi yapısına sahiptir. Bu sekansal yapı filmin bütünlüklü bir yapıya sahip olmasına engel olur ve farklı söylemler birbirine zorla iliştirilmiş gibi bir görünüm ortaya çıkar. Filmin apolitik duruşunun büyük bir kısmı bundan kaynaklanmaktadır.

Klasik anlatıma sahip olmaya çalışırken, sekansal yapısının yanı sıra araya giren, bulutların hızlı çekimde verilmesi, güneşin batışı/doğuşu, dağ ve ova manzaraları gibi 'görkemli' görüntüler bu anlatıyı sekteye uğratır. Filmin oldukça basit olan olay örgüsü bu karmaşıklık içinde kaybolup gider âdeta. Askerlerin karakterleşe-

memeleri ve anonimleşmeleri bir yana, aksiyon sahneleri de mizansenden yoksundur.

Elde Var Nötr

Nefes: Vatan Sağolsun sembolleri ve klişeleri bolca kullanan, sekansal yapısıyla bütünlükten uzak, sinematografik açıdan başarılı olsa da olay örgüsü ve (olmayan) karakterleriyle zayıflayan bir film. Film, ideolojik açıdan ordunun ve askerliğin dokunulmazlığını az da olsa sarsmaktadır. Eskisi kadar sıcak devam etmese de bir şekilde sürmekte olan savaşa dair 1993'teki devlet ve ordu politikalarının 2009'da sürdürülmesinin anlamsız olduğu filmde zayıf bir sesle de olsa ifade edilir. Aşırı milliyetçi ideolojinin kendini yeniden üretemediği görünür kılınır. Farklı okumalara müsait bir yapısı filme gelen tepkilerden de görülmektedir. Film eskisi gibi gitmediğini belirtiyor ancak çözüm yoluna bir açık kapı bırakmıyor. İstemeden de olsa resmî ideolojinin dilini konuşmakta, onun devamını arzulamaktadır.

Nefes, ne milliyetçiliği koyu, ne de militarizmi kör gözüm parmağına olan bir filmdir. Güneydoğu'da yaşanan savaşa dair bir portre sunar bizlere, ancak bu portrenin yüzeyi kazındığında dişe dokunur bir şey bulmak epey zordur.

Kaynaklar

Onaran, G. v.d. (2009, Aralık). "Nefes: Vatan Sağolsun, Yuvarlak Masa Tartışması". *Altyazı Aylık Sinema Dergisi, 90*, s. 82-89.

Bröckling, U. (1999). "Modası Geçmiş Savaş, Askerlerin Geleceği ve Antimilitarizmin Perspektifleri". (çev.) N. Ozan (der.) ve H-J Degen. *Anarşizmin Bugünü Tavırlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 141- 162.

Çoban, B. (2009). "Medya, Resmi Tarih ve Milliyetçilik". (der.) Barış Çoban. *Medya Milliyetçilik Şiddet*. İstanbul: Su Yayınları. s. 29- 61.

İri, M. (2009). *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek*. İstanbul: Derin Yayınları.

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

Mater, N. (25.09.2009). "Unutmamalıyız ki milliyetçilik savaştır". (röp.) Genç K. *Sabah Gazetesi.*

http://www.sabah.com.tr/Ekler/Pazar/Guncel/2009/10/25/unutmamaliyiz_ki_milliyetcilik_savastir [Erişim tarihi: 22.01.2010]

Özgüven, F. (22.10.2009). "Kesilen 'Nefes'". *Radikal Gazetesi.* http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazarYazisi&Date=&ArticleID=960468 [Erişim tarihi: 10.01.2010]

Özkırımlı, U. (2008). *Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış.* Ankara: Doğu Batı Yayınları

SİNEMA İZLEYİCİLERİ*

*Jostein Gripsrude***

İzleyici neden önemlidir?

1995'te 100. yaşı kutlanırken 'sinema', sahnelenen hareketli resimlerin para karşılığı izleyiciye gösterilmesi olarak tanımlanmıştı. Bir izleyicisinin olması, başka bir deyişle, aracın en önemli yanlarındandır. Pek çok farklı sinema araştırmaları sinema izleyicisi veya sinema ve izleyicisi arasındaki ilişki ile ilgilidir. Niceliksel olarak söylersek, akademik araştırma ve film seyircisi üzerine yazmak, ya da film-seyirci ilişkilerinin boyutu, film üretimi ya da film estetiği gibi, film aracının herhangi başka durumu üzerine olan yayınlardan sayıca fazladır.

Bunun açıklanmasındaki önemli bir nokta, paradigmatik bir kitle aracı olarak sinemanın konumudur. İşçi sınıfı, kadınlar ve pek çok sınıfa ait çocuklar arasındaki popüleritesi, çeşitli sorumluluklara sahip insanları, filmlerin bu toplumsal gruplardaki insanların düşünce ve davranışları üzerindeki etkisi hakkında meraklandırmaktadır. İnsanların sinemadan alıyor gözüktükleri kuvvetli ve haz dolu deneyimler, onların düşünceleri üzerindeki etkinin de kuvvetli olduğunu göstermektedir.

Sinemanın kitleleri etkilemedeki büyük potansiyeli metinsel bir biçim olarak film kuramlarına yönelik ufuk açıcı yazıların da merkezinde yer almaktadır. Rusya'daki Bolşevik devriminin lideri V.I. Lenin, propaganda için en etkili araç olarak sinemanın sanatlar içinde en önemlisi olduğunu vurgulamıştır. Sovyet film kuramı (ve Eisenstein'ınki), sinemanın kitlesel seyirciyi dünyayı belli doğrultularda algılamasını ve buna göre de davranmasını nasıl harekete geçirdiği ile çok ilgilidir. Film kuramındaki köklü geleneğin teme-

---

* "Film Audiences". *Film Studies: Critical Approaches* içinde. Ed. John Hill ve Pamela Church Gibson. Oxford University Press, 2000. ss. 200- 209.

** (Norveç) Bergen Üniversitesi Enformasyon Bilimi ve Medya Araştırmaları

linde, Marxist bir yaklaşımla, sinemanın insanların düşünme tarzlarını 'yenilikçi' doğrultuda değiştirmesi ya da tam tersi olarak, 'yanlış bilinç' doğrultusunda ideolojinin yeniden üretimi ve yayılımına sahip olması bulunmaktadır. 1970'lerdeki göstergebilimsel ve psikanalitik Screen kuramı bu geleneğin önemli bir gelişimini temsil etmektedir.

