SİNEMA KURAMLARI 2

BEYAZPERDEYİ AYDINLATAN KURAMLAR



GÖSTERGEBİLİMSEL FİLM KURAMI // AUTEUR KURAMI
TÜR KURAMI // SİNEMA-GERÇEK // ÜÇÜNCÜ SİNEMA
PSİKANALİTİK FİLM KURAMI // FEMİNİST FİLM KURAMI
ANLATI KURAMI// DOGMA 95 //QUEER FİLM KURAMI
NOËL BURCH // GİLLES DELEUZE

EDİTÖR: ZEYNEP ÖZARSLAN

SU YAYINEVİ

Kitabın adı: **SİNEMA KURAMLARI – 2**
Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar
Editör: Zeynep Özarslan
Yayına Hazırlayan: Su Yayınevi
Kapak Tasarımı: Hayalgücü Tasarımevi
Baskı: Kayhan Matbaası Davutpaşa Cad.
Güven San. Sit. C Blok No: 244 Topkapı/İst

Baskı: Ekim 2013
ISBN: 978-605-4554-11-9

Yayıncı Sertifika No:10539
Matbaa Sertifika No:12156

Telif Eserleri Kanunu gereğince bu eserin bütün hakları
Su Yayınevi'ne aittir.

Su Yayınevi
Cağaloğlu Yokuşu Evren Han No: 29 Kat: 3/53
Cağaloğlu-İSTANBUL
Telefax: 0212 512 16 68
e-mail: admin@suyayinevi.com
www.suyayinevi.com

SİNEMA KURAMLARI-2

BEYAZPERDEYİ AYDINLATAN KURAMLAR

Editör: Zeynep Özarslan

Yazarlar:
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Şükran KUYUCAK ESEN
Doç. Dr. Senem A. DURUEL ERKILIÇ
Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS
Doç. Dr. Y. Gürhan TOPÇU
Doç. Celal Oktay YALIN
Doç. Dr. Özgür YAREN
Yrd. Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ
Yrd. Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR EŞLİ
Yrd. Doç. Dr. Aslı GÜNGÖR
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Yrd. Doç. Dr. Feryal SAYGILIGİL
Öğr. Gör. Dr. Burak BAKIR

SU YAYINLARI

Zeynep Özarslan: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri'nde "Sinemanın Toplumsal Muhalefet Açısından İşlevi" başlıklı teziyle doktorasını tamamladı. *Söylem ve İdeoloji, İntihar Üzerine* ve *Panoptikon: Gözün İktidarı* adlı kitapların çevirmenliğini ve editörlüğünü yaptı. Sinema tarihi ve kuramları, film analizi ve iletişim sosyolojisi alanlarında çalışmaları olan Özarslan, sinema ve iletişim disiplinlerinde lisans, yüksek lisans ve doktora düzeylerinde kuramsal dersler vermektedir.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....9

GÖSTERGEBİLİMSEL FİLM KURAMI.....13
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Öykülü Filmler Dilyetisel Özelliklere Sahip Midir?.....16
Öykülü Filmde Dilyetisindeki Çift Eklemliliğe
Benzer Bir Şey Var Mıdır?.....18
Sinema Göstergebilimine Özgü Temelanlam ve
Yananlam Açıklamaları.....19
Sinemada Bir Dilbilgisinden Söz Edebilmek Mümkün Müdür?...22
Christian Metz'in İmge Şeridinin Büyük Dizimseli.....24

SİNEMADA AUTEUR KURAMI.....33
Prof. Dr. Şükran KUYUCAK ESEN
Auteur Kuramı'na Giden Yol.....33
François Truffaut'dan Peter Wollen'a Auteur Kuramı.....36
Bize Göre Auteur Kuramı.....44
Günümüzde Auteur Kuramı.....46

SİNEMADA TÜR KURAMI.....51
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Giriş.....51
Tür Filmi Eleştirisi ve Tür Kuramı.....52
Tür Kuramındaki Farklı Yaklaşımlar.....55
İdeolojik Yaklaşım.....58
Mitsel ve Ritüel Yaklaşım.....64
"Deneyim" Olarak Tür Fılmi Yaklaşımı.....66
Tür Kuramı Kendini Sorguluyor.....69
Tür Kuramında Son Dönem Yaklaşımlar.....73
Sonuç.....75

SİNEMA-GERÇEK: HAKİKATIN SİNEMASI YA DA SİNEMANIN HAKİKATI.....77
Doç. Celal Oktay YALIN
Yrd. Doç. Dr. Aslı GÜNGÖR
Giriş.....77
Sinema-Gerçeğe Doğru.....79
Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz.....82
Diyalojizm.....86
Sonuç.....91

ÜÇÜNCÜ SİNEMA KURAMI VE PRATİĞİ.....93
Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS
Giriş.....93
Avrupa'daki Sinema Akımları ve Güney Amerika Sineması.....95
Güney Amerika'daki Sinema Hareketleri.....102
Arjantin.....107
Üçüncü Sinema Manifestosu.....110
Film ve Manifesto Sonrası Gelişmeler.....127
Sonuç.....129

PSİKANALİTİK FİLM KURAMI.....131
Öğr. Gör. Dr. Burak BAKIR
Sinema ile Psikanalitik Kuramlar Arasındaki Bağlantı.....131
Psikanaliz ve Sinema İlişkisi.....135
Fiziksel Gerçeklik ve Sinema Gerçekliği.....136
Psikanalitik Teorinin Şeyleşme ile Mücadelesi.....137
İkili Karşıtlık Düzlemi.....139
Modern Özne Kuramı ve Yeni Gerçekçi Estetik.....139

FEMİNİST FİLM KURAMI.....143
Yrd. Doç. Dr. Feryal Saygılıgil
Giriş.....143
İkinci Dalga Feminist Hareket.....145
Feminist Film Kuramına Doğru.....148
Psikanalitik Teorinin Feminist Film Kuramında Kullanımı.....150
"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Sonrası.....156
Kadın Seyircinin Önemi.....157
Smelik, Creed ve De Lauretis.....159

Türkiye Sinemasına Feminist Bakış 162
Sonuç.....165

SİNEMADA ANLATI KURAMI 167
Doç. Dr. Özgür YAREN
Üzerinde Konuşmak İstediğimiz Konu Şiir Sanatıdır 167
Seymour Chatman'a Göre Anlatının Yapısalcı Yorumu 170
Olaylar ve Zaman.....173
Varlıklar ve Uzam.....175
Karakterler.....176
Anlatıcı ve Seyirci 177
Bakış Açısı.....179
Masalın Biçimbilimi 'nden Sinemanın Morfolojisi Çıkar Mı? 180
Claude Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıkları 186
Campbell'in Sinemayla İlişkisi 190
Kurmaca Filmde Anlatı 190

SAF SİNEMAYA DÖNÜŞ DENEMESİ: DOGMA 95 193
Doç. Dr. Y. Gürhan Topçu
Akımın Doğuşu, İlk Dogma Filmleri ve Akımın Yayılması.....194
Dogma 95 Neye Karşı?.....203
Dogma 95'in Gerçekçilik Anlayışı 207
Dogma 95'in Görsel Estetiği ve Oyunculuk Anlayışı 213
Sonuç.....218
DOGMA 95 Manifestosu.....220

QUEER SİNEMA 223
Doç. Dr. Senem A. DURUEL ERKILIÇ
Giriş.....223
Queer Kuram.....225
Queer Sinema/ Yeni Queer Sinema 228
Queer Film Çalışmaları.....234
Hangi Film Queer'dir?.....240
Sonuç yerine: Yeni Queer Sinemaya Eleştirel Yaklaşımlar 242

NOËL BURCH VE YENİ-BİÇİMCİ KURAM 245
Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç
Yeni-Biçimcilik: Kuram, Yöntem, Yaklaşım 246

Noël Burch: Sinema Praksisi ve Temsil Tarzları.....251
"Praxis du Cinema" ya da Parametreler ve Diyalektik Sinema 251
Çerçeve içi Çerçeve Dışı Mekân (On screen/off screen) 253
Primitif ve Kurumsal Temsil Tarzları: PTT versus KTT.....257
Japon Sinemasında Primitif Temsil Tarzı ya da
Uzak Gözlemciler 259
Sonuç 261

DELEUZE: OLUŞ VE ZAMAN FELSEFESİ OLARAK SİNEMA 263
Yrd. Doç. Dr. Meral Özçınar Eşli
Deleuzecü Düşünme Biçimleri: Felsefe, Sanat ve Bilim.....267
Kavram ve Duyum 268
Sinemada Hareket ve Zaman İmgeleri.....270
Sinema Tarihinin Düşünce İmgesi Üzerinden
Yeniden Yorumlanması.....273
Zaman-İmge 275
Sonuç.....280

GENEL KAYNAKÇA.....283

SUNUŞ

Sinema Kuramları I ve **Sinema Kuramları II** kitabı, sinema kuramlarını tarihsel gelişimleri içerisinde, bir bütün olarak, karşılaştırmalı ve kapsamlı bir şekilde açıklayan bir kitaba olan ihtiyaçtan doğmuştur. **Sinema Kuramları I** ve **II** içinde yer alan metinler, alanlarında uzman olan ve farklı üniversitelerde ders veren değerli akademisyenler tarafından sadece bu kitap için yazılmıştır. Kitap, bir yandan ülkemizdeki belirli sinema kuramcılarını biraraya getirmeyi, diğer yandan, farklı üniversitedeki akademisyenleri aynı kitapta buluşturmayı amaçlıyor.

Sinema Kuramları I - Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar alt başlığı ile yayımlanan *I. cildi*, sinemanın doğuşundan buyana sinemadaki temel sorunları çözmeye uğraşan kuramcılara ayrılmıştır. İlk olarak; sinemaya sanatsal ve psikolojik açıdan yaklaşan ***ilk film kuramcıları***nı inceledik. Ardından çoğunlukla sinema kuramları kitaplarının izlediği yöntemle paralel bir şekilde, ***biçimci kuramcılar*** ve ***gerçekçi kuramcıları*** ele aldık ve son olarak da ***biçimciliğin ve gerçekçiliğin sentezini*** sunduk.

Şu an elinizde tuttuğunuz **Sinema Kuramları II - Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar**, birinci cildin bıraktığı yerden, 1950'lerin sonundan başlar ve günümüze kadar sinemada tartışılagelen önemli film kuramlarını incelemeyi hedefler. İlk olarak sinema göstergebilimi konusunda birçok çalışması olan Prof. Dr. Oğuz Adanır, bizleri film kuramında ***göstergebilimsel*** bir serüvene çıkarıyor. Adanır, sinema göstergebiliminin temel kavramlarını ve Jean Mitry, Christian Metz gibi kuramcıların benzeştiği ve ayrıştığı noktaları ortaya koymaktadır. Ardından, ***auteur film kuramı*** konusunda birçok çalışmaya imza atan Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen, François Truffaut'dan Peter Wollen'a dek uzanan bu kuramı incedi ve günümüzdeki auteur kuramını kendi bakışıyla yorumladı. Yrd. Doç. Dr. Zeynep Özarslan ise, auteur kuramı tartışmaları ile ortaya çıkan ***tür kuramını*** ele aldı. Tür kuramındaki farklı yaklaşımların bir analizini sunarak bu yaklaşımları yeni bir sınıflandırmayla değerlendirdi. Film kuramı kitaplarının genellikle görmezden geldiği, ancak bizim olması gerektiğine inandığımız ***belgesel film kuramını*** ise, belgesel film uzmanı Doç. Celal Oktay Yalın, ***Sinema-Gerçek*** makalesi ile analiz etti. Ardından 1960'larm sonunda ortaya çıkan

Üçüncü Sinema kuramını ve pratiğini, bu konuda birçok çalışması olan Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus analiz ederek yorumladı. Sinema kuramları açısından oldukça verimli olan 1960'larda Sigmund Freud ve ardılı Jacques Lacan'ın psikanalitik yaklaşımlarından esinlenerek ortaya çıkan ***psikanalitik film kuramını*** ve günümüze dek gelişimini ise, bu alanda uzman olan Dr. Burak Bakır inceledi. Daha sonra, kadın işçiler üzerine belgesel filmleri olan Yrd. Doç. Dr. Feryal Saygılıgil, feminist hareketleri ve psikanalitik film kuramından da bir hayli etkilenen ***feminist film kuramını*** ve kadının sinemadaki yerini değerlendirdi. Doç. Dr. Özgür Yaren ise, güncel filmlerden de örnekler vererek, edebiyattan sinemaya uzanan ***sinemasal anlatı kuramının*** tarihsel gelişimini açıkladı. Ortaya çıktığı andan itibaren tartışma yaratan manifestosuyla film kuramında önemli bir yere sahip olan ***Dogma 95***'i ve Dogma filmlerini, günümüz sineması konusunda çalışmaları olan Doç. Dr. Y. Gürhan Topçu analiz etti. Yine son yıllarda özellikle yurtdışında film kuramında çokça incelenen ***Queer teori***yi ise Doç. Dr. Senem A. Duruel Erkılıç yorumladı ve bu konudaki Türkçe literatüre önemli bir katkı yaptı. Bunlara ek olarak, **Sinema Kuramları I**- ***Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*** kitabında ayrıntılı olarak incelenen Biçimci Film Kuramcılarına yeni bir yorum getiren Noël Burch'u ve ***Yeni-Biçimci Kuramı***, Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç değerlendirdi. Son olarak, felsefe ve sinema ilişkisi üzerine çalışmaları olan Yrd. Doç. Dr. Meral Özçınar Eşli, ***Deleuze***'un ***sinematografik düşünme*** modelini analiz ederek okuyucuların son dönem yaklaşımlarla buluşmasını sağladı.

Kitaptaki yönteme dair de bir kaç söz söylememiz gerekirse; kıtaptaki bölümleri mümkün olduğunca tarihsel bir perspektife göre düzenlendik. Ancak birçok film kuramı 1960'larda ortaya çıktığı için, bu tarihsel bakışa kavramsal ve düşünsel bir bağlam da ekledik. Yani bir biri ile ilişkili olan kuramları ard arda incelemeye çalıştık. İncelenen film kuramlarını, kuramın ortaya çıktığı yıllardaki politik, sosyolojik, kültürel gelişmeler ışığında ve sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi bağlamında değerlendirdik. Film kuramını temsil eden isimlere, filmlere ve temel metinlere atıflar yaptık, böylelikle okuyucunun bu kitap dışında farklı okumalara da yönelmesini umut ettik.

Kitapta kuramcıların geliştirdiği bazı önemli kavramları ve film adlarını italık olarak verdik. Genellikle filmlerin varsa Türkçe adlarını, yoksa uluslararası (İngilizce) adlarını tercih ettik, ama bazen de orijinal isimleri daha yaygın olduğu için filmleri orijinal adları ile kullandık.

***Sinema Kuramları* I** ve **II** kitabı iki yıllık bir çalışmanın ürünü ve bu süreçte kitabın ortaya çıkmasında emeği geçenleri anmak isterim. Öncelikle makaleleri ve fikirleri ile bu çalışmaya katkıda bulunan ve de bugünlere gelmemde emeği geçen tüm değerli hocalarıma teşekkür borçluyum. Kitaptaki birçok akademisyene ulaşmamda yardımcı olan Meral Özçınar Eşli'ye ve kitabın içeriğiyle ilgili olarak fikirleriyle yol gösteren Hakan Erkılıç'a da ayrıca teşekkür ederim. İki yıl önce bu fikirle bana gelen ve benimle birlikte birçok sıkıntıya katlanan Su Yayınevi sahibi, Recep Tatar'a, teşekkür ederim. Son olarak her zaman yanımda olan ve beni bu günlere getiren sevgili anne ve babama, Arif'e ve Özlem'e ve her daim biricik dostum Birgül Kasap ile güleryüzlü sevgili dostum Türker Vatansever'e bu iki yıllık süreçte gösterdikleri sabır ve verdikleri destek için teşekkürü bir borç bilirim.

Bu kitabın, sinemaya gönül veren tüm sinemaseverlere faydalı olmasını umut ederiz.

Editör: Zeynep Özarslan - İstanbul, 2013

GÖSTERGEBİLİMSEL FİLM KURAMI

Prof. Dr. Oğuz ADANIR *

Bu metin sinema göstergebilimi konusunda okuyucuyu olabilecek en yalın şekilde bilgilendirme ve bu alanda yapılan çalışma ya da araştırmaların neden söz ettiğini, neyi amaçladığını çok kısa bir şekilde özetleme çalışmasıdır. Bu konuda daha kapsamlı bilgi edinmek isteyenler metnin sonundaki özet kaynakçadan yararlanabilirler.

*

Sinemanın özellikle de öykülü sinemanın doğup, büyüyüp, geliştiği ülkelerde zamanla tiyatro, edebiyat ve diğer sanat dallarından esinlenilerek sinema eleştirisi, tarihi, estetiği ve kuramları oluşturulmuştur. Bunlar gerek teknolojik gerek oyunculuk gerek anlatım açısından yavaş yavaş olgunlaşan sinemanın kendine özgü bir dışavurum biçimi, bir sanat haline gelmesi, türler ve alt türler oluşturması, klasik ve modern olarak adlandırılmasına koşut bir şekilde ortaya çıkan daha çok betimleyici nitelikte çalışmalardır.

1960'lı yıllara doğru sinemanın 7. sanat olduğundan neredeyse hiç kimse kuşku duymamaktadır. O yıllarda özellikle Fransa'da sinemaya ilgi duyan entelektüel bir kesim "sine-klüplerde" yapılan hararetli tartışmalar sırasında öykülü sinemayla başka türlü ilişkiler kurulup kurulamayacağı konusunda sorular sormaya başlarlar. "Sinema Göstergebilimi" tam da böyle bir ortamda ortaya çıkar ve gelişir. Ancak göstergebilimin sinemayla karşılaşmadan önce dil ve özellikle edebiyat alanıyla tanışması ve bu arada Rus Formalistlerin yaptıkları çalışmalarla ilgilenmesi gerekmiştir. Göstergebilimsel bir çalışmadan söz edilebilmesi için önce ortada bir ya da birden çok gösterge sisteminin olması gerekmektedir. Bu açıdan diller en kusursuz gösterge sistemlerini oluşturmaktadırlar. Ancak diller bir ya da birden çok dilyetisine sahip olabildikleri ölçüde göstergebilimin ilgi alanı içine girmektedirler, zira dilyetisine sahip olmayan bir dil düşünebilmek son derece zor hatta olanaksız bir şeydir.

---

* **Prof. Dr. Oğuz ADANIR**; Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarım Bölümü.

Burada dili basit bir ifadeyle on binlerce sözcük, kavram, terim ve yüz binlerce deyimden oluşan ve bunların dilbilgisi kurallarına uygun bir şekilde bır araya getirildiği bir sistem olarak düşünecek olursak dilyetisini bu dile ait sözcük, kavram ve terimlerle deyimlerin yalnızca bir kısmını her gün içinde bulunduğu koşullarda yineleyen ya da kullanan bireye özgü bir olgu olarak nitelendirebiliriz. Çünkü diller kendi kendilerine konuşmazlar kendilerini ancak insanların kullandıkları dilyetileri sayesinde var edebilirler. İnsanlar içinde yaşadığımız dünyada iki ayrı dilyetisinden yararlanmaktadırlar: sözlü dilyetisi ve yazılı dilyetisi.

Oysa dilyetisi doğuştan sahip olunan bir yetenek değildir belli fizyolojik donanıma sahip olunması koşuluyla kültür aracılığıyla zaman içinde edinilmektedir. Ancak zaman içinde sahip olunan dilyetisinin kullanımı genellikle bilinçli, akılcı ya da mantıklı olmak, önceden tasarlanmak, belirlenmek durumundadır, yani dil kendiliğinden dilyetileri aracılığıyla harekete geçerek kendini var edebilen bir sistem değildir. İnsanın sahip olduğu zekâ düzeyi, düş gücü ve yaratıcılığı yani ürettiği kişisel dilyetisi dilin gelişmesini sağlayan belki de en önemli unsurdur.

Bir şair, bir roman, öykü, tiyatro oyunu yazarı özgün bir dilyetisine ya da stile sahip insanlardır. Bu verilerden yola çıkılarak 1950'li yılların sonu ve 1960'lı yıllar boyunca öykülü sinema filmlerinin de bir dilyetisine sahip olup olmadıkları tartışması giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Jean Mitry tarihsel açıdan konunun (en azından Fransa bağlamında) ilk kez Victor Perrot tarafından 1919 yılında yayınladığı bir makalede mecaz anlamda dile getirildiğini, ancak sorunun ciddi yani dilbilimsel bir şekilde ilk kez yaptığı filmoloji araştırmaları çerçevesinde Georges Cohen-Séat tarafından 1945 yılında ele alındığını söylemektedir. Dilyetisi konusunda öykülü filmle sözlü dilyetisi biçimsel açıdan, yani dilsel göstergelerle (=sözcükler) filmsel göstergeler (=imgeler ya da sesli, sözlü imgeler) birbirlerine benzemediklerinden, araştırmacıya göre bu dışavurum biçimleri arasında bir benzerlik kurulmak isteniyorsa bunun başka yerde aranması gerekmektedir.

Öte yandan XX. yüzyıl başlarında Ferdinand de Saussure tarafından Avrupa'da toplumsal yaşamdaki mevcut göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak "sémiologie" (göstergebilim) adıyla başlatılan

ve sunulan kuramsal çalışma özetle bir göstergeler **mantığı** olarak tanımlanabilir. Yaklaşık aynı tarihlerde A.B.D'de Charles Sanders Peirce adlı araştırmacıysa "sémiotique" adını verdiği kuramsal çalışmasında göstergelerin mantıksal işleviyle ilgilenmiştir. Burada gösterge sözcüğünden kasıt dış dünyadan gelip, bizi uyaran ve zihnimizde bir şeyler canlanmasına yol açan her türlü uyarıdır (=stimulus). Bu metinde hem Saussure hem de Peirce'in yalnızca konuşulan ya da yazılan dili değil, dil dışı gösterge sistemlerini kapsayan bir disiplin oluşturmaya çalışmaları nedeniyle sağır ve dilsiz alfabesi, gemicilikte kullanılan ışıklı ve flamalı göstergeler, daha sonra ortaya çıkan trafik işaretleri sistemi, vs de bu disiplin çerçevesinde ele alınarak incelenecektir. Bu türden gösterge sistemlerine yönelik çalışmalar Saussure ve Peirce'den sonra asıl 1950'li yıllar ve sonrasında Roland Barthes'ın edebiyat, fotoğraf, mitolojiler, moda ve daha birçok alanda yaptığı göstergebilimsel inceleme denemeleriyle sinema göstergebiliminin yanı sıra cinsellik, mimarlık, mezarlıklar, hukuk, vs gibi alanlarda da göstergebilimsel çözümlemenin önünü açacaktır. Başka bir deyişle, göstergebilim inceleme alanını kendilerince bir tür dil oluşturdukları kabul edilen dil ötesi gösterge sistemlerine taşıyarak dilbilim ağırlıklı göstergebilimin sınırlarını genişletmiştir.

*

Doğal olarak sinema başlangıçta bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde öncelikle bir sanat olma yönünde ilerlemiş ve sonunda kendini kanıtlamıştır. Ancak bu süreç içinde sinemayla ciddi bir şekilde ilgilenen kuramcılar ve entelektüeller sinemanın aynı zamanda bir dilyetisine benzediğini daha doğrusu bir dilyetisine benzediği ölçüde bir sanat dalına dönüşebildiğini fark etmişlerdir. Eisenstein her ne kadar kurgudan hareketle sinemanın bir dil olduğunu iddia etmişse de dilbilim bağlamında bu yaklaşımı doğrulayacak veriler sunamadığından sinema dili dediği şey bir fikir olmanın ötesine geçememiştir. Rossellini ise sinemanın özgün bir sanat dalından çok bir dilyetisinin özelliklerine sahip olduğunu söylemiştir. 1950'lerin ikinci yarısında yine Fransa'da film göstergebilimi, sinema göstergebilimi gibi deyimler tartışmaya açılmış ve bu deyimlerle ilgili çalışmalar uzun bir süre devam etmiştir.

Bu tartışmalarda öne çıkan en önemli isimler Christian Metz ve bu süreçte onu çok yakından izleyen ve Metz öncesinde sinema konusunda değişik bilim alanı ve disiplinlerden yola çıkarak belki de dünyadaki en önemli kuramsal çalışmayı (*Sinema Estetiği ve Psikolojisi,* 1963-1965) gerçekleştiren Jean Mitry'dir. Ancak Mitry'nin ki herhangi bir bilimsel iddia peşinde koşmamakla birlikte sinemayı olabilecek en doğru nesnel perspektiften incelemek, çözümlemek ve sonuçlar çıkartmak isteyen bir çalışmadır. Bu devasa çalışmada Mitry sinemanın o yıllara kadar oluşturduğu **yapılar** ve **biçimler** üstünde durmaktadır ki, Metz'in de göstergebilimsel çözümleme sürecinde ağırlıklı olarak üstünde duracağı konulardan biri sinematografik dizimsel yapılar olacaktır. Sinema göstergebilimi alanında araştırma yapma nedeninin o tarihe kadar sinema alanında sinematografik dilyetisine hasredilmiş çok sayıda çalışma bulunmakla birlikte bunların hiçbirinin dilbilimsel araştırmaların sundukları verileri göz önünde bulundurmamaları olduğunu söyleyecektir. Sinema göstergebiliminin kurucusu olan Metz yaşamının 25 yılını bu alanda araştırmalar yapmaya adamış bir insan olup çalışmalarını üç ana başlık altında toplayabilmek mümkündür. Önce yapısal dilbilim ve R. Barthes'dan etkilenerek sinema ve dilyetisi arasında doğrudan dilbilimsel bir karşılaştırmaya girişerek sinemanın kodlara sahip dilsiz bir dilyetisi olduğu sonucuna varmıştır. Daha sonra Freud ve Lacan öğretisi doğrultusunda çalışmalar yapmıştır. Metz'in en çok üstünde durduğu üçüncü sorun ise filmlerin nasıl anlaşılabildiğini anlayabilmektir.

Öykülü Filmler Dilyetisel Özelliklere Sahip Midir?

Filmlerin nasıl anlaşılabildiğini saptayabilmek amacıyla yapılan çalışmalarda ulaşılan sonuçlardan bir kısmına bu bölümlerde özet bir şekilde değineceğiz. Öykülü filmin bir dilyetisi özelliğine sahip olup olmadığını söylemeden önce konuşulan bir dilyetisinin ne gibi özelliklere sahip olduğunun açıklanması gerekir. Burada yazılı değil de konuşulan dilyetisinden söz edilmesinin nedeni öykülü filmin (belki de söylevsel ve şiirsel özelliklerinden dolayı) daha çok konuşulan bir dilyetisine benzemesidir. Gerek Metz gerekse Mitry öykülü filmin bir dilyetisine sahip olduğunu kabul etmekle birlikte birinci yazar filme özgü dilyetisinde gerçek dilyetisine denk düşecek unsurlar bulup karşılaştırma yapmayı amaçlarken; ikinci yazar filmin bir dilyetisine sahip olmasının nedeninin bir sanata benzemesi olduğunu, filmin

dilbilgisi kurallarından yoksun bir dilyetisine benzediğini dolayısıyla filmsel dilyetisinin bir bakıma kendine özgü bir dilyetisine sahip olup bunun gerçek dillerle karşılaştırılamayacağını iddia etmektedir.

Christian Metz, Jean Mitry'nin (ve doğal olarak başka araştırmacıların) bu ve başka konulardaki itirazlarına yaptığı çalışmalarla yanıt verme girişiminde bulunmuş ve zaman içinde ortaya pek çok metin çıkmıştır. Bizim özellikle yararlanacağımız metin "*Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*" olmakla birlikte yazarın başka çalışmalarından da yararlanacağız.

Konuya dilbilgisi kurallarıyla girdiğimiz takdirde öykülü filmlerde bu kurallara uyan hiçbir şey bulunmadığını söyleyerek olayı burada noktalayabilmek mümkündür. Çünkü sinemada bir tümcenin sahip olduğu özne, yüklem ve tümleç görevi yapan imgelerle karşılaşabilmek olanaksız bir şeydir. Bununla birlikte göstergebilimciler ısrarla sinemada dilbilgisinin sahip olduğu türden şaşmaz, değişmez unsurlar bulunamadığı takdirde bir dilyetisinden söz edilemeyeceği düşüncesinden hareketle bu konuda büyük bir çaba sarf etmişlerdir. Christian Metz daha ileride göreceğimiz gibi bu konuya kendince bir çözüm getirmeye çalışmıştır. Ancak böyle bir girişimde bulunabilmek için bir corpus (bütünceye) gerek duymuş ve bu konuda büyük ölçüde kendisinden önce yapılan film çözümlemesi çalışmalarından yararlanmıştır.

Kısaca filmin bir dilyetisine benzediğini düşünen Metz onun bir koda sahip olmak zorunda olduğunu ve bu ikisinin birbirine karıştırılmaması gerektiğini söylerken, bu arada, dilyetisinin özgün kodlarının önceden belirlenmiş ve çoğunlukla sinema dışı alanlara ait kurallar olduklarını anımsatmaktadır. Bu yüzden sinematografik bir özgünlükten söz edilebilmesi için filmi biri film şeridi adlı maddi dayanak diğeri ise ona bir yapı kazandıran kodları kuramsal açıdan ikiye bölerek yeniden kesin bir şekilde tanımlamaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda sinema göstergebilimini tamamıyla sinematografik oldukları söylenebilecek kodların mantıksal bir betimlemesi olarak tanımlamaktadır. Ancak yapısal çözümlemeyle kod çözümlemesinin de birbirine karıştırılmaması gerekir. Bunlar birbirlerine benzemek ve tamamlamakla birlikte iki farklı şeydir. Birincisi bir filmde karşılaşılan tüm kodları göz önünde bulundurur. Çünkü bir metin incelemesi sırasında her zaman pek çok kodla karşılaşılmaktadır. İkincisiyse bir kodla pek

çok filmde karşılaşılması nedeniyle kod incelemesi olarak nitelendirilebilir. Ancak bir film incelemesinin asıl amacı bu kodları incelemek değil, bütün bu kodların nasıl özgün bir sistem oluşturduklarını anlamak olduğundan, her iki girişime özgü kodların iç içe geçmeleri nedeniyle birlikte göz önünde bulundurulması gerekir.

Öykülü Filmde Dilyetisindeki Çift Eklemliliğe Benzer Bir Şey Var Mıdır?

Sözlü ya da yazılı dilyetilerinin boyun eğdiği olmazsa olmaz kurallardan biri çift eklemliliktir. Burada birinci eklemliliğin temel birimi "anlambirim" olup minimal bir biçim ve anlama, daha küçük parçalara bölünemeyen bir gösterene sahiptir. İkinci eklemliliğin temel birimi ise "sesbirim" olup fizyolojik ya da sesli olarak nitelendirilebilecek bir unsurdur. Başka bir deyişle dilyetisi asgari sesli ve anlamlı göstergelerden oluşur.

Göstergelerin yan yana getirilmeleri dizimsel bir bağlantı (örneğin, sinemayı çok seviyorum) kurulmasını sağlarken, dizisel özellik her göstergenin yerine aynı anlamı ifade eden bir başka gösterge (imge yerine fotoğraf, resim, görüntü, vs sözcüklerinin) konulabilmesini sağlamaktadır.

Ayrıca her gösterge (dilde sözcükler) bir gösteren ve bir gösterilene sahiptir. Dil düzeyinde sinema adlı göstergenin göstereni sözlü olarak dile getirilen sinema sözcüğü gösterileni ise bunun kavramsal karşılığı olan sinema sanatı olabilir. Burada yananlamla ilgili bir şey yoktur. Metz bu yüzden filmsel dilyetisinin ancak edebi, şiirsel bir dilyetisiyle karşılaştırılabileceğini, zira en sıradan ve düz bir imgede bile temelanlamın yanı sıra bir yananlamın bulunabileceğini söylemektedir. Buna karşılık öykülü sinema dillerdekine benzeyen bir dizimselliğe ve diziselliğe boyun eğmektedir. Dil düzeyinde sözcükler nasıl sesbirimlerin, tümceler sözcüklerin, paragraflar tümcelerin, bölümler paragrafların, bir roman ya da öykü bölümlerin yan yana getirilmesiyle oluşturuluyorsa öykülü filmde de planlar bir araya getirilerek sahneler, sahneler bir araya getirilerek sekanslar, sekanslar bir araya getirilerek bölümler ve bölümler bir araya getirilerek öykülü filmler oluşturulmaktadır. Burada dil ve film düzeyinde uzaktan da olsa dizimsel ve dizisel açıdan bir benzerlikten söz edebilmek mümkündür. Yine dil düzeyinde

her sözcüğün yerine nasıl aynı anlamı ifade eden bir başkasını koyabilmek (su, göl, deniz, vs) mümkünse, aynı şekilde film düzeyinde de her görüntünün yerine aynı anlamı ifade edebilecek başka bir görüntü koyabilmek mümkünse de dilin sunduğu olanaklara oranla imgenin çok yoksul kaldığı söylenebilir. Metz'in "İmge Şeridinin Büyük Dizimselinden" söz ederken bu konudan daha ayrıntılı bir şekilde söz etmeye çalışacağız.

Sonuç olarak sinemada çift eklemlilikten söz edebilmek mümkün değildir, her ne kadar Metz sinemada bir tür çok eklemlilikten söz edilebileceğini söylese de filmler kesinlikle çift eklemliliğe değil çok eklemliliğe (Metz'e göre 5) boyun eğmektedirler.

Sinema Göstergebilimine Özgü Temelanlam ve Yananlam Açıklamaları

Öykülü filmler düzyazı ya da düz anlatım olarak nitelendirilebilecek bir anlatım biçimine sahip değildirler. En basit ve sıradan filmde bile ışık, çerçeveleme gibi temel estetik unsurlara, vs. dikkat edilmesi gerekmektedir. Öykülü sinemada temelanlam ağırlıklı göstergebilimsel çözümleme yapabilmek mümkün görünmekle birlikte yaklaşımın bununla sınırlı kalması zor gibidir. Çünkü her görüntünün neredeyse kendiliğinden denilebilecek bir şekilde bir yananlama sahip olduğu söylenmektedir. Peki, temelanlam ve yananlam ne demektir?

Görüntü düzeyinde ele alındığında temelanlam bir şeyin herkes tarafından kabul edilen nesnel özelliklerini gösterirken; yananlam bu şeye duygusal, şiirsel, estetik, ideolojik, mecaz, vs. anlamlar yüklenmesi demektir. Christian Metz sinemada temelanlam ve yananlam konusunda şunları söylemektedir:

""Sinematografik dilyetisi" deyimi bile ortaya bir film göstergebilimi sorununun atılması için yeterli olmaktadır. Birden çok şekilde yorumlanabilecek bu deyim ancak filmsel mesaja özgü göstergebilimsel mekanizmaların incelenmesi belli bir düzeye ulaştıktan sonra kesinlik kazanabilecektir. Bununla birlikte bu rahatlık bizi sinema kuramcı ve estetikçilerinin kabul edip kullandıkları deyimlerden yararlanmaya itmektedir. Tamamıyla göstergebilimsel bir bakış açısından bakıldığında bile bu "sinematografik dilyetisi" deyiminin doğru olduğunu (ancak bu deyimi sinema diliyle karıştırmamak koşuluyla) söyle-

yebiliriz. Araştırmaların içinde bulundukları durumda böyle bir vurgulama ancak genel bir niteliğe sahip olabilir...[1]

"'Filmo-semiyologun" karşı karşıya kaldığı ilk sorulardan biri şudur. İnceleme alanı/bütünce (corpus) uzun metrajlı ya da öykülü filmlerden mi oluşmalı yoksa tam tersine kısa metrajlı, belgesel, teknolojik, eğitici, tanıtıcı, vb. filmlerden mi oluşmalıdır? Bu soruya inceleme alanının incelenmek istenen şeye göre değişebileceği, birçok lehçeye sahip olan sinemada da bunların her birinin ayrı bir şekilde ele alınabileceği yanıtı verilebilir. Bu hiç kuşkusuz doğru bir yanıttır. Oysa en azından başlangıç aşamasında öykülü sinemaya öncelik tanınması (ya da yöntem sorunlarının acilen çözülmesi için bir sıralama yapılması) gerekmektedir.[2]

Metz, ilke olarak öykülü filmlerle ilgilendiğinden temelanlam ve yananlam araştırmaları konusunda bize şöyle bir açıklama yaparak bir de örnek sunmaktadır:

"... Sinema göstergebilimi bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi gibi tasarlanabilir. Her iki yaklaşım da ilgi çekicidir. Göstergebilimsel film incelemesi biraz gelişip sistemli bir bütünce (corpus) oluşturduğu gün yananlamlı ve temelanlamlı anlamlarla da ilgilenecektir. Yananlam incelemesi sinemayla bir sanat olarak (yedinci sanat kavramı) ilgilenmektedir. Başka bir yazımızda daha ayrıntılı bir şekilde gösterdiğimiz gibi film sanatı yazın sanatıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahiptir. Estetik güçlük ve düzenlemeler (bir yanda mısralar oluşturma, kompozisyon, figürler...diğer yanda çerçevelemeler, kamera hareketleri, ışık oyunları...) yananlamsal yinelemeler olarak kabul edilmektedirler. Üstelik bu yananlam yazında tamamıyla dilbilimsel bir anlama sahip olurken, yararlanılan dilde yazarın kullandığı birimlerle ilgili bir temelanlam üstüne oturmaktadır. Sinemada ses şeridi tarafından yeniden üretilen sesler ya da imgenin yeniden ürettiği görselliğin yazınsal (ya da algısal) anlamı aynı işleve sahiptir. Bütün estetik dilyetilerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik "stil", herhangi bir "tür" (destan ya da western), herhangi bir "simge" (felsefi, insancıl, ideolojik, vs), herhangi bir "şiirsel atmosfer"

[1] Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma,* tome I, Klincksieck, s.95.
[2] Metz,, C. (1968). A.g.e. s.96.

olabilir. Gösteren olarak da göstergebilimsel açıdan temelanlamlı malzemenin tümüne sahiptir. Bu gösterenin aynı zamanda gösterilen işlevine sahip olduğu unutulmamalıdır. Amerikan gangster filmlerindeki bir rıhtımın parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlardır) görsel unsurlardır (temelanlamın gösterileni) ve belli bir rıhtım imgesi elde etmek amacıyla ışıklandırmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temelanlamın göstereni). Görüldüğü gibi temelanlamın göstereniyle gösterileni birleşerek yanlamın temelanlamını oluşturmaktadırlar.[3] *Aynı rıhtımların sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır. Gülümseyen bir çocuk görüntüsü çekimindeki çekim tekniği de aynı türden bir etkiye yol açmayacaktır. Film estetikçilerine kulak vermek gerekirse film hileleri filmin entrikasına hizmet etmelidir yoksa laf olsun diye yapılan hileler anlamsız şeylerdir. Bu ise yananlamın bir gösterilene sahip olabilmesi için gösterenine ait temelanlam ve yananlamı da devreye sokması gerektiğini söylemenin başka bir şeklidir.*[4]

Metz'in yukarıda sunduğu Amerikan gangster filmleriyle ilgili örneği bir şemayla açıklamaya çalışalım.

Temelanlamın Göstereni	**Temelanlamın Gösterileni**
Vinçler ve sandıkların yer aldığı belli ölçekte çekilmiş rıhtım görüntüleri	Belli bir ışık altında çekilmiş vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık rıhtımlar

Yananlamın Göstereni

(Temelanlamın göstereni ve gösterileni birlikte yananlamın göstereninin oluşturmaktadırlar)

Yananlamın Gösterileni

Rıhtımın parıldayan sokak taşlarının insanda uyandırdığı korku ve acımasızlık duygusu.

Her ne kadar sinema ile dil arasında bir takım benzerlikler kursa da Metz, sinemanın bir dil olmadığını, onun konuşulan dillerden farklı kurallara boyun eğen anlamlı unsurları bir düzene

---

[3] Metz bu konuda daha sonra bir düzeltme yapmakla birlikte bize göre arada önemli bir fark yoktur.

[4] Metz, C. (1968). A.g.e., s.99-100.

sokabildiği ve gerçekliğe ait görüntüleri gerçekliğin kendisi gibi sunmadığı ölçüde bir dilyetisi olarak kabul edebileceğini, zira gerçekliğin öyküler anlatmak gibi bir sorunu olmadığını, bunun tamamıyla analojik görüntülerden yararlanan sinemanın sorunu olduğunu söylemektedir. Sonuç olarak dilbilimsel kavramlar sinemaya uygulanırken çok dikkat etmek gerekir demektedir.

Sinemada Bir Dilbilgisinden Söz Edebilmek Mümkün Müdür?

Bir sinema dilbilgisinden söz ederken büyük güçlüklerle karşılaşılmasının nedeninin bir söz sanatına benzeyen filmin aynı zamanda bir dilbilgisi özelliği taşıması, yani Pasolini'nin ısrarla üstünde durduğu söz sanatıyla dilbilgisinin birbirlerinden ayırma olanaksızlığı Metz'e göre sinema göstergebiliminin özelliklerinden biri olup, bu konuya bir açıklık getirebilmek amacıyla 1960'lı yıllarda "İmge Şeridinin Büyük Dizimseli" adını verdiği bir tür sinema dilbilgisi oluşturmaya çalışmıştır. Burada filmden çok sinemadan söz edilmesi daha doğru bir yaklaşımdır, zira sunduğu tablodaki unsurların en azından bir kısmı her tür filmde karşılaşılabilecek türden kodlaştırılmış yani değişmeyen türden düzenlemelerdir. Bu arada dilbilgisi kavramının bir dilin kullanılma biçimi ve değişik doğru konuşma ve yazma normlarını çağrıştırdığını anımsatmadan geçmeyelim. "İmge Şeridinin Büyük Dizimseli" bize Noam Chomsky'nin XX. yüzyıl ortalarında yaptığı üretici ve dönüşümsel dilbilgisi ya da dönüşümsel dilbilim çalışmalarını anımsatmaktadır. Aynı mantık ve aynı özelliklere sahip olmamakla birlikte Chomsky her insanın beyninde var olduğunu düşündüğü ve her konuşmacının kendi dilinin zorunluluklarına uygun hale getirdiği evrensel bir dilbilgisinden söz etmiştir ki, Metz'i izlediğimizde ortaya koyduğu Büyük Dizimsel'in her yönetmen tarafından kendisine uygun bir şekilde kullanılması da buna benzer bir şeye benzemekle birlikte arada çok büyük bir fark vardır. Çünkü dünya dilleri binlerce yıllık bir geçmişe sahipken sinemayı anlatıcı bir sanat dalına dönüştüren kurallar çok kısa bir zaman dilimi (o tarihlerde 50 yıl kadar) içinde oluşturularak neredeyse tek bir merkezden bütün dünyaya dağılma şeklinde olmuştur.

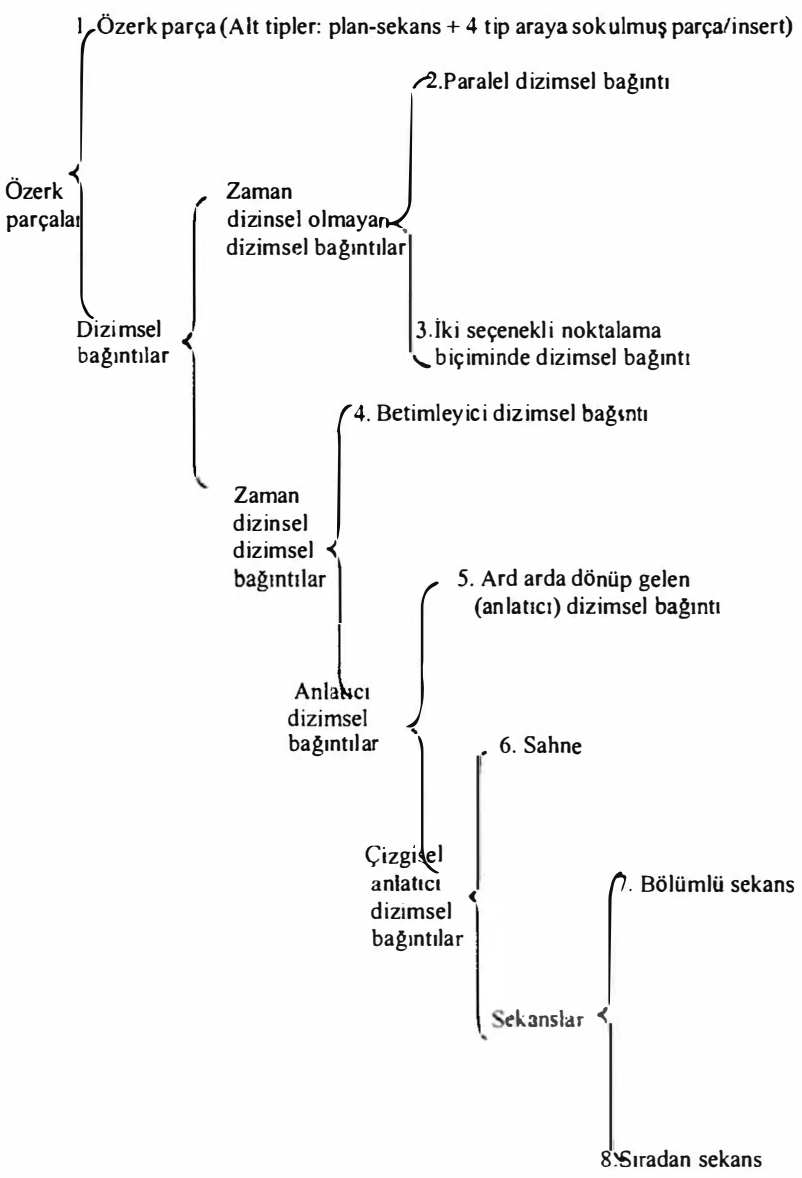
Metz, kendisinden önce sinemayla ilgilenen eleştirmen, tarihçi ve kuramcıların yaptıkları çözümlemelerden yola çıkarak filme ait büyük birimler düzeyinde kodlaştırılmış ve anlamlı düzenlemeleri

kapsayan bir büyük dizimsel oluşturmuştur. Bu bir tür evrensel değişmezlere benzemektedir. Çünkü bu dizimsel düzenleme biçimlerinin kimileriyle öykülü sinema dışında kalan belgesel, bilimsel, deneysel, vs. film türlerinde de karşılaşılmaktadır.

Öte yandan Metz özellikle bu büyük dizimsele ait özerk parça tiplerinin tanımlanmasından sonra filmin büyük dizimselinin sinemaya mı yoksa sinematografik öyküye mi ait olduğunu söyleyebilmek güçleşmektedir, zira bu parçalar her öykülü filme özgü entrika sayesinde ortaya çıkabilmektedirler demektedir. Başka bir deyişle filmde gösterenlerle gösterilenler arasındaki gidiş gelişin yöntemsel bir ilke olarak kabul edilmesi gerektiğini, zira bu parçaların birer birim olarak algılanmalarını sağlayan şeyin bu gidiş geliş olduğunu söylemektedir. Film görüntüleri belli bir çerçeveleme ve kurgulama yöntemine boyun eğdiklerinden bu biçimsel kurallar aynı zamanda o görüntülerin algılanma biçimlerini de belirlemektedir, yani görüntüler yalnızca görüntü değil belli bir bağlama oturtulmuş anlamlı görüntülerdir.

Metz'e göre film adlı imge şeridine özgü büyük dizimsel, şu dizimsel tiplerinden oluşmaktadır: (1) özerk parça (plan sekans + 4 insert tipi) ve dizimsel bağıntılar. Dizimsel bağıntılar kendi içlerinde zaman dizinsel olmayan ve zaman dizinsel olan dizimsel bağıntılara bölünmektedir. Zaman dizinsel olmayan dizimsel bağıntılar kendi içlerinde (2) paralel dizimsel bağıntı ve (3) iki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntıya bölünürken; zaman dizinsel olan dizimsel bağıntılar (4) betimleyici dizimsel bağıntı ve anlatıcı dizimsel bağıntılara bölünmektedir, bu sonuncular kendi içlerinde (5) art arda dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı ve çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılara bölünmektedır. Çizgisel anlatıcı dizimsel bağıntılar ise kendi içlerinde (6) sahne ve sekanslara bölünürken, sekanslar kendi içlerinde (7) bölümlü sekans ve (8) sıradan sekansa bölünmekte ve böylelikle ortaya (çeşitli alt tipleriyle birlikte) 8 dizimsel tip çıkmaktadır. Film adlı imge şeridine özgü bu dizimsel bağıntılar aynı zamanda dizisel bir özelliğe sahiptir, zira bir yönetmen filminde örneğin, bunların hepsinden yararlanmak yerine yalnızca bir kısmından yararlanabilmektedir. Bu işi ise örneğin, hep aynı dizimsel bağıntı tiplerini yineleyerek yapabilmektedir.

Christian Metz'in
İmge Şeridinin Büyük Dizimseli



Metz, öykülü filmleri kapsayan bir göstergebilim çalışması yaptığını, bu büyük dizimselden hareketle (özellikle klasik ancak aynı zamanda modern sinemadaki) öykülü film türlerine özgü dizimsel bağıntı tipleri bulunup bulunmadığını, hangi tür filmlerin daha çok hangi dizimsel bağıntı tiplerine boyun eğdiğini belirleyebilmek mümkün olabileceği gibi bunların alt-türleri konusunda bir takım çözümlemeler yapabilmenin de mümkün olacağını söylemektedir. Metz oluşturduğu bu "İmgeler Şeridinin Büyük Dizimseliyle" Jacques Rozier'nin *Adieu Philippine* adlı uzun metrajlı filmini çözümleyerek oluşturduğu şemanın işlevselliğini kanıtlamıştır. Bu şemanın uzun ya da kısa metrajlı öykülü film çözümlemelerinde kullanılması sinema açısından neyin kanıtlanmasını sağlamıştır. Bu soruya öykülü sinemanın bir şeyler anlatabilmek ve anlaşılır olabilmek için bir tür kurgu tipleri olarak da nitelendirilebilecek büyük dizimsel tiplerinden yararlanmak zorunda olduğu yanıtı verilebilir. Ancak bu yanıt sinema ya da film göstergebilimi film ya da sinema alanı dışında bilimsel ve nesnel anlamda başka bir işe yarayabilir mi ya da yaraması gerekir mi gibi bir başka soruya bugüne kadar somut ve doyurucu bir yanıt getirememiştir. Zaten Metz belkı de bu nedenle *Düşsel gösteren* adlı çalışmayı Jean Mitry ve başka araştırmacıların da etkisiyle psikanalizden ödünç aldığı terimlerle oluşturduğu bir göstergebilimsel terminoloji üstüne oturtmuştur. Mitry, bir yandan öykülü filmlerin göstergeler değil simge niteliğinde göstergeler üstüne oturması nedeniyle bu filmlere dilbilimden esinlenilmiş bir göstergebilimsel yöntemle yaklaşılamayacağını iddia ederken, bu arada Metz'in belki de biraz yananlamla ilgilenmesi gerektiğinden söz etmiştir. Zira filmin ancak bir sanata benzediği ölçüde bir dilyetisine sahip olabilmesi yananlam çalışmalarının farklı sonuçlara yol açabileceğini düşündürtmüş olabilir.

Çünkü Metz de *Langage et Cinéma* (*Dilyetisi ve Sinema*)[5] başlıklı çalışmasının sonunda:

Bu kitabın amaçlarından biri de dilyetisinin iletişim amaçlı göstergeler sistemi olarak kabul edilmesi durumunda sinematografik anlam sorununun doğru dürüst bir şekilde ele alınıp incelene-

[5] Metz, C. (1992). *Langage et cinéma*, Larousse, 1971, Nouvelle Édition Albatros. s.217

meyeceğini göstermektir...Oysa sinema bir sistemden çok pek çok sistemi içinde barındıran bir sanattır...

"'"Sinema bir dilyetisi midir yoksa değil midir?" tartışması artık geleneksel bir görünüm kazanmıştır. Oysa bu tartışmanın sınırlarının genişletilmesi ve aynı zamanda belirlenmesi gerekmektedir (sanılanın aksine bu iki işin birlikte yapılması gerekmektedir). Biz de bu kitapta bu işi başarmaya çalıştık...(zira sinema göstergebilimi henüz oluşmamıştır) demektedir. Zaten *Düşsel Gösteren* (1977) adlı metninde Freud ve Lacan'ın çalışmalarından yararlanıp seyircinin filmle kurduğu düşsel ilişkiden yola çıkarak filmsel göstereni sorgulamıştır. Seyircinin beyaz perdede gördüğü düşsel imgelere hem inanmak hem de inanmamak gibi çelişkili bir durumda kaldığını söyleyerek bu durumu düş görme ve halüsinasyonla karşılaştırmıştır. Seyircinin filmi nasıl anladığını anlamaya çalışan Metz filmlerle teker teker ilgilenmekten çok sinemanın geneline yönelik araştırmalar yapmıştır. *Düşsel Gösteren: psikanaliz ve sinema* başlıklı bu çalışmasında sinematografik düşü kodlamak istediğini yani bu düşü nasıl kodlayabileceğini düşlediğini ve bu yapıtta devreye sinema seyircisini sokma nedeninin seyircisiz bir filmden söz edilemeyeceği düşüncesi olduğunu belirtmektedir. Bu metni oluştururken kendi kendisine sorduğu temel sorulardan birinin Freudçu psikanalizin sinematografik gösteren incelemesine nasıl bir katkıda bulunacağı olduğunu söyleyen yazar bu soruya: "seyircinin filme katkısı", "Freudçu psikanaliz", ve özellikle de "sinematografik gösteren" üzerine yaptığı açıklamalar aracılığıyla yanıt vermektedir. Aynı çalışmada insanların hiçbir şekilde zorlanmadıkları halde neden sinemaya gittiklerini, sinemaya gitme adlı oldukça karmaşık ve yeni sayılabilecek bu oyun kuralını nasıl özümsediklerini ve nasıl bu kurumun bir parçası haline geldiklerini anlamak istediğini söyleyen yazar film ve düş arasında çok ince ayrıntılara inen psikolojik, psikanalitik, sosyolojik, antropolojik, dilbilimsel ve göstergebilimsel karşılaştırmalar yaptıktan sonra kitap boyunca sinemasal gösterenin psikanalitik oluşum sürecini anlamaya çalıştığından bahisle birisi dilbilimden esinlenecek (psikanalitik bir terim olan ve bilinç düzeyine denk gelen) "ikincil süreç göstergebilimi", diğeriyse psikanalizden esinlenecek (bilinçaltında olan biteni ifade etmek amacıyla kullanılan) "birincil süreç

göstergebilimi" çalışmaları yapılabileceğine dikkat çekmektedir. Çalışmanın sonundaysa incelemeyi dört adet ikili kavram üstüne oturttuğunu söylemektedir ki, bunlar: metafor/metonimi, birincil süreç/ikincil süreç, dizisel bağıntı/dizimsel bağıntı, yoğunlaştırma/yer değiştirmedir.

Yapısalcılığın çok moda olduğu bir dönemde yaptığı çalışmalar yazara hatırı sayılır uluslararası bir ün kazandırmış ve bu çalışmaların sahip oldukları bilimsel nitelik ve yararlanılan yöntem Fransa üniversitelerinde sinemayla ilgili bölümler kurulmasına yol açmakla kalmayıp başka ülkelerde benzer araştırmalar yapılmasına neden olmuştur.

*

Daha önce belirttiğimiz gibi Sinema Göstergebilimi kurucusunun yaptığı çalışmaları çok yakından izleyen bir kişi varsa o da yine uluslararası hatırı sayılır bir üne sahip olan Jean Mitry'dir. Metz'in çalışmalarını yayınladığı sırada sinema tarihi metinlerini yazmakta olan Mitry daha sonra sinema göstergebilimiyle ilgili düşüncelerini yayınladığı *Göstergebilimi Sorgulamak - Dilyetisi ve Sinema* (1987) başlıklı çalışmasında genelde sinema ve film göstergebiliminin sorunlarıyla birlikte Metz'in ulaştığı sonuçları da tartışmıştır.

Filmsel dilyetisi kavramının sinematografik anlatımla ilgili çözümler sunmaktan çok sorunlar yarattığına dikkat çeken Mitry, aslında öykülü filmle bir ilişkisi bulunmayan dilbilgisinin Metz'in anladığı anlamda ele alınması durumunda her filmin genel nitelikte, önceden var olan dilbilgisi kurallarına boyun eğmek yerine biçim/içerik ilişkilerinin dayattığı bir zorunluluk sonucu kendi ürettiği dilbilgisine boyun eğmesi nedeniyle sinemada bir dilbilgisinden kesinlikle söz edilemez demektedir. Zira ona göre de filmin anlaşılır olabilmesi için anlamlı olması gerektiği doğrudur, ancak bütün eklemlenme biçimlerinin zorunlu olarak dilbilimsel çift eklemliliğe boyun eğmesi gerekmez. Filmi bir dilyetisinden çok bir söyleve benzetmek daha doğrudur, çünkü Mitry'nin deyişiyle sinema bir göstergeler sistemi olmayıp, Metz bile filmin söz ya da şiir sanatının başladığı noktada başladığını kabul etmektedir. Başka bir deyişle öykülü filmin dilyetisi ötesi bir sanat dalına benzediği dilyetisinin bittiği noktada başladığı söylenebilir.

Sinemanın bu dilyetisi ötesi bir sanata benzeme özelliği her şeyi sistemleştirme gayretinde olan göstergebilimciler için bir uyarı niteliğine sahip olması gerekirken, Mitry, onlar hiç zorlanmadan filmsel imgelerin sözlü birimlerin tersine önceden belirlenmiş kesin kurallara boyun eğemeyeceklerini unutmuşlar ya da görmezden gelmişlerdir demektedir. Örneğin, sözcükler bağlama göre anlam değişikliğine uğrarken cümle yapılarında bir değişiklik olmamaktadır. Ancak bağlamın değişmemesi durumunda sözcüğün de anlamı değişmemektedir. Mitry:

"Oysa imgelerin sahip oldukları somut değer her seferinde kendisine farklı bir anlam yüklenmesine neden olmaktadır, çünkü hiçbir görüntü birebir bir diğerinin aynısı değildir. 1912 yılından bu yana dünyada 500.000 uzun metraj öykülü film üretildiğini varsayarsak bu 60 milyardan fazla imge anlamına gelir. Oysa bu imgelerin hiçbiri diğerinin aynı değildir"[6] derken haklıdır. Dolayısıyla sinemada dillerde görüldüğü üzere değişmez sözcüklere denk düşen görüntüler yoktur. Zaten her planın bir sözcükten çok pek çok cümleye hatta paragraf veya sayfalar dolusu metne denk düşebileceğini herkes kolaylıkla fark edebilir. Öte yandan sözcüklerin nötr denilebilecek sözlüksel anlamları varken hiçbir plan ya da imgenin nötr olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir, zira hiçbir görüntü gelişigüzel bir şekilde çekilmez.

Yazarımız, sinemada anlam üretilmesine yarayan yapıların (Metz'in imgeler şeridinin büyük dizimseli gibi) belli kurallara bağlı olmadıklarını, dolayısıyla yapılardan yola çıkıp anlam üretilemeyeceğini tam tersine anlamdan yola çıkarak yapılar oluşturulduğunu ve daha önce de belirttiği gibi gösterilenlerden söz edebilmek için önce gösterenler olması gerektiğini iddia etmektedir.

Mitry'ye göre sinema bir göstergeler sistemi değilse nedir? Sahip olduğundan başka bir anlam yüklenen her nesnenin simge olarak nitelendirildiğini söyleyen yazar, sinematografik imgelerin somut şeylerin imgeleri olması nedeniyle bunları dilbilimsel göstergelerden çok *simgesel göstergelere* benzetmektedir. Dolayısıyla ona göre sinemada gösterge olarak nitelendirilen imgeler simgesel

[6] Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question,* 7 Art, Ed. Du Cerf. s.37.

bir değere sahip olduklarından göstergebilimsel bir çözümleme birimi olarak kabul edilemezler.