Daha güncel ve heterojen bir yaklaşım daha pragmatik bir anlam kuramına dikkat çekmektedir. Buna göre kesin anlam filmsel işaretlerin veya metinlerin doğasında bulunmamakta, seyirci tarafından belli bağlam boyutlarına göre inşa edilmektedir. Bu durumun farklı biçimleri olabilmektedir. Bununla ilgili olarak çeşitli kuramsal yaklaşımlar arasında yorumbilgisi, fenomenoloji, C.S. Peirce'ın göstergebilimsel kuramı, ya da İngiliz kültürel araştırmaların eklektik tutumları bulunmaktadır. Filmin insan beynindeki 'süreçlenmesi'ni ele alan bilişsel yaklaşımlar da göze çarpmaktadır.

Sinema seyircisine ve film-seyirci arasındaki karşılaşmaya yönelik yukarıda belirtilen yaklaşımların paylaştığı fikir, filmin elde ettiği sosyal ve kültürel önemin seyircinin varlığı ile oluşmasıdır. Bir filmin üretimi ham bir madde sağlar. Bu madde, onunla yakınlaşacak deneyim ve anlamların potansiyel sınırını düzenler. Ama filmin daha geniş sosyo-kültürel süreçlere 'girdi' haline gelmesi seyirci dolayımıyla gerçekleşmektedir.

Toplumsal Bir Sorun Olarak Filmler: Bağlam Boyutunda İlk Seyirci Araştırmaları

Filmlerin ahlaki boyutu üzerine ilk kamusal şikayetler 1890'larda hem İngiltere'de (Kuhn 1988: 15) hem de ABD'de (Jowett 1976: 109- 10) gündeme gelmiştir. Ama araca karşı kamusal tepkiler 1905'ten sonraya kadar moment kazanmamıştır. Nedensel olarak farzedilebilir ki sinemaya, kamusal tartışmada etkin rolü olan kamusal otoritelerin ve toplumsal grupların ilgisini çeken durum, 1905'den itibaren sinema salonları sayısındaki müthiş artıştır. Önemli bir biçimde aynı zamanda, sinemaların repertuvarları da değişmeye başlamıştı. Anarşik oyunlar, cinayet, ve melodram aşk öykülerinin sayısı artmaya başlamıştı.

Pek çok Batılı ülkede 1910'larda görülen ve 6-7 yıl gibi bir zaman diliminde farklı biçimlerde ortaya çıkan sansür olgusu filmlerin 'tehlike'lerinin algılanmasının ciddiyetinin bir kanıtıdır. Bu tür oluşumların hepsi kamusal tartışmalarda kendini göstermektedir. Tartışmaların derecesi sinema salonu ve seyircisi araştırmalarını azçok içinde barındırmıştır. İlk film seyircisi araştırmasının itici gücünün, aracın popülaritesinin toplumsal akıbeti, özellikle de çocuklar ve yetişkinler üzerindeki endişeler olduğu söylenebilir. Pek çok ülkede 1910'dan önce, sinemaya gitmenin toplumsal örnekleri ve seyirci sayısı üzerine fikir edinmek için, öğretmen birlikleri, okul otoriteleri, sosyal işçiler ve benzerleri tarafından, metodolojik olarak cılız araştırmalar gerçekleştirilmiştir (Jowett 1976: 45- 6). Bu tür yaklaşımlar karakteristik olarak eğitimcilerin, dini liderlerin ve pek çok sosyal reformcunun sezgisel duygularını doğrulama çabası içindedir. Onlara göre filmler, düzenli olarak görmeye gidenlerin ruhsal, ahlaki ve hatta fiziksel sağlıklarına zarar vermektedir.

Bu araştırmaların konuları ve sonuçları ileride defalarca kez tekrarlanacak ve metodolojik olarak daha ayrıntılı araştırmalar gerçekleştirilecektir. Sinema aracının toplumsal bir sorun olarak ele alındığı bir araştırma geleneği oluşmuştu. Film ve seyirci arasındaki ilişkinin etki-tepki olarak kavramsallaştırımı, yüzyıl başında oldukça moda olan mekanistik ve biyolojik-psikolojik kuramlardan kaynaklanıyordu. Toplumsal bir sorun olarak film izlemek, modern toplumlarda karakteristik bir toplumsal form olarak kitlenin kuramları ile ilişkilendirilerek yaygınlaştırılmıştı. Büyüyen kentlere göç eden insanlar geleneksel ilişkilerinden, kurallarından ve otoritelerinden kurtulmaya başlamışlardı ve şimdi kitlesel iknaya karşı hassas görünmekteydiler. Bunun da ötesinde kitledeki insanları konu edinen ilk yazar olarak Gustave Le Bon 1895'te kitlenin ya da kalabalığın 'kadınsı karakterlerle tanımlanabileceğini' ve duygusal olarak uç noktalara kolaylıkla kayabileceğini belirtmiştir (Huyssen 1986: 196). Bundan dolayı sinema toplumsal bir sorun olarak ele alınmaktadır çünkü seyircinin merkezi kısımları öğretmenler ve diğer otoriteler tarafından sorun olarak deneyimlenmekteydi. Sorun kısmen, kadınsılığın anlamlılığı ile ilgiliydi: filmlerin savurduğu tehdit, ileri derecede, kendine düşkünlük ve zayıflığa karşı kontrol ve yönseme kaybıdır.

Sinema, seçkinleri telaşlandıran bir toplumsal ve kültürel değişimin simgesi haline geldi. Bunun gibi, çok gereksinim duyulan bir günah keçisi rolü de oynadı. Bu keçi öyle bir keçiydi ki değişim için rasyonel tartışmalar bile bu kadarını zor başarıyordu. 1917 yılında İngiliz Ulusal Kamusal Ahlak Konseyi 'gençlere özel bir yaklaşımla, sinemanın fiziksel, toplumsal, ahlaki ve eğitsel etkisi' üzerine bağımsız bir araştırma yaptı (Richards 1984: 70). Sayısız enformasyon kaynağına dayanan bu 400 sayfalık rapor basılmış ve genel sonuç olarak 'günümüzün başka hiçbir sorunu daha ciddi yaklaşım talep etmemektedir' ve sinema pek çok türü (her ne kadar 'iyi için güçlü bir etki' haline gelebilse de) olan 'şeytani potansiyellere' sahiptir. Filmler ve gençlik cinayetleri arasındaki bağların sorunları çerçevesinde araştırma komisyonu şöyle yazmaktadır: 'gösterilen özel durumlarda sinema ve cinayet arasındaki bağlantının sınırlı bir alanı bulunurken, şu kesin olarak kanıtlanmamıştır ki gençlik cinayetlerindeki artış sinemaya bağlıdır, ya da hatalı yaklaşıma vesile olan diğer etkenlerden bağımsızdır' (Richards 1989: 71). Sorun hala aşılamamıştı, ve aynı endişeler 1930'lardaki araştırmaları yönlendirdiler.