"Öyleyse sonuç olarak filmsel dilyetisinin göstergelerden yoksun bir dilyetisi olduğu söylenebilir. Yalnızca kendi dışında kalan unsurların belirlediği bir niteliğe sahip olmakla yetinmeyen imgenin yeniden canlandırdığı somut şeyler nedeniyle biçimsel bir niteliğe de sahip olduğu düşünülmektedir. Algılandığı ölçüde anlaşılabilmesi nedeniyle en sıradan filmlerde bile görsel dışavurum şiirsel bir niteliğe sahiptir. Sinema ancak bir sanat yapıtı olabildiği ölçüde bir dilyetisine benzeyebilir ki, bir anlama sahip olmadan önce bir dışavurum biçimine benzemek durumundadır diyerek söylemeye çalıştığım şey de budur"[7] demektedir.

Peki, Mitry'ye göre sinemasal ve filmsel sözcükler ne anlama gelmekte ya da bu sözcüklerle ne ifade edilmektedir? Cohén-Séat'mn sinemasal olanla filmsel olanı zekice birbirlerinden ayırdığını belirten yazar, bu araştırmacının hareket eden herhangi bir şeyin basit bir şekilde kaydedilmesinin sinemasal bir olgu olduğunu, filmsel olanınsa dışavurumla ilgili olduğunu söylediğini aktarmakta ve bu düşünceye sahip çıkmaktadır. Bu nedenle ilke olarak yalnızca imgelerin filmsel bir özellik taşıdığını düşünmekte ve sinemanın bağımsız bir sanat dalı haline gelmesini sağlayan şeyin anlam ve anlamlı biçimler üretmesi olduğunu iddia etmektedir. Ona göre ancak bu şekilde ortaya çıkan gösterilen *özgün* olabilir. **Sinematografik özgünlük demek şeyler, eylemler ya da olgulara benzemekten başka bir özelliği olmayan şeyler, eylemler ve olgulara film bağlamında mecaz, simgesel ya da başka anlamlar kazandırmak demektir.**

Jean Mitry, özetle bir kez daha yapısalcı dilbilimin sunduğu olanaklardan yararlanacak ya da esinlenecek bir sinema ya da film göstergebiliminin olanaksız olduğunu düşünmektedir:

Gündelik yaşamda şeyler, eylemler, olgulardan nasıl ifade ettiklerinden fazlasını beklemiyorsak filmden de ifade ettiğinden fazlasını beklememek gerekir. Yalnızca gösterdiklerine indirgenen filmsel imgeler yalnızca gösterdikleriyle yetinirler ve başka bir şey

[7] Mitry, J. (1987). A.g.e. s.139.

ifade etmezler. Oysa insan düşünen bir varlık olduğundan tam tersine ürettiği zihinsel imgeler arasında -nedensiz, öznel- yeni ilişkiler kurar. Bu zihinsel imgelere yüklemeye çalıştığı anlamlar doğrultusunda onları yeniden örgütleyerek özgün bir anlam kazandırır. Dekupaj, kurgu, değişik planlar ve çekim açılarıyla film de aynı şeyi yapar. Zaman ve mekan, şimdiki zaman ve geçmiş, güncel ve anı niteliğindeki unsurlardan yararlanan anlatı biçimleri ne kadar karmaşık olursa olsun, filmin mantıksal yapısı herkesin anlamı konusunda hem fikir olduğu kişisel deneyimi örnek olarak gelişir.

*

Örneğin, farklı kişilerin aynı sözcüğe farklı yananlamlar yükledikleri söylenmektedir. Kişilerin bu sözcüğe farklı yananlamlar yüklemesinin nedeni farklı sosyo-kültürel alışkanlıklara sahip olmaları ve bir metnin bir etnik gruptan diğerine farklı bir şekilde anlaşılabilmesidir. İmgeler konusunda da aynı şey söylenebilir. Başka alanlarda olduğu gibi sinemada da şeyler değişmeyen bir anlama sahip değildir. Sinematografik özgünlük demek yalnızca sinemaya özgü olanaklarla anlam üretmekle yetinmeyip aynı zamanda bunların anlaşılmasını sağlamak demektir. Üretilen anlamın anlaşılmasını sağlamak amacıyla kesinlikle bir takım sözleşmelere başvurmak gerekmemektedir. Tam tersine sözleşmeler hiç durmadan yenilenmeli, dönüştürülmelidir. Önemli olan bu yeni işlemlerin birbirlerinden ayrılması olanaksız bir içerik ve bir biçim arasındaki zorunlu ilişkiler üstüne oturtulması olup biçimle içerik birbirlerini doğrulamak durumundadırlar. Ben bundan başka bir kural olduğunu düşünmüyorum, demektedir.[8]

*

Film yönetmenleri arasından bu tartışmalara katılmış en önemli isimlerden biri belki de en ünlüsü hiç kuşkusuz İtalyan şair ve film yönetmeni Pier Paolo Pasolini'dir. *L'Expérience hérétique* (1976) başlıklı kitapta bir araya getirdiği metinlerde daha çok Metz'in yararlandığı terminolojiye uygun düşünceler üreten Pasolini sinemayı daha çok şiirsel bir metne benzetmekte ancak sinematografik dilyetisi yerine bir söylevle karşılaştırmayı yeğlediği filmi, dilbi-

[8] Mitry, J. (1987). A.g.e., s.264

limsel kavramlar üstüne oturtmak yerine, kendi ürettiği şiirsel ritim ve stile yönelik terimlerle yorumlamaktadır. Ancak ilk başlarda bir sinema dilinin varlığı üstünde ısrarla durduğu bilinmektedir.

Metz, Mitry ve Pasolini dışında gerek Fransa gerek İtalya gerekse başka ülkelerde birçok göstergebilimsel ya da psikosemiyotik film, film türü, alt-türler ya da daha genelde sinema ve seyirciye yönelik çalışmalar yapılmış olup bunların bır kısmı metnin sonunda verdiğimiz özet kaynakçada yer almaktadır. Ancak film ya da sinema göstergebilimi 1980'li yılların sonundan başlayarak o 1960'lı yada 1970'li yıllarda sahip olduğu entelektüel güç ve parlaklığını tamamıyla denmese de büyük ölçüde yitirmiştir. Bu konuda Christian Metz'in 1983 yılındaki trajik ölümü de hiç kuşkusuz büyük bir rol oynamıştır.

Metz'in yapısalcı dilbilimden yola çıkarak yaptığı çalışmalar çok üst düzey bir entelektüel birikimi zorunlu kılıp sinema ilk kez bilimsel olduğu söylenebilecek bir yöntemle ele alınarak bilimsel sonuçlara hizmet edip edemeyeceği anlaşılmaya çalışılmıştır. Yaklaşık yirmi yıllık bir çabalamadan sonra Metz yukarıda dile getirildiği gibi Freudçu ve Lacancı psikanalizden yararlanarak sinemayı psikosemiyotik bir yöntemle çözümleme girişiminde bulunmuş ancak görüldüğü kadarıyla umduğu sonuçlara ulaşamamıştır (bak. Philippe Beauregard, Jean François Tarnowski, Reda Bensmaia, vs). Psikanalizin evrensel nitelikte bir terminolojiye sahip olmaması yine dünyanın her yerinde sinema seyircisinin Modern Avrupa ya da Amerika seyircisinin kültür, zihniyet ve yaşam biçimine sahip olmaması, ulaşacağı sonuçlara daha baştan varsayımsal bir nitelik atfedilmesine ve bütün dünyada genelleştirilememesine yol açarak bu başvurulan bilimsel yöntemin geçerliliğinin sorgulanmasına yol açabilecekti. Jean Mitry'nin öğrencisi olmuş ve Christian Metz'in bir tanrı gibi görüldüğü günleri yaşamış biri olarak sinemanın bu yöntem sayesinde devrim yaparak başka bir boyuta geçebileceği düşüncesinin o günün sinema meraklıları ve entelektüellerine çok yabancı olmadığını söyleyebilirim.

Metz'in ölümünden sonra çok sayıda psikosemiyotik çalışma ve çözümleme yapıldığı görülmektedir. Ancak bu çalışmaların hiçbiri bize somut sonuçlar sunamamakta ve sinema alanındaki çözümlemelere yeni bir boyut katamamaktadırlar.

Metz ve çağdaşlarının yaptıkları çalışmalar bugün bile okunduklarında yazılan metinlerin hala oldukça üst düzey bir bilgi birikimini zorunlu kıldıkları çok kapsamlı ve derin bir sinema tarihi, kuramları, estetiği bilgisinin yanı sıra yapısal dilbilim, göstergebilim ve en azından Freudçu ve Lacancı psikanalitik terminolojiye aşina olmak gerektiği görülmektedir.

Peki, bugün bu konuda neler yapılabilir sorusuna pek çok kişinin yapılacak bir şey kalmadığı yanıtını vereceği söylenebilir. Oysa özellikle Jean Mitry, Christian Metz, Pasolini, ve daha birkaç ciddi araştırmacının çalışmaları yeni baştan derinlemesine denilebilecek bir şekilde okunmadan ve bu bilgiler çok disiplinli bir sorgulama aşamasından geçirilmeden bu soruya kesin bir yanıt verebilmek kolay bir iş değildir. İşe belki de Metz'in *Dilyetisi ve Sinema* çalışmasında söylediği gibi sinema göstergebiliminin henüz oluşmadığı varsayımıyla başlanabilir.

SİNEMADA AUTEUR KURAMI[9]

Prof. Dr. Şükran KUYUCAK ESEN*

Auteur Kuramı'na Giden Yol

Sinemanın yalnızca bir kayıt ve belgeleme aracı olmadığını ortaya koyan Mélies'den bu yana, "Sinema nedir?" sorusu zihinleri meşgul etmiştir. Hâlâ da etmektedir. Lumiére kardeşlerin belgesel dışında pek umut bağlamadıkları sinema, Mélies'in elinde bir sihirbazlık aracına dönüşmüş, Griffith'in elinde ise öykü ve masal dünyası yaratan, sihirli bir değneğe bürünmüştür. Yıllar içinde sinema ile uğraşanlar, anlatım dili geliştikçe, sinemanın ne olduğu, ne olması gerektiği konusunda çeşitli fikirler ileri sürmüşlerdir. Sinemanın anlatım olanakları geliştikçe, bu fikirler de yenilenmiştir.

Daha 1920'li yıllarda bir anlatım aracı, bir sanat olduğu kabul edilen sinemanın, nasıl bir sanat olduğu, bu sanatın nasıl bir dili olduğu ya da olması gerektiği üzerinde tartışmalar başlamıştır. Dil olanakları araştırılmıştır sürekli. Sovyetler Birliği'nin genç sinemacıları, film sanatının temelinin kurgu olduğunu kabul etmişlerdir.

Kuleşov, kurgu yardımıyla anlatım dilini geliştirmek için pek çok deney yapmıştır. Öğrencisi Pudovkin de, Kinorejissör; Kinomaterial'in 1928'deki almanca baskısının önsözünde: *"Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de, filmin yönetmeni için aynı işe yarar. Film yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak, ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş kurgu cümlelerini, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım tamamlanmış olan yaratma, yani filmi ortaya çıkar."* diye yazmıştır.[10]

Fransız André Malraux ise, Esquisse d'un Psychologie du Cinéma adlı çalışmada, 1939 yılında sinema için, *"Çünkü öykü olmuştur bugün sinema; artık tiyatroyla değil, romanla yarışmak-*

---

[9] Bu bölüm, **Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur** kitabının **"Sinemada Auteur Kuramı"** bölümünün genişletilip güncellenerek, yeniden düzenlenmiş biçimidir. Kuyucak Esen, Ş. (2002). **Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur**, İst: Alfa Yay.

* **Prof. Dr. Şükran KUYUCAK ESEN**: Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

[10] Pudovkin, V. (1995) **Sinemanın Temel İlkeleri**, çev.: Nijat Özön, Ankara. Bilgi Yayınevi.. s.16.

tadır. Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır işte. Bunu bir o, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek, sessiz sinema çok şeyler almıştı romandan"[11] diye yazarak anlatım dilinin ulaştığı derinlikten söz etmekte, sinemanın romanla benzerliğini dile getirmektedir.

1947 yılında, Soggetto e Seneggiatura'da yazan İtalyan Umberto Barbaro, *"Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişioğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı."*[12] diyerek kamerayı tanımlamakta, onun "yaratıcı yönetmenin bir aracı" olduğuna vurgu yapmaktadır.

Fransız "Yeni Dalgacılara", giderek Auteur Kuramı'na öncülük eden Alexandre Astruc de bu düşünceleri formüle ederek, 30 Mart 1948'de L'ecran Français dergisindeki yazısında "camera-stylo" görüşünü ortaya koymakta, sinemada anlamın kamerayla yazıldığını anlatmaktadır: *".....Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kamera-kalem çağı diyorum. Bu deyimin kesin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantazinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır. (...) Biz diyoruz ki sinema, bir biçim bulmaktadır ve bu biçim içinde sessiz sinemanın en hoşlanılan yönü olan görüntülerin ağır çağrışımlarından geçmeksizin, sinema şeridine düşünceleri doğrudan doğruya yazabilecek güçlü bir dil olmaya başlamıştır."*[13]

---

[11] **Türk Dili Dergisi,** Sinema Özel Sayısı, 1 Ocak 1968, s.363.
[12] **Türk Dili Dergisi,** Sinema Özel Sayısı, 1 Ocak 1968, s.350.
[13] **Türk Dili Dergisi,** Sinema Özel Sayısı, 1 Ocak 1968, s.464-465.

Cahiers du Cinéma Dergisi'nin yöneticisi, kuramcı André Bazin de, derginin ilk sayısındaki yazısında, Nisan 1951'de şöyle yazar: "*Başka bir deyişle sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini duyuruyordu. 1938'de kurgulama betimliyordu, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığı söylenebilir. Görüntü - plâstik yapısı, zaman içinde düzenlenişi - çok daha büyük bir gerçekliğe dayandığı için, gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.*"[14]

Bazin, 1918-1958 yılları arasındaki kısa yaşamı süresince sinema üzerine çok düşünmüş, çok sayıda makale kaleme almıştır. Orson Welles ve De Sica üzerine yazdığı iki kitapçık dışında kitabı olmamasına rağmen makaleleri, bir tanesi kendisi tarafından 1958'de "Qu'est-ce que Le Cinéma" adıyla, üç tanesi de ölümünden sonra olmak üzere, toplam dört kitapta toplanmıştır. İşte bu kitaplar, onun oluşturduğu Gerçekçi Kuram'ı gözler önüne sermektedir.

André Bazin yazılarıyla, sinema üzerine düşünen birçok kişiyi etkilemiş, "La Nouvelle Vague" denilen akımın oluşmasında, "La Politique des Auteurs" görüşünün ve de "Auteur Kuramı"nm ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

André Bazin, 1953'te "Regards Neufs Sur Le Cinéma" adlı, çeşitli yazarların yazılarından oluşan kitabın önsözünde, "*Soyut düşünceyi, ancak gerçeğin elden geldiğince somut temsiliyle anlatmak, işte sinemanın paradoksu. Bu, sinemanın aynı zamanda hem gücü, hem de buna bağlı olarak tehlikeli yönüdür de.*" sözleriyle görüşlerini belirtmektedir. İlerleyen satırlarda, Orson Welles'in "Citizen Kane" ve Jean Renoir'ın "La Régle du Jeu" filmlerinin ilk zamanlarda, profesyonel eleştirmenlerce bile anlaşılamadığını ya da farklı anlaşıldığını söyleyerek şu açıklamayı yapmaktadır: "*Bunun nedeni şudur: Welles ve Renoir, sadece zamanlarının ilerisinde bulunuyorlardı; sinemanın anlatımını zenginleştiriyorlardı. Filmler kötü yazılmış, çapraşık ya da karanlık değildi, ama söyledikleri henüz söylenmemişti. Herkesin ilk önce anlamadığı, ama daha sonra yavaş yavaş sinemanın ortak malı olan daha tam, daha*

---

[14] Bazin, A. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. : Nijat Özön, Ankara. Bilgi Yayınevi. s.379

ince bir dil yaratmaları gerekiyordu. Tıpkı, dili aynı zamanda hem kullanan hem de yaratan büyük yazarlar gibi."[15]

Bazin'in de dediği gibi, "dili hem kullanan hem de yaratan" büyük sanatçılar, büyük yönetmenler, büyük düşünürler sinema üzerine katkılarını yapa yapa, sinemanın bugünkü çağdaş anlatım özelliklerine kavuşmasını sağladılar. Sinema dili, güçlendi, derinleşti. Ama hâlâ, sinemanın ne olduğu, anlatı yapısının nasıl kurulduğu üzerine tartışmalar bitmedi. Sinemadaki anlatıyı özgün kılanın, filmi sanat yönetmeni sanatçı yapanın "ne" olduğu, hâlâ kesin yanıtını bulamadı.

Auteur yönetmenler anlatmak istedikleri düşünceleri, somut görüntülerle, ama kendi seçtikleri, düşüncelerini yansıttığına inandıkları somut görüntülerle; bu görüntüleri düşüncelerini yansıtabileceğine inandıkları biçimde birbirine bağlayarak (kurgulayarak); sinemanın kullanabildiği tüm olanaklardan, düşüncelerini aktardığına inandıkları biçimde yararlanarak; bir bütünlük içinde peliküle veya diskete veya ekrana veya perdeye aktarırlar. Hangi ortama aktarılmışsa, biz izleyiciler de kendi kapasitemiz ölçüsünde, kendi geçmiş birikimimizin bize sağladığı olanaklar ölçüsünde ve izlerken sağlanan koşullar ölçüsünde bu düşünceyi anlamaya, bu düşünceden ve görsellikten beslenmeye çalışırız. Kuramcılar hâlâ, bu görüntüleri nasıl çözümleyeceğimizi, "auteur"lerin düşüncelerini, duygularını nasıl anlayabileceğimizi araştırmaktadırlar. Sinemayla, nasıl daha derin ve daha güzel iletişim kurabileceğimiz konusunda düşünceler üretmektedirler. Hâlâ "Qu'est-ce que Le Cinéma?"[16] diye sormaktadırlar.

François Truffaut'dan Peter Wollen'a Auteur Kuramı

1948 yılında kameranın bir kalem olduğunu, yaratıcı yönetmenlerin kamera-kalemle isterlerse roman gibi film çekebileceklerini yazan Alexandre Astruc, Cahiers du Cinéma yazarı olan gençlerin yeni düşünceler geliştirmelerini sağlar.

II. Dünya Savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmlerinin, savaşın bitip Alman işgalinin sona ermesiyle, Fransa'ya girebilme-

---

[15] Bazin, A. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. : Nijat Özön, Ankara: Bilgi yayınevi. ss. 26-28.

[16] Qu'est-ce que Le Cinéma: Sinema Nedir?

si, genç Fransızların bol bol Hollywood filmi izlemelerine yol açar. Sinema kulüplerinin tüm Paris'i kaplaması, özellikle Henri Langlois'nın kurduğu Cinématheque Française'in arşivi sayesinde, eskiden çekilmiş ve yeni çekilen bütün filmlerin tekrar tekrar izlenebilmesi, sinemaya meraklı gençleri, özellikle sinema dergisinin genç eleştirmenlerini çok etkiler. Tekrar tekrar izlenen çok sayıda Amerikan filmi, onların filmler arasında karşılaştırma yapmalarını sağlar. Yönetmenlerin tarzlarını, bu tarzların farklılıklarını görmelerine yardımcı olur. Hollywood'un ticarî stüdyo sisteminin katı kuralları içinde bile, bazı yönetmenlerin kendilerine özgü bir anlatım biçimi geliştirdiklerinin farkına varırlar. İşte bu farkına varış, onları heyecanlandırır ve "La Politique des Auteurs"[17] diye bir görüş geliştirirler. Astruc'ten öğrendikleri gibi, bazı sanatçıların kendi öykülerini, kendi dilleriyle, farklı biçimde anlatmalarının sinemada mümkün olduğunu ve bunu başaran Amerikalı yönetmenler bulunduğunu ileri sürerler. Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Orson Welles onlara incelemek için iyi birer malzeme olur. Özellikle Amerikan sinemasının, en kesin kalıpları olan western türünde film çekip de farklı bir dil tutturabilen Hawks'ı iyice masaya yatırırlar, didik didik incelerler.

"La politique des auteurs" görüşünü oluşturan, Cahiers du Cinéma dergisinin genç eleştirmenleri, François Truffaut, Claude Chabrol, Jean Luc Godard, Jacques Rivette ve Erich Rohmer bir süre sonra kendileri de film çekmeye başlarlar. Film anlayışları, ele aldıkları konular farklı da olsa, filmleri birbirine benzemese de, aynı kaynaktan beslenen bu gençlere, "Yeni Dalga"(La Nouvelle Vague) yönetmenleri denilir.

Yeni Dalga'yı ve yönetmenlerini incelediği kitabında James Monaco, Yeni Dalga'nın 'manevî babası'nın Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois, gerçek babasının ise André Bazin olduğunu söyleyerek, görüşlerini açıklar. Monaco, *"Sinematek'in karanlık gösterim salonunda karşılaşıp tanışan bu beş gencin kafasında, şu ya da bu biçimde olsun bir öykü film ortamında nasıl anlatılır meselesi vardı. Onlar yalnızca filmler yapmak istemediler, aynı zamanda filmlerin nasıl yapıldığını anlamak istediler."* diyerek, yola çıkış itkilerini belirttiği Yeni Dalga'cıların, auteur kura-

[17] La Politique des Auteurs: Yaratıcı yönetmenler politikası.

mına varış yollarını da şöyle anlatır: *"Astruc bu çağrıyı dile getirdi. Langlois malzemeyi temin etti. Bazin temel yapıyı sağladı. 1950'li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette Cahiers du Cinéma'nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar. Bu soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik ve bazen de şiddetli bir çalışmaydı. Merkezine de yaratıcı yönetmenler politikası (politique des auteurs) ile film türleri anlayışlarını aldı ve auteur kuramı ifadesinin yazılması genellikle Truffaut'ya atfedilmesine rağmen, bu eleştirel sistem yine de gerçekten kolektif bir çalışmanın ürünüydü."*[18] Monaco bu sözleriyle, kuramın doğuşundaki heyecanı ve kolektivizmi de vurgular aynı zamanda.

Sinemanın yüz yılını ele aldığı eserinde Giorgi Vincenti ise, auteur kuramının vurgusunu, yönetmenin söylemi üzerinden yapar: *"Dergide Bazin'in çevresinde toplanan genç yazar ve eleştirmenler, bu zevkin geliştirilmesine katkıda bulunurlar ve Fransız sinemasının Yeni Dalga ile kökünden değişmesine yol açarlar. Bu yeni eleştiri çizgisinin en önemli ve Bazin'in estetik söylemine katkıda bulunan noktası 'Yönetmenler Politikası' (Politique des Auteurs) denilen yeridir, burada her yönetmenin kendi biçemine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı yakalamak olasıdır; bu bir kişiliğin, kişiselliğin işaretidir. Sinemayı ve gerçeği özgün bir şekilde ele almanın yoludur; kısacası, yönetmenin kişisel söylemidir."*[19]

Vincenti'den sonra Monaco'nun anlatımına yeniden dönerek, auteur kuramını oluşturan Yeni Dalga yönetmenlerinin kurama yaklaşımlarını ve entelektüel yapılarını, onun kitabından okumayı sürdürelim: *"Yeni Dalga yönetmenlerinin tümü tarihsel boyut ile kişisel boyut arasındaki ilişkiyi çözmekle ilgilendiler. Film adlı aracın biçimlerinden ve yapılarından büyülenmeleri, onların filmlerini daha öncekilerden farklı kılar ve sinema tarihinde bir dönüm noktasına işaret eder. Bu kısmen eleştirmen olarak ortak miraslarının sonucudur. Ancak daha da önemlisi, bu genel olarak 1950'li ve 1960'lı yıllardaki Fransız entelektüelleri olarak yaşadıkları*

---

[18] Monaco, J. (2006). **Yeni Dalga**, Çev. Ertan Yılmaz, İst. +1 Yayınları,. s. 13-14, 18.
[19] Vincenti, G. (1993). **Sinemanın Yüz Yılı**, Çev.Engin Ayça, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı Yay. s 124.

ortak bir deneyim meselesidir. Barthes 1940'lı yılların sonu ile 1950'li yılların başında bir edebiyat göstergebilimi geliştirirken, solgun yüzlü bir genç olan Jean-Luc Godard, Sorbonne'da etnoloji okuyor ve Saussure ile Parain gibi dilbilimcilerin düşüncelerinden büyüleniyordu. Birkaç yıl sonra bu beş Cahiers eleştirmeni, yoğun bir biçimde sinemanın 'yapısal antropolojisi' diyebileceğimiz şeyi geliştirmeye dalmışlardı. Kendilerini bir araya getiren 'derindeki yapıyı' *görmek için sayısız miti karşılaştıran ve çözümleyen yapısal etnograflar gibi, Cahiers du Cinéma eleştirmenleri de Sinematek'te, sinema tarihinin verimli ormanına akınlar düzenlediler ve buradan sinemanın* 'derin yapısını' *anlayarak çıktılar. Onlar bunu* auteur*'ler ve* tür*'ler yoluyla ifade ettiler. 'Yirminci Yüzyıl' (Twentieth Century,1934) gibi bir komedi ile, 'Büyük Uyku' (The Big Sleep,1946) gibi bir kara film ya da 'Hatari' (1962) gibi bir western arasında ilişki kurmak nasıl mümkün olabilirdi? Bu filmlerin paylaştıkları tek derin yapı, onların yaratıcısı olan Howard Hawks'tı. Her örnekte türün uylaşımlarını çıkarıp atın, tamamen ve yalnızca, bu yönetmene ait olan bir anlam yapısını göreceksiniz. Bu, sadece biçeme ait bir refleks konusu değildir. Burada göz önünde tutulan* auteur *ile* tür, *Barthes'ın terimleriyle* biçem *ile* dil *arasındaki diyalektik ilişkidir"*[20]

Ellili yıllarda, bu genç ve entelektüel eleştirmen-yönetmenler, 1930-40'lı yılların Hollywood film fabrikalarında bant sistemiyle otomobil üretircesine üretilmiş olan, ticarî garantiyi sağlayan standart kodlarıyla, komedi, western, gerilim gibi *tür* filmlerini ardarda izleyince; bu, endüstri ürünü filmlerin ne kadar kusursuz; izleyiciyi yakalayan *tür* kodlarının, ne kadar işlevsel olduğunu görürler. Fabrikasyon tarzı iş bölümünün sonucunda ortaya çıkan bu filmlerin, bir otomobil kusursuzluğuyla üretildiğini; renkleri, konuları, oyuncuları, senaristleri ve yönetmenleri farklı da olsa her vidası yerine doğru takılmış, doğru kalıpların doğru parçalara birleştirildiği, çalışanları organize eden ustabaşının direktiflerine uyulduğu için, türün standartlarını taşıyan mükemmel ürünler olduklarını, her izleyişte bir kez daha fark ederler. Bu filmler, Amerika'da ve tüm dünyada üretildikleri fabrikanın adıyla anılmakta ve tanınmaktadırlar. Amerikan *tür* sinemasının bu kusursuzluğuna hayran olan genç

---

[20] Monaco, J. (2006). **Yeni Dalga**, Çev. Ertan Yılmaz, İst +1 Yayınları,. s. 16-17.

Fransız sinefiller, Avrupalı bakış açısıyla baktıklarından, bu filmlerden bazılarının ustabaşısının yaratıcılığını, yani yönetmeninin izini taşıdığını fark ederler. Standart kalıplarla üretilmiş olsalar da *tür* filmlerindeki bu yönetmen izlerinin peşine düşünce de, izler onları "auteur kuramı"na götürür. Ticarî sinemanın içindeki, yaratıcı yönetmenlerin değerini ortaya çıkarırlar. Yaratıcı yönetmenlerin özgün yönlerini yakalamak, standart kalıplardan sızan özgün ışığı görmek ve göstermek onlar için, eğlenceli bir göreve dönüşür.

Fransız filmlerini de artık aynı gözle incelemeye, eleştiri yazılarını bu bakışla yazmaya başlarlar. Truffaut, Şubat 1955'te Cahiers du Cinéma'nın 44. Sayısında, ticarî bir anlayışla çekilmiş olan "Ali Baba ve Kırk Haramiler" filmi için bir eleştiri yazısı yazar. Bu yazıda, Jacques Becker'in ünlü oyuncu Fernandel ile gerçekleştirdiği filmin, Becker'in önem verdiği 10-12 kişinin senaryoyu rezil etmesine rağmen, çok yaratıcı bir film olduğunu belirtir; Becker'in bir auteur olduğunu savunur.[21]

Auteur kuramının gelişim çizgisini Film Ansiklopedisi ise şöyle özetlemektedir: *"Ciddi tartışma, alanı yönetmen ve screenwriter'a kadar daralttı. Bazıları senaryonun bağımsız olarak var olabileceğini, çünkü senaryosuz bir film olamayacağını söylerken; bazıları da farklı yönetmenler tarafından aynı senaryonun çekilmesinde, sonucun tamamen farklı iki film olacağını iddia ettiler. Bu tartışma, geleneksel olarak üretimde tam kontrol sahibi olduğu Avrupa sinemasındansa, genellikle stüdyo kontrolünün kişisel ifadeye engel olduğu Hollywood'a daha uygundu. Bu konu, Ocak 1954'de ilk defa Cahiers du Cinéma'nın sayfalarında ele alındığında, bu terim geleneksel Fransız sineması filozofisini sarsmak için kullanılmıştı. Mütevazi Amerikan filmleri ve unutulmuş Amerikan yönetmenler yeniden moda oldu ve daha fazla ya da daha az tutarlı bir tema veya stille; kişilikleri, filmleri üzerinde dominant olan yönetmenler bir 'Panteon of Auteur' oluşturdular. Sonunda, iki ana auteur eleştirmenler okulu gelişti: Temanın tutarlılığı üzerinde duranlar... Daha çok, yönetmenin biçimsel stili ya da onun 'mise-en- scene'i ile ilgilenenler..."*[22]

---

[21] Marie, M. (1997) **La Nouvelle Vague-Une école artistique**, Editions Nathan: Paris. s.38-40.

[22] **The International Film Encyclopedia**, 1982-papermac. s.60.

Seçil Büker'in Film ve Gerçek adlı kitabındaki "Auteur Kuram Üzerine" başlıklı yazısından okuduğumuza göre, auteur kuramını 1962 yılında yazdığı "Notes on the Auteur Theory" adlı çalışmasında inceleyen Andrew Sarris, auteur yönetmeni belirlemekte üç değer ölçüsü önerir: Önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Çünkü film, kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur. İkinci olarak yönetmenin görülebilir, seçilebilir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmen ürettiği bir küme filmde, onun imzası olabilecek biçem özelliklerini sergileyebiliyorsa auteur'dür. Üçüncü olarak filmin "iç anlamı" olup olmadığının araştırılması gerekir. Sarris, "iç anlam"ın ruhun elan'ı (coşkusu) olduğunu söyler.[23]

Bu makalesiyle Sarris, "la politique des auteurs" kavramını biraz daha geliştirmış, ölçüleri daha netleştirmiştir. İncelemenin içine auteur'ün diğer filmleriyle karşılaştırılması düşüncesini de eklemiştir. Kuramı daha tutarlı hale getirmiştir. Ama yine bakış yönü "yönetmen"dir.

İngiliz sinemacı Peter Wollen, 1969'da yazdığı Sinemada Göstergeler ve Anlam adlı kitabında, 'Politique des Auteurs' ya da Andrew Sarris'in verdiği adla 'auteur kuramı' için, "*Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğu; üstün yapıtların, yalnızca ticarî pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen değil, çalışmaları dışlanıp unutuluşa bırakılmış bir auteur'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğdu.*" diye yazar. Wollen, "*Auteur kuramı oldukça düzensiz bir biçimde gelişti; bu konuda hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kollektif bildiriler yayınlamaya yönelik çalışmalar yapılmadı. Bunun sonucu olarak auteur kuramı oldukça geniş anlamlarda yorumlanabilir ve uyarlanabilir bir hale geldi; farklı eleştirmenler ortak yaklaşımlardan oluşan gevşek bir bağlam içinde farklı yöntemler geliştirdiler.*"[24] diye anlatmayı sürdürdüğü kuramı, bazı yönlerden eleştirir.

---

[23] Büker, S. (1989). **Film ve Gerçek**, "Auteur Kuram Üzerine" Eskişehir: Anadolu Ün. Eğitim Teknolojileri ve Yaygın Eğ. Vakfı Yay. s.40.

[24] Wollen, P. (1989). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yay. s.76,79.

Peter Wollen'ın auteur yaklaşıma eleştirisi, yapıyı göz ardı etmesi nedeniyledir. Çünkü yapıda, yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da olabilir. İzleyici filmden, yönetmenin düşünmediği bazı anlamlar da çıkarabilir. Bu görüşüyle Wollen, auteur kuramına yapısalcı bir yaklaşımı getirmiş olur. Bu yüzden onunla, kurama bakış yönü değişmiş, bakış yapıta, yani çekilmiş olan filme dönmüştür.

Filmi ortaya çıkaran yönetmendir. Yönetmen, sinemada yapıtın tamamına egemen midir? "Sinemada Göstergeler ve Anlam" kitabında Wollen, yönetmenin konumunun belirsiz ve bulanık olduğunu belirtir: *"Sinemanın da, öteki bütün sanatlarda olduğu gibi, bir tasarım, bir yorum bölümü vardır. Bir tarafta özgün öykü, roman ya da oyun ile çekim plânı ya da senaryo durur. (Hitchcock ve Eisenstein çekimden önce çizgi roman türünde sahneler çizmişlerdir.) Öteki tarafta, filmi gerçekleştirmenin türlü türlü basamakları vardır: oyunculuk, görüntü ve kurgu. Yönetmenin konumu değişken ve bulanıktır. Hem tasarım ve yorum arasında bir bağ kurar, hem de her ikisini de emri altına alıp her iki alanda da çalışabilir. Farklı yönetmenler kuşkusuz farklı yönlere eğilim gösterirler. Bu, kısmen kendi birikimlerinin sonucu olur. (...) Ve birçok yönetmen belli sınırlar içinde, çalışacağı insanları, kendisi seçebilir. (...) Her kuram gibi auteur kuram da bizi birçok soru ve olasılıkla baş başa bırakır. Yorumsal, biçemsel ve kodlanmış kiplerden çok, derecelenmiş kiplere dayanan bir kurama ihtiyacımız olduğu açık. Şimdiye kadar eksik anlaşılmış birçok yönetmenin yapıtlarını eleştirel bir gözle araştırmak, tanımlamak ve kurmak gerekiyor."*[25]

Peter Wollen gibi, auteur kuramının eksik yönlerini tamamlamak amacıyla kurama farklı yaklaşım getiren başka çalışmalar da vardır. Bu konuda görüşlerini aktaran Bill Nichols'un yazdıklarını, Zafer Özden'in eleştiri kuramlarını incelediği kitabından aktaralım: *"Yakın zamanlardaki çalışmalarda en ümit veren yönelim bence, biçimsel çözümlemede auteur yöntemlerini diğer eleştiri formlarıyla birleştirme girişimleri olmuştur. Bu girişimde değişik (eleştirel) karışımlara ait sorunlar, La Politique des Auteurs bağlantılı auteur incelemesinin ihmal ettiği sınırlamaları ve potansiyelleri göz önüne sermiştir."*[26]

---

[25] Wollen, P. A.g.e. s.114-115.

[26] Özden, Z. (2000). **Film Eleştirisi**, İstanbul: Afa Yay. s.116.

Yine Nichols'dan öğrendiğimize göre, tür eleştirisiyle -auteur eleştiriyi; göstergebilimsel eleştiriyle- auteur eleştiriyi birleştiren çalışmalar, denemeler vardır.

1950'lerin ilk yarısında Avrupa kıtasında Fransa'da doğan "auteur kuramı", 1962 yılında Andrew Sarris'in kalemiyle Hollywood'un ülkesi Amerika'ya adım atmıştır. Onun katkılarıyla üç halkalı değer ölçüsüne kavuşmuştur. Ama, çok da eleştiriye maruz kalmıştır. Sarris, eleştirilere rağmen Amerika'da, auteur kuramı çerçevesinde birçok Hollywood yönetmeninin değerini ortaya koyarak unutulmaktan kurtarmış, onların diğer sıradan yönetmenlerle birlikte tüketilip yok olmasını önlemiştir. Yıllar sonra 1990'da, Film Comment dergisinde auteur kuramına ilişkin şunları söylemektedir: "*Önemli olan, auteur kuramın eserin onu yaratanın dışında da var olabileceğini ortaya koymasıydı. Eğer birçok iyi fakat çözümlenmemiş film olmasaydı, keşfedilmeyi bekleyen bu kadar tanrısal auteur yönetmen de olmazdı. Filmin konusunun, mesajının yazarın kişiliği olmadan hiçbir önemi yoktur. Yönetmenler ve film yönetmenliği hakkında hiçbir şey bilmeden çok önce bile, filmlerden etkileniyordum. Auteur kuram tarihtir, kehanet değil. Auteur kuram geçmişi anlamaya çalışır, sanatsal yaratımın gizemi asla tamamen anlaşılamayacağı gibi, geleceği şekillendirmeye çalışmaz.*"[27]

Yine Sarris aynı yazısında, auteur kuramını küçümseyenlere kendisiyle birlikte direnen bazı arkadaşlarının, bugün ölmüş olduğunu belirterek, *"Fakat ölüm hayatın bir parçası ve auteur kuram birçok ülkede, kişisel tercihlerin ortak bir ifadesi olarak, evrim geçirmeye devam ediyor,*"[28] sözleriyle kuramın yaşadığını dile getirmektedir. Zaten yazısının başlığı da bunu açıkça ilân eder: "Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor". Gerçekten de, başlangıcından bu yana, kuram olup olmadığının tartışılmasına, bazen yalnızca bir yöntem olduğu öne sürülmesine rağmen, auteur kuramı yoluna devam etmekte, hâlâ gelişimini sürdürmektedir.

---

[27] Sarris, A. (2010). **"Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor"**, Film Comment Degisi, S.4, Temmuz-Ağustos 1990, Çev. Nuray Hilal Tuğan, Derleyenler: Seçil Büker-Y.Gürhan Topçu, **Sinema: Tarih- Kuram-Eleştiri**, İstanbul: Kırmızı Kedi yayınları, 2010,(ss. 281-294). s.292.

[28] Sarris, A. A.g.e. s286.

Bize Göre Auteur Kuramı

Sinema gibi çok yönlü bir konuya, tek açıdan bakan her kuram, eksik kalacaktır doğal olarak. Yalnızca yönetmeni öne çıkarıp, diğer hiçbir şeyle ilgilenmemek zaten düşünülemez. Kaldı ki dünyadaki, evrendeki hiçbir şey tek başına, hiçbir şeyden etkilenmeden, hiçbir şeyi etkilemeden bulunamaz. Hangi varlık ya da hangi olay olursa olsun, tek yönden incelenmesi eksik olur.

Sinemada da, diğer tek yönlü bakışları dengelemek için, auteur kuramının ortaya çıkması gerekiyordu. Çünkü Hollywood'un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden, tek tip üretime dönüşmüş popüler filmler nedeniyle, stüdyoya kim girerse girsin, bu kurallara uyulduğu sürece, aynı filmi çekebilir anlayışı yerleşmişti. Filmlerin farklarını yaratanların, "star"ları olduğu anlayışı egemendi. Bu anlayışa göre yönetmen, ustalığını sahneye koyuşta (mise-en-scene'de) gösterebilirdi. Çünkü eline verilmiş bir senaryo vardı zaten. Yönetmen senaryonun uygulayıcısıydı ancak.

İşte auteur kuramı, bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini, yaratıcı bir yönetmenin filme çok şey katabileceğini; kendine özgü özellikleri, kendi anlayışını, dünyasını, Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini gösterdi. Sistem insanları ne kadar standartlar içine yerleştirse, denetimi altına alsa da; düşünebilen, hissedebilen, hayata farklı bakabilen, farklı bir hayat olabileceğini görebilen yaratıcı insanların, bu standartları aşabileceğini gösterdi. Filmlere güzelliği, derinliği katanın da bu, olduğunu açığa çıkardı.

Auteur Kuramı, auteur'lüğün, standartların kalıplarından sıyrılarak, sanatçının kendisi olabilmesi olduğunu ortaya koydu.

Auteur'ün de toplumun içinden çıktığı, yarattığı filmlerin yaratım aşamasında, filmi etkileyen toplumsal faktörlerin ve başka kişilerin de bulunduğu doğrudur. Ama yönetmen, bunlara rağmen, kendisine özgü, farklı bir derinliği filminin içine, havasına, duygusuna katabilmişse eğer, o zaman "auteur"dür ve incelenmeyi hak eder.

Bir auteur'ü incelemek için harekete geçiş, zaten onun yaptığı filmden ötürüdür. O filmin farkı fark edilsin ki, onu yapan auteur'ü incelemek düşünülebilsin.

Yapılması gereken, auteur'ün "kamera-kalem"le yazdığı filminin derinliklerini, hem filmin anlatımı ve görselliği hem de yönetmenin dünyası, birikimi ve bakışı açısından okumaktır. Okumaya çalışmaktır.

Öncelikle film, film midir? Sinemasal anlatımın gereklerini yerine getiriyor mu? Sarris'in önerdiği üzere bunların yanıtları aranır ve yanıtlar "evet" ise, yönetmene dönülür bu kez. Filmin değişik aşamalarında başka çalışanlar olsa da; senaryo yazarının yazdığı senaryoyu, hangi açılardan çekeceğine, hangi renkleri kullanacağına; hangi müziğin nerede, nasıl duyulacağına; kurgunun nasıl bir dünya yaratmak amacıyla yapılacağına (hızlı, telaşlı, sakin, değişir ritimli) karar vermek, hep yönetmenin sorumluluğundadır. Son kararı verecek kişi yönetmendir. Yönetmen, burada alacağı sorumluluğu kullanırken "kendisini" ortaya koyarsa, filme bir dünya bir derinlik bir farklılık katarsa, "auteur"dür.

Oyuncudan, kameramandan, kurgucudan, laboranttan ne istediğini bilir, onlara isteklerini tam olarak aktarabilir, onlardan aldığı sonucu kendi anlatmak istediklerine göre kullanabilirse, "auteur"dür.

Kendine özgü olanı paylaşmak ve düşünce, duygu, görüş; herhangi birşeyi "aktarmak derdi" bulunuyorsa; dünyaya bakışında bir derinlik varsa "auteur"dür. Çalakalem süslü bir yazı, yüzeysel bir masal değil de, roman yazıyorsa kamerasıyla, "auteur"dür. İzleyici, auteur'ün yazdığı bu görsel romanı okurken, yaratıcısının sinema dilinin özgün tadını alabilmelidir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; Andrew Sarris'in belirlediği değer ölçüleri, auteur'ü belirlemekte yararlı olacaktır. Ama, yapıtına bakmadan auteur'ü keşfedemeyiz. Öyleyse, Peter Wollen'ın kurama getirdiği "yapısalcı bakış" da gerekir; yani yapıt açısından, konuyu incelemek de gereklidir. Ayrıca, Bazin'in uyardığı gibi, sinemanın kişisel bir sanat olmadığı, sinema tarihinin birikimlerinin de yapıt ve sanatçı üzerinde önemli olduğu, hatta dönemin ve toplumun da hem yapıt hem de yaratan üzerinde etki yapacağı düşünülmelidir. Ama Bazin'in sözünü ettiği bu birikimin ve etkinin, aynı dönemde, aynı koşullarda yaşayan "auteur"ler için olduğu kadar, auteur olmayan yönetmenler için de geçerli olduğu unutulmamalıdır.

Öyleyse, sinemada "auteur"ler varsa, başka bir biçimde yaklaşılması gerekır onlara. Auteur'lerin diğerlerinden ayırdedilebilmesinde, başka ölçütler bulunmalıdır.

Bizce "auteur"ü kesin olarak belirlemekte, Sarris'in önerdiği üç ölçütten, üçüncüsü önemlidir. Ama o da, yeterince açık bir ifade değildir. "Ruhun coşkusu" deyişi aslında açıklayıcıdır ama, ölçücü

niteliği yoktur. Bir kuramın bilimsel olabilmesi, ölçülebilmesiyle mümkündür. Sanat yapıtları ise, milimetrik ölçüler içine kıstırılamaz. Öyleyse, mümkün olan, sezilebilen, ilişkilerden çıkarılabilen ölçütleri kullanmak zorunluluğu vardır. Bir yönetmenin yaratıcılığının derecesini yaklaşık olarak ölçebilmek, anlayabilmek için, filmlerinde yaptığı eğretilemelerin kapsayıcılığına, çağrışımların ustalığına, verilen anlamların derinliğine bakılmalıdır. Yönetmenin, sinema dilini kullanırken, filmsel anlatımında yeni katmanlara ulaşıp ulaşamadığı görülmeye çalışılmalıdır. "Kendisine ait bir dili, paylaşmak istediği özgün bir dünyası, farklı bir görme biçimi var mı?" sorularının yanıtlarına ulaşılmalıdır.

Ama, unutulmamalıdır ki, auteur yönetmen gibi film çekebilmenin değişmez, her zaman kullanılabilecek, hazır bir reçetesi olmaz. Çünkü sanatın reçetesi yoktur. Sanatçılık katına yükselmiş, sinemanın ustalarıdır auteur'ler. Daha başka deyişle auteur yönetmenler, sanatkârlığa yükselmiş, zanaatkârlardır.

Günümüzde Auteur Kuramı:

Auteur Kuramı'nın gelişim çizgisine baktığımızda kuramın, Hollywood'un *tür* sineması içinden çıktığını ve tür sineması kriterleriyle film çektikleri halde, filmin yapısına kendi özelliklerini yedirmeyi başaran *auteur*'lerın fark edilmesiyle, doğduğunu görüyoruz. Cahiers du Cinéma dergisinin yazarlarından Truffaut'nun ve diğer "Yeni Dalga" yönetmenlerinin, sinemanın bir dil, bir anlatı olduğunu savunan Astruc ve Bazin gibi, kendilerinden önceki düşünürlerin sinema üzerine yazdıklarından etkilenerek oluşturdukları bu kuram, zaman içinde Sarris'in getirdiği değerler ölçüsü ve Wollen'in getirdiği, "incelenecek metin olarak film"e dönük yapısalcı yaklaşım ile daha kapsayıcı ve tutarlı bir duruma gelmiştir. Giderek kuram, ticarî sinemanın içinde yer almayan, bağımsız yapım koşullarında film çeken yönetmenlerin filmlerindeki özgünlüğü ve filmlerinin birbiriyle bütünlük içeren anlatı yapısını ortaya koyarak, farklı auteur'lük yaklaşımına yönelmiştir. Artık ticarî sinema içinde ya da dışında yer aldığına bakmaksızın, bugün auteur kuramı, filmleriyle özgün bir dünya kuran ve bu dünyayı kendi sinemasal anlatısıyla aktaran yönetmeni, auteur olarak değerlendirmektedir.

Auteur Kuramı'nın geldiği son durumu netleştirdikten sonra. asıl önemli konuya gelip, sinemanın geldiği son durumu netleştirmemiz gerekiyor. Hâlâ, "sinema nedir?" sorusunun peşindeyiz bugün de. Çünkü bu sorunun yanıtına tam ulaştık derken, sinema bazı değişimler yaşıyor ve sorunun yanıtı yine soru işaretleriyle gölgeleniyor.

Günümüzde sinema, teknolojik olarak büyük bir devrim yaşıyor. Artık pelikülden dijitale geçti. Görüntünün kayıt işlemi, kimyasal ortamdan elektronik ortama taşındı. Pelikül üzerine düşen ışık, o ışığın izini belirginleştiren kimyasal banyo yok artık. Görüntü elde ederken, kayıt, banyo, baskı, kopya, kurgu ve gösterim aşamaları bitti. Yönetmen için, teknik sürprizlere açık bekleyiş sona erdi. Dijital/sayısal/elektronik (ne derseniz deyin) ortamda yapılan kayıtla, yönetmen anında kullanacağı görüntüyü görüp, üzerinde istediği düzenlemeleri yapma, ardından istediği görüntüyü ekleme olanağına ve binlerce kez hata yapıp düzeltme lüksüne sahip. İşler kolaylaştı ve hızlandı.

Film, sinema salonlarında izleyicisiyle buluşmayı sürdürürken, istenirse VCD ve DVD aktarımlarıyla da dağıtıma sunulabilmekte bugün. Böylece, bireysel izlemeye de açık duruma geldi. Fiberoptik bağlantının dünyayı saran ağıyla, internet ortamından dağıtım, gösterim ve izlenim olanakları da elde ederek, yayılımını dünyasal ölçekte genişletti.

Artık yeni sorularımız var yanıtlanması gereken. Görsel kültürün bu teknolojik devrimi, sinema tanımını değiştirdi mi? Sinema sanatı kavramı sürüyorsa, auteur kavramı değişti mi? Auteur kavramı sürüyorsa, bu ortamdan nasıl etkilendi? Bu konularda neler düşünülüyor? Neler yazılıp çiziliyor? Kısaca bir göz attıktan sonra, kendi görüşümüzü de belirterek "Auteur Kuramı" çalışmamızı sonlandıralım:

Texas Üniversitesi'nden Anna Notaro, teknoloji ve auteur'lük konusunu incelediği çalışmasında, gelişen teknolojinin sunduğu yeni ortamlarda auteur'ün geleneksel rolü ve yeteneklerinin sona ereceği, hikâye anlatıcısının neslinin tükeneceği düşüncesini olası bulmadığını yazıyor. Günümüzde auteur ayırdı yapmanın zor olduğuna değiniyor; hibrit, çoklu ve kolektif bir auteur anlayışı olduğunu söylüyor. İşbirliği ve iletişimin yeni formlarının, sanatsal ve disiplinel sınırların yerini alarak auteur kavramını kökten değiştir-

diğini belirtiyor ve geleceğin sineması için, "*Umalım ki değişen teknik standarttan doğan yeni sinema deneyimi, şimdiki büyüleyiciliğini kaybetmesin.*" diyor.[29]

Manchester Metropolitan Üniversitesi'nden İsabelle Vanderschelden, 2000'lerdeki Bağımsız Fransız Sineması'nı incelediği çalışmasında, auteur sinemasının ekonomik olarak karşılaştığı sorunlardan söz ediyor. Örnek olarak ele aldığı üç yönetmenin film yapım ortamına yaklaşımlarını inceleyerek, bu üç filmin yapım stratejileri, artistik özellikleri ve dağıtım desenlerindeki benzerliklerin Fransız sinemasındaki derin çatlaklara ve endüstrinin tehlikeli kutuplaşmasına işaret ettiğini belirtiyor. Bunun da Fransız sinemasındaki bağımsızlığı etkilediğini dile getiriyor.[30]

Paris'te yayınlanan başka bir kitap da auteur sinemanın günümüzdeki durumunu sorguluyor. "Auteur Sinemanın Geleceği İçin Savunma" adlı kitap, Michel Reilhac ile Frédéric Sojcher'in[31] söyleşisiyle, auteur sinemanın karşı karşıya kaldığı köklü ekonomik ve sanatsal değişimleri anlatıyor. Baş döndürücü bir hızla yaşamla bütünleşen internetin ve dijital teknolojik gelişmelerin yarattığı, seyirci davranışındaki acımasız dönüşümü ele alıyor. Auteur sinemanın ruhunu kaybetmeden duruma nasıl uyum sağlayacağı konusunu irdeliyor.

Görüldüğü üzere, son dönem sinema üzerine farklı uluslarda yapılan teorik çalışmalarda da, sinemada yaşanan dijital devrim, bu teknik değişimin içeriğe ve izleyiciye etkileri merak konusu olmaktadır. Dijitalleşmenin auteur sinemaya etkisi anlaşılmaya çalışılmaktadır. Bu çalışmalara bakıldığında, teknolojinin auteur sinema üzerine etkisinin popüler sinemaya etkisinden daha büyük olacağı varsayımıyla kaygılanıldığı fark edilmektedir.

Sinemada dağıtım, -endüstriyel ya da siyasal hangi anlamda alırsanız alın- sistemin belirleyiciliğindedir, film pelikül de olsa,

---

[29] Notaro, A. (2006) "Technology in Search of an Artist: Questions of Auteurism/ Authorship and the Contemporary Cinematic Experience", **The Velvet Light Trap**, Austin: Texas Üniversitesi Yayınları, s.57.Bahar 2006, ss.86-97.

[30] Vanderschelden, I. (2009). "The 'Cinéma du Milieu' is Falling Down: New Challenges for Auteur and İndepedent French Cinéma in the 2000s", **Studies in French**, S.3, Bölüm:9, İntellect Ltd. Article, 2009, ss. 243-257.

[31] Reilhac, M. & Sojcher, F.(2009) **Plaidoyer Pour L'avenir du Cinéma D'auteur**, Paris: Archimbaud-Klincksieck.

dijital de. Sistemi denetleyenler her zaman farklı düşünceden, farklı olandan korkarlar. Sistemin dışına çıkabilmenin yolları her zaman zordur. Zahmet gerektirir. Ama kararlı olan her zaman bunu başarabilir. Auteur, farklı dünyasını, pelikülde de, dijitalde de ortaya koyacak, sistem denetleyicilerini aşmanın yolunu, anlatı yapısıyla bulacaktır. Bu nedenle, sinemasal materyalin değişmiş olması bizce önemli bir değişim getirmeyecektir auteur'lük yaklaşımı açısından.

Bizce, sinema sanatının kullandığı materyalin pelikülden dijitale dönüşmesi, sinemasal üretim ve izleyiciyle paylaşım açısından kolaylıklar getirecektir. Belki sinema salonlarında yapılan ilk dijital yapılanmanın büyük masrafları olsa da, sonrasında yönetmenin yaratımı sırasında yaşayacağı ekonomik rahatlık olumlu etki yapabilir auteur sinemaya. Sinema endüstrisi içinde yer alma olanakları, daha çok sayıda yaratıcı insana olanak tanıyacak genişlikte olabilir. Olumsuz yön. olarak, belki teknolojinin getirdiği standartlık söz konusu edilebilir. Ama, zaten auteur kuramı, Hollywood endüstrisinin standartlığını aşabilen sinemacıların oluşturduğu bir sinemanın fark edilmesiyle oluşmuş bir kuramdır. Öyleyse bu açıdan da bir sorun yok. Yine, öykü anlatıcısının yaratıcılığına gereksinim var. Önemli olan ne anlatılacağıdır, dilin nasıl kullanılacağıdır. Hatta, teknolojinin görsel anlatımı kolaylaştırması, öykülerin daha derin anlamlar taşıyacak biçimde anlatılabilmesine yardımcı bile olabilir.

Türk Sineması'nın auteur yönetmenlerinden olduğuna inandığımız Zeki Demirkubuz'un da bir saptaması burada, konumuz açısından önemli. Demirkubuz, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde 2 Nisan 2009 tarihindeki konuşması sırasında, filmlerinin DVD kopyalarının satışa sunulmasının, izleyicinin kendisini daha iyi anlamasına ve sevmesine yol açtığını, izleyiciyle daha derin iletişim kurabildiklerini söylemiştir.

Film tanıtımlarında konuya odaklanıp, konuyu karamsar bulan, sıkıntıya girmeyi sevmeyen, düşünmekte zorlanan izleyici profili, Demirkubuz filmine bilet almayacaktır. Alsa da sinema salonlarında, yeterince yoğunlaşamayan izleyici için anlaşılmaz gelebilir, onun sinema dili. Yönetmen filmlerinin, ev ortamında, yalnızken, yoğunlaşmış bir izleyişle daha iyi anlaşıldığını ve filmlerini sevmeyenlerin bile ilgisini çekebildiğini belirtmiştir. Tekrar

izlemelerin sayısı arttıkça, izleyicinin sanatçının anlatmak istediklerini, belki de daha fazlasını, anlaması mümkün olmaktadır. Auteur yönetmenin izleyicisine, kendi özgün dünyasını aktarabilmesinde aracılık etmektedir bir anlamda teknolojinin bu boyutu.

Auteur yönetmen için önemli olan, kullanacağı materyali tanıması, sinemanın dilini iyi bilmesi ve anlatacak özgün öykülerinin, aktarılacak farklı düşüncelerinin olmasıdır.

SİNEMADA TÜR KURAMI

Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN*

Giriş

Sinema kendisinden önce ortaya çıkan edebiyat, fotoğraf ve tiyatro gibi sanatlardan etkilenmiş ve bu sanatlardaki bazı kavramları, kuramları ve uygulamaları kendine uyarlamıştır. Bu uyarlamalardan biri de "tür" kavramıdır. 'Tür' kavramı İngilizce'de 'genre', ile karşılanır ve Rick Altman kavramın kökenini şöyle açıklar: "'*Çeşit' ya da 'tip' anlamına gelen Fransızca sözcükten ödünç alınan (ve Latince 'genus' sözcüğünden türetilen) 'tür' düşüncesi özellikle on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Aristotelesçi İtalyan-Fransız dirilişinden itibaren edebiyatın sınıflandırılıp değerlendirilmesinde önemli rol oynamıştır*"[32] Altman'a göre, klasik tür kuramının kökeni Aristo'nun *Poetika* adlı eserine kadar uzanır. Aristo, yüzyıllar boyunca kendisinden sonra gelecek olan tür kuramcıları için bir model olmuştur. Aristo, eserinde şiirin karakteristik özelliklerini belirlemek ister ve türe metin analizi olarak yaklaşır. Aristo'dan 300 yıl sonra, Horace da türler arasındaki farkları belirlemek ister, ancak Aristo için mimesis (taklit) doğanın uzantısı iken, Horace için bu, edebi bir modelin uzantısıdır, modelin temsil ettiği standarda uymaktır. Yani tür kavramı teknik ile ilgili bir kavram olur. Aristo ve Horace arasındaki bir başka fark şudur; Aristo, şair ve okuyucu ile pratik ve eleştiriyi birbirinin içine geçmiş olarak yorumlar, buna karşın Horace, şair/yazar ve eleştirmeni birbirinden ayırır, ona göre şairler, edebi-eleştiri hakimiyetinin önceden belirlediği yaptırımları taklit ederek üretim yaparlar. Kısacası yüzyıllar öncesindeki yazar ve eleştirmen arasındaki bu ayrım, sinemadaki yönetmen, film yapım şirketi, eleştirmen ve kuramcı arasındaki ilişkilerin açıklanmasında hâlâ tartışılan konulardandır.[33]

---

* **Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN**: Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Bölümü.

[32] Altman, R. (2003a). Sinema ve Tür. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.) *Dünya Sinema Tarihi* içinde. Çev: Ahmet Fethi. İst: Kabalcı Yay. (s.322-333). s.322.

[33] Altman, R. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute. S.3-4.

Altman'ın belirttiği gibi Rönesans döneminde Aristo'nun yeniden keşfedilmesi ile birlikte, edebiyatta türün tek başına ele alınması yerine, trajedi ve komedinin birleşmesi gibi melez türler tartışılmaya başlanır. 19. yüzyılda yine türlerin birbirinin içine geçtiği görülür ve 20. yüzyılda ise daha çok türün "kurumsallık" boyutu üzerinde durulur.[34] "*Edebi incelemelerde 'tür' terimi, metin kategorileri arasındaki farklı düzen ayrımlarını belirtmek için kullanılır: Sunum tipi (epik/lirik/dramatik), gerçeklikle ilişkisi (kurgusal/belgesel), üslup düzeyi (epik/roman), örgü tarzı (komedi/ trajedi), içeriğin doğası (duygusal roman/tarihsel roman/macera romanı) gibi.*"[35] Altman, 20. yüzyılın başında bir endüstriye dönüşmekte olan sinemadaki üretimlerin sınıflandırılmasında bu edebiyattaki sınıflandırmanın yararlı olduğunu belirtir.

Tür Filmi Eleştirisi ve Tür Kuramı

Sinema ilk ortaya çıktığı yıllarda öncelikle sadece bir 'eğlence' aracı olarak düşünülmüştür, ancak daha sonra filmler üzerine kuramsal incelemeler yapılmaya başlanmıştır.[36] Bu nedenle de ilk başlarda popüler film türleri "yüksek sanat" ürünü olarak görülmediği için uzun yıllar kuramsal olarak incelenmemiştir.

Tür filmleri konusundaki ilk ciddi çalışmalar 1940'ların sonlarında Fransa'da tartışılmaya başlanan "*auteur kuramı*" sayesinde olmuştur. Yönetmenin kamerayı bir yazarın kalemini kullanması gibi yaratıcı bir şekilde kullanarak yönetmenin kendine has bir film dili geliştirdiğini savunan auteur kuramcıları, Hollywood filmlerini incelemiş ve katı stüdyo kuralları altında üretilen popüler film türlerinde dahi "yaratıcı yönetmen"in izinin sürülebileceğini, yönetmenin bu filmlere kişisel damgasını vurduğunu belirtmişlerdir. Başka bir ifadeyle aslında yönetmenin önemini ortaya çıkarma çabasındaki auteur kuramı, bir yandan da tür filmlerinin ciddiyetle ele alınması sağlamıştır.

Auteur kuramcıları film incelemelerinde göstergebilimsel yöntemlere de başvurmuşlar, sonraki yıllarda ise sinemada göstergebi-

---

[34] Altman, R. (1999). A.g.e., s.4-7.

[35] Altman, R. (2003a). A.g.e., s.322.

[36] Konu ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz: Özarslan, Z. (2013). *Sinema Kuramları I: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar.* (İlk Film Kuramcıları Bölümü, s.13-18). İst: Su Yayınevi.

limsel yaklaşım başlı başına bir kuram haline gelmiştir. Ancak, filmleri bir metin olarak ele alıp bu metnin içerisinde anlamın nasıl üretildiğine odaklanan göstergebilimciler nedeniyle filmler içinde üretildikleri endüstriden yani tüm üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarından soyut bir şekilde ele alınmıştır.

Zafer Özden[37] de Fransız film eleştirmenlerinin auteurist yaklaşımının tür filmi eleştirisinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtir. Özden, "*Fransız film eleştirmenlerin elinde saygınlık kazanan ve daha sonra çeşitli bilimsel disiplinlerin de yardımıyla zenginleşen film türü kuramı, sağlam bir türsel eleştiri yaklaşımının da kurulmasına olanak tanımıştır*" ifadeleriyle tür filmi eleştirisi ve tür film kuramı arasındaki ilişkiyi de açıklamaktadır. Bu bağlamda 1960'lardan itibaren sinemada tür kuramının tartışılmaya başladığı görülmektedir.

1960'lı yıllar, sosyal bilimlerde sistem eleştirilerinin de yapıldığı yıllardır ve birçok ülkede özgürlük mücadeleleri yaşanmaktadır. Bu sistem eleştirileri ise ideolojik sorgulamalardan kaynaklanmaktadır. Benzer şekilde sinemada da ideolojik eleştiri dönemi başlar. Filmler tarihsel dönemlerine göre ve içinde üretildikleri ülkelerin ekonomik ve politik gelişmelerine göre anlamlandırılır. Tür filmlerindeki biçimsel incelemeler yerini filmlerin mesajlarını analiz etmeye bırakmış ve filmler için "neden" sorusu önem kazanmıştır.

1970'lerde sosyal bilimlerde yapısalcı ve biçimci yaklaşımların eleştirilmesi yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlar. Abisel'in[38] belirttiği gibi, 1970'lerde tür eleştirisinde esas olarak üç temel yaklaşım vardır. Biri Levi-Strauss'un mitlerle ilgili çalışmalarından etkilenen ve "tür filmi ile ritüel ilişkisine" odaklanan yaklaşım, diğeri seyircinin etkinliğini dikkate alan "özdeşleşme ve temsiliyet sorunlarına" odaklanan ideolojik yaklaşım ve son olarak ataerkil iktidarı sorgulayan "feminist tür eleştirisi"dir. Böylelikle "*film türleri, kültür, ideoloji ve söylem tartışmaları açısından başlı başına bir inceleme alanı haline gelmiştir.*"

---

[37] Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayıncılık. s.179.

[38] Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık. s.35.

1980'lerden sonra ise tür kuramında "melez" türler ya da "türlerin dönüşümü" gibi kavramlar tartışılmaktadır. Yine bu tarihten sonra tür kuramcılarının birbirlerinin yaklaşımlarını eleştirdiği ve tür kuramını sorguladıkları görülmektedir.

Abisel'e[39] göre filmleri kendi koyduğu kıstaslara göre ciddi biçimde sınıflandıran ilk sinema yazarı Vachel Lindsay'dir. Şair ve eleştirmen olan Lindsay, 1915 tarihli kitabında filmlerin sanatsal ürünler olduğunu kanıtlamaya çalışmış ve kurmaca filmleri ele alarak, bunları öteki sanat dallarıyla karşılaştırıp üç büyük gruba ayırmıştır. Abisel'in aktardığı gibi, birinci grup "tiyatro sahnesine sığmayacak eylemleri" içeren "hareketli heykellere" benzeyen filmler, ikinci grup karakter ve kişiliklerin öne çıktığı "hareket halindeki tablolara" benzeyen filmler ve son olarak destanlara benzeyen "muhteşem" filmler ki bunlar da "eylem içindeki mimari"ye benzemektedir. Burada da görüldüğü gibi henüz sinemanın ortaya çıkış yıllarında, sinema diğer sanatlarla ilişkilendirilmiştir ve ilk kuramcılardan olan Lindsay, filmler için kendine göre bir sınıflandırma yapmıştır. Bu bağlamda tür kuramının bu sınıflandırmaları sistematize etmeyi hedeflediği de öne sürülebilir. Hedeflenen bu sistematik sınıflandırma da yine sinema dışındaki sanatlardan yararlanılmaktadır. Ancak yine de tür kuramı literatürü içinde görüş ayrılıkları mevcuttur.

Tür filmi kuramcılarının inceleme alanı genellikle Hollywood filmleridir. "*Türler bütün ulusal sinema endüstrilerini anlamak açısından önemlidir, ama Hollywood stüdyo sistemi 1930'lardan beri tür filmi üretiminde dünya çapında bir egemenlik kurmuştur.*"[40] Bu bağlamda tür kavramı, öncelikle endüstri ve ekonomi ile ilgili bir kavramdır. Altman da türü, farklı anlamları olan karmaşık bir kavram olarak tanımlar ve dört ana gruba ayırır:

"Bir *model* olarak tür; endüstri üretimini önceden belirleyen, programlayan, şekillendiren bir formül olarak,

Bir *yapı* olarak tür; her bir filmin temellendiği biçimsel çerçeve olarak,

Bir *etiket* olarak tür; dağıtımcıların ve gösterimcilerin iletişiminde ve kararlarında merkezi bir kategori olarak,

Bir *sözleşme* olarak tür; her bir tür filminin seyircilerinin talep ettiği izleme konumu olarak."[41]

---

[39] Abisel, N. (1995). A.g.e., s.48.
[40] Altman, R. (2003a). A.g.e., s.323.
[41] Altman, R. (1999). A.g.e., s.14.

Bu tanımlardan yola çıkarak Altman[42], birçok tür kuramcısının tartışacağı temel varsayımları şöyle sıralar: Türler film endüstrisi tarafından tanımlanır ve izleyici tarafından tanınır; türlerin net, sabit sınırları ve kimlikleri vardır; tek bir film tümüyle ve ebedi olarak tek bir türe aittir; türler tarih-ötesidir (transhistorical); türlerin tahmin edilebilir bir gelişimi vardır; türler belirli bir konu, yapı ve aile olarak konumlanır; tür filmleri belirli temel karakteristik özellikleri paylaşır; türlerin ya ritüel ya da ideolojik bir işlevi vardır. Ancak Altman'ın da belirttiği gibi kuramcılar arasında bu görüşlerde uyuşmazlıklar vardır ve bu nedenle de tür kuramında farklı yaklaşımlar ortaya çıkar. Bu durum, film kuramcılarının da benimsedikleri yaklaşıma göre sınıflandırılmasına yol açar. Ama bu sınıflandırmalarda tıpkı tür kavramı gibi kesin ve net değildir. Yine de biz burada bu sınıflandırmalardan yola çıkarak ve bunlara yenilerini ekleyerek, bunların birbirleriyle olan benzerlikleri ve farklılıklarını ortaya koyarak, tür kuramındaki yaklaşımların genel bir çerçevesini çizeceğiz ve buna dayanarak tür kuramı için bir yol haritası sunacağız.

Tür Kuramındaki Farklı Yaklaşımlar

Tür kavramı sinemada öncelikle dağıtımcılar ve gösterimciler arasında kullanılmış daha sonra ise film kuramcıları bu konuyu ciddiyetle ele almış ve tür ile ilgili çeşitli kuramlar üretmişlerdir. Grant,[43] sinemanın bir endüstri haline gelmeye başladığı dönemlerde, film yapım şirketlerinin; izleyiciler ve eleştirmenlerin, filmdeki öykü ve filmin ne çeşit bir 'haz' verdiğini anlatmak için filmi tanımlayan bazı etiketler kullanmaya başladığını ileri sürer, örneğin bir "western" ya da "savaş filmi" ya da "müzikal" gibi. Endüstrinin kuralları iyice yerleştikten sonra ise, eleştirmenler bu tanımlayıcı etiketlerin bir film pratiği olarak değerlendirilmesinin ötesinde, ciddiyetle analiz edilebileceğini ve hatta kuramlaştırılabileceğini keşfeder. Böylelikle popüler kategoriler olarak başlayan bu kavram, film eleştirileri ve kuramları için bir çıkış noktası olur.

---

[42] Altman, R. (1999). A.g.e., s.15-28.

[43] Grant, B. K. (2003a) Introduction. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.xv-xx). s.xv-xvi.

Grant,[44] film türü eleştirisi ile ilgili ilk önemli yazıların Robert Warshow'un gangster ve western filmleri üzerine olduğunu ve bunların 1948-1954 arasında *Partisan Review*'da yayınlandığını belirtir. Yine 1950'lerin başlarında film kuramcısı Andre Bazin'in western filmleri hakkındaki makaleleri de dikkat çekicidir. Her iki yazar da belirli açılardan eleştirilse bile, kendilerinden sonraki kuramcıların çokça üzerinde duracağı temel sorunlara işaret ettikleri için, çalışmaları tür kuramı açısından başlangıç noktası olmaktadır.

Tür kuramlarındaki temel sorunlardan biri, tür kavramının tanımlanmasıdır. Çünkü film eleştirmenleri ve kuramcıları türü, örneğin western, müzikal vb., sıradan izleyiciden farklı bir şekilde tanımlamak zorundadır. Birçok kuramcı türü, içinde bulundukları tarihsel dönemlere ve sinemadaki gelişmelere göre farklı şekillerde tanımlama yoluna gitmekte ve türün sınırlarını genişletmektedir. Tudor,[45] film türlerinin belirli bir geleneği izlediğini yani belirli uzlaşımlara dayandığını ileri sürer. Örneğin western filmlerinin belirli temaları, tipik hareketleri, karakteristik davranış biçimleri vardır ve "*bir western filmi, önceden tanımlanmış bu dünyanın içinde işler.*" Ancak Tudor[46] burada film eleştirmenin bir kısırdöngüye girdiğini belirtir, bir filmi diğerlerinden ayırt etmek ve analiz etmek için öncelikle filmin temel karakteristik özelliklerine bakmak gerekir, ama hangi temel özelliklerin seçileceği nasıl belirlenebilir? Tudor, bu "ampirik ikilem"i şöyle çözer: Ya verili olan ölçütlere göre film analiz edilebilir ya da örneğin bir westerni meydana getiren *ortak kültürel uzlaşımlar* belirlenip ona göre analiz edilebilir. Ona göre ikinci yaklaşım film türlerinde daha çok kullanılmaktadır. Çünkü aynı film, farklı kültürlerde farklı şekillerde alımlanır. Buna göre de tür kavramı, aslında eleştirmenin belirli amaçlarla yaptığı bir sınıflandırma değildir, kültürel uzlaşımlardır.[47] Buna ek olarak, Tudor'a göre, "*kültür, izleyici, film ve film yapımcısı arasında bir ilişki biçimi olarak tür kavramı, toplumsal ve psikolojik kavramlardan da bağımsız ele alınamaz.*"[48]

---

[44] Grant, B. K. (2003a). A.g.e.
[45] Tudor, A. (2003). Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.3-12). s.4.
[46] Tudor, A. (2003). A.g.e.,s.5.
[47] Tudor, A. (2003). A.g.e.,s.7.
[48] Tudor, A. (2003). A.g.e.,s.8.

Ona göre her ne kadar western üzerinde ortak uzlaşımlar olsa da; bu, her tür için geçerli değildir, çünkü film yapımcıları ve eleştirmenlerin kontrolü dışında, uzlaşımlar sürekli değişmektedir. Sonuç olarak Tudor, filmlerin belirli bir kültür içinde üretildiğini ve gösterildiğini savunur ve tür kavramını da buradan yola çıkarak tanımlar. "*Yani bu kavram, filmin toplumsal ve psikolojik bağlamı hakkındaki kuram ve bilgi bütünlüğüyle ilişkili olarak işler.*"[49] Buna göre Tudor'un yaklaşımı, sosyo-kültüreldir.

Türü tanımlamak konusunda benzer bir ikilemi çözmeye çalışan bir başka kuramcı da Edward Buscombe'dır. Tür filmlerini Amerikan sineması üzerinden inceleyen Buscombe,[50] Aristo ile başlayan tür eleştirisinin, 1930'larda edebiyattaki yeni-Aristocularla birlikte tür kuramı olarak yeniden canlandırıldığını belirttikten sonra sinemadaki tür kavramını tanımlamaya çalışırken aynı sorunu vurgular. Örneğin, bir western filmini tanımlamak için belirli bir grup filmi incelemek gerekir, ancak westernin ne olduğunu bilmeden hangi filmleri inceleyeceğimizi nasıl bilebiliriz? Buscombe'un çözümü, *sağduyu* (common sense) ile bu filmlerdeki öğelerin bir listesini yapmaktır ve bu listede belirtilen öğeleri taşıyan filmleri aynı kategoride değerlendirmektir. Ayrıca görsel uzlaşımlar da filmdeki öykü için bir çerçeve sağlar, yani bir western filmi büyük oranda uzlaşımların doğasıyla belirlenir. Kısacası ona göre bir filmin biçim ve içeriğindeki uzlaşımlar filmin türünü belirlememizi sağlar. Buna ek olarak Buscombe[51], tür filmlerinin hem "aşinalık hem de yenilik" üzerinden işlediğini vurgular. Yani türün uzlaşımlarına izleyici aşinadır ve zaten bu nedenle tür filmi izlemek keyiflidir. Örneğin, bir romantik komedi filminde ne olursa olsun filmin sonunda kadın ve erkeğin aşkla birbirine kavuşacağını biliriz ve bu seyirci olarak bizi rahatlatır. Ancak bir tür filminin yönetmeni sadece o türün öğelerini kopyalamakla kalmaz, onları dönüştürür ve yeni boyutlar ekler, bu sayede de seyirci az çok ne olacağını bilmesine rağmen, her seferinde aynı filmi izliyormuş hissine kapılmaz

[49] Tudor, A. (2003). A.g.e.,s.10.
[50] Buscombe, E. (2003). The Idea of Genre in the American Cinema. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.12-27).
[51] Buscombe, E. (2003). A.g.e., s.22.

ve *yeni* bir film izler. Buscombe,[52] örneğin Sam Peckinpah'ın *Guns in the Afternoon* (1962) adlı western filminde seyirciye Batı'nın (west) nasıl dönüştüğünü gösterdiğini belirtir, yani Peckinpah westerne ait uzlaşımları bilir ve onları aşar. Bu bağlamda "*tür, yönetmenin canlandırması için bekleyen ölü imgelerden oluşmaz, kendine özgü bir yaşamı olan bir gelenektir*" ve "*türler, büyük yönetmenlerden önce var olmuşlardır.*" Başka bir ifadele, estetik bir yaklaşıma sahip olan Buscombe'a göre tür filmlerinde yönetmen bir fark yaratsa da, türler yılların birikimi olan uzlaşımlara dayalı bir geleneğin ürünüdür.

Sonuç olarak, sinemada türler üzerine yapılan ilk kuramsal tartışmalarda temel sorun türü tanımlamaktır ve de tür filmi eleştirmeninin izleyeceği yol için sistematik bir düşünce modeli geliştirmektir. Tür kuramında öne çıkan ilk kavramlardan biri *uzlaşım*dır ve genellikle sosyo-kültürel bir bakış hakimdir. Bu bakış, tür filmlerinin ideolojik boyutunu göz ardı etmektedir.

İdeolojik Yaklaşım

Sosyo-kültürel yaklaşımdan sonra, film eleştirmeni ile film kuramcısının farklı görevleri olduğunu vurgulayan ve türü tanımlamak için kullanılan *uzlaşım* kavramına ideolojik bir boyut ekleyen isimlerden biri Rick Altman[53] olmuştur. Kuramcının görevi, tür film eleştirisindeki farklı yaklaşımlar arasındaki ilişkileri ortaya çıkaran bir model geliştirmektir. Altman'a göre literatürde iki temel yaklaşım vardır; biri, Frankfurt Okulu geleneğini takip eden *Cahiers du Cinema*, *Screen* ve *Jump Cut* gibi ciddi sinema dergilerindeki eleştirmenlerin, Hollywood'un politik ve ekonomik çıkarlarına göre izleyicilerin manipüle edilmesi için tür filmlerini kullandığını savunan ideolojik yaklaşımıdır. Diğeri ise, Levi-Strauss'un anlatı sistemlerine dayanan ritüel yaklaşımdır. İdeolojik yaklaşıma göre, türler gerçekleri maskeleyen yalanlardır ve Hollywood izleyicilerin enerjisini kendi çıkarları için kullanmaktadır; ritüel yaklaşıma göre ise Hollywood izleyicilerin arzularını ifade etmektedir.

---

[52] Buscombe, E. (2003). A.g.e., s.24-25.

[53] Altman, R. (2003b). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.27-42), s.27.

Ancak Altman,[54] bunları yeterli bulmaz ve tür eleştirisi için yeni bir yaklaşım önerir: *Anlamsal/sözdizimsel yaklaşım* (semantic/syntactic approach).

"Türe anlamsal yaklaşım yararlıdır. Fakat Altman'ın da söylediği gibi, betimleyici olmaktan öteye geçemez. Varolan öğeleri tanımlamakta bize yardımcı olur, ama nasıl kullanıldıkları ya da potansiyel anlamlarının ne olabileceği konusunda fazla bir şey söylemez. (...) Türe sözdizimsel yaklaşım, film tiplerinde görülen anlam unsurlarıyla aynı işi yapmaya çalışır. Bu şekilde tanımlanmış bir tür yalnızca her zamanki öğelerin varlığına bağlı kalmaz. Öğelerin belirli bir şekilde düzenlenmesini gerektirir."[55]

Kısacası, ona göre, anlamsal yaklaşım türün temel ilkelerini vurgularken, sözdizimsel yaklaşım bu ilkelerin içinde düzenlendiği yapıya öncelik verir. Anlamsal yaklaşım, birçok filme uygulanabilmesine rağmen, açıklayıcı gücü azdır, ama buna karşın sözdizimsel yaklaşım da geniş bir uygulanabilirliğe sahip değildir. Altman, bu iki yaklaşımın birbirini tamamlayan yaklaşımlar olduğunu ve film analizlerinde her ikisinin birlikte kullanılması gerektiğini ileri sürer. Ona göre, Hollywood'un ideolojik amaçları ile izleyicilerin ritüel değerleri örtüştüğünde yani "*anlamsal bir tür, sözdizimsel hale geldiği*" durumlarda tür, başarılı olur. Yani başarı sadece izleyici arzularının tatmini ya da sadece stüdyo çıkarları ile değil, her ikisi örtüştüğünde sağlanır. Sözdizimsel yapı da tarihsel olarak gelişim göstermektedir; örneğin 19. yüzyılın edebi geleneğinden gelen korku filmlerinde edebiyattan farklı bir sözdizimsel yapı vardır ve 20. yüzyılın korku filmlerinde canavar, Mary Shelley'in *Frankenstein* ya da Stevenson'un *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* romanlarındaki gibi bilimle özdeşleştirilmez, onun yerine "*insan eşinin tatmin edilmeyen cinsel arzularıyla*" özdeşleştirilir ve bu nedenle sözdizimsel yapı "*bilimsel değil falliktir.*" Altman,[56] her metnin kendine has bir sözdizimi olduğunu, bu sözdiziminin türü gösterdiğini, ama tekil metinlerin sözdizimsel yapısı birçok kez tekrarlanmadıkça bunun türsel sözdizimine dönüşmeyeceğini de belirtir.

---

[54] Altman, R. (2003b). A.g.e., s.31.

[55] King, G. (2010). Yeni Hollywood'da Tür Dönüşümleri. Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde. Ankara: De Ki Yay. (s.126-152). s.132-133.

[56] Altman, R. (2003b). A.g.e., s.39.

Ona göre, tarihsel olarak Hollywood'da *"tutarlı bir sözdizimsel yapıyı"* kurmayı başaran türler kalıcı olmuştur.

Tür filmlerine ideolojik yaklaşan kuramcılardan biri de Judith Hess Wright'dır. Wright,[57] film eleştirmenlerini western, bilim-kurgu, korku ve gangster gibi Amerikan sinemasındaki popüler film türlerini toplumdan soyut bir şekilde ele aldıkları için eleştirir. Ona göre, tür filmleri,

> "toplumsal ve politik çatışmalar nedeniyle ortaya çıkan kokuları geçici olarak rahatlatır. (...) eyleme yönlendirmek yerine tatmin sağlar, isyan yerine acıma ve korku duyguları üretir. Statükonun devam etmesini sağlayarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet ederler, organize olmadıkları için eyleme geçmeye korkan baskı altındaki gruplara verilen rüşvet gibidirler, böylelikle bu gruplar tür filmlerinin ekonomik ve toplumsal çatışmalara bulduğu absürd çözümleri hevesle kabul ederler."[58]

Wright, tür filmlerinin bu çatışmalara basit çözümler sunduğu belirttikten sonra, bu filmlerin üç önemli özelliğini açıklar: İlki, bu filmler hiçbir zaman günümüzdeki toplumsal ve politik sorunlarla doğrudan ilgilenmezler, ikincisi bu filmler şimdiki zamanda geçmez, western ve korku filmleri geçmişte, bilim-kurgu ise gelecekte geçer... Üçüncüsü, filmde öykünün içinde geçtiği toplum çok basittir ve filmin dramatik gücü olarak bir işlevi yoktur, filmdeki asıl sorunla uğraşan oyuncular için bir fon gibidir.[59] Kısacası yazara göre, tür filmleri *"oldukça basitleştirilmiş toplumsal yapılar"* sunarlar. Wright'in tür filmlerindeki ideolojik amaçları açıklamak için verdiği örneklerden biri, bilim-kurgu türüdür. Ona göre, bilim-kurgu filmleri soğuk savaş dönemindeki korkuları ve arzuları yansıtır, Mc Carty'nin, Nixon'ın anti-komünist politikalarının uzantısı olarak bu filmlerdeki yabancı kişi ya da gruplar yani "öteki" her zaman bilimin de yardımıyla yok edilmelidir ve verilen mesaj *"bilim, var olan sınıf yapısını desteklediği sürece iyi bir şeydir."*[60] Sonuç olarak, Wright'a göre, tür filmlerinin, kapitalizmin yarattığı çatışmalara

---

[57] Wright, J. H. (2003). Genre Films and Status Quo. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.42-50).
[58] Wright, J. H. (2003). A.g.e., s.42.
[59] Wright, J. H. (2003). A.g.e., s.43.
[60] Wright, J. H. (2003). A.g.e., s.49.

bulduğu çözüm, egemen sınıfa itaat etmektir ve izleyiciler gerçek dünyanın alternatifi olarak bu fantazilere sığınırlar.

Jean-Loup Bourget[61] ise auteur kuramı ile filmlere ikonografik yaklaşımı karşılaştırır, filmler her ne kadar bir yaratıcının ürünü olsa da zaman zaman filmin yaratıcısının bilincinde olmadan sunduğu imgeler, izleyicinin filmi yaratıcısından farklı alımlamasına neden olabilir. Bourget'ya[62] göre,

"Hollywood yönetmenlerinin özgürlüğü, Hollywood sistemi içerisinde açık ve doğrudan ne yapabildikleri ile ölçülmez, ama genel olarak Amerikan toplumu ve özel olarak da Hollywood sistemi ile ilgili olarak hangi imalarda bulundukları ile ölçülür. Onlar, toplumsal sistemin nasıl işlediğine dair detaylı bir analiz yapamazlar... toplumsal sistemdeki bir çöküşten bahsettiklerinde ise mutlaka düzen ve mutluluğun yeniden inşa edildiğini gösteren umut verici bir şekilde bitirmelidirler filmlerini... Tür filmlerinde altmetnin ima ettiği gibi yönetmen kaçınılmaz olarak şunu sorar: Amerikan toplumu bu şekilde mi olmak zorunda? Hollywood sistemi böyle mi işlemek zorunda?"

Sonuç olarak Bourget, yönetmen ile izleyici ilişkisini inceleyerek tür kuramına ideolojik yaklaşıma katkıda bulunur.

Tür kuramına ideolojik yaklaşımda adından sıkça söz edilen bir başka kuramcı da Robin Wood'dur. Wood,[63] Amerikan sinemasının sıklıkla tekrarladığı kavramları ve bu kavramların filmlerdeki anlamlarını ortaya koyar. Bu kavramlardan ilki mülkiyet hakkı, özel teşebbüs, vb. ile ilişkilendirilen kapitalizmdir. İkinci kavram, dürüst çalışmak anlamındaki çalışma ahlakıdır. Erkek-egemen toplumda yasal heteroseksüel tekeşlilik olarak sunulan evlilik ve aile de yine birçok filmde karşımıza çıkar. Bir başka kavram ise genellikle western filmlerinde sunulan doğadır, hem tarım için işlenebilirliği açısından hem de yerlilerle ilişkilendirilerek "el değmemişliği" açısından gösterilir. Teknoloji ve şehirle ilişkilendirilen ilerleme de yine vurgulanan kavramlardandır. Ek olarak, Hollywood ideolojisinin önemli bir değeri olan başarı ve zenginliğin çekiciliği de birçok filmde gösterilir ama filmlerde bu değerler

---

[61] Bourget, J. L. (2003). Social Implications in the Hollywood Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.51-59).
[62] Bourget, J. L. (2003). A.g.e., s.58.
[63] Wood, R. (2003). Ideology, Genre, Auteur. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.60-74).

nadiren övülür. Bunların dışında "para her şey demek değildir, para insanı yozlaştırır, fakirler daha mutludur" imalarında bulunan Rosebud[64] sendromu da bir başka aşina olunan ve sıklıkla tekrarlanan bir durumdur. Ayrıca Hollywood filmlerinde, var olan sistemle bütün sorunların çözülebileceği ve herkesin mutlu olduğu ve olabileceği bir yer olarak sunulan yer de, Amerika'dır. Son olarak iki figür; ideal erkek ve ideal kadın ve bu iki figürün gölgeleri gibi olan "güvenilir ama sıkıcı yerleşik (settled) baba/koca" ve "tehlikeli fakat büyüleyici erotik kadın" da yine sıklıkla karşımıza çıkar. Wood, bu kavramların bir ideoloji sunduğunu savunur ve tür filmi incelemelerinde *ne* sorusu yerine daha çok *neden* sorusunu sormamız gerektiğini ileri sürer. Ona göre "*tür filmlerinin gelişimi bu kavramlardaki ideolojik çelişkilere dayanır.*"[65] Wood, tür kuramcılarını, türü ayrı bir alan olarak ele almaları nedeniyle eleştirir. Wood'a göre ideolojik yaklaşım, türün neden ayrı incelenemeyeceğini gösterir. "*Türler, aynı ideolojik gerilimleri ele almak konusundaki farklı stratejileri temsil eder.*"[66]

Barbara Klinger[67] ise, Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni'nin 1969'da *Cahiers du Cinema* dergisinde yayımlanan "Sinema/ İdeoloji/Eleştiri" başlıklı ünlü makalelerindeki film sınıflandırmalarına tür filmleri açısından yeni bir boyut ekler. Comolli ve Narboni'nin "a" ve "e" film kategorilerini[68] yorumlayan Klinger, hem biçim

---

[64] Wood, burada Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filmindeki Rosebud metaforunu kastetmektedir.

[65] Wood, R. (2003). A.g.e., s.63.

[66] Wood, R. (2003). A.g.e., s.63.

[67] Klinger, B. (2003). 'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.75-91).

[68] "a" kategorisi: "İlk ve en geniş kategori egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlendiği filmlerden oluşur ve bu filmler yapımcılarının durumunun farkında olup olmadıkları hakkında hiç bir fikir vermezler. Yalnızca 'ticari' diye adlandırılan filmlerden bahsetmiyoruz. Bütün kategorilerdeki filmlerin büyük çoğunluğu onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır...

"e" kategorisi: İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ama bunu belirsiz bir şekilde yapan filmler. Bunlar, reaksiyonerden yatıştırıcı ve ılımlı bir eleştirelliğe varan bir yelpazede ilerici olmayan bir kalkış noktasından hareket etmelerine karşın gerçekte çalışmaları başlangıç noktasıyla bitmiş ürün arasında dikkate değer bir açıya, kaymaya sahiptir." Bkz: Comolli, J.L. ve Narboni, J.

hem de içerik olarak var olan ideolojik normları ebedileştiren filmlerin "a" kategorisinde olduğunu belirtir, buna karşın "e" kategorisindeki filmlerin her ne kadar ideolojiyi destekliyor gibi görünse de bu normlardan sapan, yani ideolojik bir eleştiri getiren filmler olduğunu ileri sürer. Klinger, Robin Wood'un 1970'lerin korku filmleriyle ilgili yorumları ve *Sapık* (Alfred Hitchcock, 1960) filmi çözümlemesi üzerinden kuramını örnekler. Buna göre *Sapık* korku film türünde bir kırılma noktasıdır. Bu filmden önce "canavar" her zaman dışarıdan, yabancı biridir ya da mutasyona uğramış bir böcek vb.dir, oysa bu filmle birlikte esas korkulması gereken şeyin en yakınımızdaki, en tanıdığımız yerde, ailenin içinde olabileceği gösterilmiştir. Klinger, Wood'un korku film türü ile ilgili çalışmalarının tür filmlerindeki "ilerici olma" kuralını temsil ettiğini savunur. Yani kara filmler, 1940'lardaki ve 1950'lerdeki sofistike aile melodramları ya da 1970'lerin korku filmleri gibi filmlerin ortaklaştıkları nokta, bu türlerin kendi dönemlerindeki egemen sinemasal pratiklere bir alternatif ya da "karşı-sinema" olmaları ve onları aşmalarıdır. Ancak burada önemli olan, bu türlerin öncelikle "klasik" olarak tanımlanan metni/anlatıyı göstermesi gerekir. Kaplan[69], klasik metni kabaca, "*egemen üretim biçimi*" olarak tanımlar. Klinger'e göre klasik filmlerde temsil edilen gerçeklik, gerçekliğin kopyası değildir, egemen kültürel değerlere göre ideolojik olarak üretilen bir gerçekliktir. Ama ilerici filmler, tam da bu gerçeklik izlenimini reddeden bir işleyişe sahiptir, yani klasik sinemanın mükemmel illüzyonunu bozan bir yapıdadırlar, bu "kopuş" onları ilerici yapar. Klinger[70], bu "kopuş"u filmin öğelerine göre analiz eder: Örneğin, klasik sinemada sunulan şenlikli ve rahat Amerikan yaşam tarzına karşın, ilerici filmlerde genellikle kasvetli ve şüpheci bir atmosfer vardır. Ayrıca bu bakışa paralel olarak, klasik sinemada pozitif bir şekilde temsil edilen aile ve hukuk gibi toplumsal kurumlar, ilerici filmlerde negatif temsil edilir. Buna ek olarak, anlatı yapısı da farklıdır. İlerici filmler ideolojik çatışmaları ve gerginlikleri klasik sinema gibi bastırmak yerine açığa çıkaran bir

---

(2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.97-108).

[69] Aktaran: Klinger, B. (2003). A.g.e., s.78.

[70] Klinger, B. (2003). A.g.e., s.81.

yapıdadır, böylelikle seyirci "iyi" ya da "kötü" karakterlerle kolayca özdeşleştiremez kendini. Yine, klasik sinemada filmin sonunda çatışmalar çözülür ve bozulan denge tekrar sağlanırken, ilerici filmler sanki "son"u reddeder gibidir, çatışmaları çözme iddiasında değildir. Bundan başka, ilerici filmlerde görsel üslup daha belirgindir, örneğin kara filmdeki ışık-gölge, kamera açıları vb. Sonuç olarak Klinger[71], edebiyattaki Rus Biçimci ve göstergebilimsel yaklaşımlardan alınan tür kuramında, türlerin gelişiminde yeniliklerin birdenbire olmadığını, varolan sistemin dönüştürülmesi ile gerçekleştiğini vurgular. "*Hiçbir film türü bir ada değildir*" ifadesiyle bir filmin içinde bulunduğu sistem dışında ele alınamayacağını, yani hem geleneği hem de gelenekten kopuşu yansıttığını anlatmaktadır. Diğer bir deyişle, filmi bir metin olarak gören yaklaşımlardaki eksikliğe işaret eder ve filmin/metnin sosyo-ideolojik çevresiyle ve metinlerarası ilişkileriyle yani bağlamıyla anlamlandırılması gerektiğini savunur. Kısacası, tür filmlerinin getirdiği yeniliğin içinde doğdukları sistemden bağımsız ele alınamayacağını, hem klasik olanı barındırdığını hem de ondan koparak fark yarattığını ileri sürer.

Tür kuramına ideolojik yaklaşım, tür filmlerinin estetik öğelerini de dikkate alarak film ve izleyici/toplum arasındaki ilişkiye odaklanır. Filmdeki yapısal ve anlambilimsel öğeleri yapısökümüne uğratır ve filmin yapıldığı dönemdeki egemen ideolojiyi benimsemesini yönünde izleyicinin nasıl manipüle edildiğini ortaya koyar. Ancak son dönem tür kuramlarında, bu yaklaşım ideolojiyi fazla vurguladığı ve tür filmlerinin diğer boyutlarını önemsemediği için eleştirilmektedir.

Mitsel ve Ritüel Yaklaşım

1960'larda Hollywood sinemasında tür filmleri incelenirken, genellikle Hollywood sineması ve Amerikan ideolojisi arasındaki ilişki değerlendirilir ama 1970'lerde tür kuramında daha ziyade Hollywood sineması ve Amerikan kültürü arasındaki ilişkiye odaklanılır. Burada en dikkate değer yaklaşım ise tür filmleri ve mitler arasındaki ilişkiyi inceleyen yaklaşımlardır. "... *toplumun ortak bilinçaltında yatan korkuları, kaygıları yansıtan mitsel ya da ant-*

[71] Klinger, B. (2003). A.g.e., s.88-89.

ropolojik yaklaşımlar" türün ritüel bir işlevi olduğunu da savunur.[72] Thomas Schatz[73], Michael Wood'un *America in the Movies* adlı çalışmasında Wood'un Amerika'da film yapımını mit-oluşturma süreci olarak anlattığını aktarır. Yine bu konuya odaklanan John Fell de, tür filmlerinin "*mitlerin bozulmuş bir biçimini*" barındırdığını savunur. Ek olarak, Cawelti ve Kitses de, Hollywood tür filmleri ile ritüel ve mit arasındaki ilişkiyi ele alır. Schatz ise mitler üzerine çalışan antropologlara değinir ve onların, ritüelleşmiş bir biçimin miti içermediği, aksine kendisinin bir mite dönüştüğünü ya da daha çok mitsel bir işlevi olduğunu vurgulayan görüşlerinden yola çıkar. Bu nedenle Schatz'a göre mit, evrensel anlatılar ya da klasik metinler üzerinden değil, "*içinde gerçekleştiği kültüre has öğeler barındıran benzersiz bir kavramsal sistem olarak işlevine göre tanımlanmalıdır.*"[74] Claude Levi-Strauss'un mıtlerin yapısal analizinin etkisinde kalan Schatz, tür filmlerinin "*benzersiz işlevsel bir yapı*" olarak kavramsallaştırıldığını belirtir. Dil ve mitler gibi, "*film türleri de bir metin olarak, belirli bir iletişimsel işlev yerine getirmek için oluşturulan kurallar bütününü temsil eder.*" "*Ritüel olarak ise; film türü, belirli temel kültürel çelişkileri ve çatışmaları, kitlenin aşina olduğu ve kolay ulaşabileceği benzersiz kavramsal yapılara dönüştürür.*"[75] Ancak burada önemli olan, izleyicilerin film stüdyoları ile ortaklaşa bir şekilde bu mit-oluşturma sürecine katılmalarıdır. Ayrıca Schatz, belirli bir türde, örneğin westernde, filmlerin temaların değiştiğini ama biçimin değişmediğini vurgular. Yani Robert Warshow'un ifadesiyle "*aynı filmi değil, sadece aynı biçimi tekrar tekrar izleyebiliriz.*"[76] Sonuç olarak Schatz'a göre, tür filmlerinde iki bakış vardır: Tür filmleri, bir yandan ticari ve uzlaşımlara dayalı bir popüler sanat biçimidir ve hem izleyici hem de sinema sistemi tarafından belirli

---

[72] Akbulut, H. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.324-336). s.328.

[73] Schatz, T. (2003). The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.92-102).

[74] Schatz, T. (2003). A.g.e., s.96.

[75] Schatz, T. (2003). A.g.e., s.97.

[76] Aktaran: Schatz, T. (2003). A.g.e., s.99.

talepleri karşılamak zorundadır. Öte yandan tür filmleri, çağdaş toplumun temel mitsel dürtülerini ve modern kültüre özgü çatışmalarla yüzleşme arzusunu temsil eder, böylece toplum kendi imgesini yaratma sürecine de katılır.[77]

"Deneyim" Olarak Tür Filmi Yaklaşımı

Sosyo-kültürel, ideolojik ve mitsel yaklaşımlardan başka tür filmlerinin izleyiciye yaşattığı deneyim de kuramcıların inceleme alanlarından biridir. Bu nedenle biz burada böyle bir sınıflandırma yapmayı tercih ettik, buna göre örneğin Thomas Sobchack[78] tür filmini "*klasik bir deneyim*" olarak tanımlar. Film yapımcısı ve izleyicinin hemfikir olduğu bir dizi katı uzlaşımlara bağlı kalan tür filmleri, Aristo'nun *Poetika* eserinde anlatılan düzenli bir dünya deneyimi sunar; tür filmlerinde olay örgüsü sabittir, karakterler tanımlanmıştır ve filmin sonu yeterince tahmin edilebilirdir. Yani "güneşin altında yeni bir şey yok"tur. Sobchack, tür filmlerinde önemli olanın öykü olduğunu savunur, klasik bir pratik olarak, iyi bilinen öyküler kullanılır hep. "*Tür filmleri, hayatın değil ama diğer filmlerin taklitleridir.*" Ama bu döngüde bir ilk öyküye, örneğe ihtiyaç vardır ve film türlerinin kökeni edebiyat, özellikle de "ucuz edebiyat"tır. Örneğin 1930'ların gangster filmleri gazete haberlerindeki öykülere dayanır. İlk film yapılır ve böylelikle bir *klasik* olarak film yapımcıları ve izleyicilerin ortak bilgi havuzunda yerini alır.[79] "*Tür filmleri, önceden belirlenmiş biçimi, olay örgüsü, hemen farkedilen karakterleri, belirgin ikonografisi ile sinemadaki diğer filmlerden farklılaşırlar, bu filmlerin aşina olunan üzerindeki ısrarları onların klasik bir deneyim olmalarına engel değildir. Zaten tür filminden bunu bekleriz ve sonuçta da bunu alırız.*" Sobchack'e göre diğer kurmaca filmler ise, oldukça bireyselleşmiş karakterleriyle, tesadüflere izin veren olay örgüsüyle daha inandırıcı öyküler sunarlar ve böylelikle orijinal ve benzersizdirler. Bu durumda "*tür filmleri diğer filmlerin taklitleri olduğu için, haliyle hem içerik hem de üslup olarak biçimsel meselelere daha fazla odaklanırlar.*"

---

[77] Schatz, T. (2003). A.g.e., s.100.

[78] Sobchack, T. (2003). Genre Film: A Classical Experience. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.103-114).

[79] Sobchack, T. (2003). A.g.e., s.105.

"Bu filmlerde ne olduğu, niçin olduğundan daha önemlidir... Olayların daha hızlı bir şekilde kavranmasını sağlamak için tür filmleri ikonografi olarak adlandırılan görsel kodlar kullanır... Ekonomik bir biçimde ortamı, bağlamı veren, belirli bir türe özgü nesneler, kostümler, mekanlar ikonografiyi oluşturur."[80]

Sobchack'ın belirttiği gibi, tür filmlerinde mekanlar ya da karakterler filmin akışı boyunca çok fazla değişmez, hatta filmden filme bile pek değişmez. Karakterlerin rollerini tahmin etmemiz kolaydır, onların gerçekçi olmadığını, bizim dünyamıza ait olmadığını biliriz. Bu derinliksiz ve gerçekdışı karakterlerle özdeşleşmek kolaydır ve böylelikle "*kendi hayatımızın sıradan, dünyevi gerçekliğinden kaçabiliriz.*" "*Tür filmlerindeki karakterler bizimkinden daha iyi bir dünyada yaşar, sorunların duygusal olarak, eylemlerle doğrudan çözülebildiği bir dünya.*" Ayrıca Sobchack'ın değindiği gibi, tür filmlerinde eğer karakter grupla/toplumla bir uzlaşmazlığa düşerse, filmin sonunda daima grup haklı çıkar ve toplumsal düzen yeniden sağlanır, böylece biz de farklı düşünmenin doğru olmadığını bir kez daha hissederiz.[81] Son olarak Sobchack, son yıllarda yeni bir moda başladığını ileri sürer; bazı yönetmenler belirli bir türün olay örgüsünü, karakterlerini ve ikonografisini, o türün karşıtını yaratmak için kullanmaktadır. Genel olarak bu filmlerde birçok şey tür filmlerindeki gibidir ama yönetmen filmin sonunda izleyici beklentilerini karşılamaz ve toplumsal düzenin yeniden sağlanması kuralını bozar, böylelikle bu filmler statükoyu onaylamamış olur, bu bağlamda da klasik değil romantik eğilimdedirler. Ama yine de "*bütün klasik sanatlar gibi, tür filmleri hem estetik hem de politik olarak temelde tutucudur.*" Sonuç olarak, Sobchack'e göre izleyici, tür filmlerinde o türde görmeye alıştığını görme beklentisindedir. Türler, grup çıkarlarını ve değerlerini gözeten, duygusal, kurmaca yaratılardır. "*Aristo'nun drama tanımındaki gibi, karakter olay örgüsüne göre ikincil plandadır. Olay örgüsü üzerindeki bu vurgu da tür filmlerini, tüm filmlerin en sinemasalı haline getirmektedir.*"[82]

---

[80] Sobchack, T. (2003). A.g.e., s.107.
[81] Sobchack, T. (2003). A.g.e., s.111-112.
[82] Sobchack, T. (2003). A.g.e., s.114.

Barry Keiyh Grant[83] da tür filmlerine deneyim açısından yaklaşan kuramcılardan biridir. Grant'a göre geçmişte tür eleştirisinde belirli türlere özgü uzlaşımlar, ikonografi, olay örgüsü, tema ve karakterler ve tüm bunların mitsel anlamı üzerinde durulmuştur, ancak tür filmlerini nasıl deneyimlediğimiz üzerinde durulmamıştır. Malinowski ve Levi-Strauss gibi antropologların etkisiyle "*tür kuramında toplumsal mitlerin çağdaş bir yorumu olarak film türleri bir gelenek ve tür filmi bu geleneğin bir parçası olarak incelenir. Ama tür filmleri doğrudan deneyimlerle ilgilidir ve gelenekleri net bir şekilde toplumsal değerlerle bağlantılıdır.*"[84] Grant'a göre, izleyiciler değerlerinde ve davranış biçimlerinde, tür filmlerindeki uzlaşımları model almaktadır. Bu anlamda tür filmleri estetik bir deneyimdir. Ayrıca Grant, tür filmlerinde "bağlamsallaştırma" kavramına değinir ve bir türün bağlamında en belirleyici etkenin yıldız oyuncu ve bu oyuncunun ikonografik anlamı olduğunu ileri sürer. Yani belirli türlerde belirli yıldız oyuncuların benzer karakterleri canlandırması da tür filmlerindeki uzlaşımların oluşmasına katkıda bulunur. Ancak bu uzlaşımların ideolojik yapılar olduğu da göz ardı edilmemelidir. Kısacası "*tür filmlerinde can alıcı öneme sahip olan mitsel ve ritüel yön, sadece bu filmlerin yapılmasının arkasındaki mantığı değil ama kişisel ve toplumsal olarak bunlara nasıl yanıt verdiğimizi de anlamamızı sağlar.*"[85]

Linda Williams ise tür filmlerindeki "aşırılık" üzerinde durur, Williams özellikle korku, melodram ve pornografik film türlerini inceler. Bu üç türdeki keyfi aşırılık biçimlerinin, sisteminin ve işlevlerinin incelenmesi gerektiğini belirtir. Buna göre pornografik filmde cinselliğin aşırılığı, korku filminde şiddetin aşırılığı ve melodramda duygusallığın aşırılığı vardır. Ayrıca bir sistem ve yapı olarak bu aşırılıklar, izleyicinin bedenini de etkiler.[86] Williams'a göre, bu üç türde de "*öncelikle yoğun duygusallığa tutulan bir bedenin görüntüsü vardır. (...) Korku filminde şiddet ve korkunun,*

---

[83] Grant, B. K. (2003b). Experience and Meaning in Genre Films. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.115-129).

[84] Grant, B. K. (2003b). A.g.e., s.116.

[85] Grant, B. K. (2003b). A.g.e., s.128.

[86] Williams, L. (2003). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.141-159), s.142.

pornografik filmde tatminin ve melodram filminde ağlamanın temsiliyeti açısından duygusallık yaşanır." Buna göre bu türlerde genellikle kadın bedeni üzerinden korku, keyif ve acının somutlaştığını ve çığlık ya da iç çekme gibi seslerle desteklendiğini görürüz. Filmlerin başarısı ise izleyicinin korkması, ağlaması gibi bedensel tepkileriyle ölçülür.[87] Buna ek olarak Williams, her üç türde de kadının kurbanlaşmasının izlendiğini ileri sürer. Ancak bu durum her türde farklı işler, genelde erkek izleyiciyi hedefleyen pornografik türde sadistik; genelde ergen izleyicileri hedefleyen korku türünde sado-mazoşistik ve genelde kadın izleyicileri hedefleyen melodram türünde mazoşistiktir.[88] Sonuç olarak Williams, bu üç türün popülerliğinin değişen toplumsal cinsiyet kavramına, yani kadın ya da erkek olmanın ne olduğuna, dayandığını ileri sürer. Onun da tür filmlerini hem deneyim hem de temsiliyet açısından ele aldığını ama buna feminist bir boyut eklediğini ileri sürebiliriz.

Tür filmlerini deneyim açısından ele alan yaklaşımın iletişim çalışmalarındaki izleyici araştırmalarından da etkilendiğini ileri sürmek mümkündür. Bu yaklaşım, izleyicilerin tür filmlerini nasıl deneyimlediğini incelerken, filmlerin ideolojik ve kültürel boyutunu da ele alır, ancak endüstriyel boyutu göz ardı etme eğilimindedir.

Tür Kuramı Kendini Sorguluyor...

Tür filmlerine sosyo-kültürel, mitsel/ritüel ve ideolojik yaklaşımlardan her birinin kendine özgü güçlü ve zayıf yönleri vardır. Tür kuramı tarihi boyunca hem bu yaklaşımlar hem de bu yaklaşımların geliştirdiği kavramlar ve de tür film incelemesinde genellikle Hollywood filmlerinin ele alınması eleştirilmiştir. Bu konuda eleştiri getiren isimlerden biri de Steve Neale'dir. Neale[89], kuramına önce kavramları tanımlayarak başlar. Ona göre film türleri sadece filmlerden oluşmaz, izleyicilerin filmden beklentileri ve varsayımlarından da oluşur ve film izleme süreci boyunca izleyicinin filmle nasıl bir etkileşime girdiği de önemlidir. Ayrıca Neale, sinemada her zaman tartışılan gerçekmişgibilik kavramına da değinir.

---

[87] Williams, L. (2003). A.g.e., s.145.

[88] Williams, L. (2003). A.g.e., s.152.

[89] Neale, S. (2003). Questions of Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.160-184), s.160.

Gerçekmişgibilik türden türe farklılık gösterir, örneğin filmdeki karakterin durup dururken birden şarkı söylemeye başlaması normal değilken, müzikal tür için bu çok normal ve hatta beklenen bir durumdur ve buna göre türlerin kendine has kuralları, modelleri ve hukuku vardır.[90] Ayrıca Neale, "*kamusal alanda kurumsal söylemler çok önemlidir*"der ama yine de türlerin sınıflandırılmasının sadece film endüstrisinin ya da gazetecilerin söylemleriyle/etiketleriyle sınırlandırılamayacağını, izleyicilerin de kendi beklentilerinin, sınıflandırmalarının, etiketlemelerinin de önemli olduğunu savunur.[91] Kurumsal söyleme göre sınıflandırmayı western türü üzerinden yapan Neale, 1903 tarihli *Büyük Tren Soygunu* adlı filmın, gösterildiği dönemde western olarak sınıflandırılmadığını, western kategorisinin ilk kez 1912'de kullanıldığını belirtir, ancak sinema tarihinde geriye dönük okuma yapıldığında eleştirmenler bu filmi western olarak sınıflandırmıştır. Fakat burada önemli olan, her ne kadar sinema için o dönemde western ifadesi kullanılmasa da, edebiyatta Vahşi Batı'yı anlatan öyküler, romanlar vardır ve bu nedenle de 1903'deki izleyici bu biçimlere aşina olduğu için bu türe ait paradigmaları kolaylıkla anlayabilmiştir.[92] Neale, türlerin ortaya çıkışı konusunda Charles Musser'ın görüşlerini paylaşır. Ona göre, "*türler tek başına var olmazlar, tür sistemleri ya da tür hiyerarşisindeki yerlerine göre adlandırılırlar ve her tür, sisteme ve de bu sistemin üyelerine atıf yapmak zorundadır, ayrıca her tarihsel dönemin kendi tür sistemi vardır.*" Türlerin ilk ortaya çıkışında film yapım şirketlerinin katalogları etkili olmuştur, ancak her şirket farklı sınıflandırmalar yapmıştır.[93] Buna ek olarak Neale, türü anlamak için en iyi yaklaşımın türü bir süreç olarak değerlendirmek olduğuna inanır.

"Bu süreçlerde, elbette, tekrar etme belirleyicidir, ancak fark, çeşitlilik ve değişim de aynı derecede önemlidir. Türlerin bu özelliği, üç aşamanın etkileşimini gösterir: *beklenti aşaması*, o türdeki tüm filmleri kapsayan *tür ailesi* (generic corpus) *aşaması* ve her ikisini yöneten *'kurallar' ve 'modeller' aşaması*."

---

[90] Neale, S. (2003). A.g.e., s.161.
[91] Neale, S. (2003). A.g.e., s.167.
[92] Neale, S. (2003). A.g.e., s.168.
[93] Neale, S. (2003). A.g.e., s.169.

Her yeni tür filmi, o türde var olan tür ailesine bir katkı yapar ve de türsel birimler repertuarından bir seçim yapar, bazı birimler dahil edilir bazıları hariç bırakılır. Ayrıca her tür filmi bu repertuara yeni bir birim ekleyerek ya da eski olanı aşmaya çalışarak da bu repertuarı genişletir. Bu nedenle de bir türün uzlaşımları ve birimleri basitçe tekrar edilmez. Bu bağlamda da nasıl tür ailesi her yeni filmle, yeni reklam kampanyalarıyla, yeni film eleştirileriyle büyüyor ve değişiyorsa, benzer şekilde bir türe özgü "beklenti görüşü" de değişmektedir. Neale'e göre, türe süreç olarak yaklaşmak, türlerin kendi içindeki dönüşümlerini değil, her türün bir diğer türden bazı biçimleri almasını ya da bir diğer türle örtüşmesini de açıklamamızı sağlar.[94] Buna ek olarak, Neale, türlerin sinemadan yola çıkılarak değil, diğer eğlence biçimlerinden (tiyatro, vodvil vb.) yola çıkılarak açıklanmaya çalışıldığını belirtir ve bu "*medyalararası* (corss-media) *yaklaşım*" ve türlerin bu diğer eğlence biçimlerini nasıl dönüştürdüğü konusunda daha fazla araştırma yapılması gerektiğine inanır.[95] O, "tür" kavramının kökeninin çok eskilere dayanmasına rağmen aslında popüler ve kitleler için üretilen türlerin ortaya çıktığı 19. yüzyıla ait bir terim olduğunu ileri sürer. Ona göre, tür filmlerinde farklılıklar önceden belirlenir, izleyici beklentilerine göre yapıldığı için beklentiler de "öncedensatılmıştır." Tür filmleri, emeğin ve malzemenin yeniden kullanılabildiği estetik bir düzeni ifade eder ve tüm bunlar nedeniyle de film endüstrisi için ekonomik olarak avantajlıdır. Bu durum türlerin neden "estetik metalar" olduğunu da gösterir. Neale, tür kuramındaki izleyici tercihini "kültürel bir ifade" olarak yorumlayan ritüel yaklaşımı da eleştirir. Neale'e göre, bu yaklaşım tercih ve karar aşamasında sinemasal kurumların belirleyiciliğini göz ardı eder, süreci sadece izleyici ve kültüre indirger. Neale, tür filmlerini kapitalist ideolojiye hizmet eden araçlar olarak yorumlayan ideolojik yaklaşımı da eleştirir, ona göre bu yaklaşım indirgemeci, ekonomiyi fazla önemseyen ve kültürel olarak karamsar bir bakışa sahiptir ve bir türün ideolojik anlamı, bağlamında aranmalıdır. Yani bu her iki yaklaşımın da eksiği, estetiği göz ardı etmeleridir; onlar biçimi, hem kültürel hem de ideolojik içerik için bir kılıf

[94] Neale, S. (2003). A.g.e., s.171-172.
[95] Neale, S. (2003). A.g.e., s.176.

olarak değerlendirir ve her türde tekrar eden biçimlere odaklanır. Oysa tür filmlerinde tekrar önemli olsa da farklılık ve çeşitlilik de aynı derecede önemlidir.[96] Sonuç olarak Neale, türe söylemsel açıdan yaklaşır ve türü, dönüşen bir süreç olarak yorumlar.

Janet Staiger[97] ise tür kuramına ilişkin kuramsal yaklaşımlardaki iki önemli tez üzerinde durur, bunlardan biri Hollywood sinemasının son 40 yılındaki filmlerin, türlerin karışımı olduğunu savunan tezdir, diğeri ise eleştirmenlerin "tür"leri birbirinden ayırmakta başarısız olduklarını ileri süren görüştür. Bu bağlamda Staiger, hem kuramsal ve tarihsel olarak "saf" tür tanımının neden yanlış olduğunu, hem de post-Fordist Hollywood sistemi içerisinde üretilen "melez" (hybrid) tür tanımının neden tehlikeli olduğunu ortaya koyar. Fordist Hollywood dönemindeki tür kuramındaki *idealist yöntemi, deneysel yöntemi ve toplumsal uzlaşım yöntemini* eleştirir. Ona göre bütün bu yöntemler sorunludur, örneğin idealist yöntem bir tür içinde ideal biçimi aramaktadır ama nasıl bir grubun içinden bu ideal olanı türetecektir. Ya da deneysel yöntemde eleştirmen zaten bir filmi nesnel bir bakışla değerlendirmez ve filmı hangi gruba ekleyeceğinin kararını önceden vermiştir. Toplumsal uzlaşım yönteminde ise, eleştirmen kültürel uzlaşımlar ve beklentilere dair kanıtları nasıl bulmaktadır?[98] Onun bu sorunların çözümündeki temel varsayımı, hiçbir film türünün saf olmadığıdır.[99] Fordist Hollywood temelde iki şeye dayanır: 1) ürünleri hem standartlaştırmak hem de farklılaştırmak, 2) farklı kişilere göre pazarlamak. 1910'lardan itibaren Hollywood izleyicileri, yetişkin/çocuk, kadın/erkek, kentli/köylü olarak sınıflandırmış ve belirli türlerin belirli izleyici kitlesine daha fazla hitap ettiğim düşünerek üretim yapmıştır ve filmin başarısı gişe başarısı ile ölçülmüştür. Eleştirmenler de, farklı izleyici gruplarının bir filmde ne bulacağını ya da bulamayacağını anlatmışlardır.[100] Ancak tür filmlerinin sınırları yine de kesin ve net değildir, film yapımcıları ve izleyiciler filmleri

---

[96] Neale, S. (2003). A.g.e., s.179-180.

[97] Staiger, J. (2003). Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.185-199).

[98] Staiger, J. (2003). A.g.e., s.187.

[99] Staiger, J. (2003). A.g.e., s.189.

[100] Staiger, J. (2003). A.g.e., s.190.

belirli kategorilere göre algılarlar. Ancak 1970'lerden itibaren post-Fordist dönemle birlikte sinemada da "melez" türler ortaya çıkmaya başlar. Fakat Staiger'e göre; nasıl "saf" tür tezinde ideal olan, orijinal olan tür aranıyorsa "melez" tür tezinde de bu ideal olandan sapan tür aranacağı için burada da yine benzer bir sorun ortaya çıkar. Bu nedenle de Staiger, türleri "iç-melezleme" (inbreeding) olarak tanımlayarak sorunu çözmeye çalışır. Yani ideal, orijinal bir ilk örnek yoktur, zaten türlerin sınırları hiç bir zaman net olmamıştır, tıpkı aynı dil ailesinden türeyen diller gibi türler de birbirlerinden türemektedir. Staiger, genellikle tür filmlerinin içinden seçildiği evren olarak Hollywood sinemasının sadece A.B.D. için üretim yapmadığını, uluslararası alanda da yani tüm dünyada önemli bir yere sahip olduğunu belirtir ve bu bağlamda da Afro-Amerikanların filmlerini, bağımsız filmleri, avan-garde filmleri vb. iç-melezleme örnekleri olarak sunar.[101] "Melez türler" yaklaşımını yorumlayan Neale, tüm türlerin aslında birbirinin içine geçmediğini sadece belirli türlerin belirli türlerle karıştığını ileri sürer. Benzer şekilde Bordwell ve Thampson da türlerin saf olmadığını, *türlerarası* (cross-breed) olduğunu savunur.[102]

Tür Kuramında Son Dönem Yaklaşımlar

Gerçekmişgibilik, melez-türler ve türlerin dönüşümünü tartışan son dönem yaklaşımlar, tür filmlerinin çok kimlikli yapısına odaklanır ve bu bağlamda da tür film analizi için *çoğul-okuma* önerir. Örneğin Christine Gledhill türü, "*endüstriyel mekanizma, estetik pratik ve kültürel-eleştirel tartışma alanı olarak üçlü varlığında yeniden*" düşünür.[103] "*... onlarca yıla yayılabilen, farklı ulusal kültürler ve türler bütününe uyarlanabilen özel bir estetik ifade tarzı*" olarak "kipsellik" kavramından yola çıkan Gledhill, bu kavramın "*tür sistemi için, hem belirli tarihsel dönemlerde özgün ve belirgin biçimde farklı türsel formüller oluşturabilen bir 'çift-eklemlilik (double articulation) mekanizması*" sağladığını "*hem de türler arasında bir karşılıklı değişim ve örtüşüm ortamı*" temin

[101] Staiger, J. (2003). A.g.e., s.196-197.