Toplumsal Güç Olarak Filmler: Payne Fonu Araştırmaları

1920'lerle birlikte sinema, tüm Batılı ülkelerdeki nüfusun büyük bir kısmı için en önemli eğlence tarzı olarak belirmiştir. Örneğin Fransa ve Almanya'da 'sanat' sineması gelişmiş ve büyük gazete/dergilerde film eleştirisinin ortaya çıkışı ile pek çok ülkede sinema artan bir saygınlığa ulaşmıştır. Yine de ABD'de, filmlerin etkisi üzerine ahlaki panik durumu hala gündemdeydi. Pek çok diğer ülkeden farklı olarak, ABD'de bu tür kuşkuları yatıştıracak kamusal sansür tarzları kurulmamıştır. Üstelik 1920- 33 arasında uygulanan alkol yasağı şunu gösterir ki 'gürleyen yirmiler' olarak anılan dönem püriten ahlakçılığın çok yaygın olduğu bir dönemdi. Bu belki de geleneksel değerlerle mücadeleye tutuşan toplumsal ve kültürel değişimlere karşı bir tepkiydi. Örneğin emek gücü olarak kadınların iş sahalarına girmesi ve cinsiyetler arasındaki yeni ilişkiler, tüketimin ortaya çıkıp yayılması gibi (biriktirmekten çok tüketmenin tabi kılınması).

Bu durumda filmler hala suçun ve genel ahlak çürümesinin birinci derece kaynağı olarak karşılanıyordu. Bu o kadar açıktı ki 1925'te 4000 'genç suç' üzerine yapılan bir araştırma, bu nüfusun sadece yüzde birinin bir şekilde filmin etkisinde kalabileceğini göstermekteydi. (Blanchard 1928: 204; Jowett 1976: 216). Alice Miller Mitchell 1929'da tamamen filmlere ve çocuklara yönelik ilk büyük araştırma projesini yayımladı. Araştırmada sonuç olarak 'her ne kadar suçlu kesimin araştırmadaki çocuklardan daha fazla bir sinema deneyimi olduğu' belirtilse de filmler ve suçluluk arasında elle tutulur bir nedensel bağlantı sağlanamamaktadır (Jowett1976: 219). Yine de bu tür nedensellik, filmin içeriğini daha çok tehditkar ve hücuma geçirici kavramlarla alımlayan aktivistleri caydırmamıştır.

Film seyircisi üzerine yapılan ampirik araştırma projelerinin en etkilisi ve kapsamlısı 1928'de *Hareketli Resim Araştırma Konseyi*'nin (Motion Picture Research Council) yetkili yöneticisi Reverend William H. Short tarafından düzenlenmiştir. Bazı kurumlardan psikologlar, sosyologlar, ve eğitimcilerin katılımı ile Ohio Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Ofisi başkanı Dr. W.W. Charters yönetiminde hayırsever kurum Payne Fund'dan alınan 200 bin dolar para yardımı ile araştırma başlatılmıştır. Araştırmalar 1929- 32 yılları arasında gerçekleştirilmiş ve sonuçlar, sekizi 33'te, üçü 35'te ve biri de 37'de olmak üzere toplam 12 sayıda yayımlanmıştır. Ek olarak Henry James Forman adlı bir gazeteci araştırmaların popülerleştirilmiş bir özetini kaleme aldı. Kitabın tamamen üzerinde durduğu sonuçlar filmlerin zararlı etkilere sahip olduğu fikrini destekliyor gözükenlerdi ve 1934'ün yazından itibaren Hollywood 'un Üretim Kodu denen daha dikkatli uygulamalarını önceleyen kamusal tartışmada oldukça etkili bir duruma geldi. Güncel araştırmaların kendileri de endişe ya da ilgi fısıltılarına sahiptiler, ama film endüstrisinin ileri sürdüklerine karşı Forman'ın sınırsız saldırılarından çok daha ayrıntılıydılar.

Payne Fonu Araştırmaları o dönem gündemde olan sosyolojik ve psikolojik fenomenin 'bilimsel' araştırmalarının tüm yöntemlerini kapsamıştır ve bazılarını geliştirmiştir. Yöntemler arasında 'içerik analizi', büyük ölçekli yoklamalar, laboratuar deneyleri, katılımlı gözlem, çok sayıda insandan toplanan yazılı 'film otobiyografileri, ve

benzerleri bulunmaktadır. Araştırmalar iki grup altında toplanabilmektedir. İlk grup, filmlerin 'içeriğini' tayin eden ve film seyircilerinin hacmini ve bileşimini belirleyen araştırmalardır. İkinci grup, seyretmenin çeşitli 'etkilerini' tayin eden teşebbüslerden oluşmaktadır.

İkinci grup tarzında araştırma dizileri Ruth C. Peterson ve L.I. Thurstone denetiminde gerçekleştirilmiştir (1933). Yöneldikleri konular, filmlerin çocukların etnik veya ırksal gruplara yönelik genel tutumlarını etkileyip etkilemediği ve suç, suçluların cezalandırılması, savaş, ölüm cezası, ve içki yasağı gibi genel toplumsal konulardı. Sonuçlar gayet açıktı: basit filmler bile çocukların davranışları üzerinde düşündürücü etkilere sahiptiler ve benzer grup ve konular açısından çeşitli filmlerin toplam etkileri bile daha göze çarpmaktaydı (Lowery and DeFleur 1995). Karmaşıklıklarına rağmen, bu çalışmalar, yine de sert kuramsal ve yöntembilimsel sorunlar sergilemişlerdir. 'Tutum' kavramı sorunsaldır, fenomeni 'ölçme' yöntemleri tartışmaya açıktır, sözde kontrol grupları kullanılmamıştır gibi. Sunulan kanıtlar, araştırılan farklı alanlarda hiç deneyimi olmayan ya da çok az olan çocuklar üzerine bile olsa, oldukça inandırıcı gözükebilmektedir. Bu küçük-şehir çocuklarının eğer varsa bile çok azı, siyahları ya da Çinlileri biliyorlardı. Bu grupları olumlu ya da olumsuz resmeden filmlerin tümü, bundan dolayı daha etkili olabilmekteydi. Benzer biçimde bu filmlerde savaş konularına ya da cezai davranışlara daha çok ağırlık verilmiştir. Dolayısıyla kanıtlanan şudur ki, diğer bilgi kaynaklarının olduğu durumlarda filmlerin etkileri az ya da çok gereksinimliydi ve fikirleri ve tutumları etkilemek kolaydı.