[102] Neale, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge. s.219.

[103] Gledhill, C. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.337-376). s.341.

ettiğini ileri sürer.[104] İlk türlerden biri olarak ortaya çıkan melodramın hâlâ nasıl olup da ilgi çektiğinin yanıtını bulmaya çalışan Gledhill, sonuçta türleri incelemenin, tarihsel bir süreç olarak toplumları incelemek olduğunu savunur. Gerçekmişgibilik kavramına da değinir ve "*türsel ve kültürel gerçekmişgibiliğin bileşimi, yalnızca bir türü diğerinden ayıran sınırlar arasında değil, aynı zamanda kurmaca ve toplumsal imgelemler arasında da bir akışkanlık temin eder. Süreç içerisinde türün kendisi, diyalojikleşmiş bir kategori ve... bir mücadele vesilesi haline gelir.*"[105] Kısacası Gledhill, türü bir oluşum olarak yorumlar ve türler için "çoğul-okuma" yapılması gerektiğini savunur.

"Yeni Hollywood'da Tür Dönüşümleri"ne odaklanan King[106] ise, türün endüstriyel boyutu ile incelemesine başlar ve öncelikle uzun ömürlü olursa "tür" ve kısa ömürlü olursa "furya" olarak adlandırdığı sınıflandırmayı yapar, ona göre örneğin 1970'lerin ya da 1990'ların felaket filmleri furyadır. King, Yeni Hollywood döneminde bazı türlerin, özellikle de western filmlerinin, yapı sökümüne uğradığını ileri sürer. "*Rönesans döneminden bu yana yapılan kovboy filmlerinin pek çoğu, önceki mitlerin kirli çamaşırlarını açığa çıkararak Batı'yı seleflerinden daha gerçeğe uygun sunma iddiasındadır.*"[107] Ancak türlerin dönüşümünde sadece "*türlerin içsel gelişimi*" değil, "*daha geniş sosyal, kültürel ve endüstriyel faktörler*" vardır. Yani endüstri her ne kadar popülerliğini yitiren türleri yeniden canlandırsa da, tek başına türü dönüştürmez, başka bağlamsal etkiler de belirleyicidir. Buna ek olarak, Yeni Hollywood döneminde bazı türler farklı etkilerle yeniden inşa edilir. Ayrıca türlerin sınırları esnetilir, belirsizleştirilir ve türler diğer türlerle harmanlanır, yine burada da şosyo-kültürel perspektif de önemlidir. "*Türlerin melezliği*" kavramına da değinen King, bunun Yeni Hollywood'a özgü bir kavram olmadığını, zaten tek, sabit olarak görülen türlerin çoğunun aslında karmaşık tür birleşimi bir süreç olduğunu da vurgular. Ona göre de Hollywood filmlerinin "*çoklu ve örtüşen kimlikleri*" vardır.[108]

---

[104] Gledhill, C. (2010). A.g.e., s.352.
[105] Gledhill, C. (2010). A.g.e., s.372.
[106] King, G. (2010). A.g.e.
[107] King, G. (2010). A.g.e., s.137.
[108] King, G. (2010). A.g.e., s.150.

Sonuç

Edebiyattan ödünç alınan ve kökeni Aristo'ya kadar uzanan tür kavramı, sinemanın bir endüstri olarak işlemeye başlamasıyla birlikte, ilk başlarda film yapım şirketleri tarafından izleyicileri çekmek için kullanılan bir etiket işlevi görmüştür. Tür filmleri "yüksek sanat" ve "popüler sanat" ayrımının belirginleşmesiyle önceleri küçümsenen bir yaklaşımla incelenmeye değer bulunmamasına rağmen, auteur kuramı ile birlikte ciddiye alınmaya başlanmış ve 1960'lardan itibaren kuram olarak tartışılır hale gelmiştir.

Tür kuramcılarının temel sorunu türü tanımlamaktır ve bu tanımlama ise basite indirgenemeyecek oldukça karmaşık bir süreçtir. Türün nasıl tanımlandığı da tür kuramındaki farklı yaklaşımları ortaya koymaktadır. Her kuramcı, yaklaşımını belirli türlere dayandırmaktadır ve bu yaklaşımları tüm türlere uygulamak oldukça güçtür. Bir kuram, örneklerini seçtiği türler dışındaki diğer türlere uygulandığında sorunlar ortaya çıkmaktadır, bu nedenle de bütün türleri açıklayan kapsayıcı tek bir kuramdan söz edilemez. Yani tür kuramındaki her yaklaşımın hem güçlü hem de zayıf yönleri vardır.

Tür kuramındaki yaklaşımların çoğu tür filmlerinin ticari ve popüler olmalarına vurgu yapmaktadır. Tür tanımında da türler arasındaki farklılıklar ve benzerlikler incelenmektedir. Türler, ilk ortaya çıkışlarından sonra sabit kalmamakta ve sürekli dönüşmektedirler. Bazen tek bir film stüdyosunun yaptığı film, o tür için standart olarak kabul edilmekte ve diğer stüdyolar tarafından kopyalanmakta ya da var olan tür doyma noktasına ulaştığında yeni bir yaklaşımla çekilerek yenilenmektedir.[109] Ayrıca sinemadaki teknolojik gelişmeler de, türlerin dönüşmesine ve yeni türlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır; örneğin, sesin gelmesiyle müzikal türün ortaya çıkışı ya da Yeni Hollywood ile bilim-kurgu türünün dönüşümü vb.

Tür kuramı, tür filmlerini karmaşık bir ilişkiler bütünü içerisinde ele alır. Önceleri film yapım şirketi, dağıtımcı, gösterimci ve yönetmen gibi film endüstrisi içindeki birimler ile film ve izleyici ilişkileri incelenmiştir. Her türün "kendi seyirci imgesine sahip"[110]

---

[109] Altman, R. (1999). A.g.e., s.60-62.

[110] Özden, Z. (2000). A.g.e., s.188.

olduğu ve her tür filminin belirli bir "hazza" hitap ettiği varsayılır. Ayrıca tür filmlerinde tarih, toplum ve kültür de belirleyicidir. Tür filmleri, filmlerin üretim ve tüketimlerindeki kültürel süreçleri de ortaya koyar.

Sosyo-kültürel ve ideolojik yaklaşımların ortaya koyduğu gibi belirli tarihsel dönemlerde belirli türler öne çıkmaktadır. Örneğin ikinci dünya savaşı sonrasında kadının toplumsal işlevine dair yorumda bulunan kara-film türünün popülerlik kazanması ya da soğuk savaş döneminde korku filmlerinde canavar/düşman vb. "öteki"nin sunumunun değişmesi. Bu bağlamda da tür filmleri, toplumsal, ekonomik, politik çatışmalara bir yorum getirirler ve böylelikle bir toplumdaki kültürel ve politik değerlerin inşa edilmesine katkıda bulunurlar. Tür kuramında sosyo-kültürel ve ideolojik yaklaşımlardan başka mit ve ritüel ilişkisi de incelenmiştir. Tür filmlerinin seyirci açısından ritüel bir işleve sahip olduğu ve toplumdaki mitlerin inşasına katkıda bulunduğu ileri sürülmüştür.

Tür kuramında son dönem yaklaşımlarda ise daha ziyade "melez tür" kavramı üzerinde durulmuş ve türlerin birbirleri ile nasıl iç içe geçtiği ve nasıl birbirlerinden türediği incelenmiştir. Yeni Hollywood döneminde daha gelişkin bir medya okuryazarlığına sahip bir izleyici kitlesini yakalayabilmek için türlerin kendilerini nasıl dönüştürdükleri ve seyircilerin bu dönüşüme nasıl yanıt verdiği de ele alınmıştır.

Sonuç olarak, bize göre, sürekli evrilen, dönüşen tür filmlerini tanımlamak oldukça karmaşık bir süreçtir ve bu süreci açıklamak için tek bir kuram yeterli değildir ve tarihsel, sosyolojik ve kültürel durumlara göre tür kuramında ortaya konan farklı yaklaşımlardan seçimler yapılabilir.

SİNEMA-GERÇEK: HAKİKATIN SİNEMASI YA DA SİNEMANIN HAKİKATI

Doç. Celal Oktay YALIN*
Yrd. Doç. Dr. Aslı GÜNGÖR*

"Gerçeğin sinemasını kavramanın iki yolu vardır, ilki gerçekliği görünür kıldığını sanmak, ikincisi ise gerçeklik sorununu ortaya koymaktır. Aynı şekilde Cinema Verite'yi kavramanın da iki yolu vardır, ilki hakikati verdiğini iddia etmek, ikincisi ise hakikat sorununu ortaya koymaktır." Edgar MORİN

Giriş

"Cinema-Verité"[111] adını, öncü Sovyet sinemacı Dziga Vertov'un Kino-Pravda'sından alır. Dilimize Sinema-Gerçek olarak yerleşmiş olsa da Verité kelimesinin tam karşılığı, felsefenin en zorlu meselelerinden biri olan hakikattir.[112] Kuramcılar tarafından çoğunlukla kapsayıcı bir terim olarak kullanılan Sinema-Gerçek, "*önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemi*"ni[113] tarif etmekte kullanılır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan tarihsel gelişmelerin belgesel sinema alanındaki (aynı zamanda kurgusal sinema alanında) yansımaları sonucunda Amerika Birleşik Devletleri'nde Dolaysız-Sinema (Direct-Cinema), Kanada'da Arı-Göz (Candid-Eye) ve Fransa'da Sinema-Gerçek çalışmaları ortaya çıkar. Söz konusu

---

* **Doç. Celal Oktay YALIN**: Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü.

* **Yrd. Doç. Dr. Aslı GÜNGÖR**: T C. Plato Meslek Yüksek Okulu Müdür Yrd.

111 İngilizcesi: Cinema-Truth

112 Harun Tepe "Felsefe'de Doğruluk ya da Hakikat" adlı yapıtında Nicolai Hartmann'da doğruluk kavramını irdeleyerek, *"Hartmann'ın doğruluk görüşü, bilgi görüşüne dayanmaktadır. Bilgiyi öznenin nesne ile kurduğu bağın sonucu, bilinçte nesnenin bir tasarımının oluşması olarak gören ve bilgiyi varlık boyutuyla, varolan bir bağlantı olarak ele alan bu görüşü, doğruluk görüşünün de temelini oluşturmaktadır"* der. Tepe'ye göre Hartmann'da *"Nesnenin öznedeki tasarımının nesneye uygun düşüp düşmemesi, onun yapı özelliklerini temsil edip etmemesi, söz konusu bilginin doğruluğunu ya da yanlışlığını belirlemektedir"*.

113 Reis K. ve Millar G. (1982). *The Technique of Editing* (Second Edition), Londra: Focal Press, s. 297.

hareketler benzer duyarlılıklara sahip olmakla beraber farklı biçim ve üslup özellikleri gösterirler. Dziga Vertov'dan esinlenerek "Cinema-Verité" hareketini başlatan, etnografik belgesellerin ustası Jean Rouch'tur (1917-2004). Rouch'un Edgar Morin ile gerçekleştirdiği *Bir Yazın Güncesi* (*Chronique d'un Eté*, 1961) filmi, bu hareketin bir manifestosu niteliğindedir. Morin, "*Yeni bir Sinema-Gerçek için* (*Pour un Nouveau Cinema Verité)*" adlı yazısını kaleme alarak Sinema-Gerçek kavramını dile getirir.

Patricia Aufderheide, Sinema-Gerçek akımının, kapsamlı ön tasarım, çekim senaryosu, düzenlenmiş sahneler, ışık, yeniden canlandırma gibi yerleşik belgesel uygulamalarını dramatik bir şekilde yerle bir ettiğini belirtir;

"Tüm bu geleneksel yaklaşımlar; hantal 35 mm araç gerece ve o dönem izleyicisinin beklentilerine dayanmaktaydı. Sinema-Gerçek (yaygın olarak kullanılan kapsayıcı bir terim olarak), savaş sırasında ordu tarafından kullanılan ve kolay temin edilen, daha hafif 16 mm teknolojiden yararlandı. Sinema-Gerçek farklı konulara yönelerek, taze bir soluk getirdi. Sinema-Gerçek yönetmenleri, hafif 16 mm araç gereçlerini alarak önceleri pek görülmemiş -sıradan insanların evlerinin içine, gençlerle dans pistlerine, politik kampanyaların arka odalarına, törenlerin sahne arkasına, grevcilerle sahaya, akıl hastanelerine- girerek, ne gördülerse çektiler. Kurgu odasına çok büyük miktarda malzeme ile girdiler ve anlatacakları öyküyü orada kurgunun yardımıyla keşfettiler."[114]

Aufderheide, Sinema-Gerçek akımının geliştiği tarihsel ortam ile ilgili olarak da önemli saptamalar yapar;

"Üsluptaki bu devrim 2. Dünya Savaşı dönemi propaganda deneyiminin, reklamcılığın kullandığı uluslararası ikna yöntemlerinin ve kitle iletişim araçlarının yükselen gücü karşısında medya otoritesine karşı güvensizliğin arttığı bir döneme rastlamaktadır. Medyaya karşı bu güvensizlik, aslında daha geniş anlamda adalet, eşitlik, politik açılım ve katılımcılık gibi sosyal hareketler ile iç içeydi. Bu hareketler dünyanın her köşesine ulaşarak, kolonyalizmin sonunu, hükümet değişimlerini, sivil haklarla ilgili kazanımları ve her çeşit ayrımcılık karşıtı gurubu doğurdu."[115]

---

[114] Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*, USA: Oxford University Press, s. 44.

[115] Aufderheide, P. (2007). A.g.e, s.45.

Söz konusu tarihsel ortam içerisinde, 2. Dünya Savaşı öncesinde yerleşmiş geleneklerinden hızlı bir kopuş yaşayan belgesel sinema, o güne dek pek duyulma şansı bulamamış sesleri duyurma çabası içerisine girer. Bu da biçim ve üslupta yenilik arayışlarını kaçınılmaz kılar.

Bu biçim ve üslup arayışlarının yanı sıra Sinema-Gerçek ve benzeri okullar için bir diğer önemli konu ise etik sorunlardır. Belgesel sinema için etik sorunlar, doğruluk ve hakikat gibi kavramlarla olan ilişkisi, katılımcılar ve onlarla gerçekleşen paylaşımlara karşı taşıdığı sorumluluklar nedeniyle yaşamsal bir önem taşır. Kate Nash'ın deyişiyle *"Etik sorunlarla boğuşmaksızın belgesel yapımını sürdürebilmek olanaksızdır."*[116]

Sinema-Gerçeğe Doğru

Karel Reisz ve Gaven Millar *Film Kurgu Tekniği* adlı vazgeçilmez başvuru kitaplarının ellili ve altmışlı yılları konu alan ikinci bölümünde, Sinema-Gerçek için özel bir başlık açarak Jean Renoir'ın şu sözlerini hatırlatır:

Şimdi geçmişteki fikirlerimi geliştirmeye çalışarak diyorum ki, kameranın sadece bir görevi vardır, o da olan biteni kayıt etmek. İşte o kadar. Oyuncuların hareketlerinin kamera tarafından belirlenmesini istemiyorum, tam tersi kamera hareketleri oyuncu tarafından belirlenmelidir. Oyunu bizler için görünür kılmak kameramanın görevidir, yoksa oyun kameranın hizmetinde değildir.[117]

Reisz ve Millar'a göre eylemin doğal ve kendiliğinden gelişimine izin veren yeni sinema tekniklerinin uygulanmaya başlaması Sinema-Gerçek ile en gelişmiş ifadesini buldu. Sinema-Gerçek, Kendiliğinden (spontaneous) ya da Dolaysız-Sinema gibi terimler, yukarıda da belirtildiği gibi *"önceliği kendiliğindenliğe ve olayın özüne veren belli bir çekim ve sunum yöntemini tarif etmektedir."*[118]

Geleneksel sinema ekipmanlarının hantal yapısının kayıt edilen olayın doğasını değiştirdiğini ve bu yüzden olgunun aslına sadık kalınarak aktarılmasından yana olan profesyonellerin (sosyologlar, etnograflar) yeni araç gerecin geliştirilmesine de ön ayak

---

[116] Nash, K. (2011). Documentary for the Other: Relationships, Ethics and (Observational) Documentary. *Journal of Mass Media Ethics*, 26: 224–239)

[117] Reis K., Millar G. (1982). A.g.e, s.297.

[118] Reis K., Millar G. (1982). A.g.e, s.297.

olduğunu vurgulayan Reisz ve Millar'a göre, bir diğer etken de televizyon olmuştur. Elektronik kamera ile canlı yapılan röportajların dolaysız (direct) yayınları, film kameralarını da dolaysız davranmaya itmiştir.[119]

Reisz ve Millar, müdahale edilmemiş bir gerçekçiliğin, sinemanın tarihi boyunca sahip olduğu en önemli niteliklerden biri olduğunu hatırlatarak şöyle der;

"Bu eğilimin yeni bir tarafı yoktur. Eğer Sinema-Gerçek'in bir farkı var ise, bu yalnızca sinema içerisinde başlangıçtan bu yana var olan bir yönelimin güncel bir uzantısı olduğu içindir. Hatta, Lumiére'ler ekranda kendimizi en sıradan şeyleri yaparken izlediğimizde bile, bu doğal büyüden yararlanmıştı. Ekranda doğal olayları izlemek, hâlâ kabul gören bir şeydir: çalışan tren, işçilerin fabrikadan çıkışı, çorba yiyen bebek, çimleri sulayan bahçıvan. Fakat Lumiére'lerin gerçek olaylara müdahale etmeye başlayarak kurmaca filmi keşfetmesi, çok zaman almamıştır. Çocuğa bahçıvanın hortumuna bastırtan onlar olmuştur. Grierson'un otuzlu yıllardaki belgesel hareketinin, "gerçekliğin yaratıcı bir yorumu"na adandığının da unutulmaması gerekir."[120]

Brian Winston'da benzer saptamalarda bulunarak sinemanın belgesel materyaller ile başladığı ancak izleyicinin bunlardan hızla sıkılarak geleneksel medyada olduğu gibi başı, ortası, doruk noktası ve sonu olan anlatıları talep etmeye başladığını belirtir. Robert Flaherty, gerçek materyali bu ihtiyaçları karşılayacak şekilde düzenler. Winston, bu düzenleme (structure) gereksiniminin, düzenlenmemiş gerçeklik (unstructured actuality) olgusuyla çeliştiğini ifade ederek belgeselin sürekli bu çelişkiyi inkar ettiğini belirtir ve Paul Rotha'nın sözlerini alıntılar: "*Belgeselin özü gerçek materyalin dramatizasyonunda yatar.*"[121]

Uzun yıllar süregelen bu kabulün zamanla yerini belgesel sinema için son derece karmaşık ve can alıcı bir soruya bıraktığını ifade eden Winston şöyle der:

"Kameranın varlığı için bir gerekçeye sahip olunması; filme alınan kişi ile işbirliği; kameranın varlığının yaratacağı etki; ne zaman çekim

---

[119] Reis K., Millar G. (1982). A.g.e, s.298.

[120] Reis K., Millar G. (1982). A.g.e, s.298.

[121] Winston, B. (1988). "Documentary: I Think We Are in Trouble", Rosenthal Alan (Ed.), *New Challenges for Documentary* içinde, Londra: University of California Press, s.21

yapılıp ne zaman yapılmayacağı ile ilgili kararlar; nasıl ışık kullanılacağı, hangi lensin kullanılacağı, nerede durulacağı; mikrofonların nereye yerleştirileceği – haliyle Rotha'nın "gerçek materyali"nin gerçekliğini sorgulamaya yol açabilirler.

Ve filmi kültürel olarak tatmin edici bir şekle sokmak için yürütülen kritik çalışma – atılacak kısımların belirlenmesi, koşut kurgu, doruk noktalarının inşası, seslerin eklenip çıkartılması, yorum ve müziklerin eklenmesi, yazılar - dramatizasyon süreci tamamlandığında "gerçek" ten geriye ne kaldığı sorusunun ortaya çıkmasına neden olur."[122]

Winston'a göre bu kuşkular, akademik olduğu kadar film yapımcısı ve izleyiciyle de yakından ilgilidir;

"Grierson'un yaklaşımı açısından belgesel film, film hiyerarşisi içerisinde kurgusal (fiction) filmden daha yüksek bir düzeyde görülmektedir. Eğer bu hiyerarşi kaygan bir zemin üzerinde durmakta ise o zaman her şeyin çökmesi ve film yönetmeninin ahlaki ve etik sorunlarla yüz yüze gelmesi de kaçınılmaz olur"[123]

Winston bu görüşleri bir dizi örnekle destekler; Belgesel sinemanın başyapıtı sayılan Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filminin çekiminde o dönem teknolojisi için yeterli ışığı sağlayabilmek amacıyla üst kısmı olmayan bir iglo (Eskimo kulübesi) kullanması ya da otuzlu yıllarda İngiltere'deki posta dağıtımını konu alan *Gece Postası* (Harry Watt ve Basil Wright, 1936) adlı belgeselin iç çekimleri için yine dönemin teknik olanakları nedeniyle stüdyo çekimlerine başvurulması gibi uygulamalara değinir ve 1940'ların sonlarına dek belgesel filmi kurgusal olandan ayırma noktasında birçok soru işareti olduğunu vurgular.[124]

Belgesel sinemanın 2. Dünya Savaşı öncesi geçirdiği dönemler doğalcılar, gerçekçiler, haber filmciler ve propagandacılar olarak özetlenebilir.[125] İngiliz belgesel okuluyla devam eden bu süreçte sesin sinemaya girmesiyle birlikte, bir yorumcunun dış sesi (tanrısal ses) görselleri şekillendiren baskın unsur olur.

Bill Nichols, belgesel sinemanın strateji ve üslubunun tıpkı kurgusal sinemada olduğu gibi değiştiğini ve bunun da bir tarihçesi

---

122 Winston, B. (1988). A.g.e, s.21

123 Winston, B. (1988). A.g.e, s.22

124 Winston, B. (1988). A.g.e, s.22

125 Adalı, B. (1986). *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayın

olduğunu ifade eder. Burada da kurgusal sinema ile aynı gerekçeler söz konusudur: yorumcu (expository) söylem'in baskın konumu artık geçerli değildir; "*Bir kuşağın kolaylıkla kabullendiği gerçekçilik diğer kuşak için yapay gözükmektedir.*"[126]

Nichols; Grierson tarzı geleneğin, didaktik amaçlarına uygun olarak, oldukça otoriter bir ekran dışı anlatıcıya başvurduğunu ve bunun çoğunlukla görselleri etkili bir biçimde yönlendirdiğini belirtir. 2. Dünya Savaşı sonrası gözden düşen bu yaklaşım günümüzde televizyon haber ve reklamlarında hala daha geçerliliğini sürdürmektedir.[127]

Nichols, bu dönemin ardından gelen Sinema-Gerçeğin, doğrudanlığı, samimiyeti ve insanların günlük yaşamlarından yakalanmış doğal akış duygusu ile bir 'gerçeklik etkisi' elde ettiğini belirtir.

Bir Yazın Güncesi, *Lonely Boy* (Wolf Koenig ve Roman Kroitor, 1962), *Back-Breaking Leaf* (Terrence McCartney Filgate, 1959), *Primary* (Drew Associates, 1960) ve *The Chair* (Drew Associates, 1962) gibi filmlerin tümü, çekim ortamında eşlemli diyalog kaydı yapabilen, taşınabilir ses kayıt cihazı ve kameraların sağladığı olanaklara dayanarak gerçekleştirilmiştir. Saf Sinema-Gerçek filmleri, klasik Hollywood tarzında olduğu gibi saydam (Transparent) bir üslup hedefleyerek, insanları hareket halinde yakalamış ve açık ya da kapalı herhangi bir açıklamanın yardımı olmaksızın, izleyicinin kendi yorumunu yapmasını amaçlamıştır.[128]

Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema ve Arı-Göz

Bordwell, beklenmedik olayların yakalanmasına dönük yaklaşımın yeni bir ilgi olduğunu ve 1950'lere gelene dek çoğu belgesel malzemesinin, kurgunun ve yorumcu bir dış sesin yardımıyla şekillendiğini vurgular. Robert Flaherty'den, Pare Lorentz'e birçok belgesel ustası son derece kontrollü teknikler ve önceden düzenlenmiş çekimlerden yararlanır. Cesar Zavattini'nin sözcülüğünü yaptığı Yeni-Gerçekçilik akımı ise hakikati rastlantısal olaylar

---

[126] Nichols, B. (1988). The Voice of Documentary, Rosenthal Alan (Ed.) *New Challenges for Documentary* içinde, Londra: University of California Press, s.49

[127] Nichols, B. (1988). A.g.e, s.48

[128] Nichols, B. (1988). A.g.e, s.49

yardımıyla yakalamayı denemiştir. 1950'li yıllarda hafif kamera ve ses aygıtlarının gelişimi de belgeselcilere yorumcu dış ses ve planlanmış bir yapı yerine doğaçlamayla yakalanmış anları ön plana alma fırsatı verir.[129]

Sinema-Gerçek akımı, Amerika'da Dolaysız-Sinema, Kanada'da Arı-Göz ve Fransa'da Sinema-Gerçek çalışmaları olarak gelişir.

John Grierson'un kurduğu Kanada Ulusal Film Merkezi (The National Film Board of Canada) savaş sonrası en yaratıcı belgeselcileri bir araya getirir. Bordwell'in de belirttiği gibi geleneksel devlet fonlarının aksine bu merkez yaratıcı belgeselcilerin kişisel bakış açılarını sergileyebilecekleri bir ortam sağlamaya çalışır. Merkezin desteklediği tipik bir örnek, Colin Low ve Wolf Koenig'in *Altın Şehri*'dir (1957). Bu gelişmeler *Cahiers du Cinema*'nın *auteur* politikasıyla da uyumludur.[130]

İngiltere'de ise Karel Reisz ve Lindsay Anderson gibi *Sequence* (1947-1952) ve *Sight and Sound* dergileri çevresinde toplanmış bir grup sinemacının öncülük ettiği *Özgür-Sinema* (*Free-Cinema*) akımı ortaya çıkar. Kentleşme olgusu ve çağdaş sorunlar üzerine yoğunlaşan Özgür-Sinema'nın öncü çalışmaları Lindsay Anderson'un *O Dreamland* (1953), Tony Richardson'un *Momma Don't Allow* (1956) ve Karel Reisz'in *We Are the Lambeth Boys* (1958) adlı filmleridir.[131]

Bordwell, Amerika Birleşik Devletleri'nde canlandırma ve yorum gibi geleneksel ve dolaylı yöntemleri reddeden Dolaysız-Sinema'nın büyük ölçüde foto muhabir Robert Drew'in himayesinde doğduğunu belirtir. Drew, *Life* dergisinde keşfettiği *Candid* (arı/rastlantısal) fotoğrafçılık tekniğini televizyon haberciliğine taşımayı hedefler. Kameraman olarak Richard Leacock, Don Pennebaker, David ve Albert Maysles gibi isimlerle çalışmaya başlar. Televizyona yönelik kısa filmlerin yanı sıra John Kennedy ve Hubert Humphrey arasındaki başkan adaylığı yarışını anlatan, kilometre taşı niteliğindeki *Primary* (1960) filmini çeker. Kamera, bu filmde sokaklardan, otel odalarındaki dinlenme anlarına dek her

---

[129] Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *Film History: An Introduction* (second edition), New York: McGraw-Hill, s.477

[130] Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). A.g.e. s.480

[131] Bordwell, D. Thompson, K. (2003). A.g.e. s.480

an politikacıların yanı başındadır. İki aday arasında yapılan koşut kurgu ve ses kuşağındaki haber metinleri, açıklayıcı bir yoruma duyulan ihtiyacı büyük ölçüde ortadan kaldırır. Bordwell, Drew'in birçok filminin bir kaç gün veya saat içerisinde çözüme ulaşan yüksek gerilimli durumlara odaklandığını belirterek Drew'in şu sözlerini nakleder;

"Her hikâyede öyle bir an gelir ki kişi, gerilim, baskı, açığa vurma ve karar verme zorunluluğu ile karşı karşıya kalır. Bizi en çok ilgilendiren de bu anlardır."[132]

Zaman içerisinde Drew'in çalışma arkadaşları kendi projelerini gerçekleştirdiler. David ve Albert Maysles kardeşler *Showman* (1962) ve *What's Happening! The Beatles in New York* (1964) filmlerini yapar. Beatles turnesinin bir güncesi olan *What's Happening! The Beatles in New York* Amerika'da anlatıcı dış sesi tümüyle devre dışı bırakan ilk dolaysız sinema filmi olur. Maysles kardeşler 1969 yılında başyapıtları *Salesman*'i gerçekleştirdiler. Bu film Florida'da bir grup İncil satıcısının yaşamını gözlemci tavır ile ele alarak Amerikan rüyasını sorgular. Don Pennebaker ise Bob Dylan'ı konu alan *Don't Look Back* (1966) filmini yapar.

Amerika'da gözlemci sinemanın bir diğer önemli figürü Fred Wiseman'dır. Hukuk profesörü olan Wiseman *The Titicut Follies* (1967) adlı çalışmasında tutuklu akıl hastalarına bakan Massachusetts'deki Bridgewater State hastanesindeki inanılmaz zulmü görüntüler. Sor derece kısıtlı koşullarda gerçekleştirilen çalışma bittiği anda Massachusetts'de gösterimi yasaklanır.[133]

Bir başka kilometre taşı çalışma ise Barbara Kopple'nin *Harlan County* (1976) filmidir. Kentucky madenciler grevinin gelişimini ve yaşanan şiddeti gözler önüne serer. Michael Rabiger çok az filmin kapitalizmin vahşi yüzünü ve çalışan kesimlerin kendilerini savunma hakkını bu kadar başarıyla yansıttığını vurgular.[134]

Kanada'da televizyon yayıncıları da, Ulusal Film Merkezi'nde çalışan belgeselcileri belgesel film üretimine yönlendirir. Merkezin meşhur birimi "B Unit" 1958-59 yazında gizli kameralar, uzun

---

[132] Bordwell, D. Thompson, K. (2003). A.g.e. s.484

[133] Rabiger, M. (2004). *Directing The Documentary* (fourth edition) Burlington: Focall Press, s.34

[134] Rabiger, M. (2004). A.g.e. s. s.35

odaklı lensler ile çalışarak Arı-Göz (Candid-Eye) için filmler hazırlar. *The Days before Christmas* (1958), *Blood and Fire* (1958) ve göçmen tütün işçilerinin durumunu ele alan *The Back-Breaking Leaf* (1959) bunlardan bazılarıdır. Bordwell, senaryodan uzak duran ve filmsel yapının kurgu yoluyla inşasını savunan Arı-Göz yönetmenlerinin, Drew'in nesnel ve gözlemci sinema anlayışını paylaştıklarını belirtir, ancak Arı-Göz'ün Drew'in krize dayalı yapısından uzak olduğunu vurgular. Arı-Göz 1960'da sona erer fakat akımın izini süren kimi çalışmalar devam eder. Şarkıcı Paul Anka'nın bir portresi olan ve Wolf Koenig ile Roman Kroitor tarafından çekilen *Lonely Boy* (1962) bunların en bilinenidir. Film popular müziğin kendi yıldızlarını ve hayran kitlesini yaratışını gözlemci sinema yöntemi ve ironik bir bakış açısıyla ele alır.[135]

Fransa'da ise Rouch ve Morin'in yöntemine Chris Marker'in *Le Joli Mai*, (1963) filminde de rastlamak mümkündür. Film Bordwell'in ifadesiyle yaşamın karmaşıklığım ve tarihi bir dönüm noktasında bulunan Fransız toplumunu yönlendiren politik güçleri sorgular. Kameramanlığını *Bir Yazın Güncesi*'nin de kameramanlarından biri olan Kanadalı sesli çekim ustası Michel Brault'un üstlendiği, Mario Ruspoli'nin *Les Inconnus de la terre* (1961) ve *Regard sur la folie* (1962) adlı filmleri ise Amerikan "gözlemci" tavrı ile Rouch ve Morin'in "kışkırtıcı" tavrı arasında bir orta yol izler.[136]

Sinema-Gerçek, Dolaysız-Sinema (Direct Cinema), Gözlemci-Sinema (Observational Cinema) ve Arı-Göz (Candid Eye) gibi sıkça yan yana kullanılan kavramları birbirinden ayırmak için Bill Nichols'un oluşturduğu belgesel kategorilerine başvurmak en iyi yollardan biridir. Nichols belgesel filmlerin gerçekliği sunum tarzına göre altı kategori (modes of represantation/sub-genres) içerisinde değerlendirilebileceğini belirtir. Bu kategoriler şunlardır; şiirsel, yorumcu, katılımcı, gözlemci, dönüşlü (reflexive) ve edimsel (performative). Bu tarzlar çoğu zaman aynı filmde iç içe geçmiş olarak da karşımıza çıkabilirler.[137]

---

[35] Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). A.g.e. s.486

[36] Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). A.g.e. s.488

[37] Nichols, B. (2001). A.g.e, s.99

Sinema-Gerçek ve Dolaysız Sinema ekolleri, Nichols'un kategorileri içinde katılımcı ve gözlemci tarzlar olarak tanımlanır. Buna göre gözlemci tarz, günlük yaşam içerisinde göze batmayan bir kamera ile konunun doğrudan gözlemine dayanırken, katılımcı tarz ise film yönetmeni ile konusu arasındaki etkileşime dayanır.

Bordwell Amerikalı, Kanadalı ve Fransız Dolaysız-Sinema öncülerinin birbirlerinin çalışmalarıyla yakından ilgilendiklerini ve birçoğunun 1958 seminerinde bir araya geldiklerini belirtir. 1963 Lyon konferansında Dolaysız-Sinema belgeselcileri aralarındaki farkları tartışırlar. Kamera gözlemci mi kalmalı, yakınlaşmalı mı yoksa kışkırtmalı mı? Aynı anda bir kaç kamerayla çekim yapmak doğallık sağlar mı? Yönetmen ve kameraman aynı kişi mi olmalı? Tüm bunların ötesinde yönetmenin insanlara, yaşamlarına ve kayıt ettiği olaylara karşı sorumluluğu nedir? Dolaysız-Sinema, teknik ve teknolojik yeniliklerin ötesinde belgesel film etiğinin süregelen sorunlarına odaklanır.[138]

Diyalojizm

Diane Scheinman, geçmişteki bir kaç on yılın, gerek yazılı gerekse film olarak, etnografik metinlerin üretimine adandığını belirterek, antropologların etnografik projelerinde 'ben' ve 'öteki'nin yapılandırılması, temsil ve dil, batılı akademik gelenek içerisinde 'otorite'nin konumlandırılması gibi ideolojik sorunlarla yüzleştikleri saptamasında bulunur.[139]

Scheinman'a göre Baktinci bir çözümleme ile Rouch'un ellili yıllarda Akra'daki göçer işçiler arasında süregelen Hauka ritüelini konu alan *Les Maitres Fous* (1954) adlı filmi karmaşık birçok sesli yapıyı barındırmaktadır. Baktin'in tek yanlı (monologic) metinlerin tahrip ettiği insan iletişiminin karşılıklı/dijalojik (dialogic) yapısını vurgulayan 'Diyalojizm' kavramına vurgu yapan Scheinman şöyle der:

"Baktin Diyalojizm kavramını, yazın üzerine yaptığı çalışmalar, özellikle de Dostoyevski romanlarına olan ilgisi üzerine geliştirmiştir. Tek

---

[138] Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). A.g.e. s.488

[139] Scheinman, D. (1988). The "Dialogic Imagination" of Jean Rouch, Rosenthal Alan (Ed.) *New Challenges for Documentary* içinde. Londra: University of California Press.

yanlı olarak nitelendirdiği, -yazarın tekil sesini yansıtan- şiir ve epik gibi edebi biçimlerin tersine, Dosteyevski'nin karakterlerini ele alış tarzında, çok sesli, değişken ifade biçimleri barındıran Diyalojik bir dünya bulur. Baktin der ki "*Bağımsız, birbiri içinde erimemiş seslerin çoğulluğu, zenginliği ve bilinçliliği, tüm bu seslerin oluşturduğu dahiyane çok seslilik Dostoyevski romanlarının baş özelliğidir.*" Baktin'e göre, Dostoyevski'nin roman türüne katkısı, karakterlerinin iç dünyalarını sunmadaki özgünlüğünde, iç seslerinde, çevrelerini sarmalayan olay ve kişilikleri nasıl yansıttıklarında yatar."[140]

Scheinman'a göre; Baktin için 'sözcük' (word) bir mücadele arenasıdır, ideolojik bir savaş, olgularla ilgili kendi yorumları için yarışan bir eşzamanlı sesler matrisidir. Her konuşmacı sürekli olarak sınıfsal, cinsel, mesleki ve dini bir takım diller kullanır. Bu koronun kullandığı dilin salt sözlü olması gerekmediği gibi sözlü dil her zaman sözlü olmayan sosyal eylemlere eşlik eder (iş gücü, ritüel ve törenler). Sonuç olarak 'sözcük' jest, kareografi, müzik, iç ses, ve yazılı ya da film biçiminde metinleri içerir. Bu 'iletişim'in çoklu anlamı, ancak paylaşıldığı sosyal matris içinde kavranabilir. Onu kendi ortamından ve belli bir tarihsel andan kopartan çalışmalar anlamından soyutlanmasına sebep olur.[141]

Scheinman etnografik sinemanın gelişiminde en önemli figür olan Jean Rouch'un elli yıllık kariyerine sığdırdığı yetmişten fazla filmle teknolojik, kuramsal ve üsluba ilişkin buluşlarıyla 'öteki'nin sinemasal temsilinde önemli bir etkisi olduğunu vurgular.

Rouch 1942 yılında bir Fransız kolonisi olan Nijerya'da bir yol yapım çalışmasında danışman olarak iş bulur. Bu çalışma sırasında yaşamını yitiren on işçi için yerli rahiplerin düzenlediği bir ritüele tanık olan Rouch, kendi kültüründe tümüyle yitirilmiş olan bu tür ritüellerin izini sürmeye devam eder ve savaştan sonra Paris'te Marcel Griaule ve Marcel Mauss ile antropoloji çalışmalarına başlar. Scheinman, Rouch'un "*insan bilimleri disiplininin gelecek açısından benim için ifade ettiği şey, farklı kültürlere ait insanlar arasında antropolojik bir diyalog oluşturmaktır*" diye açıkladığı amacına ulaşmak için 'paylaşımlı antropoloji' (shared anthropology) kavramını geliştirdiğini belirtir.

---

[140] Scheinman, D. (1988). A.g.e. s.189

[141] Scheinman, D. (1988). A.g.e. s.189

Bir Yazın Güncesi

Bir Yazın Güncesi (*Chronique d'un Eté*, 1961) Jean Rouch ve sosyolog Edgar Morin'in birlikte yönettiği, Sinema-Gerçeğin bir manifestosu, belgesel sinemanın ve onun hakikati açığa çıkarma yeteneğinin otopsi masasına yatırıldığı bir başyapıttır. Film, Rouch ve Morin'in Paris'te, yani kendi evlerinde yaptıkları bir etnografik çalışma niteliğindedir. Winston, bu filmin Rouch'un antropologların kendilerinin dışındaki kültürler ile ilgili eleştirel rolüne karşı bir reaksiyonu, aynı zamanda da yeni teknolojiye rağmen gerçekliği yakalamanın güçlüğünü sergileme çabası olarak niteler.[142] Rouch, Edgar Morin'in "Neden kendi toplumun üzerine bir araştırma yapmıyorsun" sorusu üzerine birlikte çalışmaya başladıklarını ifade eder.

Bir Yazın Güncesi'ni ortaya çıktığı koşullardan bağımsız değerlendirmek mümkün değildir. 1960'ların başında Fransa'nın pek çok eski kolonisinin bağımsızlığını tanımak zorunda kaldığı, Cezayir savaşının toplumu böldüğü, ekonomide, etnik ilişkilerde ve eğitimde krizlerin baş gösterdiği bir dönemdir bu.[143] Ertan Yılmaz *1968 ve Sinema* adlı çalışmasında dönemin Fransa'sı hakkında önemli bilgiler aktarır;

"*Fransa'nın 1950'li ve 60'lı yıllarda yaşadığı ekonomik ve siyasal gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri de kentsel doku ve ilişkilerde ortaya çıkmıştır*"[144] diyen Yılmaz, hızlı sanayileşme ile birlikte yoğun bir kırdan-kente göç olgusunun ortaya çıktığı, gelirleri azalan küçük üreticinin ve özellikle gençlerin geleceklerini aramak üzere kentlere göç ettiğini belirtir. Yılmaz, "*Bir yandan kentlerin çevresine yeni semtler kurulurken, diğer yandan merkezdeki eski yapılar yerlerini iş merkezi, yüksekokul gibi modernizasyonun gerektirdiği yapılara bırakmıştır. Korkunç boyutlarda betonlaşmanın yaşandığı başta başkent olmak üzere 'büyükşehir'lerde ilişkiler de değişime uğramıştır.*"[145] Modern yaşamın getirdiği çok çalışıp az kazanma yani alım gücünün zayıflaması, ama buna karşı-

---

[142] Winston, B. (1988). A.g.e., s.24

[143] Barnouw, E. (1993). *Documentary: A History of the Non- Fiction Film*, New York: Oxford University Press.

[144] Yılmaz, E. (1997). *1968 ve Sinema*, Ankara: Kitle Yayınları, s.56

[145] Yılmaz, E. (1997). A.g.e. s.57

lık fiyatların yüksekliğinin büyük bir ahlaki değişime yol açtığını belirten Yılmaz, öğrenci sayısındaki artışa üniversitelerin cevap verememesi, yeni açılan üniversiteler ile seçkin üniversiteler arasındaki kalite farkı ve gençlerin iş olanakları konusunda duyduğu endişe gibi birçok sorunu 68 eylemlerini hazırlayan etkenler olarak saptar.

İşte böyle bir ortam içerisinde Rouch ve Morin omuz kameralarını alarak Paris sokaklarına çıkarlar. Filmin hemen başında anlatıcı izleyiciye şöyle seslenir "*Bu film oyuncular olmaksızın, zamanlarının bir bölümünü bu Sinema-Gerçek deneyine adayan gerçek kişiler ile çekilmiştir.*" Bu yaklaşım bize Vertov'un 1929 yılında gerçekleştirdiği başyapıtı *Film Kameralı Adam*'ın açılış yazısını anımsatır. Vertov da izleyicisine "*Bu filmde boşuna senaryo, dekor, kostüm ve oyuncu aramayın. Bu deneysel filmin amacı edebiyat ve tiyatronun söyleminden tamamen bağımsız mutlak ve evrensel bir sinema dili yaratmaktır*" der. Her iki film de, önceden hazırlanmış bir metnin değil görüntünün baskın olduğu bir üslubun, önceden düzenlenmemiş bir hakikatin peşindedir. Ancak Sinema-Gerçek deneyi bu kez bir adım ileriye giderek kameranın varlığını, gözlemcinin gözlemlenen konu üzerindeki kaçınılmaz etkisini sorgulamaya başlar.

Açılışın hemen ardından gelen sahnede bir pazarlama firmasında çalışan Marceline'i Rouch ve Morin'le birlikte masa başında görürüz. Rouch "Masa başı sohbeti çok iyi bir fikir, ancak kameranın huzurunda gerçekten doğal bir sohbet kaydı gerçekleştirilebilir mi? Örneğin Marceline rahat ve doğal mı?" diye sorar. Morin'in buna cevabı ise "Deneyebilir" olur. Morin Marceline'e sokağa çıkıp insanlara "Mutlu musunuz?" sorusunu yöneltmesini ister ve böylece Paris sokaklarında bir dizi doğaçlama röportaj gerçekleşir.

Film boyunca Paris'te yaşamını sürdüren farklı kesimlerden katılımcılara politik ve kişisel konularda sorular yöneltilir ve onların kendi gerçeklerini keşfetmeleri, açığa vurmaları istenir. Diğer yandan katılımcıların da birbiriyle röportajlar yapması sağlanır. Filmin sonlarına doğru, yine Vertov'un *Film Kameralı Adam* filminin finalini hatırlatan bir tarzda, tüm katılımcılar projeksiyon odasında toplanır ve kaba kurgu izletilerek film tartışmaya açılır.

"Final ayrımı Rouch ve Morin'i İnsanlık Müzesi'nde gezinerek deneyim kazanımlarını tartışırken görüntüler. Rouch'un yeni tekniği Sinema-Gerçek, kameranın filmin nesnesi üzerindeki etkisini kabul eder; kameranın varlığı asla yansız değildir, ancak birine yöneldiği anda kendi gerçekliğini inşa eder. Biçimsel anlamda film, 1920'lerde Kino-Pravda (Sinema-Gerçek) üzerine çalışan Rus sinemacı Dziga Vertov'un görüşlerinden esinlenmiştir. Vertov kameranın yaşamı kayıt ederek "hakikat'ın sineması"nı ürettiğini savunurken, Rouch ise aksine kameranın lensin önündeki kişilerin davranışlarını kamçılayarak "sinema'nın hakikati"ni ürettiğini savlar."[146]

William Rothman, Rouch'un bakış açısını şöyle aktarır:

"Rouch'a göre Bir Yazın Günce'si sadece bir belgesel değildir, çünkü filmdeki insanlar kendilerinin kurgusal yanını ortaya koymaları için kışkırtılmışlardır. Ve bu aynı zamanda da sadece kurgusal bir film de değildir çünkü açığa çıkan kurgular (fictions) gerçektir."[147]

Rothman, filmin finalindeki tartışmada Morin'in "Karakterleri ya samimiyetsiz ya da çok sahici buldular" sözlerine dayanarak bunun, filmdeki insanların ya gerçek yüzlerini gizlediği ya da ruhlarını teşhircilik boyutunda sergilemekle suçlandığı anlamına geldiğini belirtir. Morin'e göre filmdeki insanlar rol yapmamış, izleyici samimiyeti teşhis etmede yetersiz kalmış ve bu onlara "yaşama göre biraz fazla" gelmiştir. Rothman çözümlemesini şöyle sürdürür;

"Rouch, insanların her zaman rol yapıp yapmadıklarının farkında olmadıklarına işaret eder. Filmde merkezi bir rol üstlenen Marceline'i hatırlatır. Projeksiyonun ardından yapılan tartışmada Marceline, uzaktan takip eden el kamerası eşliğinde Concorde meydanında yürürken, Nazilerin Yahudileri toplamak üzere gelip onu ailesinden ayırdıkları günü anımsayarak ölmüş babasıyla bir monoloğa giriştiği sırada rol yaptığını söyler.

Rouch Marceline ne düşünürse düşünsün, onun bu sahnede aslında rol yapmadığını savunur. Aslında onun sadece ölmüş babasıyla konuşmaya çalışmayıp, gerçekten ona seslendiğini çocukluk sesiyle konuşmaya başladığında ise tümüyle geçmişe döndüğünü ima eder. Morin "Eğer gerçekten (rol) yapmışsa da, bu onun en otantik yanıydı" diye eklediği zaman Rouch, tüm belirsizliğine karşın buna katılır. (Onun "en otantik yanı" aslında bir rol müydü, yoksa o bu rolü tümüyle kendine ait kılabilecek bir oyun yeteneğine mi sahipti?)"[148]

---

[146] Scheinman, D. (1988). A.g.e., s.199

[147] Rothman, W. (1997). *Documentary Film Classics*, NewYork: Cambridge University Pres, s.70

[148] Rothmann, W. (1997). A.g.e., s.69, 70.

Sonuç

Dolaysız-Sinema anlatıcı, müzik, yazı, röportaj ve canlandırma kullanmaya karşı çıkarak gözlemci bir tavrı benimser. Kameranın gözlemci tavrı tıpkı "*duvardaki sinek*"[149] (fly on the wall) gibi olmalıdır. Nichols, gözlemci ve şiirsel üslubun benzerliğine dikkat çekerek her ikisinin de önce büyük miktarlarda çekim materyali toplayıp sonra bunu kurgu aşamasında şekillendirerek bir argümana ulaştıklarını belirtir.

Nichols'e göre gözlemci yöntemin taşıdığı etik sorunlar pek de az sayılmaz; gözlemci tavır bir tür röntgencilik midir? Kurgusal filme nazaran izleyicinin konumu ne derece farklıdır? İnsanlar davranışlarını izleyici için renkli olacak şekilde ya da bir diğer deyişle filmi yapanları memnun edecek şekilde mi ayarlamaktadırlar? gibi bir çok soruyla karşılaşmak kaçınılmazdır.[150]

Nichols, Nasyonal Sosyalist Parti'nin 1934 tarihli Nurnberg toplantısını konu alan "*Triumph of the Will*"i (Leni Riefenstahl, 1935) örnek gösterir; bu filmde olayları yorumlayan bir anlatıcı yoktur ve perdede çok sayıda kamera ile anında görüntülenmiş tarihsel bir olayın kaydını izleriz. Buna karşın film, sinema dilinin tüm olanaklarını kullanarak Hitler'i bir kurtarıcı gibi sunar.

Sinema-Gerçek ise Dolaysız-Sinemadan daha farklı bir yol izler. Jay Rubby, Rouch'un kendi filmlerini, Flaherty'nin kişisel ve katılımcı yönlerini Vertov'dan aldığı yöntem ile birleştirme çabası olarak değerlendirdiğini belirtir.[151]

Nichols, antropologların önce sosyal gruplar içerisine girerek uzun süre birlikte yaşadıklarını ve daha sonra da öğrendiklerini kendi araçlarını kullanarak yansıtma sürecine girdiklerini hatırlatarak bunun bir katılımcı-gözlem (participant-observation) biçimi olduğunu belirtir. Sosyal bilimlere özgü bu yöntem ve pratiğin hala daha izleyici için en etkili yöntem olduğunu ifade eder. Nichols'e göre gözlemci tavır belli bir durumda bulunmanın nasıl bir şey olduğuna vurgu yaparken, katılımcı tavır bir film yönetmeni olarak

---

[149] Burada, "duvardaki sinek", Dolaysız Sinemanın etkileşim içermeyen gözlemci ilkesidir.

[150] Nichols, B. (2001). A.g.e., s.111

[151] Rubby, J. (1988). "The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film", Rosenthal Alan (ed.). *New Challenges for Documentary* içinde, Londra: University of California Press, s.70

belli bir durumda bulunmanın nasıl bir şey olduğuna ve bunun da sonucu nasıl etkilediğine vurgu yapar. Katılımcı belgesellerde tarihsel dünya karşısındaki tanıklığın, birinin sessiz gözlemi ya da şiirsel bir tarz olmadığı, tersine onun da tıpkı diğer kişiler gibi o dünyaya aktif olarak katılımı ile gerçekleştiğini görürüz.[152]

Katılımcı tavrın yönetmen ile nesnesi arasında canlı ve gerçek bir ilişkiyi gerektirdiğini söyleyen Nichols, verité yani hakikat derken, mutlak ve kusursuz bir hakikatin değil karşılıklı ilişkiden doğan bir hakikatin vurgulandığını belirtir. Belki de kamera olmasa asla gerçekleşmeyecek bir etkileşimin hakikatidir bu. *Bir Yazın Güncesi* örneğinde olduğu gibi; Filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, Marceline'in Concorde meydanında yürürken Nazi soykırımında yaşadığı acıları paylaştığı monologdur. Marceline'in çekim sırasında ekibi yanında istememesi nedeniyle Rouch ona bir kayıt cihazı verir ve kamerayı bir araca yerleştirerek uzaktan takip eder. Nichols, eğer gözlem yaparak bu olayın kendiliğinden olması beklenseydi asla gerçekleşmeyebilirdi der.[153] Stoller ise, Rouch'un çalışmalarında tüm kapıları açan anahtarın katılımcı tavır olduğunu belirtir;

"Flaherty'nin Rouch için en önemli dersi bu katılımdır. Flaherty'nin katılımcılığı onu insanları anlamak için onlarla birlikte yaşamaya yöneltir. O Nanook'dan sadece destek beklemez, canlandırılması gereken bazı olguların filme alınabilmesi için katılımını ister."[154]

Köklerini Flaherty'nin tutku dolu araştırmalarından ve Vertov'un devrimci deneylerinden alan Sinema-Gerçek okulu, tüm bu birikimleri çağdaş bir sinema yaratmak yönünde bir adım öteye taşımış, gerçek bir dönüm noktası niteliğindedir. Sinema-Gerçek çerçevesinde süregelen tartışmalar ise belgesel sinemanın en ezeli ve can alıcı sorularına ışık tutmuştur. Günümüze geldikçe belgesel filmler içerisinde dönüşlü (reflexive) ve edimsel (performative) eğilimlerin artmasına karşın Nichols'un şu yargısı geçerliğini hala korumaktadır:

"Her belgesel iç içe geçmiş en az üç öyküyü içerir: filmi yapanlarınki, filminki ve izleyicininki."[155]

---

[152] Nichols, B. (2001). A.g.e. s.116
[153] Nichols, B. (2001). A.g.e. s.118
[154] Rothman, W. (1997). A.g.e., s.88
[155] Nichols, B. (2001) A.g.e. s. 61

ÜÇÜNCÜ SİNEMA KURAMI VE PRATİĞİ

Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS*

Giriş

Üçüncü Sinema Manifestosu 1960'ların sonunda Arjantinli sinemacılar Fernando Ezequiel Solanas ve Octavio Getino tarafından kaleme alınmış, manifestoda ortaya çıkardıkları film kuramı ve bu kuramı örneklendiren filmleri *Kızgın Fırınların Saati* (*La Hora De Los Hornos*, Solanas ve Getino, 1968) o günden bu yana sinema çevrelerinde tartışılagelmiştir. Gelişmekte olan ülkeler kaynaklı olup da Avrupa ve ABD sinema çevrelerinde de bu kadar ilgi gören başka bir sinema kuramı yoktur.

Üçüncü Sinema adı 1950'lerin Soğuk Savaş döneminde başlıca iki büyük ekonomik ve politik blok olan ABD ve Sovyetler Birliği ile onlarla ittifak içinde olan ülkeler dışında kalan ülkeleri tanımlayan Üçüncü Dünya terimini çağrıştırır. Ne var ki Solanas ve Getino'nun sınıflaması bundan farklılık gösterir. Birinci sinema Hollywood'un başını çektiği emperyalist güçlerin sömürgeleştirilmiş halkları uyutmak için kullandığı eğlence sinemasını, ikinci sinema ise estetik kaygıların peşine düşmüş bireyselliği ön plana çıkaran, Yeni Dalga akımı ile örneklendirilebilecek filmleri içerir. Solanas ve Getino'nun manifestoda tanımlamaya çalıştığı Üçüncü Sinema ise sömürgeciliğe karşı mücadelede bir rol oynayacak, halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci ve hatta militan bir sinemadır.

Bu yazıda Üçüncü Sinema'yı anlamaya çalışırken içinden çıktığı dönem ve öncesinde gelen çeşitli sinema akımlarına ağırlık verilecektir. Üçüncü Sinema Manifestosu'nda ifadesini bulan bu kuram, kendinden önce gelen Avrupa kökenli Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga'dan olduğu kadar, 1960'larda Güney Amerika'da ortaya çıkan çeşitli kuramsal çalışmalardan da etkilenmiştir.

Bu kuramı ilginç kılan hiç yitmeyen güncelliğidir. Meydana çıktığı ortam birçok zaman ve coğrafyada yaşanmış ve yaşanmaktadır. 1960'ların sonunda Arjantin askeri darbe ile yönetilmektedir

* **Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS**: Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü.

ve muhalif kesimler yoğun bir baskı altındadır. Üçüncü Sinema bu baskı ile ve daha geniş bağlamda sömürgecilik ile mücadelede filmin kullanılması amacına cevap verir. Bu yolda militan sinema diye de adlandırılan bir sinemayı tarif eder. Bununla kalmaz kuramsal çalışmayı başarıyla örneklendiren bir film deneyimine dayanır. Günümüzde, belki farklı sebeplerle de olsa, 1960'lar benzeri toplumsal hareketlenmelerin hız kazandığı görülmektedir. Aynı zamanda dijital çağın yenilikleriyle film yapmak ve bunu dağıtma konusunda çeşitli alternatif ve ucuz yöntemler geliştirilmektedir. Bu, Solanas ve Getino'nun kuramının uygulamaya dökülmesi için ideal bir ortam anlamına gelmekte ve uluslararası çevrelerde kuramın yeniden ele alınıp tartışılmasını getirmektedir.

Üçüncü Sinema'nın bir diğer öne çıkan noktası bir yandan ulusallığa vurgu yapıp diğer yandan ulus sınırlarını aşan bir birlikteliğin kapılarını açmış olmasıdır. Solanas ve Getino'nun kuramı Arjantin'le sınırlı olmayıp sömürgecilikle mücadele eden tüm uluslara seslenmektedir. Benzer ikilemlerin yaşandığı, her türlü mücadelenin ulusal olduğu kadar sınırları da aşması gerektiği günümüzde Üçüncü Sinema'yı anlamak ayrıca önemlidir.

Son olarak Üçüncü Sinema'nın pragmatik oluşu dikkat çeker. Solanas ve Getino film üretim deneyimine dayanarak manifestolarını yazdıklarından gösterim ve dağıtım konularına ayrı bir önem vermişlerdir. Film yapmanın finansal yönünün farkındadırlar. Filmleri göstermenin yolunun örgütlenmeden geçtiğini bilirler. Amaçlarını halkı mücadeleye etkin bir şekilde katmak olarak koydukları için filmleri kitlelere ulaştırmak önem kazanır. Bu nedenle de manifestoları kuru bir kuramsal tartışmanın ötesine geçerek bu konuları da ele alır.

Takip eden bölümde, kısaca İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarının Güney Amerika sinemalarına etkileri tartışılacak ve ardından Güney Amerika sinemasında ortaya çıkan bazı sinema hareketleri tanıtılacaktır. Üçüncü kısımda 1960'lar Arjantin'i ile Solanas ve Getino'yu derinden etkileyen Peronizm ele alıncaktır. Dördüncü bölüm Solanas ve Getino'nun kaleme aldığı Üçüncü Sinema Manifestosu'nu, beşinci bölüm ise *Kızgın Fırınların Saati* filmini inceleyecektir. Altıncı bölümde Solanas ve Getino'nun manifesto ve film sonrasındaki çalışmalarına bakılacaktır.

Avrupa'daki Sinema Akımları ve Güney Amerika Sineması

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyanın birçok bölgesinde çeşitli sinema akımları ortaya çıkmıştır. Konumuz olan Üçüncü Sinema doğal olarak bunlardan etkilenmiştir. Avrupa'dan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga akımı birçok Güney Amerika kökenli sinema hareketine ilham vermiş, bu çeşitli sinema hareketleri de Üçüncü Sinema manifestosunun geliştiği ortamı oluşturmuştur.

Yeni Gerçekçilik

1960'larda Latin Amerika ülkelerinde ortaya çıkan anti-emperyalist sinema akımlarının temelinde, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı bulunur. Yeni Gerçekçilik gerek üretim metotları gerek anlatım tarzı açısından Hollywood tarzının dışına çıkan entelektüel düzeyi yüksek filmler yapılabileceğini gösterir. Roberto Rosellini'nin *Roma Açık Şehir* (*Roma Citta Aperta*, 1945) filminde ifadesini bulan Yeni Gerçekçilik, öykü yaratmaktan çok yoksul ve sıradan insanların gerçek yaşamından kesitler sunar, gerçekliğe eleştirel bir bakış getirir, görünen gerçekliğin ardındakini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu amaçla geleneksel öykü düzeni yerine açık uçlu öykü düzeni kullanır.[156] Bunu yapabilmesi, yönetmeni sinema endüstrisinden bağımsızlaştıran taşınması kolay, fazla pahalı olmayan hafif kameraların ortaya çıkması, ışığa duyarlı hızlı filmler ve taşınabilir ses kayıt cihazlarının gelişmesi ve doğal mekânlarda çekim yapılabilmesi ile olmuştur.

1960'lar Güney Amerika sinemasının önemli isimlerinden Brezilyalı yönetmen Nelson Pereira dos Santos İtalyan Yeni Gerçekçilik için 'bu öncü olmadan biz asla başlayamazdık' demiştir.[157] Yeni Gerçekçilik ile etkileşim çok yönlüdür. Akımın önde gelen isimlerinden Cesare Zavattini 1953'te Küba ve Meksika'da konuşmalar yapmıştır. Öte yandan 1952-1955 yılları arasında dört genç Latin Amerikalı (Tomas Gutierrez Alea, Julio Garcia Espinosa,

---

[156] Çelikcan, P. (1997). "Yeni Gerçekçilik", *Sinema Akımları*, Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran (der.), Ankara, Med Campus A 126 Proje Yayınları, 1997, s.158.

[157] Armes, R. (1987). *Third World Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press. s.198.

Fernando Birri ve Gabriel Garcia Marquez), Roma Üniversitesi'ndeki Centro Sperimantale di Cinematografia (Deneysel Sinema Merkezi)'de okumak üzere İtalya'ya gitmiştir. Birri, ülkesi Arjantın'e döndüğünde Santa Fe Film Okulu'nu kurar ve orada eğittiği sinemacı kuşağı ile yeni dönemi hazırlar. Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinosa Küba'ya döndüklerinde yeni Küba sinemasının ilk eseri olan yeni konuları ve yeni biçimleri sinemaya taşıyan *Kömür Yakıcısı* (*El Megano*, 1954) filmini tamamlar. Daha sonra senaryo yazarı olacak olan Gabriel Garcia Marquez, önce edebiyata dönmüş, daha sonra Latin Amerikan film yapımım etkileyen figürlerden biri haline gelmiştir.[158]

Etkileşimde, Güney Amerika ile İtalya'nın eşitsiz toplumsal yapılarının benzerliği ve aralarında bir bağ oluşturan kalabalık İtalyan göçmen nüfusun da etkisi vardır. Öyle ki, 1960'ların ortasında Arjantin'de İtalyan dergisi *Cinema Nuovo*'nun Güney Amerika baskısının yayınlanıyor olması ilişkilerin gücünü göstermektedir. Yine henüz 1947'de, Brezilyalı film eleştirmeni Benedito Duarte, teknik açıdan yoksul ama imgelemsel olarak zengin bir sinemayı belgesel teknikleri ve hafif ekipman kullanarak yaratan Yeni Gerçekçilik yönetmenlerini örnek göstererek, İtalyan yönetmenlere hayranlığını belirtir.[159]

Birinci Dünya ülkelerinde yayınlanan dergiler ve gazeteler ile burada yazan eleştirmenler de, Latın Amerika sinemasının gelişmesine yardım etmiştir. Bu yardımı, Güney Amerika'da üretilen filmler hakkında yazılar yazarak, bu filmleri gerçekleştiren yönetmenler veya gruplar ile röportajlar yaparak, belgeler ve manifestoları yayınlayarak gerçekleştirmişlerdir. Diğer yandan bazı ünlü Avrupalı grup veya yönetmenler ekipman veya fon sağlayarak, anaakım veya alternatif mecrada dağıtımına yardım ederek ve Latin Amerika Film Festivallerine katılarak Latin Amerika filmlerinin promosyonunda önemli rol oynamışlardır.[160]

---

[158] Rich, R. (1997). "An/Other View of New Latin American Cinema", *New Latin American Cinema Vol.1*, Michael Martin (ed), Detroit: Wayne State University Press. s.274-275.

[159] Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publishers, ABD. s.94.

[160] Mestman, M. (2012). "From Italian Neorealism to New Latin American Cinema: Ruptures and Continuities during the 1960s", *Global Neorealism: The*

Farklı şekillerde tüm dünyada etkisini gösteren İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin[161], özellikle Üçüncü Dünya yönetmenlerine çekici gelmesinin iki nedeni, bu filmlerin yapılmasında benimsenen üretim biçimi ve bu filmleri gerçekleştiren yönetmenlerin duruşudur. Yeni Gerçekçilik sınırlı olanaklarla, az parayla film yapmayı mümkün kılmakta; filmler çoğunlukla dış mekânlarda, doğal ışık ve amatör oyuncularla çekilmektedir. Bununla birlikte filmler çağdaşı oldukları işsizlik ve sefaletin gerçekliklerini dünyaya iletmekte başarılı olmuşlardır.[162] Güney Amerikalı film yönetmenlerinin toplumsal konumları da Yeni Gerçekçilerinkine yakındır. Onlar da orta sınıf üyesi ve kentlidir, genellikle Batılı tarzda eğitim almışlardır. Ancak Yeni Gerçekçilerden farklı olarak, Üçüncü Dünya sinemacılarının aklında ulusal bağımsızlık, halk savaşı ve farklı bir Üçüncü Dünya kimliğinin duyumsanması gibi sorunlar vardır. Roy Armes daha ileri giderek, Latin Amerika sinemasından farklı olarak, bir toplumsal keşif sineması olan Yeni Gerçekçiliğin hiçbir zaman sistemi karşısına alan ve değişim isteyen bir politik sinema olmadığını iddia eder.[163]

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Güney Amerika sinemasındaki etkisi, altmışların ikinci yarısında azalır/sona erer, çünkü bu dönemde bu coğrafyadaki ikinci kuşak politik sinemacılar kendilerini Üçüncü Dünya radikalleşmesine daha yakın duran politik imgelemi paylaşırlar ve Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (*Battle of Algiers*, 1966) filminin temsil ettiği devrimci politik imgeleme daha yakın hissederler.[164]

Yeni Dalga

Latin Amerika'da ortaya çıkan sinema hareketlerine geçmeden önce Avrupa kaynaklı bir başka sinema akımına da değinmekte fayda vardır. Bu, 1950'lerin sonunda ortaya çıkıp 1960'ların orta-

---

Transnational History of a Film Style, Saverio Giovacchini, Rober Sklar (eds.), Jackson: University Press of Mississippi, s.164.

[161] Akımın değişik ülkeler üzerindeki etkileri için bkz: Saverio Giovacchini, Rober Sklar (eds.) (2012). *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson: University Press of Mississippi.

[162] Armes, R. (1987). A.g.e., s.199.

[163] Armes, R. (1987). A.g.e., s.201.

[164] Mestman, M. (2012). A.g.e., s. 170-171.

larına dek altın çağını yaşayan Fransız Yeni Dalga akımıdır. Bu akımın ortaya çıkmasında, 1951'de Andre Bazin tarafından yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinema* dergisi ve yine Paris'te yayınlanan *Arts* dergisinin önemli rolü bulunur. Bu dergilerde film eleştirileri yazan Godard, Truffaut, Resnais gibi sinemacılar yazılarında kriz içindeki Fransız sinemasına yeni formüller sunar.[165]

Yeni Dalga akımı dünya film eleştirisi alanına damgasını vuran auteur kuramı ile öne çıkar. Kurama göre bir filmin yaratıcısı, o filmin yönetmenidir. Auteur sözcüğü, filmi yaratan yönetmen için kullanılır. Yönetmeni edebiyattaki yazar ile eş tutan bu yaklaşım, "*sahneye koyma*" (*mise-en-scene*) ile "*sahneye koyan*" (*metteur-en-scene*) ayrımını getirir. Kendi düşünce ve duygularını anlatan auteur, gerçekleştirdiği mizansenle filme kendi kişiliğini yansıtır ve birey olarak kendisini filme koyar, yarattığı biçem özellikleri ile diğer auteurlerden ayrılır. Film yönetmenleri, insan ilişkilerini incelemede ve hikâyeler anlatmada yetenekli olan yazarlardır.[166] İşbirliğine dayalı bir çalışma sonucu ortaya çıkmasına karşın, filmin başlıca yaratıcısı olarak yönetmen kabul edildiğinden filmler onun kişisel dünya görüşünü ifade eder. Truffaut "Fransız Sinemasının Belirgin Bir Eğilimi"[167] adlı makalesinde Astruc'un '*kamera kalem*' kuramını geliştirerek sıradan bir yönetmenin başkasının yazdığı bir metni (roman veya senaryoyu) sadece filme çevirdiğini, fakat bir auteur'ün materyali dönüştürdüğünü, bu süreçte kendi kişiliğini yansıtarak kendine malettiğini belirtir. Filme çekecekleri hikâyeyi kendi yaratan veya başkasının yazdığı senaryoyu, kendi duyarlılığına göre biçimlendiren yazar-yönetmenler veya yönetmenler, auteurdür.

---

[165] Biryıldız, E. (1998). *Sinema Akımları*, 1. B., İstanbul: Beta Yayınları, s.162-164.

[166] Çetin, Z. (2001). "Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga", *Marmara İletişim Dergisi*, 11: 143-166. Çetin, Z. (1999). "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.64-65. Pramaggiore, Maria ve Wallis, Tom. (2008). *Film: A Critical Introduction*, 2nd Ed., Boston: Pearson, s.398-399.

[167] Truffaut, F. (2010). "Fransız Sinemasının Belirgin Bir Eğilimi", çev. Rana İğneci Süzen, *Sanat Sineması Üzerine*, Ali Karadoğan (Ed.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, s.27-40.

1950'lerin sonunda film çekmeye başlayıp 1960'ların başında Fransız film endüstrisinin kalbi haline gelen Yeni Dalgacılar, Yeni Gerçekçiler gibi gerçek mekânlarda, doğal ışıkta, tanınmayan oyuncularla film çekmişlerdir. Ancak Yeni Dalga yönetmenleri auteur sinemasına olan inançlarından dolayı fazla kişiseldirler. Anlattıkları konunun ardındaki toplumsal sorunları irdelemezler. Konularını genellikle yaşadıkları çevre veya genç kuşağın günlük yaşantısı oluşturur. Karakterleri genellikle öğrenciler ya da marjinal kişiler olup belirli amaçları yoktur. Filmlerindeki olay örgüsü, yeni gerçekçi örneklerden daha gevşektir. Sınırsız özgürlük tutkuları ve alışılmışın dışında yeni bir şeyler yapma istekleri, bazen topluma sırt çevirmelerine neden olmuştur.[168]

Bu akımın Güney Amerika'yı etkilemesinin iki şekilde olduğu söylenebilir. Birincisi, bazı gençlerin Paris'teki sinema okulu Institut des Haut-Etudes Cinematograhies (IDHEC)'de eğitim görmeleri ve sonrasında kendi ülkelerine dönüp öğrendiklerini uygulamaya koymalarıdır. Bu gençlere örnek olarak, Brezilya'daki Cinema Novo'nun öncüsü olan Nelson Pereira dos Santos'u ve Ruy Guerra'yı sayabiliriz.

Diğer etkisi ise bir karşıtlık olarak gelişmiştir. Güney Amerikalı sinemacılar Yeni Dalga'yı fazlasıyla bireysel bulmuş, siyasi açıdan kendilerine uzak görmüşlerdir. Üçüncü Sinema ile Fransız Yeni Dalga arasındaki diyalog, Godard'ın *Doğu Rüzgârı* (*Vent d'Est*, 1969) filminde, kamera tutan hamile bir kadının yol ayrımında kollarını açmış duran Rocha'ya politik sinemanın yönünü sorduğu sahnede karşımıza çıkar: "*Bu yol estetik serüven ve felsefi araştırma sinemasıdır, bu yol ise Üçüncü Dünya Sinemasıdır – tehlikeli bir sinema, kutsal ve olağanüstü. Buradaki sorunlar yapım, dağıtım ve dünyanın en büyük pazarlarından biri olan Brezilya pazarını beslemek amacıyla yılda altı yüz film yapmaları için üç yüz yönetmenin eğitilmesi gibi pratik sorunlardır.*"[169]

---

[168] Bordwell, D. ve Thompson, K.. (1994). *Film History*, ABD:McGraw-Hill, ABD. s.465-467; Biryıldız, E. (1998). A.g.e. s.91; Lovell, T. (2005). "Estetik Yapılar Sosyolojisi ve Bağlamsalcılık", *Kitle İletişim Kuramları*, Erol Mutlu (der. ve çev.), Ankara, Ütopya Yayınevi, s.334.

[169] Filmin yapıldığı dönem, Godard'ın kendini üç kişilik Dziga Vertov grubunun yanısıra İtalyan ve Fransız Solunun çeşitli fraksiyonlarından militanlar ile kolektif

Latin Amerika'da endüstriyel sinemadan auteur sinemaya geçiş sürecinde belgesel film önem kazanmıştır. Belgesel film üreten sinemacıların T. Grierson, Chris Marker gibi Avrupalı belgesel sinemacılarla diyalogları onların pozisyonunu güçlendirmiş, bu Atlantik ötesi bağ, sadece filmlerinde değil, dış destek sağlamaları açısından da önemli olmuştur. Buna örnek olarak, Birri'nin *Tire Die* (*Throw Me a Dime - Bana Bir Onluk Ver*, 1960) adlı belgesel filmi yaparken Grierson'dan yardım alması verilebilir. Ayrıca Grierson 1969'da Uruguay'daki Üçüncü Dünya Film Kütüphanesi (Cinemateca del Tercer Mundo) ve Şili'deki Vina del Mar Festivali'nin açılışında bulunmuştur.[170]

Güney Amerika'daki Sinema Hareketleri

Güney Amerika'da 1960'larda ortaya çıkan çeşitli sinema hareketlerini "Yeni Latin Amerikan Sineması" başlığı altında ele almak mümkündür. Bu hareketler film kamerasını, toplumsal özgürleşme ve devrimci eylem için bir araç olarak kullanmayı amaçlamışlardır. Filmleri, özgürleşme için bir direniş aracı olarak konumlayan bu sinema hareketleri, Hollywood ve Avrupa'nın emperyalist ve auteur temelli sinemasını reddederken, içinde bulundukları sömürgeleştirilmiş veya yeni-sömürgeleştirilmiş[171] toplumlarda ya da Küba gibi devrimci sürecin ortasındaki ülkelerde sinemanın amacını yeniden tanımlamaya çalışmış, politik ve teorik olarak adanmış bir sinema ortaya çıkarmayı hedeflemişlerdir.[172] Önce ulusal sinemalar olarak ortaya çıkıp daha sonrasında da birbirlerinden farklı kalabildilerse de, gittikçe artan bir şekilde Latin Amerikalı olmanın getirdiği ortak sorunların farkına vararak kıta çapında yeni bir sinema oluşturma arayışında birleşmişlerdir.

---

film üretimine adadığı döneme denk gelir. MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*, İstanbul:Kabalcı Yayınevi, s.110,112.

[170] Mestman, M. (2012). A.g.e., s.167.

[171] Yeni-sömürgecilik, İkinciDünya Savaşı sonrası sömürgeci imparatorlukların çözülmesi ve sömürge ülkelerin ulusal bağımsızlıklarına kavuşmasına karşın, Batı'nın bu ülkeler üzerindeki kontrolünü sona erdirmemesi; ekonomik, politik, askeri ve ideolojik açılardan etkisini sürdürmeye devam ettirmesidir. (Williams ve Chrisman, 1994, s.3).

[172] Lopez, M. A. (1997). "An 'Other' History: The New Latin American Cinema", *New Latin American Cinema*, Vol. 1, Michael Martin (ed.), Detroit: Wayne State University Press, s.136-140.

Özellikle 1960'larda, önceki yıllardan farklı olarak, Güney Amerika'nın çeşitli ülkelerinin sinemalarını iletişim, gösterim ve dağıtım kanallarında uluslararasılaştırmaya yönelik adımlar atılmıştır. 1967'de Vina del Mar'da gerçekleştirilen Yeni Latin Amerikan Film Festivali bunun önemli bir örneğidir. Festival Arjantin, Küba, Bolivya, Brezilya, Uruguay, Venezuela ve Şili'den gelen sinemacıların tanışmalarını ve iletişim kurmalarını sağlamış, filmlerin gösterimi ardından yapılan yuvarlak masa tartışmaları, "*Yeni Sinema*" adını ortaya çıkarmıştır.[173] Bu terim ulusal yönelimin yerini kıtasal yaklaşımların alması ile kıta sinemasını daha geniş bir bağlama yerleştirerek güçlendirmiştir.

Arjantin'den Solanas, Getino ve Birri, Brezilya'dan Rocha ve Diegues, Bolivya'dan Sanjines ve Ukamau Grubu, Şili'den Littin ve Guzman, Küba'dan Alea ve Espinosa bu uluslararası grubun önde gelen üyelerini oluşturur. Bu sinemacıların çoğu, bir yandan film üretimine devam ederken aynı zamanda teorik çalışmalara vakit ayırmıştır. Hepsinde paylaşılan konular doğal olarak egemen sinema anlayışı ile emperyalizm ilişkisi, bölgedeki kültürel ve ekonomik baskı, buna karşı mücadele etme yolları ve politik olarak adanmış yeni bir sinemanın ne şekilde ortaya çıkacağıdır.[174]

Yeni Latin Amerikan Sineması genel olarak kendisini anaakım sinema filmlerinin üretim ve alımlama mekanizmalarına karşıt olarak konumlamıştır, sinemayı devrimcileştirmeyi hedefler. Yaratıcılık ve bireysel ifadeyi toplumsal katılım ile harmanlamaya çalışır. Bu nedenle yönetmenlerden beklenen, anaakım sinemanın dışına çıkan ve toplumsal katılımı sağlayacak yeni yolların bulunmasıdır. Sanat ve toplum arasındaki geleneksel bağlar sıklıkla sorgulanırken, metinden anlamı yaratma tekeli, yönetmenden alınıp daha kolektif bir çerçeveye oturtulmuştur. Pick'in aktardığına göre[175], Küba Film Enstitüsü'nün yöneticisi olan Alfredo Guevara, Vina del Mar'ın yirminci yıldönümü buluşmasında, "umut vaadeden yönetmenler ve amatörler olarak denemeler ve araştırma yaparak, henüz bilmediğimiz bir şeyi; yeni bir sinemayı, bir hareketi keşfetmek için bağımsız ve marjinal sinemacılar olmayı bıraktık" demiştir.

---

[173] Pick, Z. M. (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin: Texas Univ Press, s.19.
[174] Rich, R. (1997). A.g.e., s.275.
[175] Pick, R. (1997). A.g.e., s.20.

Fernando Birri

Yeni Latin Amerikan Sineması'nın öncüsü Fernando Birri'dir. Yukarıda da bahsedilen İtalya'da aldığı eğitim ve bu deneyimi ülkesinde paylaşması birçok sinemacının yolunu açmıştır. Birri, 1956 yılında ülkesine döndüğünde Santa Fe'deki *Universidad Nacional de Litoral* (Litoral Ulusal Üniversitesi)'nde dört günlük film seminerine çağrılmış, seminer, derse, ders bir okula (Escuela Documental de Santa Fe-Santa Fe Belgesel Okulu), okul ise ilginin artması ve değişik programların uygulanmasıyla birlikte, sonunda bir enstitüye (Instituto de Cinematographia de la Universidad Nacional del Litoral - Litoral Ulusal Üniversitesi Sinematografi Enstitüsü) dönüşmüştür.[176] Birri, Roma'da okurken Luigi Chiarini ve Cesare Zavattini gibi ustalardan ders almış, Yeni Gerçekçiliği Arjantin'e aktarmakta, yaygınlaştırmakta ve yöntemlerinin uygulamaya dökülmesinde başarılı olmuştur. Filmleri hem Arjantinlilere hem uluslararası arenadaki izleyicilere ilk kez ülkenin toplumsal gerçekliğini yansıtmıştır.[177]

Birri, teori ve uygulamanın el ele gitmesi gerektiğini düşünür. Onun teori ve uygulama ilişkisine inancı, Yeni Latin Amerikan Sinema hareketlerinde görülen manifesto ve bildiri çokluğunun belki de bir öncüsüdür. Gerçekçi bir estetik ve belgesel yapım tarzını savunan Birri, bunun bireysel değil anonim çalışan gruplar aracılığıyla gerçekleşeceğine inanmıştır. Birri'nin öğrencilerine verdiği görev yerel ve ulusal gerçekliğin temsil edilmemiş yönlerini araştırıp bulmak ve bu gerçekliği en geniş seyirci kitlesine sunarak onlar ile iletişime sokmaktır. Gözlem gelişigüzel değil, sistemli olmalıdır. Bunun için öğrencilerini filmleri çekilen kişiler ile birlikte yaşamaya yönlendirmiştir. Böylelikle fikir aşamasından başlayarak film deneyimi bir bağlama oturur. Benzer bir yöntem seyirci tarafında da gerçekleşmeli ve üretimi yapan grup, kendini izleyenlerin somut gerçekliği ile buluşturmayı bilmelidir.[178]

---

[176] Burton, J. (1987). "The Camera as 'Gun': Two Decades of Culture and Resistance in Latin America", *Latin American Perspectives*, 5/1, (Winter 1978) ('Culture in the Age of Mass Media'), s.57.

[177] Dagron, A. G. (1986). "Argentina: A Huge Case of Censorship", *Argentine Cinema*, Tim Barnard (ed.), Toronto, Nightwood Editions, s.86.

[178] Burton, J. (1987). A.g.e., s.58.

Birri'nin öğrencilerine yaptırdığı ve uluslararası bir tanınmışlığa ulaşan filmi *Tire Die* (*Bana Bir Onluk Ver*, 1960), onun gerçekçilik anlayışına güzel bir örnek oluşturur. Çok kısıtlı olanaklarla çekilen film, kolektif olarak üretilmiştir. Gözlemek, anlamak için gittikleri insanlarla çok yakın ilişkiler kurmuşlar, kişilerarası geliştirdikleri ilişkiler filmden daha önemli hale gelmiştir. Filmin prömiyerine, filmin konusunu oluşturan insanları davet etmişlerdir.[179] Otuz üç dakikalık film, tren yolu yakınında yer alan bir gecekondu bölgesindeki kötü koşulları gösterir. Filmin adı, yalınayak dolaşan yoksul çocukların tren geçerken peşinden koşup yolculardan kendilerine para atmalarını isterken kullandıkları bir ifadeden gelmektedir.

Glauber Rocha

Brezilya'da gelişen Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketi de Üçüncü Sinema'ya ilham vermiştir. Glauber Rocha, Ruy Guerra ve Nelson Pereira dos Santos gibi önemli isimlerin Yeni Sinema hareketi içindeki filmleri toplumsal temalar ile estetik yenilikleri birleştirir. Bu yönetmenler Yeni Dalga'nın üslup ve teknik özelliklerinden etkilenmekle birlikte, kendilerine konu olarak şehirden ziyade kırsal hayatı ve işçiler ile köylülerin yaşam mücadelelerini seçmişlerdir. Filmlerinin ezilmişlere, etnik azınlıklara, köylülere, topraksız işçilere seslenmesini amaçlamışlardır. Bu şekliyle Avrupa'da ortaya çıkan Yeni Dalgaların çoğundan çok daha politik ve toplumsaldırlar.[180]

Diegues'e göre, Cinema Novo, Brezilya'daki modern sinema tarihinin ilk aşamasını oluşturur. Onun öncesinde Brezilya sineması kültür sömürgeciliği etkisi altındadır. Diegues bir gecekondu bölgesindeki Samba okulu çevresindeki örgütlenmeyi anlattığı kısa filmini konusunu oluşturan insanlara gösterdiğinde, onların cevabı "Bu çok güzel ama sinema değil" olur. Onlar için sinema, batılı oyuncular, Fransız sarışınlardır, zira bundan önce filmde Brezilya imgesi görmemişlerdir. Böyle bir ortamda, kültür sömürgeciliğine

---

[179] Birri, F. (1986). "The Roots of Documentary Realism", *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Julianne Burton (ed.), Austin, 221-236, 5-7.

[180] Bordwell, D. ve Thompson, C. (1994). A.g.e., s.606.

bir tepki olarak ortaya çıkan Yeni Sinema hareketi, Brezilya'nın kendi görsel-işitsel imgesini icad etme ihtiyacından doğmuştur.[181] Yeni Sinema'nın başarısı, o dönemde neler olduğunu göstermek ve halka ilk kez perdede kendi imgelerini yansıtmaktır. Her yönetmen, bu insanları ve fiziksel coğrafyayı göstermenin kendi yolunu bulmuştur; Glauber Rocha ülkenin kuzeydoğusunda geçen barok, epik filmler yaparken, Nelson Pereira dos Santos şiirsel gerçekliği şehir ortamlarına uygulamıştır.

Rocha film yapmanın yanısıra teorik alanda birçok eser ortaya çıkarmıştır. Geleneksel sinemayı, "sömürgeleştirilmiş", "gerici", "eski" olarak nitelendirir ve eleştirir. Yeni Dalga'nın auteur sinemasına da değinir ve auteur'lüğün politik mücadelenin dinamiklerinin ayrılamaz bir parçası olduğunu iddia eder. Avrupalı auteur kavramı egemen birey özneye ses verirken, Üçüncü Dünya auteur kavramı ulusun sesi olarak görülen yazarı ön plana çıkarır. Sinemasal üretimi endüstriyel çizgide geliştirmek isteyen yönetmenlere karşı çıkar, zanaatsal ve kolektif üretim tarzını savunur. İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin başarıları ve özerkliğinden yola çıkarak, bu üretim tarzlarının endüstri içinde çalışan yönetmenlerin asla sahip olamadığı yaratıcı özgürlüğü garantileyebildiğini ileri sürer.[182]

"Açlığın Estetiği"[183] ("Şiddetin Estetiği" olarak da bilinir) denemesini ilk kez, 1965'te İtalya'nın Cenova kentinde gerçekleşen Üçüncü Dünya ve Dünya Topluluğu Konferansı'nda sunmuştur. Yeni Sinema hareketının kültürel politika üzerine bakışı ilk kez bu denemede ifade edilmiştir. Burada, Birinci Sinema'yı sadece kaynakları israf etmekle değil aynı zamanda yaşam koşullarının olumsuzluklarını ve yoksulluğunu iletmekte başarısız olduğu için eleştirir. Politik olarak adanmış sinemanın en önemli özelliği olarak, yapım aşamasındaki kaynakların yetersizliği içinde ve bu yetersizliği yansıtırken estetik bir değer ortaya çıkartmasını gösterir. Bunu yaparken sürecin içine seyirciyi de katacak bir belgesel biçimi aramıştır.

---

[181] Diegues, C. (1986). "The Mind of Cinema Novo", *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Julianne Burton (ed.), Austin, s.172.

[182] Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.39-41.

[183] Rocha, G. (1997). "Esthetics of Hunger", *New Latin American Cinema*, Vol. 1, Michael Martin (ed.), Detroit: Wayne State University Press, s.59-61.

Açlık, yalnızca tema olarak değil, aynı zamanda yoksul üretim metodlarındaki "açlık" olarak ele alınır, bu şekilde üretilen "çirkin, kederli" filmler "aç" sinema olarak nitelenir. Filmin üslubundaki materyal yoksulluğun, gerçek dünyadaki yoksulluğa işaret edeceği belirtilir. Bu şekilde film yapmak, egemen sinemanın yapım ve alımlama tarzlarının dönüştürülmesini de ima eder.

Rocha, bir ülkenin ekonomik olarak az gelişmiş olmasının sanatsal açıdan da azgelişmiş olması anlamına gelmediğini söyler. Ve bu anlamda zaman zaman hem İtalyan Yeni Gerçekçiliğini hem de Sovyet tarzı toplumsal gerçekçiliği yetersiz modeller olarak eleştirir. İspanyolca "güney" anlamına gelen kelime üzerinde oynayarak Rocha "neo-sur-realism"e çağrıda bulunur. Rocha için bu yeni sinema, "teknik açıdan kusurlu, dramatik açıdan ahenksiz, şiirsel açıdan isyankar ve sosyolojik açıdan kati olmayan olmalıdır."[184]

Güney Amerika'da Yeni Dalga akımının etkisi Arjantin'de de görülmüş, Arjantin Yeni Sineması (Nuevo Cine) isimli bir sinema hareketine yol açmıştır. Brezilya Yeni Sinema'sından farklı olarak, Manuel Antin, Leopoldo Torre Nilsson ve Fernando Ayala gibi yönetmenlerden oluşan bu hareket, o dönem Fransa Yeni Dalga hareketinin öne sürdüğü auteur kuramından daha çok etkilenmiştir ve sosyal temalara öncelik vermez. Bu entelektüel ve içe dönük stil, Arjantin'in şehir hayatını yansıtır. Hareket, kendinden önce üretilen anaakım filmlerine güçlü bir tepkidir. Bu yönetmenler Yeni Dalga'dan öğrendiklerini Arjantinli yazarların edebi eserleri ile birleştirmiş, Alfredo Varela, Julio Cortazar, Beatriz Guido ve David Vinas gibi romancıların kentli hikâyelerini uyarlamışlardır.[185]

Julio Garcia Espinosa

Espinosa'nın fikirleri 1959'daki devrimin ardından, Küba'da pazar ekonomisinin ortadan kalktığı ancak üretim sürecinde sinemacıların üslupsal çoğulculuk ve sanatsal özgürlükten yana olmaya teşvik edildiği bir dönemde ortaya çıkmıştır.[186] Bu, aynı zamanda

---

[184] Stam, R. A.g.e., s.96.

[185] Barnard, T. (1986). "Popular Cinema and Populist Politics", *Argentine Cinema*, Tim Barnard (ed.), Toronto, Nightwood Editions, s.49-51.

[186] Chanan, M. (2003). "Latin Amerika'da Yeni Sinemalar", Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, İst. Kabalcı Yay, s.844.

ülkenin film tarihı açısından en önemli on yıllık dönemin sonuna denk gelmektedir. 1959'daki devrimin ardından 1960'da Küba'da sosyalist bir devletin kurulması ve daha sonra çoğu Latin Amerika ülkelerinde anti-emperyalist mücadelelerin yükselmesi, pek çok Latin Amerikalı gence ilham vermiştir. Bu dönemde sanatçılar ve entelektüeller Küba'yı ziyaret etmiş ve Küba geniş bir pan-Latin Amerikan dayanışma hareketine öncülük etmiştir. Küba devrimi sembolik bir değer kazanmıştır ve Kübalı sinemacılar Yeni Latin Amerika Sineması hareketinin kendini tanımlama sürecinde önemli roller almıştır. Bunda, devrimden üç ay sonra kurulan Küba Sinematografik Sanat ve Endüstri Enstitüsü (ICAIC), burada üretilen haber filmleri, kısa belgeseller ve sinemanın hem Küba hem kıtadaki siyasal-kültürel özgürleşme mücadelesinin bir parçası olarak görülmesinin önemli payı vardır. Bu amaçla kırsal kesimdeki halka ulaşmak ve eğitmek için (bir kamyon ve projeksiyondan oluşan) mobil sinemalar kullanılmış, TV'de film eleştiri programları ve *Cine Cubano* gibi film dergileri yayınlanmaya başlamıştır.[187]

Latin Amerika ülkeleri içerisinde anti-emperyalist devrimi başarmış olan Küba'da, 1969 yılında Julio Garcia Espinosa "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin"[188] adlı manifestoyu kaleme almıştır. İdeal olarak kitleler tarafından üretilmesi gereken sinemanın halihazırda elit bir kitle tarafından üretildiğine dikkat çekerek bu sistemde sinemacının nasıl hareket etmesi gerektiğini tartışmıştır. Sanatçı ve toplum arasındaki ilişkileri sorgulayan bu manifesto, Küba Sineması'nın teknolojik olarak daha kaliteli filmler üretme kapasitesine gelmeye başladığı dönemde, mükemmelliğin çekiciliğine karşı uyarıda bulunur. Espinosa az gelişmiş dünyada teknik ve sanatsal kusursuzluğun, sahte hedefler olduğunu ileri sürer. Büyük ticari filmlerin üretim değerleriyle âşık atmaya kalkmak, sadece bir kaynak israfı değil, bu değerler beraberinde Hollywood'un ideolojisini ve pasifize edilmiş seyirciyi getirdiğinden devrim karşıtlığıdır.[189] Sanat, meslek olmaktan çıkıp kitleler tarafından yaratıldığında, tam anlamıyla bir estetik etkinlik olacaktır. Ancak bu ger-

[187] King, J. (1990). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, London: Verso, s.147-151.
[188] Espinosa, J. G. (2000). "For an Imperfect Cinema", *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam, Toby Miller (eds.), Oxford, Blackwell Publishers, s.287-197.
[189] Chanan, A.g.e.s.846.

çekleşinceye kadar devrimci mücadele içinde sanatçılar partizan. politik açıdan bağlantılı olmalı, kitleleri özgürleştirme amacıyla çalışmalıdır. Espinosa, Glauber Rocha'dan ödünç aldığı şekliyle. bu sinemaya 'mükemmel olmayan sinema' adını verir. Yine Rocha gibi, açıklığın ve aydınlığın bu sinemanın en önemli parçası olduğunu söyler. Mükemmel olmayan sinema, sadece kötüyü göstermekle kalmayıp bunun sebeplerini de ele almak zorundadır. Emperyalizmi reddeden, onun kötü olduğunu söylemekle yetinen filmler yeterli değildir.[190]

Espinosa'ya göre biçim önemli değildir. O zamana kadar sinema biçimi ile ilgili tartışmalarda, kültürlü, elit seyirci belirleyici olmuşsa da, bu kitlenin sinemanın halka ulaşmasında ortaya koyabileceği engeller aşılmalıdır.[191] Avrupa'nın estetik ideallerinin yerini Latin Amerikan sinemasının yaratıcı diyalogları ve popüler kültürün aşağı görülmüş biçimleri almalıdır. Espinosa'ya göre eğer Amerikan sineması "eğlendirmek için doğduysa", Avrupa sineması "sanat yapmak için doğduysa", Latin Amerika sineması da "politik aktivizm için doğmuştur."[192] Mükemmel olmayan sinema, sanatı sonsuz bir eleştirel süreç olarak görür.

Arjantin

Solanas ve Getino'nun eseri, üretildiği ülke ve dönemdeki toplumsal ve tarihi faktörlerden bağımsız düşünülemez. Dönemin Arjantin'inin koşulları, filmin yapımı kadar alımlanması ve dolaşımı hakkında bilgi verir. Pick'e göre,[193] Solanas'ın filmleri Peronist hareketin ideolojik ilkeleri içinde işler, tarihsel oluşumlar ile iç içedir.

Peronizm Arjantin'de eski başkan Peron ve o zamanki eşi Eva Peron tarafından uygulanan programların sonucunda 1940'larda ortaya çıkan bir politik ideolojidir. Peronizmin farklı politik metodolojilere ve amaçlara sahip çeşitli fraksiyonları olmasına rağmen, genel olarak Peronizm kitlelerin içinde kök salan ve merkezi hükümeti savunan bir çeşit otoriter popülizm olarak tanımlanabilir.

---

[190] Espinosa, J. G. (2000). A.g.e., s,294-295.
[191] Espinosa, J. G. (2000). A.g.e., s.296.
[192] Stam, s.97.
[193] Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.56.

Paradoksal bir şekilde, işçi sınıfları ve faşist eğilimli sağ kanat rejimlerinden destek almayı başarmış, 1970 itibarı ile politik spektrumun zıt taraflarından pek çok grup tarafından desteklenmiştir. Peronizm, dönemin Arjantin'inde ulusalcılık ve sosyal demokrasinin bir kombinasyonu olarak işlev görmüş; yabancı etkilerden kurtulmayı savunurken ekonomide ne sosyalist ne de kapitalist olarak ifade edilen, fakat her ikisindeki öğeleri korporatist bir tarzda biraraya getiren yaklaşımı benimsemiştir. Sinema konusunda da ulusalcı bir tutum ile Arjantin filmlerinin gösterilmesini zorunlu kılan bir kanun çıkarmıştır.

Arjantin'in siyasal tarihine bakıldığında, 1946 ile 1955 yılları arasında iki Peron hükümetinin yer aldığı, ancak daha sonra sivil-asker darbesi ile devrildiği görülür. 1955'den sonra pek çok sendika lideri, toplum aktivisti ve genç "Peronist Direniş"e katılmıştır. 1960'lar boyunca en büyük endüstriyel kuruluşlarda ve kamu hizmetlerinde güçlü bir Peronist sendika bürokrasisi oluşurken, politik liderler ve bazı entelektüeller ile birlikte diğer sendika liderleri, gençler ve öğrenciler "Devrimci Peronizmi" oluşturmuşlardır. Bu eğilim, bazı değişikliklerle birlikte Latin Amerika'da Küba Devrimi ile ileri sürülen radikal pozisyonlar ile özdeşleşmiştir. Liderlerinden biri olan John William Cooke'un 1960'larda Küba ile yakın ilişkilerinin olması ve Che'nin arkadaşı olması, bunun bir göstergesidir. Hatta Cooke bir noktada: "Arjantin'de komünistler biziz (Peronistler)" diyerek 60'larda yeni inşa edilen Peronist kimliği ortaya koymuştur.[194] Avrupa solu tarafından yapılan eleştiriye, Solanas "Peronizm, bizim için, Arjantin halkı için bütün sınırları ve hataları ile beraber en gelişmiş, en ilerici dışavurumdur ve onun oluştuğu bağlama odaklanmak gerekir" diyerek karşılık vermiştir.[195]

Peron'un 1955'te darbe ile uzaklaştırılması ile birlikte ülke baskıcı bir döneme girmiştir. 1958'de seçimler yapıldıysa da 1963'te tekrar askeri yönetime geçilmiştir. Dönemin film endüstri-

---

[194] Mestman, M. (2011). "Third Cinema/Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-1971)", (Translated by Jonathan Buchsbaum), *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.35.

[195] Solanas, F. (1979). *Framework*, No:10 (İlkbahar 1979), s.35-38. Aktaran Buchsbaum, J. (2001)."A Closer Look at Third Cinema", *Historical Journal of Film and Television*, 21(2), s.166.

sinde, 1963'te işbaşına gelen askeri hükümet ile birlikte yaygın bir sansür uygulanmış, 1963'te çıkarılan sansür kanunuyla, ulusal filmler kadar yabancı filmler de yasaklanmış, belirli sahneleri kesilerek gösterilmiştir. Solanas, Haziran 1968'de İtalya'da verdiği bir röportajda, Arjantin'de sansürün çok ağır olduğunu belirtmiştir.[196] Sansür ve baskının sonucu olarak üretilen ticari filmler ve yönetmen (auteur) filmleri gittikçe dönemin politik ve toplumsal çatışmalarından uzaklaşmışlardır.[197] 1960'ların başında, Arjantin Yeni Sineması teşvik edilmiştir. Yukarıda değinildiği üzere, bunlar Fransız Yeni Dalgası'ndan esinlenen, kaynak olarak Arjantin edebiyatını temel alan seçkinci filmler yapmış ve muhalif politik bir tutum sergilemeyen konformist filmler üretmişlerdir.[198] Solanas ve Getino'nun manifestodaki İkinci Sinema eleştirilerinin temelinde de bu sinemacılar vardır.

Üçüncü Sinema Manifestosu'nun ortaya çıktığı dönemin önemli olaylarından biri 29-30 Mayıs 1969'da Cordoba şehrinde, işçi sendikalarının çağrısı ile başlayan genel grevin polis ve ordu tarafından acımasız bir şekilde bastırılmasıdır. Bu, Juan Carlos Ongania'nın askeri diktatörlüğünün sonunun başlangıcı ve dönemin hem Marksist hem de Peronist Sol gruplarının mücadelelerinin ve yeniden dirilmelerinin bir sembolü haline gelmiştir. Bu olaydan sonra yapılan politik filmlerin çoğunda bu olaylardan görüntü sekansları kullanılmıştır.[199]

Bu dönemde Peron kendisini, her bir eğilimin Peronizmde tutunacağı bir şey bulduğu bir politika olarak sunmuştur. 1960'ların ortalarından itibaren Peron'un pozisyonu, 'sol'da kabul edilmiş, arada gidip gelmelere rağmen, bu pozisyon Peron'un 1973'te Arjantin'e dönmesine kadar devam etmiştir. Cine Liberacion 1971'de sürgündeki lider Peron ile görüşmeyi filme aldığında, filmde Peron'un askeri hükümeti acımasızca eleştirisi, siyasi tutukluların hapse atılması ve gerilla eylemleri görüntüleri birleştirilmiştir.[200]

---

[196] Dagron, A.G. (1986). A.g.e., s.84.
[197] Dagron, A. G. (1986). A.g.e., s.88.
[198] Birri, F. (1983). "Cinema and Underdevelopment", Chanan, Michael (Ed.) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, Londra: British Film Institute/Channel Four Television, s.9-12.
[199] Mestman, M. A.g.e., s.31.
[200] Mestman, M. A.g.e., s.35-36.

1950'lerin sonları ve 1960'ların başlarında Solanas ve Getino, devrimci bir pozisyonu olan Peronizmi 'keşfetmiş', epik filmleri *Kızgın Fırınların Saati*'ni yapım sürecinde entelektüel soldan Peronizme doğru evrilmişlerdir. Filmdeki alıntılar ve röportajlardan da görüleceği üzere, filmi yaparken, Cooke'un yanısıra Juan Jose Hernandez Arregui, Arturo Jauretche, Rodolfo Ortega Pena gibi 'ulusal sol'un diğer entelektüelleri veya Gustavo Rearte'nin liderliğini yaptığı Movimiento Revolucionario Peronista (Peronist Devrim Hareketi) gibi aktivist grupların aldığı pozisyonlardan etkilenmişlerdir.

Solanas ve Getino'nun bir parçası oldukları Cine Liberacion grubu 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkmıştır. Gizlilik koşullarında çalışan grup o dönemde ülkede devam eden ve askeri yönetime karşı işçi sınıfı ve orta sınıf arasında oluşan ortak cephenin bir sonucu olan toplumsal muhalefet ve direnişin bir ürünüdür.[201] Solanas ve Getino'nun 1950'lere uzanan komünist kesimle bağları zamanla Peronizme evrilmiştir. Peron 1972'de Cine Liberacion grubunu oluşturan kişilerin politik geçmişini, onların sol, entelektüel orta sınıftan geldiğini bildiğini; kendileri de politik geçmişlerini saklamadıklarını belirtmişlerdir. Getino, 1969'da kendisi ile yapılan bir söyleşide, Peronizme solcu bir sızıntı arayışında olup olmadıkları sorulduğunda, " Hayır, hayır, böyle bir gizli acente yoktu" der.[202]

Üçüncü Sinema Manifestosu[203]

Solanas ve Getino'nun yazdığı "Üçüncü Sinemaya Doğru: Üçüncü Dünya'da Özgürleşme Sinemasının Gelişmesi için Deneyimler ve Notlar" ("Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World") adlı manifesto ilk olarak Ekim 1969'da merkezi Havana'da bulunan Afrika, Asya ve Latin Amerika Halklarının Kardeşliği Organizasyonu (Organization of Solidarity of the People of

---

[201] Barnard, T. (1986). s.51.

[202] Torres, M. (1969). *Nuestro Cine* 89, September 1969:45. Akt: Mestman, s.35.

[203] Bu başlık altındaki bazı kısımlar yazarın "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları" makalesindeki "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" (26-31) altbaşlığı ile örtüşmektedir. *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus (Der.), (2007). İstanbul:Es Yayınları, s.19-50.

Africa, Asia and Latin America -OSPAAL-)'nun bir yayın organı olan *Tricontinental*'de yayınlanmıştır. Manifesto, *Kızgın Fırınların Saati* filminin prömiyerini yaptığı Avrupa'da olumlu karşılanmasının ardından, Arjantin'de ise gösterime girmesinden önce yayınlanmıştır. Solanas ve Getino, filmin yapımı ile neyi gerçekleştirmek istediklerini açıklığa kavuşturmayı amaçlamışlardır. Bu nedenle manifesto, ilk yayınlanmasında, politik sinemanın gösterim deneyimini çok fazla dikkate almamıştır.

Manifesto 1970'lerin başlarında geniş bir şekilde dolaşıma girmiştir. Manifestoda ortaya atılan Üçüncü Sinema kavramı Latin Amerika'da üretilen bir grup teorik bildirilere bir rehber oluşturmuştur. Bunun yanısıra çeşitli Anglosakson yazarlarca Üçüncü Sinema kavramı Paul Willemen,[204] Teshome H. Gabriel[205] ve Haile Gerima[206] örneklerinde de görüleceği üzere manifestodakinden farklı anlamlarda da kullanılmaya başlanmıştır.[207]

"Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosu, aynı anda dört dilde İspanyolca, İngilizce, Fransızca ve İtalyanca olarak *Tricontinental* adlı Havana'da üç dünyanın (Afrika, Asya ve Latin Amerika) dayanışmasına adanan bir derginin Ekim 1969 tarihli 13. sayısında yayınlanmıştır. Manifestonun dört dilde yayınlanmasının nedeni, derginin Üçüncü Dünya düşüncesi için bir forum oluşturduğu iddiasını vurgulamaktır. Solanas ve Getino, manifestoyu İspanyolca olarak yazmışlardır. Manifestonun *Tricontinental* için İspanyolcadan İngilizceye çevirisini Julianne Burton gerçekleştirmiştir. İngiliz dergisi *Afterimage*, 1971'de manifestonun kısaltılmış bir versiyonunu ya-

---

[204] Willemen, P. (1989). "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemen (eds.), British Film Institute, s.1-29.

[205] Gabriel Teshome H. (1982). *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor, UMI Research Press. Yazarın ayrıca"Towards of Critical Theory of Third World Films" ve "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics" adlı makaleleri için sırasıyla bkz: *Questions of Third Cinema*, Jim Pines, Paul Willemen (eds.), British Film Institute, 1989: 30-52 ve 53-64. İlk makalenin Türkçe çevirisi için bkz: Biryıldız, Çetin-Erus (Der.), 106-133.

[206] Gerima, H. (1989). "Triangular Cinema, Breaking Toys, and Dinknesh vs. Lucy", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemen (Ed), London, British Film Institute, s.65-89.

[207] Manifestonun yayınlandığı günden günümüze kadar Batı'da yapılan Üçüncü Sinema tartışmaları için ayrıntılı olarak bkz: Çetin-Erus, 2007, s.33-50.

yınlarken Amerika'da yayınlanan sol sinema dergisi *Cineaste* ise aynı yıl İngilizce versiyonu neredeyse tamamen yeniden yayınlamıştır. 1983'te Michael Chanan ve Julianne Burton orijinal İngilizce versiyonu hafif bir şekilde gözden geçirmiş ve manifesto Chanan'ın BFI için hazırladığı *Yeni Latin Amerika Sinemasının Yirmi Beş Yılı* (1983) adlı antolojide yer almıştır. Daha sonraları "Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosu öğrenci ve akademisyenleri hedefleyen çeşitli antolojilerde tekrar yayınlanmıştır.[208]

Manifestonun İspanyolca versiyonu Meksika film dergisi olan 1970'de yayınlanan *Cine Club*'ın ilk sayısında gözden geçirilerek değişikliklerle yenıden basılmıştır. Solanas ve Getino, 1973'te tüm makalelerini Buenos Aires'de *Cine, Cultura y Descolonizacion* (*Sinema, Kültür ve Dekolonizasyon*) adlı kitapta yayınladıklarında bu ikinci versiyonu kullanmışlardır. 1988'de Meksika'da Latin Amerikan Sineması bildirilerinin toplandığı *Hojas de Cine: Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latin Americano* (*Sinema Yaprakları: Yeni Latin Amerika Sineması'nın Belge ve Tanıklıkları*) adlı üç ciltlik bir antolojide de manifestonun gözden geçirilmiş versiyonu kullanılmıştır. Buchsbaum, yazarların yeni versiyonda yapılan değişikliklerle sinemaya daha çok odaklandıklarını öne sürer. Örneğin, İspanyolca orijinalin son satırı " *Üçüncü Sinemanın* doğuşu, en azından bizim için, *zamanımızın en önemli devrimci sanatsal olayı* anlamına gelir" şeklinde biterken gözden geçirilmiş İspanyolca metnin son satırı "*Üçüncü Sinemanın* doğuşu, en azından bizim için, *zamanımızın en önemli sinemasal olayı* anlamına gelir" şeklindedir.[209] Öte yandan önemli ölçüde manifestonun ilk halini takip etmekle birlikte bazı bölümleri aydınlatacak önemli değişikliklerin de yeraldığı bu gözden geçirilmiş basım, İngilizceye çevrilmemiştir.

Manifestonun içeriğine baktığımızda, Solanas ve Getino'nun 1960'ların devrimci anti-emperyalist mücadele hareketlerinin içinde, ulusal kültürün bir parçası olarak sinemanın önemli bir rolü olduğunu savunduklarını ve bu tip bir sinemanın özelliklerini tanımladıklarını görürüz. "Üçüncü Dünya" ülkelerinde sinemanın

---

[208] Buchsbaum, J. (2011). "One, Two... Third Cinemas", *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.13-14.
[209] Buchsbaum, J. (2011). A.g.e., s.15.

tarih boyunca kültürel bir baskı aracı olarak kullanıldığını ve halen kullanılmakta olduğunu ileri sürerler ve sinemayı bu bağlamda Birinci, İkinci ve Üçüncü Sinema olarak ayırırlar.

Üçüncü Sinema terimi Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya terimlerinden ödünç alınmışsa da, anlam açısından bunlarla bire bir örtüşmez. Birinci Sinema, filmlerin sadece eğlence olarak düşünüldüğü, kapitalizme adanmış, mümkün olduğunca çok sayıda seyirciye ulaşmak için yapıldığı, dağıtım ve gösterimin de yapım kadar önemli olduğu, film üreten şirketlerin ticari çıkarlarını tatmin etmek için tasarlanan Hollywood sisteminin empoze ettiği sinemadır. Kâr amaçlı bu sinema, film dili, türleri ve tekniklerinin yanısıra günümüzde standart olarak kabul edilen film sürelerini de doğurmuştur. Yapım, dağıtım ve gösterimin sadece ticari çıkar odaklı olduğu Birinci Sinema'yı oluşturan Hollywood, her yönüyle sistemin emrindedir. Tarihin dışsal bir faktör olarak sunulduğu, kahraman bireyin dışındaki herkesin tarihin oluşumuna katkıda bulunma kapasitelerinin reddedildiği bu sinemada, seyirci pasif ve tüketici bir nesne olarak görülmekte, onun tarihi anlayabilmesini sağlamak yerine, "sadece tarihi okumasına, onu seyretmesine, onu dinlemesine ve ona katlanmasına" izin verilmektedir. Bu olguya karşı çıkmak ve seyirciyi aktif bir katılımcı haline getirmek Üçüncü Sinema'nın en önemli özelliklerinden biri olacaktır.[210] Birinci Sinema, Üçüncü Dünyadaki azgelişmişlik koşullarının devam etmesini sağlayan, ticari yapılar kadar biçimsel ve anlatısal stratejileri aracılığıyla da baskı sistemini sürdüren emperyalist ve kapitalist bir sinema olarak tanımlanmıştır.

Estetik ve biçimsel açıdan yenilikçi olan, auteur sinema olarak da adlandırılan İkinci Sinema veya sanat sineması, temelde küçük burjuvaların arzularını ifade eden bir sinemadır. Politik olarak anlamlı üretimden ayrılmış,"sanat için sanat" anlayışı ile üretilen bir sinemadır. Onlar bunun yerine, dünyadaki politik konumları ve ekonomik kaynakları üzerine düşünen, insanın özgürleşmesini amaç edinen "Üçüncü Sinema"nın oluşturulmasını savunmuşlardır.

Manifestoda, emperyalist güçlerin bilim, kültür, sanat ve sinemayı kendi ideolojilerini yaymak için kullandıklarına dikkat

---

[210] Solanas, F. ve Getino, O. (2000). "Towards a Third Cinema" *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam, Toby Miller (eds.), Oxford: Blackwell Publishers, s.272.

çeken yazarlar, bunun karşısında Üçüncü Dünya uluslarına ait devrimci bir bilim, kültür, sanat ve sineması olması gerektiğini savunurlar. Küba devrimi, Vietnam mücadelesi ve diğer devrimci hareketlerin coşkusuyla güçlenen anti-emperyalist mücadelede devrimci bilim, kültür, sanat ve sinema da emperyalist sistemin tanımladığı sınırların dışında varolmak, onun izin verdiği aldatıcı ilericilik tuzağına düşmemek, yaşamın hizmetine girmek ve hepsinden önemlisi, sömürgesizleştirme mücadelesinde devrimci güçlerin emrinde çalışmak zorundadır.[211] Halk kitlelerine ulaşmada ve onlara bilinç kazandırmakta yazılı bildiriler gibi diğer yollardan daha etkili olan sinema, 1960'larda İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımları deneyiminin gösterdiği üzere, sinema teknolojisindeki gelişmeler sonucu maliyetlerin düşmesi nedeniyle stüdyoların tekelinden çıkmış, böylelikle yönetmenler istedikleri filmi çekebilme şansına kavuşmuştur.

Getino, grubu işçi sınıfının kültürel ve politik geleneklerinden etkilenen orta sınıftan entelektüeller olarak gördüğünü belirtir.[212] Üçüncü Sinemacılar yeni-sömürgeci toplumda orta sınıfın rolünü sorgulamışlar, sömürge olmaktan çıkmaya yönelik her girişimi kontrol altına almada medyaya, eğitime, yönetime ve kültür endüstrisine egemen olan bu sınıfın önemli rol oynadığını belirtmiştir. Solanas ve Getino'ya göre, halktan ve gerçeklikten kopmuş, sözde ilerici bir yola sapmış olan entelektüellerin, ortak savaşın gerekliliğine inanıp devrimci mücadelenin hizmetine girmeleri ile sinema devrimci güçler tarafından kullanılabilir hale gelecek, gerçek bir anlam kazanacaktır.[213] Üçüncü Sinema, sorunlara sınıfsal ilişkiler açısından, yönetilenlerin gözünden bakan, halkı kendi sorunları üzerinde düşünmeye yönelten, bilinçlenmesine katkıda bulunan, "politik, sanatsal nedenlerle kendi sorumluluklarını üstlenen sosyalist aydınlar olarak entelektüellerin yaptığı bir sinemadır."[214]

---

[211] Solanas, F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.266-267.

[212] Getino, O. (1986). "Some Notes on the Concept of a Third Cinema", *Argentine Cinema*, Tim Barnard (ed.), Toronto, Nightwood Editions, s.103.

[213] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.273.

[214] Willemen, P. (1989). "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemen (eds.), British Film Institute, s.27.

Ticari amaçlarla üretilmiş bir eğlence sineması olarak algılansa da, Solanas ve Getino'ya ve onların temel aldıkları Marksist görüşe göre, Hollywood sineması özünde politiktir ve sistemin ideolojisinin sözcüsüdür. Öte yandan Hollywood, Birinci Sinema'nın merkezi olmakla birlikte dünyanın dört bir köşesinde Hollywood tarzı yöntemlerle film yapan bütün 'ulusal' sinemalar da Birinci Sinema tanımı içindedir. Hatta Sovyetler Birliği'nde çekilmiş olan ancak yazarlara göre Hollywood filmlerinden bir farkı olmayan Bondarçuk'un *Savaş ve Barış* (1966) isimli filmi de manifestoda Birinci Sinema'nın örnekleri arasında sayılır.[215]

Aynı şekilde İkinci Sinema tanımı altında Solanas ve Getino, Avrupa'daki Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ve Brezilya'daki Yeni Sinema (Cinema Novo) gibi akımları koyar. Kendi yapım, dağıtım ve gösterim kalıplarını oluşturan bu sinema da, kendi ideoloji ve eleştirilerini üretmiştir. Politik açıdan reformist olan elitler tarafından üretilen bu filmler Hollywood'a göre, ileri bir adımdır, standart olmayan bir dil kullanır, sisteme muhalefet eder. Ancak bu muhalefet sınırlarına yaklaşmıştır. Solanas ve Getino'nun Godard'dan aktardığı deyimle, bu sinemalar "*kalenin içinde tuzağa düşürülmüştür.*"[216] Üretimini finanse edebilmek için pazar arayışına çıkmış, yasaları daha uygun hale getirmek için sistem içinde çabalamaya başlamıştır. Giderek bireyin sorunlarına odaklanmış, toplumsal muhalefetten uzaklaşmıştır. Burjuva estetiğine (stil ve dünya görüşüne) sahip olan bu sinema, tüketim toplumunun ihtiyaçları ve isteklerine uygundur. Solanas'a göre,[217] "estetik", egemen sınıfların egemen pozisyonlarını devam ettirmelerini sağlayan mistifikasyonun meydana geldiği yerdir. Böylelikle güzellik, sanat ve saflık nosyonları devamlılık kazanır, yönetilen kitleler bir yandan reklamcılığın diğer yandan da 'güzel', 'yüceltilmiş' 'iyi' 'hayranlık uyandıran'ın yaylım ateşine maruz kalarak 'çatışmanın olmadığı, şiddetsizlik' pozisyonunda tutulur. Dolayısıyla sistemi gerçek anlamda eleştiren, karşı çıkan, ilerici bir sinemanın geliştirilmesinin önündeki engel, 'estetik'/burjuva estetiğidir. İkinci Sinema'yı oluşturan

---

[215] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.271-272.

[216] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.272.

[217] Solanas, F. ve MacBean, J. R. (1970). "Fernando Solanas: An Interview", *Film Quarterly*, Vol. 24, No: 1 (Autumn 1970), s.39-40.

filmler egemenlerin dili ve tekniğini kullandığı içindir ki, yönetmenleri öznel olarak devrimci olsa bile yaptıkları filmler burjuva olmaya, burjuva-tüketim toplumunun ihtiyaçlarını karşılamaya devam etmektedir. Sinema, kapitalist ekonomiye sıkı bir şekilde bağlı olduğu içindir ki, 'güzel' filmler, izleyenleri memnun etmeye dönüşür, bu da egemen sınıflar tarafından empoze edilen zevk ve beğenileri yaygınlaştırır. Özetle bu filmler, tarz olarak Hollywood'un dışında yer almışlarsa da, sisteme karşı çıkan ve kitleleri karşı çıkmaya kışkırtan filmler olamamışlardır. Evrensel olduğunu iddia ettikleri sanat ve modellerin peşinde koşarken ulusallıktan kopmuşlardır.

Üçüncü Sinema ise, bireysel bir yaratıcıdan ziyade kolektif olarak üretilen, sistemin koşullamadığı, sorunlara halkın/ yönetilenlerin gözünden, onların çıkarlarını gözetecek şekilde bakan, yeni insan, yeni kültür ve toplumsal değişimin ifadesi olan devrimci bir sinemadır. Kendini anaakım ticari sinema (Birinci Sinema) ve sanat sineması (İkinci Sinema)nın zıttı olarak konumlayan bu 'özgürleşme' sineması, sisteme gerçek bir muhalefet yaratarak devrimci mücadelenin bir parçası olması ile İkinci Sinema'dan ayrılır. Bu, iki şekilde gerçekleştirilir. Solanas ve Getino'nun manifestoda üzerinde daha çok durdukları, sisteme karşı kavgayı doğrudan ve açıkça düzenleyen militan filmlerdir. Radikal sol politikaların biraraya geldiği bu militan filmler, yapım-dağıtım ve gösterim açısından bağımsız, biçim açısından deneysel ve yeniliklere açıktır. Bununla birlikte sistemin asimile edemediği, ona yabancı filmler de Üçüncü Sinema'nın tanımı içine girer.[218] Bu ikinci çeşit filmlerden manifestoda bir cümleyle bahsedilmesi, daha sonra Üçüncü Sinema tanımlarında bir esneklik sağlamıştır. Aynı esneklik, Üçüncü Sinema'nın coğrafi sınırlarının nereye uzandığı konusunda da görülür. Manifestoda, Birinci Dünya'da çekilmiş olan; Amerikan Yeni Sol film grubunun Newsreel çalışmaları, Chris Marker ve Joris Ivens'in filmleri, İtalyan öğrenci hareketinin *Cinegiornali liberi*'si ve Japon öğrenci hareketinin *Zengakuren*'i vb. gibi filmler örnek olarak gösterilir.[219] Anti-emperyalist söylem ve Üçüncü Dünya'nın tarihi koşullarına yapılan vurgu, Birinci Dünya'da çe-

[218] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.273.
[219] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.266, 274.

kilse bile filmleri Üçüncü Sinema içine sokar. Ayrıca, Birinci ve İkinci Sinema'nın coğrafi olarak Birinci ve İkinci Dünya ile örtüşmemesi de, Üçüncü Sinema'nın Üçüncü Dünya ülkeleri ile kısıtlı olmadığı düşüncesini güçlendirir. Yukarıda da belirtildiği üzere, dünyanın her ülkesinde Hollywood tarzı film üretiminin taklidi ile Birinci Sinema'nın örnekleri ortaya çıkmıştır.