Payne Fonu Araştırmaları'nın en ilginci yöntembilimsel olarak çok farklıydı. Herbert Blummer 1100 üniversite öğrencisinden, 583 lise öğrencisinden, 67 ofis çalışanından ve 58 fabrika işçisinden 'hareketli resim otobiyografisi' toplamıştır. Onlardan 'olabildiğince içten ve gerçek bir biçimde "filmler" ile olan deneyimlerini yazmalarını' istemişti (Blumer 1933: 4). Ek olarak 150 ortaöğretim öğrencisi ile görüşülmüş, farklı seviyelerdeki öğrenciler arasmdaki tartışmalar toplanmıştır. Son olarak sormacalar Chicago'nun farklı bölgelerindeki 12 devlet okulunun 5. ve 6. sınıflarındaki 1200 öğrenciye dağıtılmış, ve çocukların mahalle sinemalarındaki ve sine-

madan sonra oyunlarındaki davranışları gözlenmiştir. Bu yolla toplanan çok sayıda malzeme istatistik bir yaklaşım için tasarlanmış değildir. Üzerinde durulan nokta daha çok sinema seyircilerinin sinemaya gidişleri, gördükleri filmler ve filmlerin onları nasıl etkiledikleri hakkındaki kendi düşünce ve duygularını açığa çıkarmaktı. Yayımlanan rapor, Movies and Conduct (Blummer 1933), sinema deneyimi ile ilgili pek çok canlı tanımlama ve gençlerin tutum ve düşlerine filmlerdeki herhangi bir oyundan, öpüşten, modadan ve hatta masa görgüsünden meyiller devşirmeleri üzerinedir. Lise öğrencisi bir kızın yazdıkları şöyledir:

Film izlerken filmin kahramanı ile çoğu kez oynadığımı düşlemişimdir. Sinemadan çıktığımda bunu unuturum. Buddy Rogers ve Rudy Valentino beni defalarca öptüler ama onlar bunu bilmiyor. Tanrı onları korusun. Evet, aşk sahneleri beni hep heyecanlandırdı ve aşka daha duyarlı kıldı. Oyun arkadaşı olarak hoşlandığım birisi ile çıkıyordum, benden biraz daha gençti ve benle bir hayli ilgiliydi. Billy Dove'un oynadığı filme gittik. Adını anımsayamıyorum ama Antonio Moreno başroldeydi, canımı sıkan ve heyecanlandıran hoş sahneler vardı. Filmden sonra arabayla biraz dolaşıp nehir kıyısına geldik. Muhteşem bir akşamdı. Kollarının arasında eriyip gittim, onu sevdiğime inandırdım, aslında sevmiyordum. Oldukça yakınlaştım, ama onunla sadece flört etmeye söz vermiştim. Ona tahammül edemeyene kadar devam ettim. Çoğu zaman filmi asla görmediğimizi arzulamışımdır. (Blumer 1933: 223)

Blumer'ın sonuçları nispeten ölçülüydü. Bununla birlikte elindeki malzeme onu 'sinemanın gücü onun duygusal etkisindedir' ve 'cazibesi ve başarısı neden oldukları duygusal dalgalanmalarda yatmaktadır' yargılarına inandırmıştır. Başarılı bir üretim 'seyirci'yi dramın içine sürükleyebilendir. Böylece 'kendini kaybeder' ve böyle bir durumda 'seyirci gösterilenin dokunuşu ile uysallaşır' ve 'sıradan davranışlarına ters olan belli hareket tarzlarına karşı gönüllülük geliştirir' (Blumer 1933: 198). Blumer ayrıca, filmlerin duygusal olarak o kadar ısrar edici olduğunu belirtmiştir ki seyirci 'duygusal olarak tükenmiş' bırakılır ve sıradan duygusal bir tepki yerine duygusal ve ahlaki bir karmaşa deneyimlerler: 'Basit bir öneri olarak, sinemaya gidenlerin kafalarındaki filmin etkisine dayanmalarının oranı arttıkça, bunun yargılanmasını yazar ya da fikirlerin, duygula-

rın, aşırı merakın ve etkinin bağlantısız birliği olarak muğlak ve değişken izlenimlerin karmaşası gerçekleştirecektir' (199). Blumer'ın sonucu filmlerin insanları ahlaksal olarak farklı yollardan karmaşaya götüreceğidir: örneğin, filmin açık ahlaksal mesajı günahsızlık bile olsa ahlaksız davranışın çekici bir şekilde temsil edilmesi. Akıl hastalarına, eski mahkumlara ve değişik ıslah okullarındaki genç öğrencilere uygulanan yöntembilimsel açıdan hemen hemen aynı bir araştırmada, filmlerin seçimindeki ve onlara verilen tepkilerdeki toplumsal geri-plan etkeninin açık öneminden söz etmiştir. Emin olduğu nokta filmlerin 'kötü davranışa neden olması' ve bunun da kaçınılmaz olarak 'toplumsal kontrol' sorununu gündeme getirmesidir (Blumer and Hauser 1933: 202).