Solanas ve Getino'ya göre, devrimci mücadelede Üçüncü Sinema'yı Birinci Sinema'dan ayıran en önemli nokta, seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkarıp aktif hale getirmektir. Birinci Sinema'nın tüketim odaklı ideolojisi, sinemayı pasif bir seyirlik olarak konumlar. Oysa Üçüncü Sinema'da, seyirci, gösterim sürecinin bir parçasıdır. Yönetmenler bu doğrultuda *Kızgın Fırınların Saati* filminde seyirciyi aktif bir şekilde katılmaya itecek yöntemler izlemişlerdir. Film ve filmde ele alınan konuların bu filmi izleyen seyircilerin zamanı (filmin izlendiği zaman) ve mekanına (filmin izlendiği salon) geçebilmesi için filmde aralar vardır. Filmde yer yer gösterim durur, "*Peron hükümeti neden devrildi? Halkı silahlandırmalı mıydı?*" gibi sorular perdede belirir ve seyirciler tartışmaya davet edilir. Böylece Birinci Sinema'nın pasif olarak konumladığı seyirci, katılımcı olmaya çağrılarak filmi izleyen bir özneye dönüşür. Filmin çağdaş Arjantin tarihinin bitmemiş bir aşaması ve özgürleşmesi hakkında olduğu düşünüldüğünde, bu filmi izleyen kişilerin katılımının sağlanması, onları hem tarihin gerçek oluşturucuları haline getirmekte hem de yaşayan bir kahramana dönüştürmektedir. Bu nedenle, film kendini kamuya ve tartışmaya açarak film olarak inkar etmekte, özgürleşme eyleminin o andaki durumu ve geleceğine dair notlar ve tanıklıkların tarihin gerçek kahramanları olan 'seyirciler' tarafından eklenmesi potansiyelini gözönüne alarak sona ermektedir, 'bitmeyi reddeder'. Eylemler ancak, katılımcılar karar verdiğinde son bulacaktır.[220] Bu durumda filmin değeri, eskinin pasif seyircilerini harekete geçiren bir ateşleyici olarak gerçek yaşamdaki özgürleşme eylemine katkısı ile belirlenecektir.

---

[220] Fusco, C. (1987). "Godard on Solanas/Solanas on Godard" [1969]: An Interview, *Reviewing Histories; Selections from New Latin American Cinema*, Glauber Rocha, Tomas Alea, Julianne Burton, Robert Stam, Coco Fusco (Eds.), Hallwalls, s.82-89.

Filmde de yer verilen Frantz Fanon'un *"bütün seyirciler ya hain ya da ödlektir"* sözünü takip eder yazarlar. Bu, o derece önemlidir ki, daha sonraları Solanas, yaptıkları en önemli şeyin film ve içerdiği enformasyon değil, filmin nasıl tartışıldığı olduğunu belirtir. Bu tür filmlerin amaçlarından biri, *"insanlara kendilerini bulmaları ve kendi sorunları hakkında konuşabilmeleri için bir ortam yaratmaktır. Gösterimin gerçekleştirildiği mekân, insanların bilinçlerini geliştirdikleri ve konuştukları bir yer olmaktadır. Biz bu alanın önemini öğrendik: Sinema işte burada insani olarak yararlı olmaktadır."*[221] Bunun yanı sıra, filmin politik tutumu ve baskıcı rejimlerin iktidarda olması nedeniyle gizlilik koşulları altında seyredilmesi de, bir anlamda seyirciyi aktif olarak mücadelenin içine sokar. Filmi izlemekle seyirci önemli riskler almakta, bir anlamda mücadeleye katılmaktadır.[222] Üçüncü Sinema seyircilerin katılımını filmi yapan yönetmene yönelik tavırları aracılığıyla değil, kendi kaderlerinin aktif biçimlendiricileri, kendi tarihlerinin kahramanları olarak gerçek anlamda bir katılım olarak yeniden tanımlamıştır.[223]

Seyrediliş şekline yapılan vurgu, bir filmin izlendiği ortamın belirleyiciliğini getirir. Bir Üçüncü Dünya ülkesinde Solanas ve Getino'nun tanımlarına uyan bir film, Birinci Dünya'da seyredildiğinde İkinci Sinema özellikleri gösterebilir. Ya da Birinci Dünya'da çekilmiş bir film, Üçüncü Dünya'daki gösteriminde seyirciyi devrimci hareketin içine çekebilir. Solanas ve Getino'nun militan sinemasının politik karakterini ve manifestonun ortaya çıktığı dönemin koşullarını daha iyi anlayabilmek için, bu sinemanın üretim, dağıtım ve gösteriminde izlenmesi gereken kurallara bakmak faydalı olacaktır.

Uygulamada militan sinemanın özelliklerini belirleyen, o tarihsel dönem ve koşullardaki devrimci mücadelenin gerekllikleridir. Solanas ve Getino'nun da parçası olduğu Cine Liberasyon grubu, ağır baskı koşullarındaki film yapımı sürecini bir gerilla faaliyeti olarak tanımlamıştır. Gerilla sineması olarak da adlandır-

---

[221] Chanan, M. (1997). "The Changing Geography of Third Cinema", *Screen*, Winter, 38(4): 841-850, s.373..

[222] Shohat, E. ve Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London: Routledge, s.263.

[223] Stam, R. A.g.e., s.97.

dıkları bu sinema, ağır bir baskı rejimi altında sistemle mücadeleye katkıda bulunmaya çalıştığından gerek üretim gerek dağıtım-gösterim şekli ile ticari sinemadan ayrılır. Film yapım grubunun çalışma yöntemleri gizlilik içinde yürütülmeli, belli bir disiplin ve yoğun güvenlık önlemleri içinde gerçekleştirilmelidir. Film yapımında çalışan kişilerin ekipten ayrılmak zorunda kalmaları durumunda çalışmaların devam edebilmesi için grubun içindeki bütün üyeler ekipmanları tanımalı, çıkabilecek teknik problemleri çözebilecek nitelikte olmalı, gerektiğinde birbirlerinin yerini alabilmelidir.

"Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosu, sinemacıların film yapım sürecinin her aşamasında, dağıtım ve gösterimi de içerecek şekilde, yer almalarını teşvik etmiş, yaratıcı emeğin hiyerarşik konumlanmasını reddetmiştir. Solanas ve Getino, bir filme hazırlanmanın önemli bir parçasının gösterim ve dağıtım ile ilgili planlar olduğunun farkındadır ve kendi durumlarında bunun devrimci örgütler aracılığıyla gerçekleşeceğini düşünürler. Manifestoda dedikleri gibi "Bir gerilla filmi, yalnızca devrimci örgütler tarafından sağlanan dağıtım mekanizmalarını amaçlayabilir... Varlığını sürdürebilmesi için yapım, dağıtım ve ekonomik olasılıklar tek bir stratejinin parçasını oluşturmalıdır."[224]

Aslında dağıtım teorileri daha da ileriye gider ve bu süreci eylem sinemasının bir parçası olarak konumlar. Solanas ve Getino, projektörü "*saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah*" olarak tanımlar.[225] Film kamerasının bir silah metaforu olarak kullanılması, Üçüncü Sinemacılar ile başlamamıştır. Daha 1882'de Fransız Etienne-Jules Marey, kendi icat ettiği kamerayı bir çeşit 'fotoğraf tüfeği' olarak tanımlamış[226], ancak Arjantinli Üçüncü Sinemacılar bu metaforu, kendi ürettikleri sistem karşıtı, militan, devrimci sinema hareketini tanımlamak için kullanarak politik bir boyut katmışlardır. Kamera, kültürel saldırıda bir 'silah' olarak kullanılır.

Belirli bir toplumsal-politik bağlamda, militan bir filmi sadece izlemenin bile hapis ya da daha kötü bir ceza ile cezalandırıldığı

---

[224] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.274-275.

[225] Solanas F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.279.

[226] Barsam, R. M. (1992). *Non-Fiction Film: A Critical History* (Revised and Expanded), Bloomington, Indiana Univ. Press, s. 10.

gizli bir faaliyet olması durumunda, her bir seyirci bir katılımcı olur. Bu, tam da, Solanas ve Getino'nun 'ateşleyici olarak film' ve 'film-eylem' olarak işaret ettiklerinde göndermede bulundukları şeydir. Film, ancak o filmin izlenmesi ile ve daha spesifik şekilde, izlendiği zaman ve mekan içinde filmin neden olacağı tartışma ve yol açacağı eylem ile tamamlanır. Buradaki olasılıkları gören Solanas ve Getino, *Kızgın Fırınların Saati* filminin ikinci ve üçüncü bölümlerinde, ilk bölümünün dağıtım deneyiminden öğrenilen dersleri biraraya getirerek, sözkonusu tartışmaların yer alacağı alanları-mekanları tasarlamıştır.

Manifestoda filmin finansmanı da unutulmamıştır. Filmden yapım için harcananları geri getirmesi beklenir. Filmin harcamaları ve beklenen geliri hesaba katılmadan çekim sürecine girilmemelidir. Bunda, grubun bazı üyelerinin film sektörü içinde çalışmasının, sektörün sorunlarına yabancı olmamasının önemli bir etkisi vardır. Özellikle yeni sömürgecilik tehdidi altındaki bir ülkede devrimci bir sinema oluşturma amacını güden bu sinemacılar, filmi özgür biçimde yapabilmek için gerekli yapım koşullarını oluşturmak zorunda olduklarının bilincindedirler. Amaçladıkları sinemaya ulaşmanın film yapımı etrafındaki gizemin kaldırılması ile gerçekleşeceğini anlamışlardır. Diktatörlük yönetimi sırasında gizlilik koşullarında finansmanı, grup içindeki kişilerin katkılarıyla sınırlamak zorundaydılar. Diyalektik bir biçimde, sistemin dışında 'yeni bir sinema', devrimci bir sinemayı gerçekleştirebilmek için buldukları yol, ticari sistemin belkemiğini oluşturan reklam sektöründe reklam filmleri çekerek para kazanmaktır. Reklam filmleri, aynı zamanda en az para kadar değerli olan teknik deneyim kazanmalarını sağlamıştır.[227]

Solanas ve Getino, filmin üretim ve dağıtımındaki koşulları sıkı bir şekilde tanımlarken, filmin estetik boyutunu devrimci amaçlar doğrultusunda olmak dışında bir koşula bağlamamıştır. Yukarıda belirtildiği üzere, amaç seyirciyi aktif hale getirmek ve devrimci hareketin bir parçası yapmaktır. Bu doğrultuda anlatım serbesttir. Örneğin, *Kızgın Fırınların Saati* filminde, kurgulanmış fotoğraf, çizimler, freskolar, doğrudan filme alma, avangard veya reklam teknikleri gibi değişik tekniklerin kullanıldığı bir anlatım görülür.

[227] Solanas, F. ve McBean, J. R. (1970). A.g.e., s.37.

Öte yandan Hollywood biçimlerinin ister istemez Hollywood ideolojisini yansıttığı vurgulanır ve dolaylı olarak başka stillerin kullanılması gerektiği ima ediliyor gibi gözükür. Ne var ki, Solanas ve Getino militan sinemanın anlatımda devrim yapmasını zorunlu görmez. Jonathan Buchsbaum'un aktardığına göre[228], daha sonra manifestoyla ilgili yaptıkları açıklamalarında, Bolivya'lı Jorges Sanjines'in konvansiyonel ve eski dili kullanan filmlerinin Bolivya bağlamında daha başka bir biçimden üstün olabileceğini söylemişlerdir. Dolayısıyla devrimci filmin ille de devrimci bir biçimi olması gerekmez. Yukarıda da vurgulandığı gibi, önemli olan, seyirciyi mücadelede aktif bir hale sokmaktır.

Son olarak, Solanas ve Getino'nun estetik konusunda da kolektif bir yaratıcılığa vurgu yaptıklarına değinmek gerekir. Birey yerine kolektife değer veren bir uygulamayı desteklemişlerdir. Avrupalı 'auteur' konseptini alımlamaya genişleterek, seyirciyi de yaratıcı konumuna getirmiş, eseri yaratan ile tüketen arasındaki hiyerarşik ilişkiye son vererek ortak bir uzamda buluşmalarını sağlamışlardır.

Kızgın Fırınların Saati

Solanas ve Getino'nun ünlü "Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosunun yazılmasını sağlayan pratik, *Kızgın Fırınların Saati* (*La Hora de los Hornos*, 1968) adlı filmin üretilmesidir. Üçüncü Sinema manifestosunun yazılmasını tetikleyen bu film, Arjantin'de Solanas ve Getino'nun da içinde bulunduğu kendilerine Grupo Cine Liberacion (Sinema-Özgürlük Grubu) adını veren bir grup sinemacı tarafından yapılmıştır. Cine Liberacion grubunun başlıca üyeleri arasında Solanas ve Getino'nun yanısıra Gerardo Vallejo, Edgardo Palero, Rubencito Salguero, Jorge Diaz ve Carlos Masalba Arnet bulunmaktadır.[229] Gruba bu ismin verilmesinin nedeni, diyalektik bir şekilde, filmi gerçekleştirme sürecinde karşılaştıkları gerek ekonomik gerek politik kısıtlamaların kendilerine özgürleşmenin yollarını açmasıdır. "Öyle ki, kendi yapım birimimize "Cine Liberacion" (Sine Özgürlük) adını verdik, fakat herşeyden önce,

[228] Buchsbaum, J. (2001). A.g.e., s.160.

[229] *Kızgın Fırınların Saati* (*The Hour of the Furnaces*, 2007) filminin DVD'sinde Solanas ile yapılan söyleşi.

sinemacının tam özgürleşmesi, ekonomik ve teknik, sanatsal dürüstlük açısından koşullanmaksızm kamerası ile yazabilen film "yazarı" anlamında, tıpkı bir yaprak kâğıt ile karşı çıkan ya da tuvali ile karşı çıkan bir ressam gibi."[230]

Filmin İspanyolca ismi *La hora de los hornos*, bir yandan Arjantin kıyılarına gelen askerler tarafından görülen yerlilerin yaktığı yemek ateşlerine, öte yandan kıtada sosyalist bir devrimın yayılması çağrısında bulunan Arjantinli Che Guevara'nın alıntıladığı Arjantin'in ulusal kahramanlarından Jose Martin'in 1967'de "Üç Kıta Kongresine Mesaj"ında sarfettiği "Şimdi kızgın fırınların yanma saatidir, sadece alevlerin ışığı görülsün" sözüne gönderme yapar.[231] Latin Amerikalı tarihçiler ve şairler tarafından kullanılan bu deyim (kızgın fırınlar veya yemek ateşlerinin saati), emperyalızme, sömürgeciliğe karşı bir çığlık haline gelmiştir.[232]

Solanas ve Getino'nun[233] (1965-1968) filmi *Kızgın Fırınların Saati*'nin Latin Amerika prömiyeri, 1968'de Venezuela'nın Merida kentinde Andes Üniversitesi'nin organize ettiği İlk Latin Amerikalı Belgesel Film Buluşması'nda gerçekleştirilmiştir. Dünya prömiyerini ise 1968 yılının Haziran ayında İtalya, Pesaro'daki IV. Uluslararası Yeni Sinema Festivali'nde (*IV. Mostra Internazionale del Cinema Nuovo*)[234] yapmışlardır.

Film Arjantin'de 1966'daki askeri darbenin ardından gelen ağır baskı döneminde, Peronist muhalefetin desteğiyle, üç yıllık bir

---

[230] Solanas, F. ve MacBean,J. R. (1970). A.g.e., s.38.

[231] Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.55-56.

[232] MacBean, J. R. (2006). A.g.e., s.171.

[233] Getino'ya göre, filmi asıl yöneten Solanas'dır, ama kendisi de Solanas ile birlikte filmin ortak yazıcılarından biridir (Getino, s.102). Film ve 'film-eylem', Cine Liberacion grubunun ortak çabaları ile gerçekleştirildiği halde, gerek ulusal gerek uluslararası düzeyde Solanas ve Getino'nun isimlerinin ön plana çıkmasında, bu iki sinemacının film çekmelerinin yanısıra teori ile uğraşmaları, yazmaları ve çeşitli ulusal ya da uluslararası basın organlarına verdikleri röportajların önemi büyüktür.

[234] Pesaro Film Festivali (*the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*) yeni sinemacıların, özelikle "*sinemanın tüketim maddesi veya otoriteryen propoganda aracı olarak kullanılmasına karşı protestolarını ifade etmek arzusunda olan*" yeni sinemacıların eserlerine adanmıştır. 1968'de *Kızgın Fırınların Saati* filminin ilk gösterimini gerçekleştiren festival, ilk beş yıl, sadece politik açıdan radikal filmleri göstermiş, ancak 1970'de bu yaklaşımını değiştirerek tamamıyla deneysel filmler ve yeni yönetmenlerin ilk filmlerini de programına dahil etmiştir. Georgakas, D. (1970)."The Pesaro Film Festival", *Cineaste*, Vol.IV, No: 2, Fall 1970, 18-20, s.18.

sürede gizlilik içinde çekilmiş ve takip eden beş yıl boyunca gizlilik içinde gösterilmiştir. Bir başka deyişle, sürgündeki Peron'un 1973'te tekrar başkan olarak ülkesine dönmesine dek geçen sürede, filmin dağıtımı ve gösterimi, sistemin dağıtım kanallarının dışında, alternatif mekânlarda gizlilik koşullarında gerçekleştirilmiştir. Filmin dağıtımı ve gösteriminde Cine Liberacion grubu ve diğer sinema grupları da görev almıştır. Getino'ya göre bu film, ilk kez "özgür olmayan bir ülkede, özgürlük için siyasal mücadele sürecini destekleyen bir filmi üretmenin ve dağıtıma sokmanın mümkün olduğunu" göstermiştir.[235] Yeni-sömürgeleştirilmiş bir ülkede doğrudan ulusal özgürleşme mücadelesinde kullanılan ilk filmdir. Ongania'nın diktatörlüğü altında, ülkenin ve Latin Amerika'nın özgürlüğe kavuşma sürecine katkıda bulunma amacıyla çekilen film, aynı zamanda teorinin ikna edici olmasını sağlamış, uygulanabilirliğini göstermiştir.

Kızgın Fırınların Saati Arjantin'deki işçi sınıfı mücadeleleri üzerine kısa bir belgesel olarak başlamış, işçiler ve politik militanlar ile yapılan tartışmalardan sonra çağdaş Arjantin tarihinin ve General Ongania'nın askeri rejimine karşı mücadelelerin bir tanıklığına dönüşmüştür.[236] Filmin üretim süreci, yaratıcılarının politik görüşleri üzerinde de bir dönüşüme yol açarak, soldan Peronizme geçişlerini sağlamıştır. Peron'un sürgünden dönmesinden önceki yıllarda yasal olan gösterimlerde filmin ilk bölümü, bölümün sonundaki Che Guevara'nın ölü, ama bir şekilde aşkın donuk görüntüsü çıkarılarak ve bir dizi benzer değişiklikle sinema salonlarında gösterilmiştir.[237]

Kızgın Fırınların Saati filmi, üç yıllık çalışmanın bir sonucudur. Geniş kapsamlı bir araştırmayı takiben, Cine Liberacion grubunun üyeleri işçiler, entelektüeller ve sendika liderlerinden oluşan yüz elli kişi ile röportaj yapmış, ülkeyi dolaşarak ülkenin en ücra yerlerinde ve bölgelerinde çekimler yapmışlardır. Bu dönemde iki yüz saatlik materyal toplanmış, filmin son haline gelene kadar on değişik versiyonu gerçekleştirilmiştir. Filmin son montajı ve ba-

---

[235] Getino, O. A.g.e., s.102.

[236] Stam, R. (1990). "The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes", *The Social Documentary in Latin America*, Julianne Burton (ed.), Pittsburgh, Universtiy of Pittsburgh Press, s.253.

[237] Burton, J. (1987). A.g.e., s.60.

sılması, İtalya'daki Ager adlı küçük bir yapım şirketi ile San Diego Cinematografica adlı şirkette gerçekleştirilmiştir. Filmin kurgu süreci, yeni fikirlerin geliştiği ve çeşitli öğelerin test edildiği bir ortam sağlamıştır. Solanas'ın 1969'da belirttiği gibi, kurgu süreci "üç yılın, yüzlerce insanın ve bin fikrin bir sentezidir."[238] *Kızgın Fırınların Saati* filmi bu yapım süreciyle "film eylem" olarak tanımlanmıştır.

Yapısal olarak bölümlere ayrılan *Kızgın Fırınların Saati* filmi, süre açısından birbiriyle eşit olmayan üç ana bölümden oluşur: Birinci bölüm, doksan beş dakika uzunluğunda, önsöz ve sonsöz ile birlikte on iki parçadan oluşur. "Yeni Sömürgecilik ve Şiddet" başlığını taşıyan bu bölüm, Arjantin'in toplumsal, tarihsel, coğrafik, kültürel yönleri ile politik baskıların tarihini ve koşullarını anlatır. "Bir Özgürlük Hareketi" *(An Act of Liberation)*[239] başlığını taşıyan ikinci bölüm, yüz yirmi beş dakika uzunluğundadır ve Juan Peron'un ilk on yılını anlattığı "Peronizmin Tarihi" (1944-1955) ile Peron sonrası dönemi anlatan "Direnişin Tarihi" olmak üzere iki alt başlık altında verilir. "Şiddet ve Özgürlük" başlığını alan üçüncü bölüm ise kırk beş dakika uzunluğundadır. İki röportaj ve birkaç mektubun okunmasından oluşur ve devrim gerçekleşmedikçe bu filmin sonunun olmadığını, olamayacağını vurgular. Filmin toplam uzunluğu, tartışma için verilen araların dışında, dört saat yirmi dakikadır.[240] Biçim ve dil açısından özgürdür. Üç ana bölümden oluşan filmin bütünlüğünü, genel yapısı oluşturur. Her bir sekans, hem içerik hem dil açısından kendi biçimine/bütünlüğüne sahiptir. Kendi içeriğine uygun bir bakış açısı, kamera stili ve aydınlatma gibi biçimsel özellikler bulunmaktadır. Filmin ses ve müzik yapısı da, anlatılanları destekler niteliktedir. Genelde vur-

---

[238] Aktaran Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.58.

[239] 'Act' kelimesi aynı zamanda tiyatro oyunlarında "perde" anlamına gelmekte olup filmin kısmını da işaret etmektedir. Bazı İngilizce çevirilerinde "An Act for Liberation"(Özgürlük İçin Eylem) şeklinde yeralmıştır.

[240] Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.59 ve MacBean, J. M. (2006). A.g.e., s.172. Filmi oluşturan üç ana bölümünden ilkinin adının Pick (s.59)'de "Yeni Sömürgecilik ve Şiddet" iken MacBean'de "Şiddet ve Özgürlük" olarak yeralması ve "Devrim İçin Eylem" başlığını taşıyan ikinci bölümün süresinin Pick'de yüz yirmi beş dakika, MacBean'de yüz yirmi dakika olarak belirtilmesi filmin değişik versiyonlarının olduğunu gösterir.

malı çalgıların yeraldığı Latin Amerikalı müzik ağırlığını hissettirir. Üst-ses anlatımı, önceden çekilmiş filmlerden parçalar ve röportajlar gibi belgesel filmin en geleneksel araçlarını kullanan film, seyirciyi tartışmaya çekmek için çeşitli görsel-işitsel öğeleri de kullanmaktadır. Bu anlamda belgesel şeklinde bir makale olarak görülebilir.

Film, belgesel tanıklığın rolü kavramında Birri'den etkilenir. Devrimci sinema, gösteren, belgeleyen veya pasif bir şekilde bir durumu saptayan bir sinema değildir, daha ziyade dönüşüm aracılığıyla keşif... bir itki veya yanlışın düzeltilmesini sağlayan bir öğe olarak duruma müdahale etmeye çalışır. Solanas ve Getino "... duruma müdahale eden... dönüştürerek keşfetmeyi" sağlayan bir sinema arayışındadırlar.[241]

Film çoğunlukla azgelişmişlik ve yenisömürgeciliği Arjantin odaklı tartışması ile ulusal bağlamda gözükmesine karşın, filmin amaçları daha geniş bir tarihsel gündem içinde oluşturulmuştur. Filmdeki görsel materyalin çoğu, Arjantin'in özgürleşmesi ile ilişkilidir. Ancak Üçüncü Dünya görüntüleri de yer alır. Üçüncü Dünya'nın sömürgecilikle mücadelesinde önemli isimler olan Che Guevera, Juan Domingo Peron, Jose de San Martin, Frantz Fanon, Aime Cesaire ve Ho-Chi-Minh ile Birinci Dünya'dan Karl Marx ve Jean Paul Sartre gibi isimlere yapılan göndermeler filmin bakış açısını genişletir.[242] Filmin ikinci bölümünün başlangıcında Afrika, Latin Amerika ve Asya'daki mücadelelerin görsel montajı verilir ve dayanışma çağrısı yapılır.

Uluslararası solun bir bölümü, filmin geniş dağıtımı yapıldığında filmin (*Kızgın Fırınların Saati*)'nin yalnızca ilk bölümünü, muhtemelen "en az" Peronist kısmını görmüştür. Bununla birlikte, Arjantin'de filmin gösterimi, düzenleyen gruplara göre değişmiştir. Pek çok durumda, filmin tamamı gösterilirken bazı orta sınıf ve entelektüel izleyiciler veya geleneksel solda yer alıp Peronizme daha az sempati duyan ya da eleştirel bakan kesimlere yalnızca ilk bölüm gösterilmiştir.[243]

---

[241] Solanas, F. ve Getino, O. (2000). A.g.e., s.277.
[242] Pick, Z. M. (1993). A.g.e., s.62.
[243] Mestman, M. A.g.e., s.34.

Filmin dikkate değer bir diğer yönü, Birinci Sinema veya İkinci Sinema filmleri gibi tamamlanmış ve önceden paketlenmiş deneyimleri amaçlamamasıdır. Fernando Birri'nin önderliğinde Santa Fe Belgesel Okulu'nda yapılan belgesellerde öne çıkan bu tamamlanmamış, reçetesi olmayan biçimsel tutumlar, *Kızgın Fırınların Saati*'nde daha ileri taşınmıştır. Film seyircilerine, kendi politik eylemleri ve olaylar üzerindeki etkileri aracılığı ile filmin, sonucunu değilse bile, devamını geliştirebilsinler diye eyleme geçmeleri için meydan okur.

Son olarak, filmin politik olarak adanmış bir sinema örneği olduğunu vurgulamak gerekir. Ancak Solanas ve Getino'ya göre, kendi çabalarının özgünlüğü, bu adanmışlığın özellikleri ve sınırlılıklarını kabul etme cesaretinde yatar. En zor şey, entelektüeller ve sinemacıların sömürge ve yeni-sömürgeci modellerden bağımsızlaşması, bu koşullanmayı yıkmalarıdır. Kültürel düzeydeki bu koşullanmayı aşmak, insanların beğenisini değiştirmek siyasal iktidarı ele geçirmekten daha zor ve daha uzun bir süreci gerektirir.[244] Adanmışlıkları, onları önlerindeki engellerle başa çıkarken özgün ve yenilikçi şekiller geliştirmeleri konusunda kısıtlamaz. Onların durumunda adanmışlık, sömürgeciliğe ve yeni-sömürgeciliğe karşıdır ve sömürgesizleştirilmiş sinema, "silahları tersine çevirme" sürecine, egemen sistemin silahlarını onu yıkmak ve ortadan kaldırmak için kullanmaya götürür.

Filmin dağıtım ve gösterim süreci, film kadar önemlidir. Filmi, 1970 yılının yalnızca sekiz ayında, Arjantin'de yirmi beş bin kişiden fazla insanın seyrettiği belirtilmektedir.[245] Başlangıçta filmin dağıtımı bir işçi sendikası olan ve General Ongania'nın diktatörlüğüne karşı çıkan iki büyük ulusal sendikadan en radikal ve savaşçı olanı Ulusal İşçi Sendikası (Confederacion General de Trabajadores –CGT) etrafında gerçekleştirilmiştir. Ülkenın çeşitli şehirlerinde Cine Liberacion grupları oluşmuş ve filmin dağıtımı, diğer sinema gruplarının da yardımıyla 1969 yılının ikinci yarısından itibaren belli bir sistematik örgütlenme seviyesine ulaşmış-

---

[244] Solanas, F. ve MacBean, J. M. (1970). A.g.e., s.41-42.

[245] Getino, O. (2011). "Militant Cinema: An Internal Category of Third Cinema", (Translated by Jonathan Buchsbaum and Mariano Mestman), *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.53.

tır.[246] Uruguaylı bir yapımcı olan Walter Achugar'ın hatırladığına göre, *Kızgın Fırınların Saati* filmi Pesaro'da ilk kez gösterildiğinde, yönetmen F. Solanas, caddelerde kendiliğinden gelişen bir destek gösterisinde kalabalığın omuzlarında taşınmıştır. Festivale gelenler caddeye çıktıkça, polis ile pek çok çatışma çıkmıştır.[247]

Film ve Manifesto Sonrası Gelişmeler

1971'den 1973'e dek süren dönemde, Cine Liberacion grubu öncelikle filmlerin sansür riskinden kaçınarak normal ticari sinemalarda gösterime çıkabilmesini hedefler. Bunu gerçekleştirmek için yaptıkları ilk film, Gerardo Vallejo'nun *Yaşlı Adam Reales'in Ölüme Giden Yolu* (1970)'dur. Aynı zamanda Cine Liberacion grubu, Peronist hareket için Madrid'de Peron ile görüşmelerden oluşturulan iki belgesel film çekmiştir: *İktidarı Almaya Doğru Siyasal ve Teorik Olarak Yenilenme* ve *Meşruiyetçi-Adaletci Peronist Devrim* (*La Revolucion justicialista*). Bu filmlerin dağıtımında *Kızgın Fırınların Saati* filminden edinilen deneyimlerden yararlanılmış ve dağıtım ağları genişletilmeye çalışılmıştır. Bu dönemde grup, hem Arjantin'in hem de Arjantin sinemasının ulusal düzeyde özgürleşmesini gerçekleştirmek için bir araya gelen sinema işçileri, teknisyenler, kısa filmciler, oyuncular, bağımsız yapımcılar, eleştırmen ve yönetmenlerden oluşmaktadır. Grubun bir yandan bazı filmler ile ticari film seyircilerini hedeflemek, diğer yandan paralel dağıtım ağları üzerinden izleyicilere ulaşmak gibi ikili üretim stratejisi, yönetmen örgütlerinin yardımları ile gerçekleştirilebilmiştir.[248]

Ülke, 1973'de Peron'un iktidara gelmesi ile özgürleşmiş, Cine Liberacion grubu Peronistlerin dönüşüyle, 1973'den 1974'e dek ülkeyi yöneten demokratik ve popüler hükümet ile açık bir işbirliğine gitmiştir. Grubun üyeleri de film endüstrisinde yeni sinema politikalarının üretilmesinde görev almıştır. Örneğin Getino, film sınıflandırma kurulunun başkanlığını yaparken, Solanas yeni bağımsız yapımcılar birliğini temsil etmiştir. Getino'nun başkanlı-

[246] Mestman, M. A.g.e., s.30-31.

[247] Walter, A. (1986). "(Uruguay and Latin America at Large) Using Movies to Make Movies", *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Julian Burton (ed.), Austin, s.228.

[248] Getino, O. (1986). A.g.e., s.105-106.

ğında sansür kurulunda reform yapılmış, sansür kaldırılarak yaşa göre sınıflandırma sistemine geçilmiştir.[249] Uluslararası yansımaların gittikçe azaldığı daha çok ulusal yaşamdan beslenen filmler yapılmıştır. Bu dönemde Getino, *Akraba* (*El Familiar*, 1973) filmini yaparken, Solanas da *Fierro'nun Çocukları* (*Los hijos de Fierro*) filmine başlamış, ancak 1977 yılında sürgünde iken bitirebilmiştir.[250]

Peron'un ölümü üzerine, Solanas ve Getino, onun arkasından başa geçen karısı, Isabel'i, desteklediklerini bildiren bir açıklama yayınladılar. Bu, onların önceki mücadele pozisyonlarına oldukça uzaktır. Isabel'in yönetimden uzaklaştırılmasından sonra ortaya çıkan baskı ve terör onları da etkilemiş ve sürgünle sonuçlanmıştır. Solanas İspanya'ya, Getino Peru'ya, Vallejo Panama'ya, Jorge Cedron gibi diğer sinemacılar, teknisyen ve oyuncular Fransa ya da Venezuela'ya gitmişler, ülkede kalmayı tercih eden Raymundo Gleyzer 'kaybolmuştur'.[251]

Bu dönemde Cine Liberasyon grubundan koparak farklı bir yönde gelişen bazı grup üyelerinin kurduğu Realizadores de Mayo (Mayıs Yapımcıları) grubu, "*Argentino: Mayo de 1969*" adlı kolektif filmin yanısıra o dönemin çağdaş sorunları üzerine bir dizi kısa film çekmişlerdir.[252] Daha sonra ortaya çıkan Cine de la Base grubu ise, Solanas ve Getino'nun manifestolarında ileri sürdükleri ideallere daha yakın bir yol izlemiştir. '*The Traitors*" (1972-1973) adlı filmi yapan grup, ismini toplumun temelini (base) oluşturan halk ve işçi sınıfı için film yapma isteklerinden almıştır. 1974'te yayınlanan bildirilerinde amaçlarını şu şekilde açıklarlar: "Amacımız Arjantin'in politik ilişkilerinde militan ve sınıf temelli olarak tanımladığımız türden bir sinema ile çok somut bir düzeyde müdahale etmektir. Halkın toplumsal ve politik örgütlenme ihtiyaçlarına dayanan bu sinemayı geliştirmeye devam edeceğiz. Bizimki sonuç olarak burjuvazininkinden daha fazla faydacı sinema olacaktır..."[253]

---

[249] Bamard, T. (1986). A.g.e., s.158.

[250] Solanas'ın sürgünde iken ve ülkesine döndükten sonra yaptığı filmler için ayrıntılı olarak bkz: Seray Genç, "Latin Amerika'dan Solanas Sineması", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus (Der.), İstanbul, Es Yayınları, 137-170, 2007 .

[251] Burton, J. (1987). A.g.e., s.62.

[252] Mestman, M. (2011). A.g.e., s.31-33.

[253] Aktaran: Burton, J. (1987). A.g.e., s.61.

Sonuç

Üçüncü Sinema, Güney Amerika'nın 1960'larda oldukça hareketli olan sinema çevrelerinden ortaya çıkmış birçok kuramsal çalışma içerisinde en bilinen ve etkili olanıdır. Avrupa'ya giderek gerek eğitimleri gerek festivaller kapsamındaki ziyaretleri sırasında Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi akımlar ile tanışmış Birri, Rocha, Espinosa, Alea gibi Güney Amerikalı sinemacılar sıradan halkın hayatını yansıtan küçük bütçeli filmlerden etkilenmiş, çoğu zaman bu yaklaşımla Güney Amerika solunun sömürgecilik karşıtı mücadelesini birleştirme arayışı içine girmiştir. Solanas ve Getino bu çabadan baskı ve sömürgeciliğe direnişin bir parçası olacak militan bir sinema çıkarmıştır.

Güney Amerikalı yönetmenlerin gerek kıta içindeki gerek Avrupa'daki Uluslararası Film Festivalleri'nde yer bulduğu, uluslararası çapta ün kazandığı altmışların üzerinden geçen yıllara rağmen, Üçüncü Sinema, sinema literatüründe halen tartışılmaktadır. Bunun başlıca sebebi, sinemayı seyirlik olmaktan çıkarıp seyircinin aktif olduğu bir eylem haline getirebilmesidir. Günümüzde çeşitli ülkelerde ortaya çıkan halk hareketlerinde sinemanın kullanılması için de önemli dersler içermektedir. Her ne kadar Solanas ve Getino'nun eserlerini takip eden yıllarda ticari sinema hükümdarlığını iyice kabul ettirmişse de günümüzde hem alternatif medya ürünleri yaygınlaşmış hem toplumsal hareketlerde artış olmuş, bunlar Üçüncü Sinema'nın tekrar tartışılmasını getirmiştir. Özellikle de diyaloğu ve katılımı ön plana çıkaran, yaratıcılığa değer veren günümüz hareketlerinde Üçüncü Sinema keskin reçeteler sunmak yerine ulaşılması gereken hedefi, seyirciyi etkinleştirip harekete katmayı, prensip olarak benimsediğinden halen günceldir.

Üçüncü Sinema'dan çıkarılabilecek birçok ders bulunmaktadır. Bunlar içinde filmin kitlelere ulaşabilmesi ve etkili olması için ön plana çıkarılanlara değinmek faydalı olacaktır. Öncelikle film yapımı bunun finansman ve gösteriminden bağımsız düşünülmemelidir. Bu iki sebeple önemlidir. Birincisi kitleleri toplumsal harekette etkin hale getirmek ancak kitlelere ulaşıldığında gerçekleşir. İkincisi ise pratik bir sebeptir. Film üretiminin devamı ancak seyircilere ulaşarak yeterli finansmanın elde edilmesi ile olur.

Üçüncü Sinema'mn bir diğer önemli yanı, estetiği dışlamaması ve aynı zamanda onu kısıtlamaktan kaçınmasıdır. Bir reçete sunmaz ancak önemini yadsımaz. Böylelikle Yeni Dalga'nın belki de örneği olduğu İkinci Sinema'yı Üçüncü Dünya için yetersiz bulurken, estetiğin önemsiz olduğu izlenimini yaratmaz.

Diğer yandan Latin Amerika kaynaklı özgürleşme sineması olan Üçüncü Sinema, küreselleşmenin arttığı dönemde, Hamid Naficy'nin "aksanlı sinema"[254] olarak formüle ettiği sinemanın, hem yapım koşulları hem de stil açısından, atasını oluşturur. Bu anlamda kuram, günümüzde "bağımsız ulusaşırı sinema", "göçmen sineması", "sürgün/diaspora sineması" "dünya sineması" ve "ulusötesi sinema" adı altında yapılan tartışmaların da yararlandığı bir temeli oluşturmaktadır.

[254] Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press.

PSİKANALİTİK FİLM KURAMI

Öğr. Gör. Dr. Burak BAKIR*

Psikanaliz kuramı da sinema kuramı da ayrı ayrı çok geniş alanlara sahipler. Bugün geriye dönüp baktığımızda hem uygulama alanında hem de teorik alanda yüz yılı aşmış bir tarihleri var. 1895 yılında başlayan sinema tarihi 1980'lerden sonra, Modernist Avrupa sinemasının geri çekilişi, 3. Dünya'daki sinema deneyimlerinin zayıflayışı ve Klasik Hollywood sinemasının kendisini aksiyonun çok daha yoğun olduğu farklı bir eğlence sinemasına bırakmasıyla başka bir şeye dönüştü. Benzer biçimde psikanaliz kuramı da Freud-Lacan çizgisi göz önüne alınacak olursa 1980'lerin başında zayıfladı, Lacan kuramın üzerine çöken atalete işaret ederek okulunu kapattı. Sinema ve psikanaliz üzerine yapılacak her çalışma bu tarihsel arka planı göz önünde tutmak zorundadır. Bu tarihsel arka planı akılda tutarak, kimi önemli noktaları belirlemek gerekecektir.

Sinema ile Psikanalitik Kuramlar Arasındaki Bağlantı

Sinema ile psikanaliz kuramları arasındaki bağlantıyı nasıl düşünmemiz gerekir? Bu konudaki büyük tartışmaların üzerinden epeyce bir zaman geçti. Zaman zaman bu ilişkiye ilgi yeniden alevlense de eski günlerinin epey uzağında görünüyor. 1960'ların ve 1970'lerin başının isyancı ruhunun teoriye yansımasında Lacan önemli bir yer işgal etti ve felsefeden, siyasete, sosyolojiden sanata kadar pek çok alanda fikirleri esin kaynağı oluşturdu. Sinema alanında başta Christian Metz olmak üzere pek çok kuramcı Lacan'dan beslenerek film kuramını geliştirecek yeni yaklaşımlar ortaya koydular. Bugün sadece film çözümlemesi düzeyine indirgenmiş, büyük söylevlerinden vazgeçmiş gibi görünen teori, zamanlar için büyük devrimci atılımların izlerini taşıyordu. Ne var ki günümüzde, tartışmayı halen verimli kılabilecek bazı alanlara sahibiz. Kuşkusuz en spekülatif alan da bilinçdışı olacaktır. Bilinçdışının tanımlanması noktasında psikanaliz kuramında farklı yaklaşımlar söz konusuysa da, bizi burada sadece Lacancı bilinçdışı ilgilendiriyor.

* **Öğr. Gör. Dr. Burak BAKIR:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü.

Bunun birinci sebebi Lacan'ın, Freud'un kuramının radikal çekirdeğini koruyan en önemli teorisyen olmasından kaynaklanıyor, ikincisi ise psikanalizin asıl keşfinin ya da Freud'un en büyük keşfinin bilinçdışı olduğu gerçeğinde yatıyor.

Lacan'ın ünlü "*bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır*" önermesi, bilinçdışının da bir tür dil benzeri sisteme sahip olduğu anlamına gelir. Rüyalar mesela bu dilin anlaşılması için birer aracıdır. Ancak rüyaların ele alınma biçimleri önemlidir. Rüya analizinde dikkat edilecek unsur onun içeriği değil ama biçimi, neden bu biçimde yapılandığı olacaktır. Örneğin çok susadıysam muhtemelen rüyamda kendimi su içerken göreceğimdir. Eğer cam bir sürahiden su içiyorsam, önemli olan su içmem değil, su isteğimin neden bu biçimde yapılanarak kendisine tatmin rolü aradığıdır. Diğer yandan sinemada bir tür dil gibi yapılanmıştır ya da Metz'in vurguladığı biçimi ile bir dil yetisidir. Burada dikkat edilmesi gereken unsur, film izleme sürecinin rüyaya benzemesi değildir. Film izleyen seyirci sürecin bilincindedir. Benzerlik içeriklerin neden mevcut biçimde yapılandığı ile ilgilidir. Rüya analizinde olduğu gibi film çözümlemesinde de ilgi filmin biçimine (form) ve stiline (style) yönelik olmak durumundadır, basit bir örnekle, aynı öykülerin farklı biçimlerde anlatılmış olmasının nasıl farklı anlamlandırma pratiklerini devreye soktuğunu hatırlamak yeterli olacaktır.

Burada bir adım daha ileri gidip Lacan'ın bilinçdışının dışarıda olduğu savını devreye sokabiliriz. Bilinçdışının birey-öznenin dışında olması biçimindeki önermenin anlamı, bilinçdışının kültürel, toplumsal bir olgu olduğu anlamına gelir. Bu biçimiyle de siyasallaşır ve ideolojik bir mesele biçimine dönüşür. Birey-öznenin arzuları kültürel ve toplumsal olarak biçimlendirilir, baskılanır, bastırılır, hedeflerinden saptırılarak başka yönlere kanalize edilir. Böylelikle arzu ile istek arasında bunların birbiri ile kesişmesini engelleyen bir çizgi belirir. Arzu her daim bilinçdışıdır ve cinseldir, istek ise bir tür ikame ve temsil görevi görmeye başlar. İstek tatmin edilebilir iken, arzu tatmin edilemez bir boyut taşır. Arzunun anlamı, öznenin bütünlüğe, tam olmaya yönelik olan dürtüsünde anlamını bulur, ne var ki öznenin koşulu eksikliktir. Tüm dramatik yapı özünde bu denklem üzerine kuruludur. Eğer dikkat edilecek olursa, bu tarz bir anlatıda karakter öznenin varlık nedeni, kurulu düzende açılan bir boşluk olacaktır. Frank Capra'nın *Mr.*

Smith Goes to Washington (1939) filmini bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Hubert Hooper karakteri ölen bir senatörün yerim almak için Washington'a gider. O, Birleşik Devletlerin ideallerinin fantezi dünyasında yaşayan bir insandır, ne var ki gittiği yerde bu fantezi ile gerçek arasındaki yarılmayı yaşar ve buna karşı mücadeleye girişir. Başlangıçta, ABD'ye, Washington'a karşı ideal bir imge vardır ama ne zaman kı onun içine girer, bu imge dağılmaya, parçalanmaya başlar. Özne bu parçalanmaya verilen bir yanıt olarak doğar, öznenin nedeni bu anlamda kendi dışında bir yerdedir. Elbette Hollywood sineması öznenin bu radikal boyutunu neredeyse her zaman evcilleştirme yoluna gidip onu tutarlı kılmaya çalışmıştır.

Bu ya da benzeri filmlerin gösterdikleri önemli birkaç nokta vardır. Birincisi başlangıçtaki bütünlük, tamlık hissi, düşüncesi her zaman için bir mittir, doğrudan aktüel gerçekliğe tekabül etmezler. Birey özne açısından bu durum Lacan açısından "*ayna evresine*" denk düşer[255]. Lakin bu aşamada henüz özne yoktur, onun temel oluşum süreci vardır. Öznenin varlık koşulu, yukarıdaki filmde de zikredildiği gibi bir boşluğun açılması ve bu boşluğun kapatılması için onun eylemde bulunmasıdır. Althusser'in, Lacan'dan yola çıkarak, öznenin çağrılması adını verdiği ideolojik sürecin anahtarı da bu noktada yer alır. Ayna Evresi, adından da anlaşılabileceği üzere imgesel bir süreçtir. Bu anlamda ayna evresindeki bebeğin konumu ile sinema salonundaki film izleyicisinin konumları, Christian Metz ve Jean Louis Baudry gibi kuramcıların da belirttiği gibi, belirli düzeylerde benzerlik göstermektedir. İmgesel olan bütünlük yanılsamasının kaynağıdır. Ne var ki imgesel ile birlikte Lacan'ın kuramında yer alan iki önemli kavram daha mevcuttur, bunlar Simgesel ve Gerçek'tir.

Ayna evresindeki imgesel bütünlük yanılsamasını, mitini bu yüzden geriye dönük olarak değerlendirmek gerekmektedir. Ona ancak simgesel düzene, dilin evrenine girdikten sonra, diğer bir ifade ile kastrasyon aşamasından sonra ulaşabiliriz. Kastasyonun yarattığı eksiklik, bir zamanlar bütün olunduğuna dair yanılsamanın, arzunun daimiliğinin ve bilinçdışının kaynağı haline gelir. Bu anla-

---

[255] Bkz. Jacques Lacan, *"Özne-Ben"in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi* çev: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde, Saffet Murat Tura, Ayrıntı yay., 2. Basım – Mart 1996.

mıyla bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır şiarının yanına dilin de bilinçdışının koşulu olduğunu yerleştirmek gerekir. Dil, anlam düzeyi, kültürel evren simgesel aşamanın yapı taşlarıdır. Film izleyicisinin, sinema salonunda yaşadığı süreç, bütünlük yanılsaması bu noktada ayna evresine göre sınırlıdır, çünkü izleyici hem anlam düzeninin içindedir, hem de sinema salonunda olduğunun bilincindedir. Benzerlik illüzyon etkisindedir. İllüzyonu yaratan en önemli kaynak izleyici ile karakter arasında yer alan özdeşleşme ilişkisindedir.

Özdeşleşme (identification) kimlik edinme sürecinin diğer bir adıdır ve kökeninde taklit vardır. Bu suretle özünde imgesel bir boyut taşır. Özdeşleşmenin birkaç farklı düzeyinden söz edebilmek mümkündür, eğer film izleme sürecini düşünecek olursak, pek çok film izleyicisi ile karakteri arasında yaratacağı özdeşleşme üzerine anlatı yapısını kurmaktadır. Kaldı ki bunun illa ki tek bir karakter olması gerekmez, örneğin Hitchcock pek çok kez bu özdeşlik stratejisi ile oynamıştır, *Sapık* (1960) ve *İp* (1948) filmleri buna örnek olarak gösterilebilir, hatta *Arka Pencere* (1954) filminde karakterin konumu ile izleyicinin konumu arasında özdeşlik kurduğu söylenebilir. Keza, Nolan'ın *Kara Şövalye* (2008) filmi de Batman karakteri ile Joker karakteri arasında izleyiciyi deyim yerindeyse askıda bırakır.

Film izleme sürecindeki özdeşleşme stratejisi kuşkusuz yönetmenin yönlendirmesine bağlıdır. Ne var ki bir durum, şey ya da karakter ile kurulan özdeşliğin bir boyutunu bizim kendimize benimsediğimiz, hoşumuza giden ya da keyif almamızı sağlayan kısmı oluştururken diğer yanını da bunu kimin gözünde gerçekleştirdiğimize dair ikinci bir boyut kalır. Bu boyut Ötekinin bakışıdır. Yaşam içerisinde kendime çeşitli roller benimseyebilirim ama psikanaliz kuramı açısından can alıcı sorulardan bir tanesi bu rolleri kime oynadığımdır, bana o rol içinde bakan kimdir. Bu sırasıyla Freud'un ideal-ego ile ego-ideali arasında yaptığı ayrıma denk düşer ve ikincinde ben bir özne olarak toplumsallaşırım ki bu da özdeşleşmenin ideolojik boyutuna açılan kapıdır. Öyleyse bakış öznenin asla bulunamadığı ama onu bir anlamda kuran, var eden yerin adıdır.

Ayna evresinden geçtikten sonra, özneleşme sürecinde bütünlük yanılsaması ile birlikte bu yanılsamaya neden olan bakış da kaybedilir, diğer bir ifade ile Ötekinin tarafına geçer. Bu geçiş aşamasının temel katalizörü, *Baba'nın Adıdır*. Baba burada fiziksel

bir olgu olarak değil ama kültürel düzeyde algılanmalıdır. Gelgelelim özne gibi Öteki de (Baba, devlet, parti, ya da her ne ise) eksiktir, kurucu bir boşluk etrafında örgütlenmiştir ve o da bu boşluğu kapatmaya çalışmaktadır. Birey özne gibi onun da arzusu bu yöndedir ve yapısal boşluğu kapatmak için bireyi özne olmaya çağırmaktadır. Son tahlilde her ikisi açısından da söz konusu eksikliğe sebep olan ve ele geçirilmesi gereken şey, Lacan'ın verdiği adla *objet petit*[256]*a*'dır. *Objet petit a*, arzunun kurucu, namevcut nesnesidir. Bakış ile bu nesne arasındaki ilişkinin güzel bir örneği, Hitchcock'un *İp* filminde bulunabilir. Hizmetçi kadının, cesedin içinde olduğu sandığın üzerindeki tabakları toplayıp, onun içine kitapları yerleştirme niyetinde olduğu sahneyi aklınıza getirin. Bu sahnenin gücü, izleyicinin olan bitenin farkında olmasından ama karakterlerin bunu görmemesinden kaynaklanır. O süre boyunca karakterin sahip olmadığı bakışa izleyici sahiptir. Bu sahnede karanlık bir nokta vardır, izleyici sahnenin dışını göremez, ama karakterlerin ve katillerin orada olduklarını bilir, ama onların algı ve tepkilerinden bihaberdir. Onlar da izleyici gibi hizmetçinin hareketlerini görmüşler midir, yoksa konuşmaya devam edip bilgisiz durumdalar mıdır? İzleyicinin varsayımı hizmetçi hareketlerine devam ettiği müddetçe karakterlerin bilgisiz olduğu ve kendisinin her şeyi görüp bildiği yönündedir oysaki. Böylelikle izleyicinin gözünden kaçan bu küçük nokta, bakışın estetiğini oluşturur. Bu estetik izlenilen, bakılan şeydeki karanlıktan doğar.

Psikanaliz ve Sinema İlişkisi

Buradaki saptama, psikanaliz ve sinema arasındaki ilişkiye yönelik kuramsal tarihte önemli bir kırılmaya tekabül etmektedir. Laura Mulvey, Christian Metz, Jean Louis Baudry gibi 1960'ların ve 1970'lerin ikliminde gelişen yaklaşımların büyük çoğunluğu sinema seyircisi üzerine kuramsal yaklaşımlarını geliştirmişlerdir. Bunlar içinde muhtemelen en spekülatif olanı, Mulvey'ın "*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*"nda[257], bütün bu sinemanın erkek izleyici-

[256] Bu konu hakkında bkz. Jacques Lacan, *Four Fundemental Consepts of Psychoanalysis*, çeviren: Alan Sheridan, 1978 – Norton – New York.

[257] Laura Mulvey'in metni ve daha sonra yaptığı katkılar için bkz, *Sinema: Tarih, Kuram ve Eleştiri*, der: Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınları, 1. Baskı – 2010. Ayrıca bkz, Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanal·sis*

nin bakışına göre kurulmuş olduğu yönünde yapmış olduğu saptamadır. Mulvey'in saptamalarının, 1968 sonrasında, radikal söylevler çağında ve film biçiminde yeni yaklaşımların, büyük kopuşların yaşandığı bir dönemde oluştuğunu göz önünde tutmak gerekir. Ne var ki bugünkü ilgi, izleyiciden çok, filme (ya da halen böyle ifade ediliyorsa metne) kaymış durumdadır. Yukarıda sözü edilen estetik mesele doğrultusunda, sinemanın sadece bir görünürlük stratejisi değil ama aynı zamanda bir alan dışı, görünmezlik stratejisini de her zaman oluşturduğunu söylemek gerekecektir.

Belki de bu nokta, meseleyi yeniden ele alabilmek için, bütün bir tarihsel arka planı değerlendirmemize yol açabilir. Çünkü, sinemanın, tiyatro ya da roman gibi diğer anlatı sanatlarında olduğu gibi, bir klasik dönemi yoktur. Söz konusu edilen klasik dönem anlayışı, Mulvey'den tutun da Wollen'a, Deleuze'a kadar bu anlayışın sinema kuramına nasıl musallat olduğunu görebilirsiniz, bu Lacan'ın imgesel aşamada ortaya koyduğu "bütünlük" gibi bir mittir. Psikanalizin hedefi özneye sen busun demekse benzer bir biçimde de film eleştirisinin ve sinema kuramının hedefi de en nihayetinde sinemaya sen busun demektir. Genelde Marksizmin başına musallat olduğu düşünülen revizyonizm, psikanaliz kuramı açısından da benzer bir role sahiptir. Çoğu kez, Freud'un ve Lacan'ın kuramının devrimci özü ihmal ya da imha edilmeye çalışılmış, kuram mutena, 'bilimsel', nesnel bir biçime sokularak devrimci özünde uzaklaştırılmıştır. Benzer bir problemin sinema tarihinde de yaşandığını görmek gerekir. Temel sorun, anlatının klasik-modernist-postmodernist biçimleri arasındaki ilişkide değildir, temel sorun bakışın imkânsızlığının temsil ediliş biçimlerindedir. Bu noktadan bakıldığında Hitchcock ile Godard sinemaları gayet rahat yan yana gelebilmektedirler. Diğer türlü, sinema tarihi vakanüvislerin yazdığı kronolojik bir aptallığa indirgenecektir.

Fiziksel Gerçeklik ve Sinema Gerçekliği

Kuşkusuz burada bütün bir sinema tarihini tartışabilecek durumda değiliz. Ancak bir takım genel saptamalar ışığında kaba bir haritalandırmayı yapabiliriz. *Bir Trenin Gara Girişi* filminin izle-

---

and Cinema, çeviren: Celia Britton & Annwyl Williams, Indian University Press – 1982.

yici üzerinde yaratmış olduğu panik onları dışarı çıkmaya zorlamıştı. Henüz fiziksel gerçeklik ile sinemasal gerçeklik arasındaki ayrım çizgisine sahip değillerdi. Burada onları korkutan şey, trenin sınırların dışına çıkabilme ihtimaliydi muhtemelen. Başlangıçta Lacancı lekeyi andıran bir biçimde küçük olan şey gittikçe büyüyüp ekranın tamamını doldurduğunda, gerçekliğe de müdahale edebilme tehdidine bürünüyor ve onu izleyen "özneleri" silme potansiyeline erişiyordu. Neyse ki bugün hemen hemen bütün izleyiciler gibi bizde izlediğimiz şeylerin birer kurmaca film olduğunu, gerçekliğe geçmediklerini biliyor ve gönül rahatlığıyla izliyoruz. Peki ama kurmaca olan nedir ve bunun karşısında gerçek olan nedir?

Psikanalitik Teorinin Şeyleşme ile Mücadelesi

Başlangıçta arzunun daima bilinçdışı ve cinsel bir içeriğe sahip olduğunu ve bunun bastırıldığını ifade etmiştik. Gelgelelim bastırma süreçlerine eşlik eden yüceltme süreçleri de vardır. Şehirler kurmak, filmler çekmek, kültürel bir olgu olarak yemek pişirmek ve yemek velhasıl bütün bir gündelik hayat pratiklerimiz yüceltme ile bağlantılıdır. Bunları yaparız ama bunları yaparken de her zaman öncesinde o ya da bu biçimde kafamızda kurgularız. Kısacası insani faaliyetlerin hemen tamamı özü itibarı ile zaten kurmacadır ve fantezi ile yakından bağlantılıdır. Fantezi, en temelde, bastırma ve yüceltme işlemleri boyunca, öznede açılan boşluğu doldurmaya yönelik bir inşa sürecidir. Bu noktada fanteziyi arzunun tatmin edilmesiyle karıştırmamak gerekmektedir, aslında fantezi bir tatmin değil nasıl arzulayacağımızı öğrendiğimiz bir işlemdir. Farklı biçimleri ile karşılaştığımız filmsel anlatılar da bu bağlamda işlev görürler, bize nasıl arzulayacağımızı gösterirler. *Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941) filmi bu konuda bize örnek teşkil edebilir. Kane'in yaşamını dolduran maddi doluluk, zenginlik, güç vb. aynı zamanda onun içinde açılan boşluğun derinliğine de işaret etmektedir, *Rosebud* filmin içindeki kimsenin ne olduğunu anlayamadığı o muamma şey, tam da bir arzu nesnesi, bütün o Kane'in fantastik hayatını geçtikten sonra ardakalan imkânsız bir nesne statüsüne yükselir. Bir çeşit maddi yaşamın zenginliği karşısında yer alan manevi bir yaşamın olanca doluluğudur. Derinden yitirilmiş sıcak aile ortamına, anneye gönderme yapar. Bir zamanlar var olduğuna inanılan, ama kaybedilmiş, annenin dolayımı ile elde

edilen bir bütünlüğün hakikati konumundadır. *Yurttaş Kane* filmi sırf bu nedenle, psikanalizin neden daha önce değil de, tam da kapitalist ilişkilerin görece kurumsallaştığı bir dönemde, ailenin de bu ilişkilerin içinde bir kurum olarak çekirdek bir hüviyete büründüğü, ama aynı zamanda tam da bu ilişkiler yüzünden tehdit edildiği ve Lukacs'ın ısrarla vurguladığı biçimde maddi hayatın yanında manevi olanın da şeyleşmeden nasibini aldığı bir çağda ortaya çıktığını açıklar. Psikanaliz gibi sinemanın da şeyleşme öncesi bir tarihi yoktur ve her sinemasal imge, psikanalitik teorinin imgesel aşamadaki şeyleşme ile mücadele etmesi gerektiği gibi, kendi imgesel dünyasında bununla mücadele etmek ya da teslim olmak arasında gidip gelmektedir. *Yurttaş Kane* vb. filmlerde, *rosebud* gibi sembolik değerler üzerinden, öznenin geriye kaçabileceği, o ilk doluluk anını yeniden zihninde canlandırabileceği anlar, bir yanıyla kaçışçı bir ideolojinin retoriğine tekabül etseler de diğer yandan ütopik bir anı yeniden canlandırmaya çalışan farklı türden bir arzu politikasının da işaretlerini taşırlar.

Welles'in stili ve bu filmin biçimi, geriye dönük olarak Kane karakterinin hayatının ana hatlarının ortaya konulması, son sözü olan "*rosebud*"ın anlamının bulunmaya çalışılması, gerçek bir hayat hikâyesi izlenimi yaratan haber görüntüleri, geniş açı objektifler, alt açıdan ya da üst açıdan yapılan çekimler, kısacası bütün bir öykü anlatımı ve görsel düzenlemeler Kane karakterinin içine girdiği simgesel, kültürel evreni düzenlemek için vardır. Bu anlamıyla *rosebud* bir yanıyla herhangi bir nesne, değeri olmayan yakılabilecek bir şeydir. Diğer yandan yukarıda da zikrettiğimiz gibi o, Kane karakterinin imgesel bütünlüğünün yegâne taşıyıcısı olan özel bir değere sahiptir. Üçüncü ve son olarak ise, film boyunca anlamlandırılmaya çalışılan ama anlamına ulaşılamayan, bütün hikâyeyi başlatan, motive eden gerçek bir nesnedir. Böylelikle *Yurttaş Kane* filmi Lacancı psikanalizin üç ayrı düzeyi – imgesel, simgesel ve gerçek- arasında ilişki kurar. Göstergebilimle ve özellikle Pierce ile ilgilenmiş olanlar muhtemelen bu üç düzey ile göstergenin üç düzlemi – görüntüsel, belirtisel ve simgesel- arasındaki paralelliği fark edeceklerdir. Sinema söz konusu olduğunda bu üç düzlem her zaman iş başındadır, ne var ki bunların birbirleri ile ilişkilenme biçimleri, herhangi bir filmin anlatı yapıları arasındaki yeri, anlatım biçiminden doğacak olası anlamları nasıl anlamlan-

dırdığı, tarihsel, toplumsal arka planı vb. belirlenmektedir. Burada artık bir görüntü sadece bir şeyin temsili, vekili statüsüne indirgenemez, onun farklı düzlemlerinin, kendi içindeki diyalektiğin de ayırt edilmesi gerekecektir.

İkili Karşıtlık Düzlemi

İmgenin, temsile dayalı estetik politikasının karşısına çoğu kez alegoriden, simgesel anlatımdan beslenen ve izleyicisini zihinsel katılıma davet eden, modernist paradigma ile biçimlenmiş bir estetik politika ile karşı çıkılmıştır. Ancak bu biçimde formüllendirilen anlayış bize sadece ikili bir karşıtlık düzlemi verir. Diyalektik bir karşıtlık teorisi ve onun antagonizma üzerine vurgusu her daim üçlüdür, en bilinen biçimiyle tez- anti-tez ve sentez sürecinde olduğu gibi. Pek çok defa Hegel'den izler taşıyan Lacan'ın imgesel-simgesel-gerçek arasındaki ilişkisi de böylesi bir üçlü ilişkinin neticesidir. Lacancı psikanaliz kuramının, sinema üzerinden bize verebileceği ders, sinema tarihin ikili karşıtlık dizgesi biçiminde ele almanın, bir yanda düşler fabrikası olarak Hollywood tarafından büyük oranda şekillendirilmiş olan, kökünü anlatının klasik formlarında bulan imgesel bir tasarım ve onun karşısında da izleyicisini rüyadan uyandırarak gerçekliğe, simgesel evrenin içine çeken ve bunu üzerine düşünmeye çağıran Modernist estetik; Lacan'ın gerçek boyutunu devre dışı bırakacak ve imgenin olası güçlerini görmezden gelecektir. Bu ikili paradigmayı kuran teorinin çoğu kez işe Yeni-Gerçekçilikten başlamış olmaları boşuna değildir, çünkü Yeni-Gerçekçilik bize Hollywood tarzı düşler göstermez, aksine gerçekliğin (simgesel evrenin) içinde özne olarak kendini kurabilmenin mücadelesine odaklanır. Yeni-Gerçekçiliğin ortaya çıktığı dönemde, karşımızda, imgesel düzlemden simgesel düzleme kayan yeni bir görüntü politikası olduğu açıktır. Bu sebepledir ki Yeni-Gerçekçilik Andre Bazin'den bugüne değin pek çok film kuramına ilham kaynağı olmaktadır. Hatırlanacağı gibi temel sav şudur "*gerçekliğin nesnel, müdahale edilmemiş kaydı*" ya da "*saf sinema.*"

Modern Özne Kuramı ve Yeni Gerçekçi Estetik

Modernist estetik teorinin en önemli savlarından birisi, özellikle klasik gerçekçi anlatılara karşı ileri sürdüğü, şuydu; günümüzde gerçekliği tutarlı ve bütünlüklü bir biçimde anlatmanın

imkânı kalmamıştır. Kuşkusuz modern özne kuramı, tam da bu parçalanmış dünyanın şafağında ortaya çıktı ve psikanalizin de konusu haline geldi ya da başka biçimde söylendiğinde psikanalizin varlık nedeni oldu. Metnin başında söz etmiş olduğumuz gibi öznenin tutarsız, dağınık olması gibi onun içine girdiği evrende (simgesel düzen, gerçeklik evreni, dil düzlemi vs.) tutarsızdır. O halde psikanalizden temellenen bir film kuramının soracağı soru, Yeni Gerçekçi estetik bu dünyayı nasıl bütünlüklü olarak verebilir, bu dünyanın nesnel kaydının nesnel olduğunun teminatı neresidir ve hali hazırda zaten müdahale edilerek kurgulanmış olan bir şey nasıl müdahalesiz temsil edilebilir? Yeni Gerçekçiler'in hikayelerini anlatırken fazlasıyla çocuk karakterlerden ve onların ortaya çıkardığı duygusal motivasyondan yararlandığı bilinmektedir ve bu motivasyon onu pek çok kez melodramın kıyılarında dolaşmak durumunda bırakmıştır. Örneğin *Bisiklet Hırsızları* (Vittorio De Sica, 1948) filminde, filmin son kertede bütün anlamını sabitleyen bisiklet üzerinden toplumun yoksulluğudur. İzleyici bu yoksulluğu görür, kimi sahnelerde ona katılır ve bunun nedenleri hakkında bir şeyler hisseder ama neden ile sonuç arasındaki, Gerçek'in bulunduğu o gri bölgeyi hissetmez. Sadece imgesel düzen ile, Bruno'nun lokantada yemek yiyen çocuğa bakışı, Rita Hayward posteri gibi, simgesel düzen arasında gidip geliriz. Lacancı bir ironiyle Yeni Gerçekçilikte boşluk yoktur, onun evreni Hollywood evreni gibi fazlası ile tutarlıdır.

O halde şimdi, son olarak Lacancı gerçek üzerine eğilebilmek için daha uygun bir durumdayız. Temel diyalektik çelişki var olanın negatif içeriği ile varolmayan arasında konumlanır, sınıf mücadelesinin sınıflı toplumsal yapı ile sınıfsız toplum arasında gerçekleşiyor olmasında olduğu gibi. *Şeyleşmiş* bir toplumda görüntünün estetik politikası da benzeri bir mücadelenin dolayımı ile biçimlenmektedir, bir yandan bundan kaçışçı bir perspektif ile oluşturulan bir estetik, diğer yandan mevcudiyeti bütün çıplaklığı ile betimlemeye çalışan ya da bunun ikizi biçiminde betimlemeciliğe karşı çıkarak, imgenin şeyleşmesine direnen bir politika ve son olarak da tüm estetik sistemini *şeyleşmeden arındırma* yolunda kurmaya çalışan radikal bir estetik düzenleme. Bu üçüncüsü doğrudan görülebilir olanın değil, ama kendisi varolmamasına karşın imgelerin düzenlenme biçimi vasıtası ile duyumsanabilir olanın alanına teka-

bül eder. Farklı bir biçimde özetlemeye çalışırsak, anlatının klasik biçimlerinde temsili özne ile karşılaşırız, o kendi etik dürtüsünün peşinde ilerleyen ve bütünlüğü tesis eden eylemin failidir. Yaşanılan evrenin böylesi bir bütünlüklü anlatıya izin vermediğine yönelik anti-tez, tam da öznenin temsilinin başarısızlığının altını çizer. Üçüncü yaklaşımın söylediği ise, tam da bu temsilin başarısızlığının bizzat öznenin varlık nedeni olduğu yönündedir.

"Lacan Encore seminerinde "Gerçek ancak biçimselleştirmenin çıkmaza girmesi sayesinde kaydedilebilir" dediğinde, karşıtların bu paradoksal örtüşmesine ilişkin bir ipucu verir. Gerçek şüphesiz kaydedilemeyen, "kendini kaydetmemeyi hiç bırakmayan" şeydir... Ama Gerçek'in boş yerini bir biçimde kuşatmayı, tespit etmeyi tam da bu başarısızlık sayesinde başarabiliriz. Başka bir deyişle, Gerçek kaydedilemez, ama biz bu imkânsızlığın kendisini kaydedebiliriz, yerini tespit edebiliriz... Lacan'ın söylemek istediği, Gerçek'in kaydedilmesine dair bu imkânsızlıktan başka bir şey olmadığıdır... Gerçek kendi içinde hiçbir şey değildir, simgesel yapıdaki, merkezi bir imkânsızlığa işaret eden bir boşluktan ibarettir. Özneyi "Gerçek'in bir cevabı" olarak tanımlayan esrarlı Lacancı cümle işte bu anlamda anlaşılmalıdır: Öznenin boş yerini, simgeselleştirmenin başarısızlığı sayesinde kaydedebilir, kuşatabiliriz, çünkü özne kendi simgesel temsilinin başarısız olduğu noktadan başka bir şey değildir."[258]

Sinema tarihi bunun örnekleriyle doludur, *Asri Zamanlar* (Charles Chaplin, 1936) filminde makine ile kurulan başarısız, komik ilişki ya da aynı makinenin çok sonraları *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (Elio Petri, 1971) filminde hayali bir kadına dönüşmesi. Bu filmde hem makine ile kurulan "başarılı" cinsel ilişkiyi hem de onun karakteri nasıl hadım ettiğini görürüz. Godard'ın tuhaf *Weekend* (1967) filmi burjuva uygarlığının olası dünyalarının tüm başarısızlıklarını gösterir. David Lynch'in hemen bütün sinematografisi temsilin başarısızlığının pozitif içeriği ile yüklüdür. Hatta bu listeye David W. Griffith'i de ekleyebiliriz, sonuçta sinemadaki karakterleri bütün olarak göstermekten vazgeçip onları organlarına indirgeyen, parçalayan ilk oydu ve bu parçalanma da pozitif bir yan bulduğu için bunu yapmıştı.

---

[258] Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev: Tuncay Birkan, Metis yay., 1. Baskı – 2002, s: 187.

Sonuç olarak biz sinemaya filmlere bakmaya gideriz, sinema tarihi bu bakışımızın nasıl düzenlendiğinin ve bu düzenlemelerin kendi aralarındaki mücadelelerin tarihidir. Sinema kuramı da bu mücadelenin önemli parçalarından birisidir ve salt bir tekil film çözümleme anlayışına indirgenmemelidir. Psikanaliz halen film kuramına ihtiyaç duyduğu teorik cephaneliğin bir kısmını sağlıyor görünmektedir, yeter ki sinemanın ve filmlerin bir yandan ideolojik ama diğer yandan da ütopik boyutlarının var olduğunu hesaba katarak yoluna devam etsin.

FEMİNİST FİLM KURAMI

Yrd. Doç. Dr. Feryal Saygılıgil*

"Sinemanın cinsiyeti yoktur, sinemacının cinsiyeti vardır"
Agnès Varda

Giriş

Kadınlar tarihin yazılması ve aktarılması sürecinde tarihin öznesi olmak yerine daha çok nesnesi oldular ve onlar için düşünüleni kabul ettiler. Kadınların kendi tarihlerinin olduğunu fark etmeleri ise içinde yaşadığımız yüzyıla denk gelir. Bu güne kadar insanı erkek olarak gören ve kadını dışlayan tarihin, kadının da içinde yer alacağı şekilde yeni baştan yazılabilmesi için her alanda yazılan, aktarılan ve üretilen eserleri sorgulayıcı bir biçimde yeniden ele almak, kadınları birey ve tarihin öznesi olarak açığa çıkarmak ve değerli kılmak için mücadele etmek gerekmektedir. Sinema da bu anlamda destek alacağımız kaynaklardan biridir.

Liz Stanley ve Sue Wise'ın[259] dediği gibi "metnin okumaları farklı yapılabilmektedir. Az çok cömert okumalar diğerlerinin konum, tartışma ya da değerlendirmelere göre, hatta onlara karşı olarak yapılan okumalardır." Feminist film kuramı da bize bu tür bir okumayı sağlamakta, şimdiye kadar yapılan okumalara bir anlamda meydan okumaktadır. S.R.Öztürk'e[260] göre feminist bilinç taşıyan sanatçılar, "*ne kadınları cinsellikleriyle özdeşleştirerek sunar, ne feminist mücadele ile dalga geçer, ne de var olan ataerkil düzeni 'çaktırmadan' sürdürmeye eğilimlidir.*" Kadın ve erkek yönetmenler arasındaki fark ise kadınları ve erkekleri gösterme biçimindeki farklardır. Klasik filmlerde kadın, erkek bakışının nesnesidir; meme, bacaklar, ağız, kalça gibi anatomik kısımlar kadının görülecek kısmına karşılık gelmektedir ve yakın ayrıntı çekimlerle, bu

---

* **Yrd. Doç. Dr. Feryal Saygılıgil**: İstanbul Arel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.

[259] Stanley, L. ve Wise, S. (1995). "Feminist Araştırma Sürecinde Metot, Metodoloji, Epistomoloji", *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem,* Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır, Necla Akgökçe, İst. Sel yayıncılık. s.88.

[260] Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri,* İstanbul: Alan Yayıncılık. s.79.

bölümler bölünmüş biçimde sunulur.[261] Mary Mandy 2002 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide "Kadınları filme çeken erkekler kadın bedenini parçalara ayırırlar. Bu birçok şeyi kaçırmak demektir çünkü bütün olarak beden pek çok şey ifade eder" biçiminde kendi vücudunu çekmek isteğini dile getirir. Çünkü ona göre erkekler kadın bedenine sahip olamadıkları için onu hissedemezler.

Kadınlar yakın zamana kadar filmlerde, erkekler tarafından gerçek olmayan bir biçimde toplumda olması gereken rollerini pekiştirecek imgelemi yeniden üreten kalıplarda yaratılır: "fedakâr anne, kötü kadın, namuslu eş" gibi çoğunlukla "ideal imajlar" arkasından sunulur. Kadın kendisini, kendisinin yansıması olarak değil[262], erkeğin ona yönelik olan arzusunun gerçekle ilişkilendirilmiş yansıması olarak görür. Kaderine boyun eğen, elindekiyle yetinen, sabreden, beyaz atlı prensini hayal eden esas kadın karakterin iç çatışmalarına, karmaşık duygularına, kararsızlıklarına, yoldan çıkışlarına, kendisiyle hesaplaşmalarına çoğunlukla yer verilmez. Kadınların yaşı belirtilmez; erkek kahramanın karısı, annesi, ulaşılmayı bekleyen sevgilisi ya da onu ayartan iffetsiz kadın olarak ikincil rollerde var olmak durumundadırlar. Sinema tarihinde kadın, toplumun onu görmeyi istediği şekilde, olduğu gibi değil olması istendiği, beklendiği gibi, üçüncü bir kişinin gözünden nesneleşmiş biçimde sunulur. Film genellikle erkek karakterin etrafında gelişir; kadınlar arasında dayanışma, dostluk, sırdaşlık yerine genellikle rekabet duygusu ağırlıktadır.

Sinema tarihinde cinsiyet ilişkileri, eşit olmayan, çeşitli tahakküm ilişkilerini sergileyen bir dizi ilişki biçimlerini içerir. Örneğin, Ingmar Bergman'ın *Çığlıklar ve Fısıltılar* (1972) filminde, cam parçasıyla cinsel organını kesen ve yüzünde önce acı, sonra erotik,

---

[261] Aktaran : Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi ve Kuramı*, İst. Ayrıntı Yay. s.98.

[262] Burada ötekilik kavramına bakmanın yararlı olacağı kanısındayım: "Erkek sadece bu karşıtını ötekisini sürekli olarak dışladığı, kendini ona bir anti tez olarak tanımladığı için erkektir, tam da kendi biricik, özerk varoluşunu ortaya koymaya çalışırken bütün kimliği tehlikeye girer. Kadın sadece onun bilgisi dışında olduğu için öteki değil, aynı zamanda onun ne olmadığının imgesi olarak, dolayısıyla da ne olduğunun en önemli hatırlatıcısı olarak onunla mahrem bir ilişki kurmuş olan bir ötekidir. Erkek aşağılarken bile bu ötekine muhtaçtır ve bir hiç gözüyle baktığı bu şeye pozitif bir kimlik vermek zorundadır". (Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramına Giriş*. çev.: Tuncay Birkan, İstanbul:Ayrıntı Yayınları. s.167)

mutlu bir anlam beliren Karin karakterine yönelik Rosalind Coward'ın sorusu bu noktada son derece anlamlıdır: "Birçok cinsel düşlem, kadınların gerçekte ne istediğine göre değil, erkeklerin kadın cinselliğinin nasıl olması gerektiğine ilişkin hayal ve isteklerine göre biçimlendirilir. Böylece mazoşizm sık sık erkeklerin düşlemlerinde, kadınların isteği olarak yer alır. Kadınların dilinden ve kaleminden bu kadar az bilgi verilmişken, insanlar (erkekler) kadınların düş gücü gereksinimleri ya da arzuları konularında gerçeği nasıl bilebilirler."[263] Feminist film eleştirisi, kadının "gerçek" haliyle sinemada neden temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen, filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi soruların yanıtını aramaktadır.[264]

Feminist film kuramı, "*fallus merkezli*" erkek dilini kabul etmez. Yeni bir dil oluşturmaya çalışır. İzleyiciyi de Mulvey'in deyişiyle "sahiplenici izleyiciden" "düşünen izleyiciye" doğru dönüştürür. Bu çalışmada feminist film eleştirisinin oluşumuna imkân veren ikinci dalga feminist hareketten kısaca söz ettikten sonra feminist film kuramı, bu kuramın esasını teşkil eden psikanalitik ve göstergebilimsel teori ve diğer yapı taşları üzerinden ele alınmaya çalışılacak. En son olarak da Türkiye'de feminist sinema anlayışının ne kadar yer bulduğuna kısaca değinilmesi hedefleniyor.

İkinci Dalga Feminist Hareket

18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başından itibaren yeşermeye başlayan feminizmin birinci dalgası olarak adlandırılan harekete damgasını vuran kadınların oy hakkı mücadelesidir. Mary Wollstonecraft'ın 1791 yılında yayımladığı *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi* isimli kitabı ise ilk feminist metinlerden kabul edilir.[265]

Fransa Simone de Beauvoir'ın (1908–1986) 1949 yılında yayınladığı *Le Deuxiéme Sexe (İkinci Cinsiyet)* kitabının etkisiyle pek çok açıdan feminist teorinin çıkış yeri olur. Birçok dile çevrilen

---

[263] Öztürk, R. (2000). A.g.e., s.185.

[264] Kabadayı, L. (2013). A.g.e., s.98.

[265] Wollstonecraft, M. (2007). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, çev.: Deniz Hakyemez, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

kitap, yazıldığı dönem itibariyle kadınların yolunu açar. Binlerce kadın tarafından *İkinci Cinsiyet*'in nasıl cankurtaran simitliği yapmış olduğunu anlamak için, yayımlandığı zamanın genel koşullarını kısaca gözden geçirmek gerekir. 1949'da Fransa'da feminizm, kendi aralarında kadın haklarını tartışan, kadınların 'koşullarını' inceleyen birkaç organizasyona, gruba ve kişiye indirgenmiştir. Reformcu, burjuva ve korkak bir feminizmdir. Kadınlar muhafazakâr, hiç olmadığı kadar ataerkil bir ideoloji ile karşı karşıya bırakılmaktadır; onlara sunulan model, işlerini terhis olan erkeklere bırakmış anne- ev kadını modelidir. Üstelik kadınlar yalıtılmışlardır, kendilerini ilgilendiren sorunları tartışabilecekleri ne fırsatları ne de gerekli kolektif yapıları vardır. Bu genel durumda çoğu kadın *İkinci Cinsiyet*'i okur ve bu onlara "bır kapı açar." Kate Millett, Christine Delphy, Èlisabeth Badinter, Gisèle Halimi gibi feministlerin metinlerıne rehberlik eder. *İkinci Cinsiyet* kadınların ezilme nedenlerini sorgulayan, kadını "öteki" olarak gören erkek zihniyetinin tarihsel, sosyolojik, ekonomik, ruhbilimsel, mitolojik kökenlerini inceleyen, "dişilik" kavramını alt üst eden öncü bir kitaptır. Kadın olmanın daha çok toplumsal öğretilerle belirlendiğini "kadın doğulmaz kadın olunur" cümlesiyle ifade eden Simone de Beauvoir, cinsiyetler arasındakı ilişkinin eşitsizliğini tüm yönleriyle vurgular ve bunun "doğal" olmadığını gösterir. Ona göre, tahakküm ilişkisi her toplumun ve her dönemin tarihinde vardır ve kültürel olarak kurulmuştur.[266]

Betty Friedan (1921-2006) 1963 yılında yayınladığı *Feminine Mystique* isimli eserinde kadına biçilen annelik ve ev kadınlığı rolleri üzerinden Freud eleştirisi yapar. 1970'de yazdığı *Sexual*

---

[266] Kitabın muhafazakâr, doğumu teşvik eden bir Fransa üzerine düştüğünü teslim etmek gerekir; bir kadının açıkça cinsellikten, cinsel hazdan, doğum kontrol yönteminden, kürtajın serbest olmasından söz etmesine, evlilik ve aile kurumuna saldırmasına ülke hiç de hazır değildir. *İkinci Cinsiyet*'in yayınlanması, dönemin yazınının ahlaksızlığı üzerine ulusal basında François Mauirac tarafından yapılan anketle aynı zamana rastlar. 30 Mayıs 1949 tarihli –*Le Figaro*- başyazısında Mauirac şöyle yazmaktadır: "Yazınsal açıdan alçaklığın sınırlarına eriştik. Çocukken bizi kusturmak için yutturdukları ipeka idi. İşte, belki de son bulantının: kurtuluş bulantısının zamanı." Bu konuyla ilgili olarak Marquis de Sade ve Beauvoir'ın isimlerini referans gösterir. (François Mauirac zaten *Les Temps Modernes*'in bir çalışanına "Patronunuzun vajinası hakkında her şeyi öğrendim" diye yazan kişidir. Bkz. De Beauvoir, S. (1963). *La Force des Choses*, Paris: Folio, s.205)

Politics (Cinsel Politika) kitabıyla Kate Millett feminist literatüre yeni bir kuram kazandırır: Cinsel politika. D.H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller ve Jean Genet'nin kurmaca yapıtlarındaki cinsel stereotipleri ve arketipleri betimleyen edebiyatın içeriğini çözümleme girişiminde bulunur.[267] Millett, Freud'dan yola çıkarak edebiyatta oluşturulmuş cinsiyet kalıplarını feminist bakış açısıyla yorumlar. Millett'e göre cinsel egemenlik en yaygın ideolojidir. Bu egemenlik biçimi sınıf ve ırk ayrımından bile daha keskin ve süreklidir. *Cinsel Politika*'da ataerkillik, düşünce ve yaşam tarzı anlamına gelmektedir.

1970'lerin feminizmi, birinci dalga feminist hareket gibi sadece eşitlik talebine değil, patriyarkal[268] bir sistemde bu eşitliğin olanaksızlığına dayanır.[269] 70'li yıllar feminizminin ayırt edici özelliği, erkeklere kadınlar adına konuşma hakkını tanımayan erkeklerin olmadığı bağımsız kadın grupları anlayışı ve "özel olan politiktir" önermesidir.

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması ise ikinci dalga feminizmin etkisiyle 1971'de Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" başlıklı makalesiyle[270] başlar.[271] Pollock ve Parker, toplumsal cinsiyetin inşası ve psikanaliz kuramından yararlanarak kadın sanatçı imgesini ve kadın bedeni karşısında erkeğin kapıldığı büyülenmenin doğasını "yapısökümüne" uğratırlar.[272] Berger 1972'de yayınladığı *Ways of Seeing (Görme Biçimleri)* isimli kitabında önemli saptamasını yapar: "Erkekler davrandık-

---

[267] Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi,* Yay. Haz.: Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayıncılık. s.27.

[268] Patriyarka, Türkçeye erkek egemen sistem yapısı olarak çevrilebilir.

[269] Fougeyrollas-Schwebel, D. (2009). "Feminist Hareketler", *Eleştirel Feminizm Sözlüğü,* Yayına Haz.: Helena Hırata, Françoise Laboire, Hélène le Doaré, Danièle Senotier, çev.: Gülnur Acar-Savran,İstanbul: Kanat Yayınları. s.171.

[270] Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları. s.14.

[271] 1970'li yılların sonlarından itibaren feminist eleştiriden etkilenerek ürünlerini vermeye başlayan feminist sanat üretimi ve sanat tarihi için ayrıntılı bilgi, Gouma-Peterson ve Mathews 'un kaynakçada yer alan makalelerinden öğrenilebilir.

[272] Pollock, G. (2008). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları. s.18.

ları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederler. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur."[273] Böylece "bakış"la ilgili olarak kadının erkeğin bakışının nesnesi olduğuna dair psikanalitik kuramdan etkilenen feminist sinema kuramının temelleri atılmaya başlanır.

Feminist Film Kuramına Doğru

1970'li yıllarda etkisini hissettirmeye başlayan ikinci dalga feminist hareketin etkisiyle sinemanın da feminist eleştirisi yapılmaya başlanır. 1971 yılında Laura Mulvey ve Claire Johnston kadın filmlerinin gösterildiği Londra film grubuna katılırlar. 1972 yılının Ağustos ayında Edinburg'da I. kadın filmleri festivali iki ay sonra da New York'da I. uluslararası kadın filmleri festivali düzenlerler. Aynı yıl California'dan bir kolektifin kurduğu, Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer'in editörlüğünü yaptığı ilk feminist film dergisi *Women and Film*[274] yayınlanır. 1976 yılında *Camera Obscura* ile feminist film dergileri devam eder.[275] Molly Haskell *From Reverence to Rape* (1974) isimli çalışmasında "film tarihindeki dönüşümü (kadına) hürmetten (sessiz film dönemi), tecavüze doğru bir dönüşüm" (1960-1970'ler Hollywood) olarak tasvir eder.[276] Hollywood sineması üzerine kaleme aldıkları kitaplarında Marjorie Rosen (1973) ve sonrasında Molly Haskell (1987) on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareketle, sosyolojik bir bakış

---

[273] Berger, A. (2009). *Görme Biçimleri.* Çev.: Yurdanur Salman, İst. Metis Yay. s.47.

[274] Bkz. derginin birinci sayısında yazılan Sieh Hwa Beh'in "Hayatını Yaşamak" makalesi kült yönetmen Jean-Luc Godard'ın aynı adlı filminin feminist eleştirisini içerir (Beh, "Hayatını Yaşamak" *SimeMasal 1,* Orient Yayıncılık.) Ayrıca yine bakınız. *SineMasal*'da yer alan aynı yıllardaki Diana Giddis, Karin Kay, Constance Penley'in film eleştirileri feminist film eleştirisinin gelişimini görmek açısından önemlidir.

[275] Chaudri, S. (2006). *Feminist Film Theorists; Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed,* Londra ve New York: Routledge. s.8.

[276] Aktaran: Timisi, N. (2011). "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye », *Sinema Araştırmaları : Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar,* Der. : Murat İri, İstanbul : Derin Yayınları. s.163.

açısıyla kadınların filmlerdeki tarihsel konumunu incelerler.[277] 1978 yılında *m/f* feminist film teorisi için yeni bir forum oluşturur.[278] Sinemada feminist film eleştirisine öncülük eden ise 1975 tarihinde Screen dergisinde yayınlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli Laura Mulvey'in "*eril röntgenci haz*"ın sinemanın esasını teşkil ettiğini iddia ettiği zihin açıcı makalesidir. 1973 ya da 1974 yılında Londra'daki National Film Theatre'da gösterilen Yvonne Rainer'm, Joyce Wieland'ın ve Chantal Akerman'ın avangard filmleri, Mulvey'i makalesini yazarken etkileyen filmler olurlar.[279]

Feminist film kuramı esas itibariyle göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenir. Öncelikle Roland Barthes'ın çoğul okuma kavramının[280] ve *Mitolojiler* (1957) kitabının etkisini belirtmek gerekir. Barthes'a göre yaşamın tüm alanları bir işaret sistemi gibi okunabilir; oldukça masum görünen adlandırmalar bile ideolojiktir. Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalitik teoriden de arzu ve öznelliğin yapısını analiz etmeyi öğrenirler. Böylece, feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlam üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kayar.[281]

Claire Johnston, 1973 yılında "Karşı-Sinema Olarak Kadın Mitleri"[282] isimli makalesinde Roland Barthes'ın "mit" kavramından yola çıkarak, klasik sinemadaki kadın mitini araştırır. Mit Johston'a göre, cinsiyetçi ideolojiyi nakleder, dönüştürür ve gizler -görünür olduğunda kaybolur- ve bu nedenle doğaldır. Johnston metninde Dorothy Azner ve Nelly Kaplan'ın işlerine değinir. Ona göre Avrupalı bir yönetmen olan Kaplan, bir sanat filminde mitin

---

[277] Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı;* çev.: Deniz Koç, İstanbul: Agora Yayınları. s.2.

[278] Aktaran : Timisi, N. (2011). A.g.e., s.161.

[279] Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İst. Kırmızı Kedi Yay. s.195.

[280] Çoğul okuma kavramı için bkz. Barthes, (1996). *S/Z*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Büker, S. ve Topçu, G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları. s.206)

[281] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.3.

[282] Johnston, C. (2008). "Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması", çev.: Ertan Yılmaz, Ankara: Orient yayınları.

göstergeyi kaplamasının tehlikelerini bilir ve bunu önlemek için Hollywood ikonografisinden kasten yararlanır. Johnston'a göre kadın göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte, kendisiyle ilişkili olarak ise hiçbir şey ifade etmemektedir. Kadınlar, erkek olmayan şekilde filmde negatif temsil edilmektedirler. Sinema, kadının doğal, gerçekçi ve çekici olarak inşa edilmiş imgelerini sunar ve temsil eder. Johnston'a göre manipüle edilmemiş yazma, film yapımı ve yayın diye bir şey yoktur. Bu nedenle sorun medyanın manipüle edilmesi değil, kimler tarafından manipüle edildiğidir. Ona göre devrimci plan, manipülatörlerin yok olması üzerinden değil, herkesin manipülatör olması üzerinden yapılmalıdır. Kameranın işlevine dikkat çeken Johnston, sinemanın göstergeler ürettiği gerçeğinden hareketle kameranın egemen ideolojinin doğal dünyası olduğunun altını çizer. Dolayısıyla her devrimci strateji hem filmin metni hem de sinemanın gerçekliği/dili bağlamında sorgulanmalıdır. Johnston'a göre, filmi hem politik bir silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunması gerekir; erkek egemen sinemayı ve onun erkek egemenliğinin esasını sorgulayan sinema pratiği *karşı-sinemadır.*

Psikanalitik Teorinin Feminist Film Kuramında Kullanımı

Freud ve Lacan'ın yazdıkları, eleştirel film okumalarının merkezinde önemli yer tutar. Psikanalitik teori cinsel farklılığın toplumsal kuruluşunu inceler. İnsanın ilk kimliği, aile içinde, 'Fallus' simgesi karşısındaki konumuyla belirlenen cinsel kimliğidir.[283] Patriyarkal sistem ve *fallusmerkezci* kültürel yapı, kültürel bir kurum olan ailenin ensest yasağının yasası ile düzenlenmiş olması "Fallus" simgesi için belirleyicidir.[284] Simone de Beauvoir'ın da tartıştığı kadının erkeğin "ötekisi" olması meselesi Laura Mulvey'nin feminist sinema kuramının dayandığı psikanalitik eleştiri için belirleyicidir.

Mulvey'in öncü makalesine geçmeden önce Freud'un Lacan yorumuna kısaca göz atmak gerekmektedir. Lacan'a göre *imgesel dönem*de annenin bedeni ve çocuk arasındaki semiyotik ilişki[285]

---

[283] Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz,* İst. Ayrıntı Yayınları. s.94.
[284] Tura, S. M. (1996). A.g.e., s.139.
[285] Semiyotik, Oidipal öncesi dönemden kaynaklandığı için çocuğun annesinin bedeniyle arasındaki temasla bağlantılıdır. Bu dönemde çocuk cinsiyet ayrımını bilmez (Eagleton, T. (2004). A.g.e., s.229).

ayna evresiyle birlikte "ben"in hem özdeşlik kurduğu hem yabancıladığı bir ikiliğe dayanır. Bu aynı zamanda narsistik bir süreçtir. Oidipus öncesi ya da imgesel dönemi tartışırken, sadece iki terimi olan bir varlık düzeyinden söz ederiz: Çocuğun kendisi ve öteki beden. Öteki beden bu aşamada genellikle annenin bedenidir ve çocuk için dış gerçekliğin temsilidir. Ama Oidipus kompleksini açıklarken gördüğümüz bu "ikili" yapı, babanın ortaya çıkarak bu uyumlu tabloyu bozmasıyla yerini "üçlü" bir yapıya bırakır. Baba, Lacan'ın *Yasa* adını verdiği şeyi, her şeyden önce ensesti yasaklayan toplumsal tabuyu temsil eder. Çocuğun anneye yönelik belki de ilk arzusunun bastırılışının ve bilinçdışının simgesi olur. Bu dönem *simgesel dönem*dir. Çocuk arzusunu bilinçdışına iter. Bu anlamda Yasa'nın ilk ortaya çıkışı ile bilinçdışı arzunun oluşumu aynı döneme rastlar: Çocuk ancak babasının simgelediği tabuyu ve yasayı fark ettiği zaman, yasak arzusunu bastırır ve bu arzu da bilinçdışı denen şey olur. Oidipus kompleksinin ortaya çıkması için, çocuğun cinsel farklılığını da fark etmiş olması gerekir. Böylece çocuk toplumsallaşır. Lacan'm özgünlüğü dilsel terimlerle süreci açıklamasıdır. Ayna karşısında kendini seyreden çocuğu bir tür "gösteren" ve aynada gördüğü imgeyi de bir tür "gösterilen" olarak düşünebiliriz. Çocuğun gördüğü imge, bir şekilde çocuğun kendi "anlamı"dır. Babanın devreye girişiyle birlikte dilin oluşumu, kültüre, uygarlığa giriş, bilinçdışının oluşumu ve öznelliğin kuruluşu aynı döneme denk gelmektedir. Lacan'a göre "varlığın içini boşaltıp arzu haline getiren şeydir dil." Dil imgeselin bütünlüğünü böler, *eklemler:* Artık tek bir nesnede, diğer her şeye anlam katarak bir nihai anlam bulma imkânımız yoktur. Dile girmek Lacan'm "gerçek" adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan, her zaman anlamlandırmanın ötesinde olan erişilmez bölgeden kopmak demektir. Özellikle de annenin bedeninden kopmuşuzdur; Oidipus'dan sonra artık bu değerli nesneye hiçbir zaman sahip olamayız; hâlbuki bütün hayatımızı ona ulaşmak düşüncesiyle geçiririz. Annenin bedeni yerine ikame nesnelerle yetinmek zorunda kalırız. Bu sonsuz özlemi giderebilecek hiçbir aşkın anlam ya da nesne yoktur. İşte bu düzen aslında "fallus" tur. Fallus aslında bir nesne ya da gerçeklik, gerçek erkek cinsel organı değildir. Fallus boş bir farklılık işareti, bizi imgeselden koparıp, simgesel düzende daha önceden belirlenmiş yerimize yerleştiren

şeyin göstergesidir. Babayla özdeşleşme evresidir. Burada simgesel de olsa hadım etme durumu söz konusudur. Baba Yasası çocuğu annesinden ayırarak hadım eder.[286]

Mulvey'nin 1973 yılında kaleme aldığı ve ilk kez 1975 yılında yayınlanan adı geçen makalesinde[287] feminist film kuramının çerçevesini çizerken "psikanaliz teorinin politik bir silah olarak kullanıldığını; ataerkil toplumun bilinçdışının film formunu nasıl yapılandırdığından" sözeder.[288] Mulvey, "ataerkinin dibine hapsolmuş haldeyken, dil gibi yapılanmış bilinçdışıyla nasıl savaşabiliriz? Sıfırdan bir alternatif üretmemiz mümkün olmasa da ataerkilliğin araçlarını (psikanaliz bunlardan biri) inceleyerek bir kırılma yaratabiliriz" saptamasını yapar. Mulvey makalede "erotik zevkin film dokusuna yerleştirilmesi, bunun anlamı ve özellikle kadın imgesinin yeri"nin tartışılacağını belirtir.[289] Makalenin temelini oluşturan kimi kavramlar ise "*fallusmerkezcilik* (fallosantrisizm)", "*gözetlemecilik* (skopofili), "*dikizcilik* (voyorism)", "*diegesis*", "*gerçekmişgibilik* (verisimilitude)", "*özdeşleşme* (identification)", "*cinsel farklılık*", "*penis yoksunluğu*", "*hadım edilme*", "*fetişistik skopofili*", "*bakış*", "*anlatı*", "*anaakım anlatı*", "*alternatif sinema*", "*Hollywood*" ve "*seyirci*"dir[290] Mulvey, makalede ilk olarak "bakış"dan yola çıkarak erkeğin bakışın öznesi olarak etkin, kadının ise bakışın nesnesi olarak edilgin konumda olduğunu vurgular. "Dikizci bakış" kadını bakışın nesnesi kılmaktadır. "Kameranın varlığı"[291] seyirciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi durumu ile ilgili farkındalık geliştiremez. Mulvey'in skopofili (gözetlemecilik) teorisine göre seyirci (erkek/aktif/özne) bakmaktan cinsel haz duyar ve temsil

---

[286] Eagleton, T. (2004). A.g.e., s.202-209.

[287] Bu makale Türkçede ilk kez *25.Kare* dergisinin 3.sayısında (Ocak-Şubat 1993) basılır ve Nilgün Abisel tarafından Türkçesi gözden geçirilerek 1997 yılında yeniden yayınlanır.

[288] Mulvey, L. (2010a). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İst. İletişim Yay.. s.277.

[289] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.279-280.

[290] Kırel, S. (2010). A.g.e., s.196.

[291] Burada kameranın varlığı vurgulaması önemlidir. Çünkü "sekansın içeriği kameranın yalnızca doğrudan yansıttığı doğal ya da verili bir gerçeklik olarak değil, belirli teknik aygıtların *ürünü* olarak kavranabilir. 'Gösterilen' (sekansın anlamı) 'gösterenin' (sinema tekniklerinin) ürünüdür, onları önceleyen bir şey değildir" (Eagleton, T. (2004). A.g.e., s.210).

edilen kadına (pasif/nesne) bakış aracılığıyla sahip olur. Narsisizm ve egonun inşasıyla gelişmiş olan ikinci yön ise, görülen imgeyle özdeşleşmekten doğar. Mulvey bu ikili durumu ayırt eder: Sinema bağlamında birisi öznenin erotik kimliğinin perdedeki nesneden ayrılmasını ifade eder (etkin skopofili); diğeri, izleyicinin benzeriyle büyülenmesi ve onu tanıması yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel içgüdülerin ikincisi ise ego libidonun işlevidir.[292] Dolayısıyla, cinsel içgüdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzunun ifade edildiği simgesel düzen içerisinde bir anlam taşır: Yani dilin olduğu düzen içinde bu da hadım edilme yasası anlamına gelir. Dolayısıyla, biçim açısından haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil/imge halinde kadın, billurlaştırır. "Skopofili" bölümünden sonra gelen "İmge Olarak Kadın, Bakan Özne Olarak Erkek" isimli bölümde ise bakış olgusu, cinsiyet temelli bir değerlendirmeyle birlikte ele alınır ve sinemada bakışın nasıl işletildiği irdelenir:[293] "Cinsler arası dengesizlik üzerine kurulu bir dünya düzeninde, bakmaktan alınan zevk, etkin/erkek ile edilgin/kadın arasında bölünmüş durumdadır. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtır, kadın figürü de buna göre inşa edilir. Kadınlar geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen figürlerdir; görünümleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece *bakılası oldukları* fikrini uyandırırlar.[294] Mulvey, Hollywood'un Ziegfeld Revüsünden Busby Berkeley'e kadar kadının cinsel nesne olarak teşhir edilmesiyle ilgili örnekler vererek teorisini sağlamlaştırır.

Mulvey makalesinde western filmleri çeken Budd Boetticher'ın alıntısına yer verir. Boetticher'a göre kendi başına kadın kahramanın en ufak bir önemi yoktur. Önemli olan kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da neyi temsil ettiğidir.[295] Mulvey, bundan sonra Huskell'in "Buddy Movies" dediği erkeklerin merkezde olduğu filmlere değinir. Burada kadının iki düzeyde işlev gördüğüne dikkat çeker: perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren

[292] Kırel, S. (2010). A.g.e., s.284.
[293] Kırel, S. (2010). A.g.e., s.204
[294] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.286.
[295] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.286.

bir gerilimle perdedeki öyküde yer alan karakterler için ve salondaki izleyiciler için erotik nesne olarak. Örnekler verir ve kadın bedeninin bacaklar, yüz gibi parçalara ayrılıp sinemanın bu olanağı yoluyla görüntüye bir ikon niteliği kazandırdığından söz eder.

Makalenin "B" alt bölümünde, erkek kahraman, bakış, özdeşleşme ve seyircinin konumu tartışılır. Mulvey'e göre erkek, film fantezisini denetler ve aynı zamanda iktidarın temsilcisi olarak belirir. Mulvey, "özdeşleşme"[296] kavramını gündeme getirir. Filmler erkek kahraman odaklıdır ve seyirci de erkek kahramanla özdeşleşerek iktidar duygusu yaşar. Erkek kahraman bir yandan olayı denetler; öte yandan erotik bakışın düzenlenmesi konusunda da bir aktarıcı/taşıyıcı olarak da görevleri vardır. Burada Mulvey, "kamera teknolojisi", "kamera hareketleri", "görünmez kurgu" kavramlarını kullanır. Kırel'in yorumuna göre, burada kastedilen "klasik öykü anlatım teknikleri gereğince kesintisizlik kurgusu denebilecek 'görünmez kurgu'nun söz konusu olmasıdır. Bundan, kurgunun seyircinin filmin akışı sırasındaki dikkatini dağıtmayacak plan bağlama tekniği kast edilmektedir. Kameranın odaklanma niteliği ve yakın çekimler bir başka önemli özelliğiyken, kahramanın hareketlerince belirlenen kamera hareketleri de bu etkiyi uyandırmak için yardımcı öğelerdir."[297]

Mulvey, bundan sonraki alt başlıkta şimdiye kadar yazdıklarını toparlar ve *Melekler Kanatlı Olur* (*Only Angels Have Wings*, Howard Hawks, 1939) ve *Sahip Olmak ya da Olmamak* (*To Have*

---

[296] Özdeşleşmeye ilişkin Wood, altı öğe sıralar (Aktaran, Yaşartürk, G. (2006), "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu", *SineMasal*, Ankara: Orient yayıncılık. s.20- 23): "İlk öğe, erkek bakışıyla özdeşleşmedir. Egemen sinema cinsiyetçi ve erkek egemendir. İkinci öğe, tehdit edilenle ya da kurban haline getirilenle özdeşleşmedir. Wood'a göre tehdit altındaki karakterlerle (kadın olsun erkek olsun) özdeşleşmeye yönelik kültürümüze özgü bir eğilim vardır. Üçüncü öğe, sempati dereceleridir. Wood'a göre bakış açısı düzeneklerinin dışında karakterlerle onları duygusal olarak anlama noktasında özdeşleşebiliriz. Dördüncü öğe, bir bilincin paylaşılmasıdır. Wood bu öğeyi bilgimizi karakterin bilgisiyle sınırlayan senaryo yapısı olarak tarif eder. Beşinci öğe, sinemasal aygıtların kullanımıdır. Yakın çekimin, lirik müziğin, alt açının kullanımı özdeşleşmeyi sağlamada etkili aygıtlardır. Altıncı ve son öğe ise yıldız ile özdeşleşmedir. Sonuç olarak Wood, sinemada özdeşleşmenin karmaşık, çok yönlü ve anlaşılması güç bir olgu olduğunu, karakterden karaktere değişebileceğini, aynı anda iki farklı, hatta zıt karakterlere ilişkili olarak işleyebileceğini belirtir."

[297] Kırel, S. (2010). A.g.e., s.208.

and Have Not, Howard Hawks, 1944) filmleri üzerinden örnekler verir. Mulvey, makalenin geri kalanında "dikizcilik" ve "fetişist skopofili" kavramlarını Sternberg ve Hitchcock'un filmleri üzerinden geliştirir. Dikizcilik öteki kişilere bir obje gibi bakmanın erotik hazzını içerir ve etkin bir eylemdir.[298] Bu tarz dikizleme Mulvey'e göre sadizmle bağlantılıdır. Haz, kesinleştirilen suçta (hadım edilmeyi çağrıştırır), suçlu kişinin cezalandırma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulamasında yatar. Mulvey'e göre Hitchcock dikizlemenin soruşturmacı tarafına yönelirken, Sternberg nihai fetişi üretir. Onun filmlerinde kadın, özdeşleşebilir bir varlıktır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı birleşir. Erkek kahramanın gözleri aracılığıyla bakışa yol göstericilik ya azdır ya da hiç yoktur. Erkek kahraman yanlış anlar ve her şeyden önemlisi görmez.[299]

Sonuç olarak, Mulvey'e göre film fantezisinin denetleyicisi ve iktidarın temsilcisi konumuna sahip olan erkek, filmde izleyicinin bakışının da taşıyıcısı durumundadır. İzleyici, erkek kahramanla özdeşleştiğinde "kendi bakışını benzerine perdedeki vekiline aktarır ve böylece erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir."[300] Mulvey sinema ile ilgili üç bakış olduğu sonucuna varır: birincisi filmleştirmeye (profilmic) yatkın olayları kaydeden kameranın bakışı, ikincisi bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı, üçüncüsü ise perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları.[301] Anlatısal filmin uzlaşımları ilk ikisini yok sayar ve üçüncüye bağımlı kılar. Bunun amacı, izleyici ile ekrandaki metnin arasına giren kamerayı ortadan kaldırmak ve izleyicinin filmin gerçekliğine yabancılaşmasını önlemektir. Kameranın işlevi üzerinde duran Mulvey, olayları kameranın erkek karakterin bakış açısından kaydettiğini not eder. Klasik sinemada kadın bakılacak bir nesnedir. Sinemada kadının imgesinin çalınmasına ve kullanılmasına karşı yapılacak şey ise geleneksel film biçiminin çökertilmesidir.

---

[298] Timisi, N. (2011). A.g.e., s.169.
[299] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.291-292.
[300] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.293.
[301] Mulvey, L. (2010a). A.g.e., s.296.

"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Sonrası...

Mulvey'nin makalesi üzerine birçok yorum yazılmış, referans gösterilmiş, kimi zaman da bu makale eleştirilmiştir.[302] Eleştiriler esas olarak Mulvey'nin tek bir erkek seyirci biçimi olduğunu iddia ettiği yönündedir. Ann Kaplan (1983), Kaja Silverman (1980) bakışla ilgili yorumlarda bulunurlar ve bakışın kadın ya da erkek öznelerden ödünç alınabileceğini ve kadının hep pasif olmadığını ve erkeğin her zaman özneyi kontrol etmediğini ileri sürerler. Terese de Lauretis ise (1984) kadın seyircinin her zaman sadece eril bir okuma konumu üstlenemeyeceğini ancak her zaman aktif ve pasif özne konumuyla "çifte-özdeşleşme" içinde olacağını belirtir.[303]

Mulvey, 1989'da kaleme aldığı "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine King Vidor'un *Duel in the Sun*'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler"[304] makalesinde eleştirilere bir anlamda yanıt verir. Mulvey bu makalesinde iki iddiasının olduğunu dile getirir: Birincisi "seyirci içindeki kadınlar" konusu, diğeri ise "melodram"dır. Mulvey, Freud'un "*Feminity*" (*Kadınsılık*) çalışmasından yaptığı alıntıyla kuramı ortaya koyar ve kadınsılık-erkeksilik kavramlarını tartışırken Freud'un kadını metaforik olarak aktif ve pasif karşıtlığı arasında bırakmasına değinir. Bu durum dişiliği, etkin olanın baskılanışına götürür. Hollywood tür sinemasının eril haz etrafında yapılanmış uylaşımları, kadın seyirciye, cinsel kimliğinin asla tümüyle baskılanmayan kadınsı nevrozun temel kaynağını yeniden keşfetmesine izin verir. "Kadın izleyicinin arzusunun bu salınımı, hazza ulaşmayı bekleyen kadın, filmde hem iki erkek arasında hem de ideal ve asi kadın arasında birbiriyle çelişen iki arzu arasında sıkışıp kalmış olan kadının hikâyesidir... Kadın kahraman Pearl ile kadın izleyiciyi karşılaştıran Mulvey, kadın yıldızın durumunun kendi 'etkin evresinin' anısıyla 'erilleştirmeyi' geçici olarak kabul eden kadın seyircinin durumuna benzer olduğunu ileri sürer. Ancak film eril özdeşleşmenin başarısını dramatize etmek yerine bunun hüznünü ortaya koyar. Mulvey'e göre kadın seyirci

---

[302] Bkz. (Smelik, 2008; Kırel, 2010, Chaudri, 2006)

[303] Kırel, S. (2010). A.g.e., s.213.

[304] Mulvey, L. (2010b). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler", *Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri* (içinde), çev.: Nilgün Abisel, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

kendini yalnız kendisi için hazırlanmış pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle kalmaz, travestik kıyafetleri içinde huzursuz olsa da erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif alıyor olabilir."[305]

Mulvey, 2004 yılında yayınladığı *Saniyede 24Kare Ölüm; Durağanlık ve Hareketli Görüntü* isimli kitabında sinemayı teknolojik gelişmeler ışığında ele alır. Dijital teknolojinin önemine dikkat çeken Mulvey "düşünceli seyirci" kavramsallaştırması yapar. Bu kavram, filme düşünerek tepki verme anlamını taşır. "Sahiplenici izleyici" ise dikkatini fetişistçe insan bedeninin imgesine yöneltir.[306] Yeni teknolojilerin inşa ettiği seyirci izleme pratiğini zamana ve mekâna yayar. Film istendiği zaman durdurulur, dondurulur, üzerine düşünülür. Seyircinin merakı da dönüşür: Sinema perdesine bakan seyircinin hazzını ortaya koyan gizil meraktan, anlamaya, analiz etmeye doğru bir meraka dönüşür. "Geciktirim sineması", "bir şey geçip gitmiş" olsa bile pozun önemini ortaya çıkarır.[307] Film izleme pratiğinin değişimi (sinemada dışında mekanlarda seyretmek (DVD), seyretmenin "an" dan bağımsızlaşması ve zamana yayılması) zaman kavramıyla yeni bir ilişkiyi doğurur: Geçmişin mevcudiyeti ve fotoğrafik sürecin sonralığı gibi filmin zamanla olan ilişkisini değiştirir.

Mulvey'in önemi sinemanın bir politika alanı olduğunu kavraması ve yıllar içinde değişen teknolojik koşullarla birlikte üzerine oturttuğu "bakış" kuramını da dönüştürmesidir.

Kadın Seyircinin Önemi

Ann Kaplan, Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinden yola çıkarak, sinemada kadınlara ait bakışın bulunmasının mümkün olup olmadığını ve kadın izleyicinin anlamını araştırır. Filmlerde kadının bakışın nesnesi olması gerekmediğini savunur.[308] Kaplan'a göre kadın izleyicinin bakışında erkekte olduğu gibi dikizleme arzusunun gücü bulunmaz. Kadın eril konumlandırmaya geçerek, baskın hale gelebilir ve farklı içerikte de olsa, bakışın öznesi konumuna taşınabilir.

---

[305] Timisi, N. (2011). A.g.e., s.173.

[306] Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare; Doğurganlık ve Hareketli Görüntü*, çev.: Selin Dingiloğlu, İstanbul: Doruk Yayınları. s.21.

[307] Mulvey, L. (2012). A.g.e., s.194.

[308] Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film,* Oxford: Oxford University Press. s.120.

Mary Ann Doane da, kadın izleyici üzerine tartışır. "Film ve Maskeli Balo: Kadın İzleyicinin Kuramsallaştırılması" isimli 1982'de yazdığı makalede yine "bakış"a değinir.[309] Ann Doane, Robert Doisneau'nun *Dolaylı Bir Bakış* adlı fotoğrafından yola çıkarak hem sokakta hem de görsel temsillerde kadın bakışının olumsuzlanmasını tartışır.[310] Ona göre dikizcilik mesafe gerektirir ve sinema salonunda kadın izleyici için bu mümkün değildir çünkü imge kendisidir. Bu durumdan ancak maske kullanarak uzaklaşabilir; böylece imgeyle kendisi arasında bir fark yaratır. Böylece mesafe koyması mümkün olabilir. Ancak Doane, maskelemenin de yeterli olmadığını ileri sürer. Kadın seyircinin "aşırı özdeşleşmekten kaynaklanan narsizm"i de benimsemesi mümkündür. Doane, kadın seyircinin imgenin tüketicisi konumunda olmaktan çok bu imge tarafından tüketildiğini ileri sürer.[311]

De Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*'da kadın seyirci meselesini filmdeki anlatı yapısı açısından ele alır. "Kadın izleyicinin uzamda durağan, sabit ve bir kare olarak algılanan perdedeki imgeyle ve dişille, özdeşleşme ile zamansal, etkin ya da hareket halinde ayrımsanan kamerayla ve erille özdeşleşme arasında bölündüğünü iddia eder."[312] De Lauretis, tarihsel olarak kadınlar ile sinemada görülen imgeleri arasındaki ilişkiye bakar. De Lauretis'e göre anlatının işlevlerinden birisi de kadınları, rızaları olsun olmasın, kadınsı olacak biçimde kışkırtması olduğunu ileri sürer. Özdeşleşme üzerinde duran De Lauretis, kadın öznenin zorla kadınsılığı arzulamak zorunda bırakıldığından söz eder. Anlatıdaki arzu ile kadınlara uygulanan şiddet arasında yakın bir bağ bulunmaktadır ve sinemasal anlatı teknikleri, kadınlara uygulanan zulmün toplumsal boyutlarını hem yansıtır hem de onları destekleyip güç verir.[313] Ona göre kadınların özne olmasının tek yolu, hem kadın olanın bir imgesi hem de sosyo-tarihsel bir özne olarak yaşayıp bu çelişkiyi temsil etmekten geçer.

---

[309] Aktaran: Pollock, G. (2008). A.g.e., s.240.

[310] Bakmanın cinsel politikasının vurgulandığı bu önemli tartışma için Bkz. (Pollock, (2008). s.240- 242).

[311] Kadın izleyici üzerinden feminist sinema eleştirisi için daha ayrıntılı bilgi bkz. (Smelik, A. (2008). A.g.e., s.7–12).

[312] Aktaran : Öğüt, H. (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema", *Cogito* Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.205.

[313] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.13.