Chicago Okulu sosyoloğu Blumer bir 'şırınga modeli' kuramcısı değildir, ama yaklaşımında 'uyaran-tepki modeli'nin izleri bulunmaktadır ve vardığı sonuç filmlerin, genç insanların yaşamlarında güçlü bir etkiye sahip olduğu yönündedir. Güçlü duygusal deneyimler ve 'kendini kaybetme' kimliklendirimi üzerine olan incelemeleri, sinema (ve tv) üzerine olan önceki ve sonraki bilimsel incelemeler ile de bağlantılıdır. Hansen'ın (1983: 154) 'seyirciliği kuramsallaştıran ilk sistematik adım' olarak tanımladığı Hugo Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* (1916) adlı çalışması, örneğin, hem iyi hem de kötü amaçlı kullanılabilecek olan 'güçlü' araç sinema üzerine kuramsal yaklaşımlar barındırmaktadır. Münsterberg'e göre sinema 'ulusal ruhun yeniden inşa edilmesinde ve şekillendirilmesinde eşsiz bir güce sahip' olabilmek tedir ve buna rağmen de 'ruhsal rahatsızlık oluşturma olasılıkları gözden kaçırılmamalıdır'. 'Hiçbir psikolog, ahlaki standartları düşüren kurmacaların etkisiyle, dürüstlüğün ve cinsel temizliğin genel halinin ne ölçüde zayıflatıldığını kestiremez' (May 1983: 42). Daha farklı ve etkili kuramsal temellerle, Christian Metz'den itibaren olan sinepsikanalitik araştırmalardaki 'seyirci' kuramsallaştırımı da kimliklendirmenin ikna edici ideolojik işlevlerinde merkezi bir konumdadır. Bu bağlamda Blumer, sinemanın 'etkileri'ni belirleyen bağlamsal etkenlerin önemine, Screen geleneğinde oluşan bazı araştırmalardan belki daha az kapalıydı.

Payne Fund Araştırmaları, sinemaya bir sanat biçimi olarak yaklaşmamaktaydı. Filmsel metinleri pek çok 'tema'ya ve 'içeriksel etmene' ayırıyorlardı. Bunu yaparken filmin bütünselliğini ve estetik ve olası anlamların etkileşimlerini gözardı etmekteydiler. Bu durum neo-Aristocu filozof Mortimer Adler'i harekete geçirmiş ve kendisi bu yaklaşıma bir eleştiri formüle ederek Art and Prudence (1937) adlı yapıtında bir sanat biçimi oluşturmuştur. Çalışması 1938'de Raymond Moley'in *Are We Movie Made* adlı yapıtında da popülarize edilmiştir. Yine de Payne Fund Araştırmaları'nın bir kısmı pek çok savaş sonrası araştırmadan daha ayrıntılı ve kuramsal olarak yansıtıcıdır. Sosyolog Paul G. Cressey (1938) proje ile elde edilen deneyimleri şöyle özetler:

'Sinemaya gitmek' içinde özel bir filmi, özel bir kişiliği, özel bir toplumsal durumu ve özel bir zaman ve havayı barındıran bileşik bir deneyimdir: Bununla birlikte hareketli resim deneyiminin tüm aşamalarını kapsamayan herhangi bir araştırma, sinemanın güncel çevre ve topluluklardaki net 'etkisi'ni tahmin eden araştırmalardan biraz daha fazla birşeyler söyleyebilir. (Cressey 1938: 518)

Takip eden yıllarda bu tür yaklaşımların nereye ulaştığı merak değer bir konudur. Benzer yaklaşımlara sahip araştırmalar Almanya'da yaklaşık 25 yıl önce gerçekleştirilmiştir. Ama birkaç anlaşılabilir nedenden dolayı 1983'deki Miriam Hansen'in İngilizce makalesine kadar bu araştırmalar Anglo-Amerikan kültüründe bilinmemektedir.

Kültürel Kaynak Olarak Sinema: Emilie Altenloh

Alman sosyolog Emilie Altenloh'nun 26 yaşında yazdığı doktora tezi *Zur Soziologie des Kino* (1914), ampirik seyirci araştırması olarak en ilginç araştırmalardan biridir. Bunun nedeni kendisinin genel yaklaşımıdır. Tezin belirgin yanı sinema ve seyircisine bütünsel bir sosyolojik ve tarihsel perspektiften yaklaşmasıdır. 102 sayfasının yarıya yakını film yapımı, dağıtımı ve yasal çerçevesi üzerinedir. Diğer yarısı seyirci üzerinedir ve seyircinin sinemaya gitmesi diğer kültürel tercihleri (tiyatro, müzik gibi), cinsiyetleri, sınıfları, meslekleri ve politik ilgileri ile ilişkilendirilmiştir. Tüm metinde

tarihsel bir perspektif bulunmaktadır ve hem toplumsal gelişmeler (endüstrileşme, modernleşme) hem de popüler kültür alanındaki değişimler yorumsamacı ve açıklayıcı yaklaşıma tabi tutulmuştur. Çalışmasını Payne Fund Araştırmaları'ndan farklı kılan nokta, 'zararlı etkiler' üzerine olan endişelere pek fazla yer vermemesidir. Yazar çok ve az 'ilkel' filmler ve üslupları birbirinden ayırırken (pek çok genç erkek işçinin türsel tercihleri 'kan ve ölü vücut kokuları' yanıtı ile ifadelendirilmiştir; Altenloh 1914: 66), tavrı ahlakçı değil sempatiktir.

Altenloh'nun seyirci araştırması için birincil malzemesi sinema salonu istatistikleri ve Mannheim'daki, kısmen de Heidelberg'deki belli okullara, sendikalara ve profesyonel kuruluşlara dağıtılan 2400 basit ankettir. Araştırmada ayrıntılı bir toplumsal seyirci kompozisyonu bulunmaktadır. Aynı zamanda seyircinin diğer kültürel biçimler ve medya ile olan ilişkisini de kapsayan, seyircinin tür tercihlerindeki farklılıklar ve sinemaya gitmesindeki ayrıntılı bağlamsallık da araştırmada ele alınmaktadır. Araştırma, örneğin, belli toplumsal gruplara üyelikleri ile bağlantılı olarak erkek seyircinin sinemaya karşı genel tutum ve erkekliklerine özgü tercihlerindeki büyük değişiklikleri, beyaz kadın seyircinin de müzik, melodram ve belli tür belgesel malzemeye (şelaleler, dalgalar, buz kütleleri) karşı daha da türdeş göründüğünü göstermektedir. Anketlerle ilgili dikkat çeken nokta, küçük insanların sinema deneyimine niçin bu denli ilgili olduklarını nasıl anlatacaklarıdır. Nedenlerin sayısı seyirciyi oluşturan birey sayısı kadardır; gündelik deneyimlerinde bulunmayan bir şeyler için dışarıdadırlar. Altenloh 'sinema bireylere hitap etmede başarılıdır' yaklaşımının 'daha iyi' olabilecek bir bedele gereksinim duyduğunu, böylece sinemanın iyi ya da kötü, ya da varolmaya ya da yararsız görünmeye hakkının olduğunu belirten sorularla güçlü bir gerçeklik ilişkisini kabul ettiğini düşünmektedir (Hansen 1983: 179).

Altenloh'nun çalışması sinemanın, diğer kamusal alanların oldukça dışında olan deneyimler ve iletişim biçimleri için toplumsal bir mekân olarak işlevlendiğini göstermektedir. Onlar (seyirci) için konuşulanın kendi sesleri olmadan onlara konuşulmak olarak hissedildiği, bir dereceye kadar, konuşulmayan için bir kamusal alandır.

Altenloh'nun anket metodolojisi üzerine ne söylenirse söylensin, keskin sınırlamaları olmasına rağmen, sinemanın gerçek seyircisinin kendisi için duygudaş bir yorumla konuşmasına olanak vermiştir.

İngiliz Araştırmaları ve İki Boş Onyıl

İngiltere'de 1930'lu yılların başında, özellikle çocuklar ve gençler üzerine olan ve sinemanın 'etkileri'ni ele alan araştırmalar serisi görülmektedir. Bunların çoğu, çabalarını motive eden filmlere yönelik önyargıları ispatlama çabası içindedir ve akademik araştırma ve tartışma standartlarından genelde uzaktır. Bu tür raporlar kamusal tartışmalarda önemli bir rol oynarken, sinema seyircisi üzerine daha ilginç bir çalışmanın farklı bir özelliği bulunmaktaydı. İstatistikçi Simon Rowson 1934'te ilk sistematik sinemaya gitme araştırmasını yönetmiştir (Rowson 1936). 30'lar boyunca birkaç araştırma daha gerçekleştirilmiştir. 1930'lar ve 1940'larda sinema seyircisine yönelik en tatmin edici İngiliz araştırmaları, şimdi 'etnografik' olarak adlandırılan, özellikle de katılımcı araştırmalarına dayanan çalışmalardır.

E.W. Bakke'nin *The Unemployed Man* (1933) ve H. Llewelyn Smith'in The New Survey of London Life and Labour (1935) gibi sosyolojik araştırmalar sinemanın, belli sosyal çevrelerdeki sıradan insanların hayatındaki rolü üzerinedir (Richards 1989). Buna benzer pek çok kitap ve makale de bilimsel ve diğer tarzdaki yazarlar tarafından üretilmiştir. 'Kendi uygarlığımızın antropolojik bir araştırması'na duyulan ilgi 1937'de yayımlanan *Mass-Observation* (Kitlesel Gözlem)de de bulunmaktadır. Çalışma eşsiz bir biçimde İngiliz toplumundaki gündelik hayat üzerine bilgilerin derlenmesi ile oluşturulmuştur ve sıradan insanların (genelde orta sınıf) gözlemlenebilen çalışmalarına dayanmaktadır. Kitlesel Gözlem, belgesel film hareketi ile John Grierson ortaklığında oluşan aynı entelektüel çevreden çıkmış ve sinemaya gitmek ilk kez, "Worktown" projesi - Bolton, Lancashire araştırması- olarak bilinen ve Robert Lynd ve Helen Merrell'ın *Middletown: A Study in American Culture* (1929) adlı çalışmasından esinlenen araştırmada ele alınmıştır. Proje, katılımcı görüşmeleri, üstünkörü yapılanmış görüşmeler ve anketlerden oluşmuştur. Toplanan malzeme, Bolton'da sinemaya gitme üzerine

zengin ve detaylı bir tablo sunmaktadır. Hem savaş öncesi hem sırasında Kitlesel Gözlem kapsamında tüm İngiltere'de katılımcı gönüllülerden sinemaya gitmek (gönüllülerin kendileri de dahil olmak üzere), gösterim sırasında belli filmlere tepkiler (gülmeler, yorumlar gibi), gözde yıldızlar ve filmler, ve benzeri şeylerle ilgili bilgiler toplanmaya devam edilmiştir. Popüler gazeteler ve Picturegoer gibi sinema dergilerinden de malzemeler elde edilmiştir. Okurlardan sinema alışkanlıklarını ve tercihlerini anlatan mektuplar yazmaları istenmiştir (Richards ve Sheridan 1987: 1- 18).

Bu yaklaşımı *British Cinemas and Their Audiences* (1948) adlı yapıtında sosyolog J.P. Mayer da kullanmıştır. Mayer, Picturegoer dergisi okurlarından atmış mektup toplamıştır. Yapıt, yıllar sonra tekrar gündeme gelecek olan benzerlerinin sonuncusudur. 1950'lerin başından itibaren televizyon en geniş popüler eğlence biçimi olarak sinemanın yerini almıştır ve böylece, önceleri sinemada ele alınan benzer konuların nesnesi olmuştur. Geleneksel iletişim araştırmalarında yeni bir paradigma olarak bireysel ve tüketici-merkezli bir özelliğe sahip 'kullanımlar ve doyumlar' yaklaşımı geliştirilirken sosyal bilimciler sinema ve 'etkileri'ne karşı ilgilerini genelde yitirmişlerdir. Film araştırmaları, 1960'larda akademik bir disiplin olarak yaygınlaşmaya başlarken, metin olarak film ve başyapıt ve 'auteur' araştırmaları üzerine kurulu estetik bir disiplin haline gelmiştir. Sinemayı önemli bir araştırma nesnesi olarak kabul etmek, onu 'Sanat' olarak nitelendirmeyi gündeme getirmiştir. Seyirciye yönelik sosyolojik araştırmalar konu dışı kabul edilmiş estetik açıdan yoksun sosyal bilimciler, politikacılar ve bürokratların uğraştığı kültürsüz aktiviteler olarak adlandırılmışlardır. 1970'lerde seyirci kavramı film kuramında yeniden gündeme gelince, başlarda genel bir metinsel yapı olarak irdelenmiştir. 1978'de Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'nde Tom Jeffrey, Kitlesel Gözlem: Ayrıntılı Bir Tarih adında bir makale yayımladı. Kitlesel Gözlem ve güncel seyirciye yönelik görgül araştırmalar, çağdaş (gençlik) kültürünün etnografik araştırmaları bağlamında 'yeniden keşfedildi' ve araştırmalar Birmingham Okulu adı altındaki bir kurum tarafından yönetildi. 1980'ler sinema seyircisine yönelik ilginin yeni bir boyutunu getirdi.

Metinsel Olarak Türetilen Seyirciden Gerçek Seyirciye

1970'lerde seyirciliğin politik açıdan değişen kuramsallaştırımı, psikanalitik bir metaforla ifade edersek, salt estetik yaklaşımlar sürecinden sonra 'baskılananın geri dönüşü' olarak görülebilir. Film seyircisi üzerine politik ilgi bir tür 'yerinden etme' olarak da görülebilir, yani birkaç on yıl boyunca merkezdeki görsel-işitsel araç televizyon olmuştur. Politik bir bakış açısından dikkat çeken bir nokta da pek çok film analizinin onyıllar önce yapıldığıdır - güncel seyircinin görmek için sinemaya gittiği filmler değillerdir. Film araştırmalarında güncel sinema seyircisine yönelik ilgi hala nadiren gündemdedir.

Öte yandan bu tamamen, sorgulanan kuramların konu dışı ve Screen kuramının tüm çabalarının zaman ve enerji kaybı olduğu anlamına gelmemektedir. Filmsel metinlerin önerdiği 'seyirci durumu' üzerine fikirler, antik retorik kuram ve çağdaş fenomenolojik ve yorumbilgisel edebiyat kuramları ile aynı kulvar dadır. Ne kadar sorunlu olursa olsun, Laura Mulvey'in 1975'te kaleme aldığı, geleneksel sinemanın yapısal toplumsal cinsiyetleştirimi üzerine olan makalesi feminist film kuramında, basitçe oluşturulmuş basmakalıp cinsiyet rollerinden daha ufuk açıcı bir yaklaşıma sahiptir. Christian Metz geleneğindeki psikanalitik kuram, film deneyimindeki hazlarımızın ve tutkularımızın 'daha derin' nedenlerine ciddi olarak yaklaşan tek anlamlı kuramdır. Doğrudan önerme veya görüşmeler yoluyla açıklayamayacağımız ama hala önemli olan yöntemler dışında, fenomenler üzerinedir. 1914'te Emilie Altenloh'nun gerçekleştirdiği gibi, güncel seyirci üzerine olan görgül araştırmalar geleneği ile varılan sonuç, insanlara neden sinemaya tekrar tekrar gittikleri sorulduğunda alınan yanıtların az ve zor tatmin edici olduğudur.

Screen kuramının problemi daha çok, gerçek seyirci sorununun ya 'görgül' olarak azledilmesi ya da müddetsizce geri plana atılmasıdır. Bu durum, tarihsel, somut alımlama örneği araştırmalarının 1970'lerde pek çok ülkede rağbet gördüğü -ve Alman alımlama kuramcılarından esinlenen- edebiyat araştırmaları (ki film araştırmalarının çoğunun içinden geliştiği) ile zıtlık göstermektedir. Film araştırmaları, televizyona yönelik kültürel araştırmaların gösterdiği, me-

tin çözümlemesi ve seyirci araştırmalarının düzgün ve verimli bir biçimde birbirine eklemlenebileceği yaklaşımından sonra benzer bir dönemece girmiştir. Bu konudaki önemli bir araştırma Charlotte Brunsdon ve Dave Morley'in Nationwide programı üzerine olan çalışmasıdır (Brunsdon ve Morley 1978; Morley 1980). Daha sonra benzer bir çalışma olarak Ien Ang'ın Dallas'ın Hollanda'daki alımlanması üzerine olan araştırması bulunmaktadır (1985), ve 1980'lerin sonlarında televizyon seyircilerine yönelik etnografik araştırmalar genelde, kitle iletişimin, iletişimin, medyanın, kültürel araştırmalar ve film araştırmalarının birbirine yakınlaşarak genişlediği interdisipliner bir alanda, 'alan içindeki en baştan çıkarıcı alan' olarak kabul edilmektedir. Bu yakınlaşma, metin ve seyirci analizindeki nitel (tamamen niceliksel ve istatistiki yaklaşımlara karşı olarak) yöntemlere ve eleştirel kuram biçimlerine olanak sağlayan kitle iletişim araştırmalarının 'alandaki mayalanması' ile kolaylaştırılmıştır.

Sinema seyircisi üzerine çalışmanın büyük oranda tarihsel bir tür olması film çalışmalarının karakteristik bir özelliğidir. Günümüzde, güncel film seyircisine ilgi oldukça azdır. Dolayısıyla gösterimler, alımlama biçimleri ve 1890'lar ve 1960 arası seyircinin toplumsal düzenlenişi üzerine yoğun araştırmalar gerçekleştirilmiştir ve 1917'den önceki filmler üzerine araştırmalar, birincil kaynakların somut tarihsel araştırmaları ile önemli kuramsal yaklaşımlar birleştirilerek, geliştirilmiştir. Anglo-Amerikan film araştırmalarında yeni bir alan olarak 'seyircilik' kuramını sosyal bağlamına göre ele almak da bu alana girmiştir, özellikle de Miriam Hansen'ın Babel ve Babylon'da (1991) kullandığı (proleter) kamusal alan kavramı ile.

Feminist film araştırmalarındaki genel dönüşüm, metinsel olarak inşa edilen seyirciye yönelik ilgiden, güncel seyirci ile çevrelenen araştırmalara doğru olmuştur ve örneğin Annette Kuhn'un 1984'te Screen'de yayımlanan *'Women's Genres'* adlı makalesi bu iki yaklaşım arasındaki ilişkiyi yeniden gündeme getirmiştir. Bu yaklaşım, 'seyirci' kavramını karmaşıklaştıran feminist film kuramındaki diğer çalışmalar ile bağlantılandırılarak kavramı, öncelikle erkek ve kadın seyirci olarak ayrımlayan, sonra da bunlardan her birinin anlaşılabilir birliğinin ya da özelliğinin yapısını sökerek ele alan bir yaklaşımdır (Modleski 1988). Deidre Pribram'ın *Female*

Spectators (1988) yapıtı gibi antolojilerde metinsel ve toplumsal-tarihsel yaklaşımlar yeni ve daha açık şekillerde tartışılmaktadır. ve Patrice Petro'nun *Joyless Streets* (1989) yapıtı, Weimar Almanya'sında kadın seyircilerin konumunu inşa etmeye yönelik bir girişim olarak (dergi, fotoğraf gazeteciliği) gibi film-dışı kaynaklara yönelmektedir.

Daha önce yayımlanmış yaklaşımlar arasında dikkat çekenler film yıldızları üzerine olan araştırmalardır. Richard Dyer'ın *Stars* (1979) adlı kitabı bu alanı akademik film araştırmalarına tanıştırmıştır ve hızla tarihsel, sosyolojik, kültürelci, gösterge bilimsel ve sine-psikanalitik bilimsel yaklaşımların buluşma noktası haline gelmiştir (Gledhill 1991). Jackie Stacey'nin *Star Gazing* (1994) yapıtı, bunların tümünün birleşimini temsil eder ve (diğer şeyler arasında) seyirci kuramları tartışmalarını, istatistiki bilgileri ve 1940'lı-50'li yılların kadın sinema seyircilerinin yazılı anılarını bir araya getirir. *Kitlesel Gözlem* malzemelerinden yararlanır ve hem Herbert Blumer hem de J.P. Mayer'ın yöntemlerinin benzerlerini kullanır. Ayrıca sinema seyircisi üzerine olan görgül ve sosyolojik araştırmaların tarihsel geleneğinin önemini de vurgular. (Öte yandan, kitabında bu iki ilk araştırmacının adından bile söz etmez.)

Stacey'nin kitabı film araştırmalarının, kuramsal ve yöntembilimsel ortodoksluklarının daha verimli, sınırlarının eleştirel olarak ele alınmasına izin veren bir noktaya ulaştığını göstermektedir. Son iki on yıldaki kuramsal ve metodolojik gelişmeler oldukça geniş medya araştırmaları alanına sinema araştırmalarının hayati katkılarının olduğunu da göstermektedir.

Kaynakça

Adler, Mortimer J. (1937). *Art and Prudence* (New York: Longmans, Green).

Altenloh; Emilie (1914). Zur *Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozalien Schichten ihrer Besucher* (Leipzig: Spamerschen Buchdruckerei).

Ang, Ian (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (London: Methuen).

Austin, Bruce A. (1989). *Immediate Seating: A Look at Movie Audiences* (Belmont, Calif.:Wadsworth).

Blanchard, Phyliss (1928). *Child and Society* (New York: Longman's, Green).

Blumer, Herbert (1933). *Movies and Conduct* (New York: Macmillan)

Blumer, Herbert ve Philip M. Hauser (1933). *Movies, Delinquency and Crime* (New York: Macmillan).

Brunsdon, Charlotte, and David Morley (1978). *Everyday Television: Nationwide* (London: BFI).

Cressey, Paul G. (1938). 'The Motin Picture Industry as Modified by Social Background and Personality', *American Sociological Review*, ¾: 516- 25.

Dyer, Richard (1979). *Stars* (London: BFI)

Elsaesser, Thomas (ed.) (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: BFI)

Forman, Henry James (1933). *Our Movie Made Children* (New York: Macmillan)

Gledhill, Christine (ed.) (1991). *Stardom: Industry of Desire* (London: Routledge).

Hansen, Miriam (1983). 'Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?'. *New German Critique*, 29 (Spring-Summer), 147- 84.

Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, Mass: Harvard University Press).

Huyssen, Andreas (1986). 'Mass Culture as Woman: Modernism's Other' in T. Modleski (ed.), *Studies In Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington: Indiana University Press).

Jeffrey, Tom (1978). 'Mass-Observation: A Short History'. *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies Stencilled Occasional Papers*, No. 55, (Birmingham: BCCCS).

Jowett, Garth (1976). *Film: the Demokratic Art* (Boston: Litlle, Brown).

Kuhn, Annette (1984). 'Women's Genres'. *Screen*, 25/1: 18- 28.

Kuhn, Annette (1988). *Cinema, Cencorship and Sexuality 1909-1925* (London: Routledge).

Le Bon (1895/1981). *The Crowd* (Harmondsworth: Penguin).

Lowery, Shearon A., and Melvin DeFleue (1995). *Milestones in Mass Communication Research: Media Effects* (New York: Longman).

Lynd, Robert S., and Helen Merell (1929). *Middletown: A Study in American Culture* (New York: Harcourt, Brace & World).

May, Lary (1983). *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (Chicago: University of Chicago Press).

Mayer, J.P. (1948). *British Cinemas and their Audiences* (London: Dennis Dobson).

Mitchell, Alice Miller (1929/1971). *Children and the Movies* (Chicago: University of Chicago Press: repr. New York: Jerome S. Ozer).

Modleski, Tania (1988). *The Women who Knew too Much: Hitchcock and Feminist theory* (New York: Methuen).

Moley, Raymond (1938). *Are we Movie Made?* (New York: Macy-Masius).

Morley, David (1980). *The Nationwide Audience* (London: British Film Institute).

Mulvey, Laura (1975). 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Screen*, 16/3: 6- 18.

Münsterberg, Hugo (1916/1970). *The Photoplay: A Psychological Study* (New York: Dover).

National Council of Public Morals (1917). *The Cinema: Its Present Position and Future Possibilities* (London: NCPM).

Peterson, Ruth C., and L.I. Thurstone (1933). *Motion Pictures and the Social Attitudes of Children* (New York: Macmillan).

Petro, Patrice (1989). *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (Princeton: Princteon Universtiy Press).

Pribram, E. Deidre (ed.) (1988). *Female Spectators: Looking at Film and Television.* (London: Verso).

Richards, Jeffrey (1989). *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930- 1939* (London: Routledge).

Richards, Jeffrey and Dorothy Sheridan (eds) (1987). *Mass-Observation at the Movies* (London: Routledge and Kegan Paul).

Rowson, Simon (1936). 'A Statistical Survey of the Cinema Industry in Great Britain in 1934'. *Journal of the Royal Statistical Society*, 99(1), 67- 129.

Smith, H. Llewellyn, et al. (1935). *The New Survey of London Life and Labour* (London).

Stacey, Jackie (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge).



Arnheim, MunsterbErg
Orson Welles,
Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga,
AutEUr Kuram=Olgac'ın Külleri,
Hacimde İLmek Atmak,
son Marksist-Seremoni, LaCan, MetZ,
ÇerÇeve/PenCere
Laura Mulvey, araz Adam-maymuN,
Queers/lgbtt, Seks ve Şehir,
Yıldızlar göz KırpAr, fiLm Türleri,
Hayali Cemaatin Hareketli Resimdeki Ha(ya)li,
uyurSAN Olursun,

Sinema İZLEYİCİleri

"Katılımcı yazarlar alfabetik sıralıdır."

A. Deniz Morva Kablamacı
Berrin Yanıkkaya
Erman Ata Uncu
Gülin Terek Ünal
H. Esra Arcan
Jostein Gripsrude
M. Bilal Dede
Mehmet San
Murat İri
Nilgün Abisel
Nilüfer Timisi
Nurçay Türkoğlu
Pembe Behcetoğulları
Serpil Kirel
Tuğrul Eryılmaz
Z. Tül Akbal Sualp