Silverman'a göre ise Mulvey ve diğerlerinin, Hollywood'un sadece kadın ve gösteri arasında bir eşitlik dayatmakla kalmadığını, aynı zamanda sadece kamera, erkek karakterler ve erkek seyirciler arasında geçen bir bayrak yarışı düzenledikleri iddiasındadır. *The Acoustic Mirror* (1988) isimli kitabında eksenini bakıştan sese kaydırır. Silverman'a göre iğdiş edilmenin bedelini kadınlar üstlenmek zorunda kalır. Sinemada ses kayıtları ve kullanma biçimleri de bu sürece katkıda bulunur. Silverman'a göre erkek sesi bedenden ayrı da kullanılabilirken kadın sesi erkek egemen sinemada çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenebilir. Silverrman 1996 yılında yazdığı, *Görünür Dünyanın Eşiğinde* isimli kitabında ise Lacan'ın "ayna imgesi görünür dünyanın eşiği gibidir" sözünden hareketle görüş alanına ayna evresinden geçerek yaklaşıldığını ileri sürer. Silverman'ın tezi, bakışın dönüştürmeyle ilgili bir potansiyel taşıdığı iddiasıdır. Ona göre göz, ihmal edilmeye ve küçük görülmeye uzun süredir alışmış olan bedenlere etkin sevgi hediyesini verebilir. Yabancı ya da önemsiz olanı, en kişisel ve psişik açıdan önemli olanla irtibata geçirebilir.[314]

Smelik, Creed ve De Lauretis

Anneke Smelik, feminist filmlerde sınır ihlalleri ve aşırılık üzerine çalışmaktadır.[315] Feminist film teorisi ve sinemasına olan ilgisi, ilk kez 1978 yılında Margarethe von Trotta'nın *Christa Klages'in İkinci Uyanış* filminde görülür. Smelik'in feminist filmle kastettiği, "cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir."[316] Smelik, Butler'dan yola çıkarak toplumsal ve biyolojik cinsiyet kodlarının ancak imgesel aşırılık, taklit ve parodi yoluyla kırılacağını öne sürer. Bu bakışı onu kendinden önceki feminist kuramcılardan ayırır.[317] Smelik'den önceki feminist kuramcılara göre dişil özne, erkek olarak (Mulvey), marjinal olarak (Kaplan), mazoşist olarak (Doane) ya da özne olmayan

[314] Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiğinde*, çev.: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. s.328.
[315] Öğüt, H. (2009). A.g.e., s.212.
[316] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.12.
[317] Öğüt, H. (2009). A.g.e., s.212.

olarak (de Lauretis) varsayılmaktadır.[318] Oysa Smelik, kadınların bariz bir biçimde seyirci olarak bulunmalarının yanı sıra feminist yönetmenlerin ve çektikleri filmlerin varlığını da önemser; bunun yanı sıra lezbiyen sinemayı, siyah feminizmi ve fetişizmi de ele alır. Percy Adlon'un *Bağdat Kafe* (1988) ve Jane Champion'un *Sweetie* (1989) gibi birbirinden çok farklı iki filmdeki görsel aşırılığı tartışarak imgenin sinemada pozitif bir altüst ediş alanı olarak görülmesini önerir. Görsel aşırılığın dikizcilik ve fetişistik yapıları değiştirebileceğini varsayar. Yazara göre, "*Bağdat Kafe*'de erkek bakışı ve seyirlik bir malzeme olarak kadın klişeleri, imgenin görsel aşırılığı yoluyla yıkılmaktadır. *Sweetie*'nin sinemasal üslubundaki aşırılıksa, tekinsiz ve dışkılamayla ilgili psişik yapılanmaları, klasik görsel ve anlatısal yapıların üzerinde tutarak, daha çok öne çıkmalarını sağlamaktadır. İki filmde de görsel üslubun yapaylığı, tam da inşa etmeye yaradığı anlatıyı alt üst eden bir etki gücüne sahiptir."[319] Smelik, aşırılık üzerine odaklanarak Monika Treut'nun *The Virgin Machine* (1988) isimli filminde lezbiyen arzu ve cinselliğin temsilini inceler. Bu film yazara göre, bir yandan geleneksel cinsel farklılık kurgularına karşı bir duruş sergilerken, diğer yandan geleneksel temsil tarzlarına meydan okumaktadır. Smelik'in filmi okuması, önce kadın cinselliğini temsil etmek üzere kullanılabilecek bir psişik, yapılanma olarak dışkılı ve tekinsiz bir fantezi olarak ele alınır, ardından filmde yer alan bir travestit performans, mizahi lezbiyen maskeleme ve kadınsı lezbiyen temsili açısından analize tabi tutulur. Lezbiyen arzu meselesi, psikanalitik bir çerçeve içinde irdelenir. Kristeva'nın dışkı (leş) (abjection[320]) kavramsallaştırmasından yararlanan Smelik, dışkıyı (leşlik) tabuları ihlal eden ve özgürleştirici anlamda kullanılmasıyla Treut'nun müsteh-

[318] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.27.
[319] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.17.
[320] Kristeva kuramının en önemli kavramıdır abjection. Öznelliğimizin oluşmasında çok önemli rolü vardır. Kristeva bu kavramla, "öznelliğimiz ve onun kaybetme olasılığının tekinsizliğini oyunlaştırarak bizi hem heyecanlandırdığını ve tehdit ettiğini fakat hem de bizi, kendimizi usulünce, dibe çakılan hatlar içinde tutan gündelik pratikler alanımızın mantığı ve baskısının dışına sürükleyerek özgürlükler sunduğunu belirtir. Bu buyurulmuş öznellik rahat, fakat aynı zamanda ağır bir yük ve kendi sınırları dışına çıkmakla da bizi durmadan ayartmaya çalışan bir öznelliktir." Bkz. Mansfield (2006), *Öznellik*, çev.: H. Çetinkaya-R.Durmaz, İzmir: Aralık yayınları, s.111.

cen hakkındaki fikirleriyle parellellik kurar.[321] Ayrıca Irıgaray'ın (*Speculum*'da) eril öznenin fallusa sahip olabilmesi için fallusun iktidarını yansıttığı bir Öteki'nin olmasına duyduğu ihtiyaçtan yola çıkarak, eril öznenin elinden iktidarının alınmasını *Girls Night Out* (Joanna Quinn, 1987) filmi üzerinden örnekler.[322] Ayrıca Smelik yine bakma biçimlerinden yola çıkarak Marion Hansel'in *Dust* (1985) filmini ırkçı cinsellik üzerinden yorumlar. Smelik, sinemada *Auteur* kavramını da eleştirir: kadın yaratıcıları yok saydığını ileri sürer.[323]

Barbara Creed ise 1993'de yayınladığı "The Monstorous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis" isimli makalesinde korku filmlerinde kadın-canavar imgesini inceler. Creed'e göre, korku filmlerinde gösterilen tuhaf, ucube doğumların, dünyaya gelen yaratıkların, rahmin doğaüstü, tuhaf dünyasına işaret ettiğini dile getirir.[324] Kristeva'nın "abject" kavramından yola çıkarak kadın rahminin doğaüstü ve vahşi olduğunu söyler. Rahim, korku filmlerinde genellikle kötülüğün, şeytanın dünyaya gelişi için bir kapı işlevi görür. Creed'e göre erkek vücudu bütünlüğü, biçimi ve normları temsil eder. Kadın vücudu ise bu özelliklere sahip değildir ve hamilelik bunun en uç sınırıdır.[325] Creed ayrıca sinemada vampir efsanesine değinir: Dişi vampir iğrenç ve alçaktır, erkek vampirden daha tehlikelidir, kana duyduğu açlığın dürtüsüyle erkek egemen sistem yapısını tehdit eder ve karmaşıklık yaratır.[326] Creed, vampir efsanesinin mitolojik anlamını menstürasyonun sembolik öyküsüne bağlar.[327]

1980 sonundan itibaren lezbiyen filmlerin sayısında artış görülür. Teresa De Lauretis 1994'de kaleme aldığı *The Practise of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* isimli kitabında performans unsurlarını lezbiyen fantezinin gösterenleri olarak değer-

---

[321] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.194.
[322] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.206.
[323] Smelik, A. (2008). A.g.e., s.28-29.
[324] Chaudhuri, S. (2006). A.g.e., s.92.
[325] Aktaran : Topçu, G. (2004). "Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın", *Sinemada Anlatı ve Türler*, Ed.: Fatma Dalay Küçükkurt- Ahmet Gürata, Ankara: Vadi Yayınları. s.189.
[326] Chaudhuri, S. (2006). A.g.e., s.98.
[327] Bkz. Bu öykü için (Topçu, 2004: 170).

lendirir. "*Hayalleştirme etkisi*" isimli bir kavram kullanan De Lauretis, lezbiyen maskelemesinde toplumsal cinsiyet ile performans arasında görünür olan boşluğa bu adı verir. Lacancı psikanalizden farklı olarak kadın maskelemesi heteroseksüel erkekler yerine başka bir kadına hitap ederse ne olabileceği sorusunu sorar. Böylece telafi edilmez bir durum doğar. Çünkü maskeleme kadının üstlendiği rolle özdeşleştirilemez. De Lauretis, sapkınlığı patolojik olmaktan çıkarır; lezbiyen cinselliğe dair sapkın arzu ekseninde psikanalitik kuram geliştirir. İğdiş edilme, kadınlardaki penis kaybını değil, kadın bedeninin kendini kaybetmesini ve ona erişimin de engellenmesini işaret etmekten çıkartır. Lezbiyen arzunun kayıp nesnesi ise dişil bedenin bizzat kendisidir.[328]

Türkiye Sinemasına Feminist Bakış

Türkiye sineması 1950'lerle birlikte Yeşilçam adı verilen bir döneme tanıklık eder. 1950 ile 1980 yılları arasında sinema kadın temsilleri açısından sosyo-kültürel dönemin etkilerini taşır. 1960-1975 yılları arasında Türkiye sinemasında melodram filmlerinde kadın temsilini inceleyen Akbulut, çalışmasında melodram filmlerinin toplumsal cinsiyet kategorilerini kültürel olarak kurduğunu ve ürettiğini iddia eder.[329] Akbulut'a göre, "filmlerde kadınlar, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanır. Bu durum, filmlerde kadınlara, gerçek kadınların göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını temsil eden bir gösterge işlevi yükler."[330] Abisel ise "Yeşilçam Kadınlığın Temsilinde Şiddeti Nasıl Kullandı?" isimli makalesinde, 103 film üzerinden yaptığı çalışmada incelenen filmlerin kadınların temsilinde iki kategori sunduğundan söz eder: "Toplumsal cinsiyet rolüne uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar. Rolüne uygun davranan kadının esas niteliği, yaşam amacı olan aşkı, evliliği, çocuk büyütmeyi ve bir yuva kurup onun selameti için var olmayı benimsemesidir. Rolüne uygun davranmayan kadın ise, elindekiyle yetinmeyen daha rahat ya da farklı bir yaşamı arzulayan, bu nedenle erkeklerin dünyasına geçiveren, hesap soran, bildiğini yapıp istediğini

[328] Aktaran: Öğüt, H. (2009). A.g.e., s.216.
[329] Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İst. Bağlam Yayınları.
[330] Akbulut, H. (2008). A.g.e., s.356.

planlı biçimle elde etmeye çalışan bir tip sergiler."[331] 1980 sonrasında ise erkek yönetmenlerin çektiği (Atıf Yılmaz gibi) bir kadın filmleri kuşağından söz etmek mümkündür.[332] 1980 öncesi çekilen filmlerin çoğunda kadının temsili, mağdur ve çaresiz iken, 1980 sonrası çekilen filmlerde bu temsiller ayakları üzerinde duran, toplumsal baskılara direnen ve başkaldıran kadınlardan oluşmaktadır.

Türkiye sinemasında kadın yönetmenlere değinecek olursak; Öztürk,[333] şimdiye kadar Türkiye sinema tarihi ile ilgili yazılmış kitapların büyük bir bölümünde kadın yönetmenlerin ya yok sayıldığını ya da onlarla ilgili yanlış bilgiler verildiğini, kadınların sinema gibi bir alanda onların deyimiyle "vahşi bir sektör"de var olmaları için nasıl bir iktidar mücadelesi vererek hatta çoğunlukla kadın kimliklerinden vazgeçerek "erkekleştiklerini" belirtir. Türkiye'deki sinema sektörünün cinsiyetçi yaklaşımlarını örneklerle gözler önüne serer. Film yapan kadınların dünyasını ele alarak, kadınların erkek iktidarında kendi kimliklerinden vazgeçmelerinin öyküsünü ve toplumsal cinsiyetin bu alanda nasıl oluştuğunu sorgular. Erkek egemen bir sektörde kadın olarak varolmak oldukça zordur. Örneğin, Bilge Olgaç, sinema sektörüne girişinin başlangıç yıllarında varoluş mücadelesini şöyle dile getirir: "Ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Onlara ayak uydurmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler."

Öztürk, kitabının giriş bölümünde dünyada 1896'dan beri film yapan kadınları, onların söylemini, sinemaya yaklaşımlarını inceledikten sonra, bunları Türkiye'de ilk olarak 1951'de (Cahide Sonku tarafından) film çekmeye başlayan Türkiyeli kadınlarınkiyle karşılaştırıp, aralarındaki farklılıkların nedenlerini irdeler: Türkiye'de 1914–2002 arasında çekilen 6035'den filmden sadece 96'sı kadınlar tarafından çekilmiştir. Yazar, kitabın gelişimi içinde hem

---

[331] Bkz. Daha ayrıntılı bilgi, 1960'lar ve 70'ler Türkiye sinemasında kadın temsilleri için (Abisel, 2008: 310–312). Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi. s.299.

[332] Bkz. Daha ayrıntılı bilgi için bu temsil biçimlerini de sorunsallaştırmaları açısından Yaşartürk ve Suner'in çalışmaları.

[333] Öztürk, R. (2003) *Sinemanın Dişil Yüzü; Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, İstanbul : Om Yayınevi.

bunun nedenlerini hem de kadın filmini "*Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim "kadınsız feminizm" de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan bir dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir.*"[334] şeklinde tanımlayarak çekilen filmlerin de ne ölçüde kadın filmi olduğunu sorgular. Türkiyeli kadın yönetmenlerin eril bakış açısının izlerinden kurtulmadıklarını, kadın olarak ayırt edici özelliklerinin görülmediğini dile getirirken, eril-cinsiyetçi söylemi sorgulayan, ona karşı duran, feminist bakış açısına sahip filmler yapmadıklarını saptar. Ancak Bilge Olgaç, özellikle *İpekçe* (1987), *Kaşık Düşmanı* (1984) ve *Gülüşan* (1985) gibi filmlerinde sıra dışı kadınları, toplum değerlerinin dışında kalan kadınların yaşadıklarını, acılarını anlatır. *İpekçe* isimli filminde Simone de Beauvoir'ı hatırlatırcasına "insanlar karakterleriyle doğmazlar. Onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlardır" der.[335] İnsanların değişebileceklerini, tarihselliklerini, insanları yaratan toplum koşullarını anlamaya ve anlatmaya çalışır.

Türkiye sinemasında 2000'li yıllara baktığımızda ise Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer, Belma Baş, İlksen Başarır, Çiğdem Vitrinel, Handan İpekçi, Biket İlhan, Tomris Giritlioğlu gibi kadın yönetmenler göze çarpmaktadır. Feminist sinema kuramı düşünüldüğünde bütün bu kadın yönetmenlerin ne kadar erkek bakışını parçalayan, onu sorgulayan, anlatıyı kadın bakış açısından sorunsallaştıran filmler yaptıkları tartışma götürmektedir.[336]

---

[334] Öztürk, R. (2003). A.g.e., s.12.

[335] Bkz. Bilge Olgaç'ın Gülüşan filminin feminist bir okuma denemesi için, (Saygılıgil, F. (2010). "Bilge Olgaç'ın Gülüşan Filmi İçin Bir Okuma Denemesi", *SineCine*, Güz 1(2) Ankara: Dipnot Yayınları. s.116–125).

[336] Her ne kadar Ustaoğlu'nun *Araf*, Esmer'in *Gözetleme Kulesi* filmlerinin ana karakterleri kadınsa da, bence iki film de, feminist bakış açısından okunduğunda oldukça sorunludur ancak bu başka bir yazının konusudur. Baş'ın *Zefir* isimli filmi ise "annelik" sorunsallaştırması başta olmak üzere kadın filmi olarak üzerinde çok konuşulması gereken bir filmdir.

Sonuç

Türkiye'de varolan Filmmor ve Uçan Süpürge kadın filmleri festivalleri kadınların film yapmaları, yapılanları izlemeleri, filmler üzerine tartışmaları, bir araya gelmeleri açısından çok önemli olanaklar sunmaktadırlar. Teknolojik olanaklara ulaşma kolaylığı, festivallerin artması kadınların film çekmeleri ve gösterebilmeleri açısından geçmişe oranla yadsınamaz bir değer taşımaktadır. Bize düşen kanımca, varolanı sorgulamak ve hayallerimizden vazgeçmememizdir. Claire Johnston'ın 1973'de söylediği gibi, "*kolektif bir filmin kendisi, üretim koşullarını yansıtamaz. Kolektif yöntemlerin bize sağladığı şey, sinemanın nasıl işlediğinin araştırılmasını, ideolojinin işleyişinin sorgulanmasını ve gizeminin çözülmesini nasıl yapabileceğimizi ortaya çıkarmaktır. Kadın mücadelesi için devrimci bir karşı-sinema anlayışı ancak bu türden içgörülerle elde edilebilecektir*."[337]

[337] Johnston, C. (2008). A.g.e., s.86.

SİNEMADA ANLATI KURAMI

Doç. Dr. Özgür YAREN*

Anlatı, en geniş tanımıyla, hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla, hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Anlatı kuramcıları bu sorunun cevabını vermek için uğraşırlar. Anlatının kapsamı ilk düşündüğümüzde aklımıza gelen örneklerden çok daha geniştir. Şiirin ve tragedyanın, masalların, hikâyelerin, roman, film, opera ve futbol yayınlarının, olimpiyatların ve destanların, akşam haberlerinin, bilgisayar oyunlarının ve fıkraların ortak özellikleri, her birinin birer anlatı olmasıdır. Her anlatıda olmazsa olmaz bir takım temel kavramlar; ***zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu*** ve bu kavramlara görece yakın zamanda eklenen ***seyircinin konumu*** onların bu arayışına yardımcı olur. Bu kavramlar her türlü anlatıda vardır.

Şimdi yukarıda kalın harflerle belirtilen kavramların aşağıdaki cümledeki karşılıklarını bulmaya çalışalım:

Bundan yaklaşık iki bin dört yüz yıl önce, bugünkü Selanik yakınlarında bir açık hava okulunda ağustos böceklerinin gürültüsünden başka çıt çıkmıyordu çünkü öğrencileri pür dikkat kesilmiş, Aristo'nun az sonra anlatacaklarını bekliyorlardı.

İşte size küçük bir anlatı. Bir anlatı yukarıdaki örnekten daha kısa (örn. *Etrafta çıt çıkmıyordu*) ya da daha uzun olabilir. Yukarıda yer verilmeyen daha fazla bilgi de içerebilir. Örnekleri; karakterlerin kostümleri, mekân hakkında ayrıntılar, karakterlerin iç dünyası, o sırada kentin siyasal durumu, hava sıcaklığı vs. gibi sonsuza kadar uzatabiliriz ve olay örgüsünü ilerletebiliriz: *Daha sonra filozof, şiir sanatını ve tragedyaları gözlemleyerek yazdığı* Poetika*'daki fikirlerini öğrencileriyle paylaşarak anlatı kuramlarının temelini attı:*

"Üzerinde konuşmak istediğimiz konu şiir sanatıdır"

Aristo *Poetika*'da ortaya koyduğu en temel ayrımlardan birinde sanatların ***mimesis*** yani taklit için kullanılan araç bakımından

---

* **Doç. Dr. Özgür YAREN**: Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, Fotoğrafçılık ve Grafik Anabilim Dalı.

(medyum, resim ya da dil gibi), taklit edilen nesneler bakımından (konu ve tür) ve taklit tarzı bakımından (öyküleme ya da gösterme) birbirinden ayrıldıklarını söyler. Buna göre nesneler diegetik yani öyküleme ya da mimetik yani gösterme yoluyla taklit edilebilirler;[338] öyküleme ise Homeros'un yaptığı gibi bir başka kişi adına ya da doğrudan sanatçının kendi adına gerçekleşebilir.'[339]

Aristo'nun *Poetika*'da ortaya koyduğu ilkeler, sınıflandırma çabaları ve tanıştırdığı *katharsis* (rahatlama) ve *mimesis* (taklit) gibi kavramlar bugün bile anlatı kuramı üzerine kafa yoran herkesi etkiler. Aristo özellikle şiir sanatı ve tragedyadan bahsetse de anlatı kuramcıları, roman gibi modern edebi türleri incelerken de Aristo'dan faydalanırlar. *Poetika*'yı okursanız, tüm diğer kuramcıların, Aristo'nun heybesinden çıktığını görürsünüz. Bu nedenle derdimiz sinema anlatısı olsa da Aristo zorunlu ilk durağımız olacak. Aristo'nun söylediklerıyle sinemayı bağdaştırmanın pek de zor olmadığını göreceksiniz. Dilerseniz Aristo'nun tragedya hakkında yaptığı bazı tanımları, genel olarak sinemayı, diyelim ki hafta sonu bir AVM'nin sinema salonunda izleyebileceğiniz türden uzun (kısa değil), konulu (deneysel değil), ana akım (Hollywood) bir kurmaca filmi (belgesel değil) aklınızda tutarak okuyun.

"O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı (burası bizim için şart değil elbette), *başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya* (film diye okuyalım) *salt bir öykü [*mythos*] değildir. "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir [*katharsis*/arınma]*.'[340]

---

[338] 1960'lara kadar film kuramlarında sinemanın bu ayrımın mimetik tarafında yer aldığı, filmin anlatmak yerine canlandırdığı, dramatize ettiği ya da gösterdiği kabul görüyordu. Münsterberg, Arnheim, Kuleshov, Eisenstein ve Bazin'in kuramlarının ortak noktası sinemanın canlandırmayı mümkün kılan görselliğine yapılan vurguydu. Ancak 60'lardan sonra Rus biçimcileri ve onlardan etkilenen Fransız yapısalcılar diegetik yani öyküleme modellerini ön plana çıkardı.

339 Aristoteles. (2008). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orjinal metin M.Ö. 335?), ss.1 1,13-14.

[340] Aristoteles. (2008). A.g.e., s.22.

Hayatında hiç patlamış mısır yememiş ve film izlememiş biri için gayet isabetli bir tanım, değil mi? Bu tanımda sinemanın zamanla ilişkisi yer alır: Filmin belli bir uzunluğu vardır, onu kitap gibi kimi yavaş kimi hızlı tüketemez, plastik sanat yapıtları gibi bir bakışta tamamını göremez, belirlenmiş süreyi doldurmak gerekir. Taklide dayalı doğası bulunur: Her filmin öyle ya da böyle gerçeklikle bir ilişkisi vardır. Bazı filmler gerçeğe daha çok benzer görünür, bazıları daha az. Ama her birinin bir düzeyde mutlaka gerçeklikle, yaşadığımız, tecrübe ettiğimiz, bildiğimiz ya da sadece hayal ettiğimiz gerçeklikle ilişkisi vardır. Tanımda filmin stili, biçemi ya da üslubu da yer alır (*güzelleştirilmiş bir dil*). Aristo her bölüm için kullanılan özel araçlardan, kimi bölümlerde kullanılan ölçüyü (sözler) kimi bölümlerdeki müzik ve şarkıları anlar. Biz de öyle anlayabiliriz. Katharsis'i yani arınmayı da unutmayalım. Ağlamak için izlediğimiz melodramları, korkmak, endişelenmek için izlediğimiz gerilim, korku, macera gibi film türlerini düşünün.

Aristo'nun anlatı kuramını sinemayla bağdaştırmayı şimdi de siz deneyin: Aristo'ya göre tragedya bir eylemin taklididir. Taklidi tragedyanın öyküsü sağlar. Öykü, ***olay örgüsü***nü, ***karakter***, eylemde bulunan kişilere yorduğumuz özellikleri anlatır. Aristo tragedyanın altı öğesi olduğunu söyler. Bunlar öykü, karakterler, dil, düşünceler, *dekoration* ve müziktir. Bu öğelerin en önemlisi olayların uygun bir biçimde birbirleriyle bağlanmasıdır [olay örgüsü]. Karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde öyküsü olmayan (eyleme dayanmayan) tragedya olmaz.[341]

Olay örgüsü ve ***karakter***, bizim ilgilendiğimiz kadarıyla film anlatısının da temel kavramlarıdır. Şimdi biraz daha ayrıntıya girelim:

"Kimilerinin öne sürdükleri gibi, öykü bir tek kahraman çevresinde dönüyorsa, o öykü birlikli değildir. Çünkü bir kişinin başından sayısız şeyler geçebilir ve çoğunlukla bunlardan birlikli bir şey çıkmaz".[342]

Aristo burada olay örgüsünün zamanıyla öykülemenin zamanı arasındaki farka dikkat çeker. Bir film izlemek ortalama iki saat sürer ancak filmde anlatılan olaylar günlerce hatta yıllarca sürebilir.

---

[341] Aristoteles. (2008). A.g.e., s.23-24.
[342] Aristoteles. (2008). A.g.e., s.29.

Tutarlı bir anlatı için olay örgüsündeki gereksiz ayrıntılar atılır. Sadece hikaye için önemli olaylara yer verilir. Anlatı kuramcıları bu ayıklamaya ***eksilti*** derler. Bu sayede olay örgüsü gerektirmiyorsa izlediğimiz kahramanların tuvalete gittiğini ya da dişlerinin arasına kaçan şeyleri kürdanla çıkarmaya çalıştığını görmeden hikâyenin amacıyla ilişkili eylemlerine odaklanırız.

Aristo bunlardan başka olay örgüsünün yapısal olarak incelediğinde bulduğu yasaları sıralar. Tragedyanın ***düğüm*** ve ***çözüm***den oluştuğunu söyler.[343] Daha sonra bu basit ayrımı ***tanınma*** (bilgisizlikten bilgiye geçiş: -"Durun, siz kardeşsiniz!"), ***baht dönüşü*** ("Ben gazinocular kralıyım, işte kartvizitim!"), ***eylemlerin tersine dönüşü*** (sürpriz: "Seni öldürmeye geldim. Fakat sana âşık oldum!") gibi film anlatısı için de kullanabileceğimiz kavramlarla detaylandırır. Ancak Aristo tarafsız bir gözle anlatı yapısının temel özelliklerini kaydetmekle yetinmez. Estetik yargılarda bulunur. Nasıl yapılırsa daha iyi tragedyaların yazılabileceğini anlatır. Acemi yazarların düştükleri hatalara değinir. Örneğin öykünün çözümünün tanrının eliyle (*Deus ex machine*) değil karakterlerden doğması gerektiğini söyler. Antik Yunan'daki acemi tragedya yazarları gibi bugün de senaristler bazen kahramanların başını öyle büyük belalara sokarlar ki, çıkış ancak tanrının eli gibi büyük bir gücün kurtarıcılığıyla mümkün olabilir. Bu hatanın nedeni yine Aristo'nun bize öğrettiği katharsis kavramında gizlidir. Korku duygusu ne kadar büyük olursa ardından gelen arınma da o denli fazla olur. Bu nedenle senaristler kahramanların kendi başlarına içinden çıkamayacağı büyük belalar yaratıp daha sonra o kahramanları içine attıkları o belalardan tanrının eliyle, yani olay örgüsünün tutarlılığını bozacak denli güçlü bir dış destekle kurtarma kolaylığına sığınmak zorunda kalırlar.

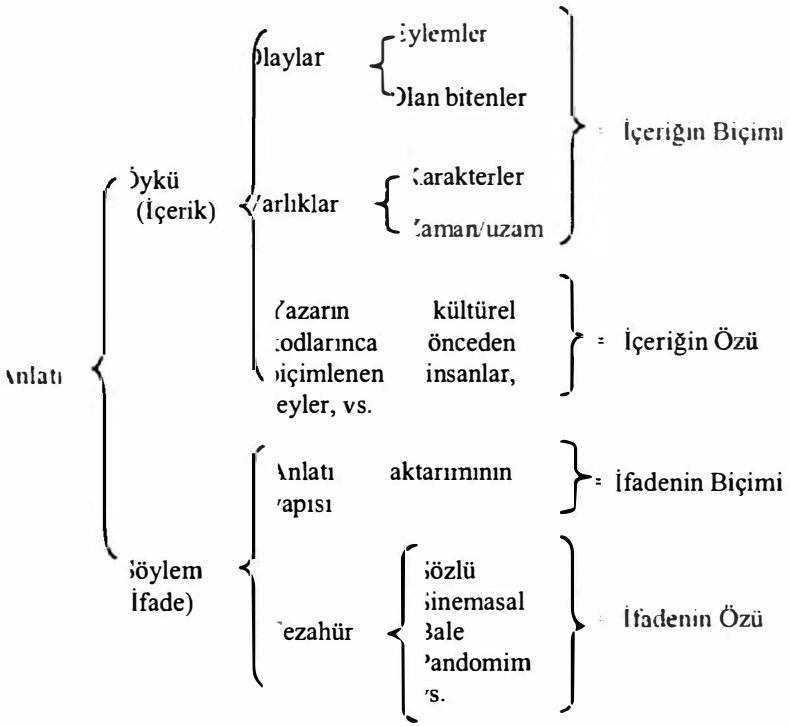
Seymour Chatman'a Göre Anlatının Yapısalcı Yorumu

Anlatının yapısal incelemesine ilişkin Aristocu miras, yirminci yüzyılda özellikle Fransız yapısalcıları tarafından benimsenir ve anlatı kuramına ilişkin kitaplarda paragrafların arasında anlatının yapısına ilişkin, doğa bilimlerinde görmeye alışık olduğumuz tablolar ve şemalar belirmeye başlar. Aşağıda önemli bazı örneklerinin bulabileceğiniz bu kuramların ortak noktası, belli anlatı türle-

[343] Aristoteles. (2008). A.g.e., s.53.

rinden yola çıkarak anlatılar arasında ortak bir motif ya da örüntü bulabilme çabasıdır. Bu çabanın gerisinde belki de evrensel bir insanlık anlatısı arayışı, "insan böyle anlatır" diye başlayacak bir yanıtın sonsuz genişlikteki kapsama alanını bulabilme güdüsü yatar. Yer darlığından ötürü burada olabildiğince basite indirgenerek ve özetlenerek ya da kısmen yer verilen bu kuramlar hakkında sağlıklı bir fikir oluşturmak için onları orjinal metinlerin bütünlüğü içinde değerlendirmeniz gerekir. Ancak orjinal metinlere bakacak olursanız, onların da özetleri kadar kolay anlaşılır, şematik ya da mekanik olduğunu görürsünüz.

Şimdi yukarıda söz ettiğimiz türden bir şemayla başlayalım. Aşağıda Amerikan anlatı kuramı okulunun yapısalcı kısmının önde gelen temsilcisi olarak kabul edilen Seymour Chatman'ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı kitabından bir diyagram görüyorsunuz.



Diyagramlar ve sınıflandırmalar yapısalcı kavrayış tarzına uyum gösterdiği için yapısalcı kuramlarda sık sık karşımıza çıkar. Bu diyagramda Chatman bir anlatının gerekli bileşenlerini (ve sadece gerekli olanları) ortaya koyar.[344] Yapısalcı kuram her anlatının iki bölümü olduğunu ileri sürer. Bu ayrım, bir anlatının *ne* anlattığıyla (öyküsü, içeriği ya da olaylar zinciri ve öyküdeki varlıklar) ve *nasıl* anlattığıyla (söylem, ifade, tezahür ya da anlatı ortamı) ilgilidir. Kuşkusuz bu tür bir ayrım *Poetika*'dan beri bilinmektedir. Aristo için gerçek dünyadaki eylemlerin taklidi, *praksis* bir iddia oluşturmak, *logos* olarak anlaşılıyordu, olay örgüsünü oluşturan birimlerin seçildiği (ve muhtemelen yeniden düzenlendiği) alan ise *mitos* idi.[345]

Anlatının genel yapısını ortaya koyan yukarıdaki tablo, bize anlatıların farklı ortamlara uyarlanabileceğini de söyler. Şimdiye kadar onca edebiyat uyarlaması film, film uyarlaması video oyunu ya da kitap uyarlaması çizgi roman görmüş olduğunuz için bunu siz de biliyorsunuz. Ancak bu genel tablo üzerinde düşünürken, anlatının genel yapısıyla bir anlatı ortamı olarak sinemanın bu yapı içindeki farklılıklarını da değerlendirmemiz gerekir. Örneğin sözlü anlatılar zaman özetiyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder.[346] Romanın ancak uzun paragraflarla betimleyebileceği bir mekânı sinema bize kameranın kısa bir çevrinme hareketiyle tanıtabilir. Buna karşın karakterlerin iç dünyası edebiyatta daha kolayca açık edilebilirken sinemada bunu yapmak için film dilinin görsel gramerine (kamera açıları, çerçeve düzenlemesi, ışık ve filtre kullanımı) ihtiyaç duyulur. Anlatı ortamına özgü farklılıklar, anlatım olanaklarından ibaret değildir. Soyutlama ya da gereksiz ayrıntıları anlatı dışında bırakmak için gizlemek, anlatı ortamının sahip olmadığı olanaktan faydalanmayı gerektirir. Örneğin sözlü anlatımda "odaya bir adam girdi" demekle yetinebilirsiniz ancak sinemada adam belli bir biçimde giyinmiş olmalıdır. Bu bilgi anlatılmadan bırakılamaz.[347] Benzer bir biçimde sinemada soyut kavramlar söz kullanılmadan, salt görüntülerin simgesel diline sığınılarak dile getirilebilir ancak sözlü anlatı hiçbir durumda suskun kalamaz.

---

344 Chatman, Seymour. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Özgür Yaren (çev.) Ankara:De Ki. (orjinal metin, 1978), s.23.

345 Chatman, S. (2008). A.g.e., s.17.

346 Chatman, S. (2008). A.g.e., s. 23.

347 Chatman, S. (2008). A.g.e., s. 27.

Olaylar ve Zaman

Öyküyü oluşturan olay örgüsü, belli bir neden sonuç ilişkisi içinde okura ya da seyirciye sunulan olaylardan oluşur. Ancak olay örgüsünün sunuş düzeni, olaylar zinciriyle ya da olayların kronolojik sıralamasıyla aynı olmak zorunda değildir. Sunuş düzeni olayların kronolojik sırasını dikkate alabileceği gibi geri dönüşler ve ileri sıçramalarla çeşitlendirilebilir. Rus biçimciler bu gerekli ayrımı ortaya koymak için iki kavram kullanırlar: "fabl" (*fabula*) yani temel öykü malzemesi ya da olaylar bütünü ve "olay örgüsü" (*sjuzet*) yani olayları birbirine bağlayarak anlatıldığı biçimiyle öykü. Biçimcilere göre, fabl, "yapıtın gidişatı sırasında bize iletilen, birbirine bağlanmış olaylar kümesidir", ya da "aslında ne oldu" sorusunun yanıtıdır. Olay örgüsü ise "ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor" sorusunu yanıtlar. Bu basitçe "olayların yapıt içinde hangi sırayla göründüğünü", anlatır. Bu sıralama normal (abc), geriye dönüşlü (acb) olabilir ya da *in medias res*, yani ortadan (bc) başlayabilir.[348] *İnce Kırmızı Hat* (Terrrence Malick, 1998) gibi çoğu savaş filmi doğrudan cephede, çarpışma sırasında başlar. *Sherlock Holmes* ve çağdaş örnekleri gibi birçok polisiye televizyon yapımı ise kimi zaman açılış jeneriğinden önce işlenen suçu *in medias res* göstererek serim için zamandan tasarruf eder.

Edebiyatta sunuş düzeninde değişiklik kolaylıkla halledilebilirken sinemada zaman sıçramalarının seyircinin kafasını karıştırmaması için film gramerinin kendisini aşama aşama geliştirmesi gerekmiştir. Zamanda ileriye dönük sıçrama kopan takvim yaprakları gibi kör gözüm parmağına anlatımlardan kararma-açılma gibi pratik yöntemlerle anlatılabilir hale gelmesi ancak zaman içinde mümkün olmuştur. Yeşilçam filmlerinde genellikle kahramanın daha önce olmuş bir olayı hatırlaması için kullanılan geri dönüşleri, olay örgüsünün şimdiki zamanından ayırt etmek için, görüntü bulanıklaştıran el yapımı filtreler kullanılıyordu. İlkin avant-garde filmlerde karşımıza çıkan zamanda sıçrama bugün yaygın bir ***uylaşım*** olarak kullanılır. Uylaşım, sanatçı ve izleyici arasında, bir sanat yapıtındaki bazı yapaylıkların gerçek gibi kabulüne dayalı varsayılan anlaşmadır. Örneğin, seyircinin gerçekliği algılayışı devamlı ve parçalanmamış olsa da, filmlerde kurgu (ya da çekimlerin yan yana

[348] Chatman, S. (2008). A.g.e., s. 18.

getirilmesi), "mantıklı" kabul edilir. Kısa süreli hafızasını yitiren bir adamın hikâyesini anlatan *Memento* (Christopher Nolan, 2000) bütün öykünün geri dönüşlerle anlatıldığı ilginç bir örnektir. Filmdeki birbirine paralel iki öykünün biri doğrusal olarak ilerlerken diğer hikâye, filmin kahramanı Leonard Shelby olayları hatırladıkça, sondan başa doğru geri gider.

Kimi durumlarda olay örgüsü, geçmiş zamanda olmuş olaylar zincirini şimdiki zamanda geçen bir başka anlatıyla çerçeveler. ***Çerçeve anlatılar***, çevreledikleri anlatıları açıklamak, onlar hakkında yorum yapmak ve yargıya varmak için kullanıldığı gibi anlatıcının bir başka anlatıcıyı tanıttığı durumlarda ve okuru-seyirciyi olaylarla daha kolay ilişkilendirmek için de kullanılırlar. *Don Kişot*'dan *Decameron*'a birçok erken örneği bulunan çerçeve anlatıların tarihinin, romanın tarihine denk olduğunu söyleyebiliriz. Hindistan'da yoksul sokak çocuğu Cemal'in '*Kim Milyoner Olmak İster*' yarışmasına katılarak büyük ödülü kazandığı, daha sonra hile yaptığı şüphesiyle sorgulandığı *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2008) filminde hikâyenin çoğu karakolda yarışma görüntüleri banttan izlenirken sorgulanan Cemal'in ağzından anlatılır. Yarışma sırasında sorulan her soru Cemal'in geçmişi hatırlamasına neden olur. Böylece yarışma ve sonrasındaki sorgulama sahneleri ayrı çerçeve anlatılar olarak ortaya çıkar. Daha edebi bir sinemasal çerçeve anlatı örneği ise *Ülke ve Özgürlük* (Ken Loach, 1995) filminde yer alır. Filmde İngiltere'de yaşlı bir adamın ölümünden sonra ondan kalan mektupları ve belgeleri karıştıran torunu, dedesinin genç bir Komünist Parti üyesiyken 1936'da İspanya iç savaşına katıldığını öğrenir. Torunu dedesinin mektuplarını okudukça, biz de dedesinin gençliğinde başından geçenleri ve İspanya iç savaşını öğreniriz.

Olay örgüsünün sunulabilmesi için belli bir anlatısal tutarlılık gerekir. Doğallaştırma ya da gerçekgibiliği kullanarak "eksikliği doldurma" uylaşımı, bu tutarlılığı sağlamanın en sık yollarından biridir. Bu uylaşım, okuyucunun olayları ve varlıkları tutarlı bir bütünlüğe uyarlayarak metindeki boşlukları doldurma güdüsüyle ilişkilidir. Böylece gereksiz ayrıntıların atlanmasıyla anlatı ekonomisi sağlanmış olur. Bir karakteri Salacak sahilinde Kız Kulesi'ni seyrederken gördüğümüz bir çekim düşünün. Ardından kesme ile havalanan bir uçak çekimi ve hemen ardından yeni bir kesmeyle aynı karakteri Konak meydanındaki saat kulesi önünden geçerken

gördüğümüz bir çekim gelsin. Bu kurguyu izlediğimizde hem İstanbul ve İzmir'e dair bilgilerimizi kullanır, hem daha önce seyrettiğimiz filmlerden edindiğimiz uylaşımsal bilgiyi devreye sokarız. Böylece Türkiyeli sinema seyircileri olarak bu çekimleri anlamlandırmakta tereddüt etmeyiz. Oysa aynı kurgu, bu şehirleri tanımayan ya da daha önce böyle bir ulaşımdan haberi olmayan, sözgelimi 1950'lerden önceki seyirciler için kafa karıştırıcı olabilir. Söylemin olay örgüsünde eksik bıraktığı noktalara eksilti denir. Yukarıdaki örnekte karakterin İstanbul'dan İzmir'e uçakla seyahati, seyirci tarafından tamamlanacağı düşüncesiyle eksik anlatılır. Böylece karakterin trafikten kurtulup havaalanına varışının, sıkıcı güvenlik prosedürlerinden geçişinin, uçağa binişinin, İzmir'e inişinin ve Konak meydanına varışının anlatımından tasarruf edilmiş olur. Eksilti kesme yoluyla kurguda devamlılığı sağlamak üzere birkaç saniyelik eylemleri kapsayabileceği gibi kararma-açılma, zincirleme gibi montaj teknikleri ve ara yazılar sayesinde ("üç yıl sonra") teorik olarak sonsuz uzunlukta bir zaman dilimini de kapsayabilir. Ayrıca yinelenen kurgu, ağır çekim gibi sinemasal olanaklar sayesinde söylem zamanı öykü zamanından uzun tutularak eksilti yerine esnetme de yapılabilir.[349]

Varlıklar ve Uzam

Öykü olaylarının boyutunun zaman olduğu gibi, öykü varlıklarının boyutu da uzamdır. Bu nedenle öykü zamanını söylem zamanından ayırdığımız gibi, öykü uzamını da söylem uzamından ayırmamız gerekir. Bu ayrım kendini en açık biçimde görsel anlatılarda gösterir. Filmlerde açık biçimde sunulan öykü uzamı, perdede gösterilen dünyanın bir parçasıdır, ima edilen öykü uzamı ise [perdedeki] çerçevenin [ya da kadrajın] dışında kalan ancak karakterlerin görebildiği, onların işitme mesafesinde olan, ya da eylem yoluyla ima ettikleri her şeydir.[350]

Seymour Chatman sinemada öyküyle ilişkili uzamsal ölçütleri şöyle sıralar:

- *Ölçek ya da boyut:* varlıkların "normal" boyutu, kameraya olan uzaklık ve kullanılan lensin odak uzaklığına bağlı olarak değiş-

[349] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.66.
[350] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.89.

şebilir (*Titanik* filminde dev transatlantığın havuzda yüzdürülen bir modelle temsil edilmesi gibi).

- *Kontur, doku ve yoğunluk:* Dekor ve kostümlerde kullanılan malzemeyle ve ışık-gölge kullanımıyla vurgulanabilir.

- *Konum*: Her varlık (a) çerçevenin dikey ve yatay boyutunda (b) çerçevedeki diğer varlıklarla ilişki içinde, kamera önünde belli bir açıyla, kameranın tam karşısında ya da arkası dönük, kameraya göre daha yüksekte ya da alçakta, solda ya da sağda konumlanmıştır.

- *Yansıtılan aydınlatmanın derecesi, çeşidi ve alanı* (ve renkli filmlerde renk ögesi) Varlık güçlü ya da zayıf olarak aydınlatılır. Işık kaynağı odaklanmış ya da dağılmıştır, vb.

- *Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi*. Varlık üzerinde keskin ya da "yumuşak" netlik (resimdeki *sfumato* efektine karşılık gelecek biçimde) vardır, varlık net ya da netsizdir ya da bozucu bir mercekle görüntülenir.[351]

Karakterler

Roland Barthes gibi Fransız anlatıbilimciler ve Vladimir Propp gibi bazı yapısalcılara ve biçimcilere göre, karakterler olay örgülerinin ürünüdür. Karakterlerin kişiliği değil olay örgüsü içindeki eyleyen konumları değerlendirilir. Yani karakterler söz konusu olduğunda önemli olan işlevdir. Oysa modern karakterler, masallarda ya da Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi olay örgüsünün gerektirdiği özelliklerle sınırlı değildirler. Bu nedenle günümüzde karakterleri ele almak için daha sofistike ayrımlara ihtiyaç duyulur.

Kendisi de bir yapısalcı olmasına karşın Todorov karakterleri değerlendirirken olay örgüsü merkezli ya da psikolojik olmayan anlatılarla karakter merkezli ya da psikolojik anlatılar arasında bir ayrım yapar.[352] Olay örgüsü merkezli anlatılarda karakterler, karakteristik özellikleriyle ele alınırlar. Karakter psikolojisi derinlemesine işlenmez. Karşısına çıkan olaylar sağanağında karaktere fazla seçim şansı tanınmadan karakteristik özelliğine uygun bir biçimde davranması sağlanır. Oysa karakter merkezli ya da psikolojik anlatılarda karakterlerin davranışları öngörülemeyebilir. Ayrıca böyle anlatılarda olay örgüsündeki olaylar sağanağından tasarruf edilerek önemli bir bölümü, karakteri gerçekçi bir

[351] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.90-91.

[352] Todorov'dan aktaran Chatman, S. (2008). A.g.e., s.105.

biçimde yani olabildiğince fazla nüans ve özellikle kurmaya ve karakterin ruh halini aktarmaya ayrılır. Todorov'un bu ayrımını kabaca Hollywood'dan etkilenen ana akım sinemayla sanat sinemasına (her ne kadar bu iki jenerik tanımlama arasında yapılan ayrım tartışmalı olsa da) uyarlayabiliriz. Bir Hollywood aksiyon filminde yüzeysel bir biçimde tanıtılan karakterler olaydan olaya koştururken, sanat filmi ya da festival filmi olarak anılan yapımlarda karakterlerin iç dünyası, olay akışının önüne geçer. Bu nedenle ilk tür filmlerin seyircileri 'hiçbirşeyin olmadığı' sanat filmlerini sıkıcı bulurlarken festival seyircileri, iki boyutlu karton karakterlerin anlamsızca koşuşturduğu filmlere burun kıvırabilirler. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filminde işlevini yitirmiş bir ailenin çocuğu olan İsmail'in tüm sıkıntıları ve düş kırıklıkları, odasında uzanıp rüzgârın kımıldattığı perdeyi hissettiği sahne gibi uzun, diyalogsuz çekimlerle dile getirilir. İsmail'in *Üç Maymun*'daki sunumuyla bir Hollywood aksiyon filmindeki mutsuz ergen karakterinin sunuluşunu karşılaştırarak bu ayrımı daha iyi anlayabilirsiniz.

Benzer bir ayrım karakterlerin olay örgüsü içinde taşıdıkları önemle belirlenen hiyerarşisidir. Hollywood anlatıları genellikle yıldızların canlandırdığı tek kahramanlı hikayeler sunarken erken dönem Sovyet sineması, Eisenstein'ın filmlerinde olduğu gibi bu hiyerarşiyi kitleye dağıtarak demokratikleştirir. *Potemkin Zırhlısı* (1925), ya da *Ekim* (1928), çarpıcı öykülerine karşın yıldız oyuncuların canlandırdığı, ekran zamanın büyük bölümünde karşımıza çıkan, varlığı ve eylemleriyle diğer karakterlerden daha üstün olan kahraman karakterler kullanmaktan özellikle kaçınırken Hollywood sineması savaşlar, devrimler, felaketler, salgınlar gibi en karmaşık, toplumsal ya da kolektif olayları işleyen öyküleri bile kahraman karakterler ve onlar etrafındaki yardımcı karakterler aracılığıyla anlatmayı tercih eder.

Anlatıcı ve Seyirci

Her anlatı, bir içerik ("öykü") ve bir ifade ("söylem") düzlemine sahip yapıdadır. Seymour Chatman "anlatının varlık (OLMAK) ya da eylem (YAPMAK) bildirmesine göre, durağan ve süreğen olmak üzere değişen, iki çeşit anlatı ifadesi olduğunu ileri sürer. Bu dikotomiyi ise ifadenin sunuluş biçimiyle ilgili bir dikotomi keser: ifade seyirciye doğrudan mı sunulur yoksa anlatıcı dediğimiz başka biri aracılığıyla mı? Başka bir deyişle, gösterir mi yoksa anlatır mı?

Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır.[353]

Anlatıcı, sesi en az işitilir olandan en belirgin olanına kadar değişen sayısız olasılıklar içinde yer alabilir.[354] Burada bir parantez açıp yazar ve anlatıcının karıştırılmaması gerektiğini söylemek gerekir. Anlatıcı türleriyle ilgili sinemaya uyarlanabilecek en kullanışlı ayrım herhalde Wayne Booth'un *Kurmacanın Retoriği*'nde yaptığı dramatize edilmiş ve dramatize edilmemiş anlatıcı ayrımıdır.[355] Hiçbir anlatıcının dramatize edilmediği durumlarda bile yapıtlarda, yazarların kişiliğinden farklı bir anlatıcı bulunur. Bu Wayne Booth'un adlandırmasıyla, ***zımnî*** ya da ***ima edilen yazardır***. Dilimizde "***ben anlatıcı***" olarak da karşılık bulan bu kavram, yazarın "ima edilmesi", yani okur tarafından anlatıdan yola çıkarak yeniden inşa edilmesi anlamına gelir.

Özellikle Fransız Yeni Dalga sinemasıyla 1960'larda tartışılmaya başlanan *auteur* sinema, filmin yönetmeninin aynı zamanda yazarı olması gerektiğini, filmin ise bütünüyle bu yazar/yönetmenin yapıtı olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri süren sinemacılar tarafından destek bulurken, günümüzde başta Hollywood filmleri olmak üzere birçok eğlence filmi, bir komite ya da senaryo grubu tarafından yazılır. Klasik anlamda bir yazarı olmayan bu tür yapıtlar da dahil olmak üzere her zaman bir ben anlatıcı ya da ima edilen yazar bulunur.

Dramatize edilmemiş anlatıcılar deneyimsiz okurda hikayenin kendisine dolaysız ulaştığı yanılsaması uyandırabilirler. Yine de çoğu hikaye, anlatan kişinin yani "ben"in ya da "o"nun bilincinden süzüldüğü şekilde sunulur.[356] Ancak sinema anlatıcıyı açıkça sunmaksızın daha nesnel görünümlü bir anlatı tutturabilir. Yine de anaakım sinemanın kahraman odaklı öyküleri kaçınılmaz olarak "üçüncü şahıs" anlatı etkisi uyandırır.

Dramatize edilmiş anlatıcılar ise, anlatıcı olarak kendi varlıklarını açık ederler. Bu hikaye evreninin dışında kaldığı halde kendisinden bahsederek ya da okura seslenerek olabileceği gibi hikaye evreni içinde gözlemci ya da eyleyen karakterler olarak da (*Sherlock Holmes*'deki Dr. Watson gibi karakter-anlatıcı) gerçekleşebilir.

---

[353] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.137.
[354] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.138.
[355] Booth, Wayne. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Istanbul:Metis. (Orjinal metin, 1961), s. 163.
[356] Booth, Wayne. C. (2012). A.g.e., s. 163.

Bakış Açısı

Seymour Chatman, bakış açısını anlatıcının sesi kavramından ayırmak gerektiğini ileri sürer. Gündelik kullanımıyla bakış açısı birisinin gözünden algılamayı, birisinin dünya görüşünden değerlendirmeyi ya da birisinin genel çıkarıyla ilişkili olarak konumlanmayı içerir.[357] Karakterin bilinci, onun bakış açısının standart giriş kapısıdır.[358] Bu nedenle iç monolog, bilinç akışı gibi teknikler karakterlerin bakış açısına ilişkin doğrudan bilgi sunarlar.

Sinemanın görsel ve işitsel doğası, bu iki eşzamanlı bilgi kanalının kullanımıyla bakış açısını aktarma konusunda bu medyuma ayrıcalıklı özellikler sunar.

"Bu kanallar birbirinden bağımsız olarak kullanılabileceği gibi (siyah ekran üzerinde ses kuşağı ya da bütünüyle sessiz görüntüler), türlü yollarla bir araya getirilebilirler. Ses tamamen senkronize edilebilir; dudak hareketleri, konuşanın sözleriyle örtüşür ya da eşlemesiz olabilir; kimsenin dudağı kıpırdamasa da bir ses duyarız. Bu durumda, dile getirilmemiş düşünceleri vb dinlediğimize ilişkin bir uylaşım söz konusudur. Üst ses ve ses bindirmenin eşzamanlı kullanımıyla, durum daha da karışık hale getirilebilir. Hatta Robert Bresson'un *Le Journal d'un curé de campagne* [*Bir Köy Papazının Günlüğü*] filminde olduğu gibi aynı ses de kullanılabilir. Filmde üst ses papazın tam kendi rolünü izlemekte olduğumuz eylem hakkında günlüğünde yaptığı yorumu sunar."[359]

Sinema nesnel olduğu yanılsaması uyandıran kamerayla hiçbir karakterin algısal bakış açısıyla örtüşmeden ne olup bittiğini sunmakla yetinebilir. Böyle durumlarda "karakter için hissettiğimiz özdeşleşme tamamen tematik empatiden kaynaklanmalı ya da belki de onun herkesten daha fazla kamera önünde kaldığı gerçeğine dayanmalıdır."[360] Ya da bir karakterin bakış açısını vurgulamayı amaçlayabilir. Bunun için doğrudan kahramanın gözünden görüyormuşuz gibi hissettiğimiz öznel kamera ya da bakış açısı çekimi (*POV shot*) kullanılabilir (karakterin bakışını gösteren çekimin ardına, bakışa konu olanın çekiminin eklendiği kurgu yöntemiyle) ya da oyuncu çerçevenin kenarına sırtı dönük ya da yüzü yan dö-

---

[357] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.142.
[358] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.147.
[359] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.148-49.
[360] Chatman, S. (2008). A.g.e., s.149.

nük gelecek biçimde yerleştirilerek, oyuncunun bakış açısıyla bizim bakış açımızı büyük ölçüde örtüştürülebilir. Böylece biz de karakterin gördüğü şeye bakmış oluruz. Kahramanlarının yakındaki bir patlama sonrası sağırlaşmalarını ses kuşağındaki ortam gürültüsünü kesip sadece derin bir uğultu ve çınlamaya yer vererek anlatan *Piyanist* (Roman Polanski, 2002) ya da *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Steven Spielberg, 1998) filmlerinde ise karakterle özdeşleşme öznel ses kullanımıyla sağlanır.

Chatman, yapısalcılığı, anlatıyı anlamamıza yardımcı olacak etkili ve kullanışlı bir yaklaşım olarak kullanır. Onun sunduğu kavramsal çerçeve, kapsamlı ve genel yapısıyla hem anlatıları hem de anlatı üzerine diğer kuramları anlamımıza yardımcı olur. Bu alandaki diğer önemli kuramların, birbirlerine benzer anlatıları bir arada ele alarak, anlatıların belli düzeylerine odaklanan, daha spesifik yapılar olduğunu görürüz. Dilerseniz bu kuramları kısaca ele alarak sinemaya uygulanabilirliklerini tartışabiliriz.

Masalın Biçimbilimi'nden Sinemanın Morfolojisi Çıkar Mı?

Modern anlatı kuramının kurucuları arasında Viktor Shklovsky (Viktor Şlovski), Yury Tynyanov (Yuri Tiniyanov), Boris Eichenbaum gibi 1920'lerin Rus biçimcileri yer alsalar da, yapısal anlatı çözümlemesi alanının öncülerinden olan Rus dilbilimci ve halkbilimci Vladimir Propp, özellikle film çalışmaları alanında daha bilinen bir kuramcıdır. Propp'un yüzlerce Rus masalını çalıştıktan sonra *Masalın Biçimbilimi* kitabında ortaya koyduğu çözümleme yöntemi, anlatı sistematiğini ortaya koymak bakımından büyük önem taşır. Propp çok renkli ve olağanüstü çeşitliliğe sahip Rus masallarının aynı yapı etrafında oluşturulan tekbiçimci metinler olduğunu anlar ve *tüm halk masallarının* ortak bir yapısı olduğuna karar verir. Ona göre anlatılar, belli karakter tipleri ve belli eylem türleriyle biçimlenir. Tüm bunların oluşturduğu motiflerden yola çıkan Propp, anlatının formülünü ortaya koymak üzere yönteminin anahtar kavramı olan işlevleri kullanır ve 31 anlatı işlevinden oluşan meşhur listesini çıkarır. Propp'a göre ***işlev***, bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemidir.[361] Bir başka

[361] Propp, Vladimir. (1985). *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul:BFS. (Orjinal metin, 1928), s. 31.

deyişle kişilerin eylemleri, masalların temel bölümleridir. Bu işlevlerin hepsi her hikâyede yer almasa da, her zaman aynı sıralamayla yer alırlar. Masallardaki kişiler birbirlerinden farklı olmalarına karşın, yaptıkları eylemler birbirine benzer. Bu durumda kişiler ne olursa olsun anlatıyı oluşturan bu işlevlerdir:

1. UZAKLAŞMA: Aileden biri evden uzaklaşır.
2. YASAKLAMA: Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. YASAK ÇİĞNEME: Yasak çiğnenir.
4. SORUŞTURMA: Hain bilgi edinmeye çalışır.
5. BİLGİ TOPLAMA: Hain kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. ALDATMA: Hain, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7. SUÇA KATILMA: Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. KÖTÜLÜK ya da EKSİKLİK: Hain aileden birine zarar verir. Ya da aileden birinin bir eksiği vardır.
9. ARACILIK: Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır. Bir dilek ya da buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
10. KARŞI EYLEMİN BAŞLANGICI: Arayıcı ya da kahraman eyleme geçmeyi kabul eder.
11. AYRILIŞ: Kahraman evinden ayrılır.
12. BAĞIŞÇININ İLK İŞLEVİ: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.
13. KAHRAMANIN TEPKİSİ: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak olanın eylemlerine tepki gösterir.
14. BÜYÜLÜ NESNENİN ALINMASI: Büyülü nesne kahramana verilir.
15. KILAVUZLUK: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.
16. MÜCADELE: Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. DAMGALANMA: Kahraman özel bir işaret edinir (yaralanır, işaretlenir).
18. ZAFER: Hain yenik düşer.
19. GİDERME: Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

20. GERİ DÖNÜŞ: Kahraman geri döner.

21. İZLEME/TAKİP: Kahraman izlenir.

22. YARDIM: Kahramanın yardımına koşulur.

23. FARKEDİLMEYEN VARIŞ: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.

24. ASILSIZ SAVLAR: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. GÜÇ GÖREV: Kahramana güç bir görev önerilir.

26. ÇÖZÜM: Görev yerine getirilir.

27. TANINMA: Kahraman tanınır.

28. ORTAYA ÇIKARMA: Düzmece kahramanın ya da hainin kimliği ortaya çıkar.

29. BİÇİM DEĞİŞTİRME: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. CEZALANDIRMA: Hain cezalandırılır.

31. BAŞARI: Kahraman evlenir ve tahta çıkar.[362]

Masalın Biçimbilimi 1928 yılında yayınlanmış olmasına karşın, İngilizce'ye çevrilip Rusya dışında tanınması 1960'ları bulur ve Propp bu dönemde yaygınlık kazanmaya başlayan yapısal çözümleme yöntemine damgasını vurur. Başta Lévi-Strauss, A. J. Greimas, Roland Barthes, Claude Bremond ve Tzvetan Todorov olmak üzere birçok kuramcı, bu yapıta dayanarak metin çözümleme yöntemleri geliştirir. Propp, *Masalın Biçimbilimi*'nin ortaya koyduğu, işlevlerden oluşan anlatı yapısının sadece büyülü, kahramanlık içeren "olağanüstü" halk masallarına ait olduğunu, uydurulmuş masallarda geçerli olmadığını özellikle belirtir.[363] Yani Propp'un iddiası tüm anlatıları kapsamak bir yana dursun, sadece belli bir masal türünün tanımlanmasıyla ilintilidir. Buna karşın film çalışmaları alanında Propp'un çalışmasından birçok yararlanma girişimi vardır. Peter Wollen, Propp'un sinema göstergebilimi için zengin bir kaynak olabileceğini ileri sürer. Ancak David Bordwell, Propp'un sinema anlatısının Aristo'su olarak görülmesini sorunlu bulur.[364] Bordwell'e göre, Propp herşeyden önce sadece işlevlerle ilgilendiği için, yapısalcı bir analiz yapan Rus biçimci edebiyat

---

[362] Propp, V. (1985). A.g.e.

[363] Propp, V. (1985). A.g.e., s.29.

[364] Bordwell, David, (1988). "Appropriations and Impropprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative", *Cinema Journal* 27(3):5- 20. s.5.

kuramcısı olarak kabul edilmesi sorunludur; çünkü Propp masalları bir halkbilimci olarak inceler ve yöntemini kitabında da belirtiği gibi büyük ölçüde kendisinden önceki halkbilimcilerden uyarlar. Dolayısıyla Propp'un halk masallarını, yani pre-kapitalist bir toplumun sözlü anlatılarını analiz yöntemini sinemaya (özellikle Hollywood sinemasına) yani kapitalist ekonomi ve kitle toplumu şartları altında doğan bir medyuma uyarlama çabaları çok anlamlı değildir. Hollywood sinemasının popüler karakteriyle sözlü anlatıların folklorik özellikleri arasında bir ilişki kurulabilirmiş gibi gelse de, Hollywood'un dilini oluştururken büyük ölçüde 19. yüzyıl tiyatrosu ve edebiyatından, yani yine endüstriyel bir kitle kültüründen faydalandığını unutmamak gerekir.[365] Bordwell, Peter Wollen'in *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959) filmini Propp'un yöntemiyle analiz ederken, filmi Propp'un işlevlerden oluşan yapısına uydurmak için fazlasıyla eğip büktüğünü, olay örgüsündeki kimi önemli olayları, örneğin kahramanların birbirlerine âşık olmasını, Propp'un işlevleri arasında romans yer almadığı için görmezden geldiğini, dolayısıyla bunun geçerli bir analiz olmadığını kaydeder. Aynı biçimde Roland Barthes, İncil'de Tekvin bölümünden bir parçayı Propp'un işlevlerine (işlevlerin sıralamasını değiştirmek pahasına) uyarlar. Oysa Propp, işlevlerin sıralamasının değişmediğini özellikle belirtir. Propp, yöntemini halk masallarından başka anlatılara uygulamak isteyenleri eleştirmekten geri durmaz: "Ben soyutlamalarımı derlediğim bilgilerden yola çıkarak elde ettim. Lévi-Strauss ise soyutlamalarını benim soyutlamalarımdan yola çıkarak elde etti."[366]

Peki olağanüstü halk masallarıyla sinemanın anlatı yapıları arasında bir benzerlik olmadığı halde Propp'un sinemada anlatı kuramcıları arasında popülerliğinin gerekçesi nedir? Bordwell bu gerekçeyi, II. Dünya Savaşı sonrası, akademik dünyanın beşeri bilimleri, eleştiri metinlerine rehberlik edecek modeller sunan özgün yöntemler geliştirmeye teşvik etmesiyle açıklamaya çalışır. Propp'un yöntemi, mekanik ancak kesin prosedürleriyle anlatı analizi için aranan modele iyi bir karşılık sunar. Anlatı analizini tek bir yönteme, birçok filmi tek bir modele, birçok anlatıyı tek bir

[365] Bordwell, D. (1988). A.g.e., s.11-12.
[366] Bordwell, D. (1988). A.g.e., s.16.

biçime indirgemenin sağladığı kolaylık da hesaba katılabilir. Ayrıca, Propp'un yöntemini kendi itirazlarına rağmen tüm anlatıları kapsayacak biçimde yorumlamakla, evrensel bir anlatı örüntüsünün varolduğunu, sinemanın da bu örüntünün bir parçası olduğu kanıtlama güdüsü de Propp'un film çalışmalarında, neden popüler olduğunu açıklayabilir.[367] Yine de bu iddiaların doğru olup olmadığına kendiniz karar vermek için bir film seçip Propp'un yöntemiyle analiz etmeyi deneyebilirsiniz. Seçeceğiniz film Propp'un incelediği olağanüstü halk masalları gibi büyücülerin, kahramanların ve ejderhaların fantastik dünyasını yansıtıyorsa, başarılı olma olasılığınız artabilir. Böylece bir bilim insanının elindeki analiz modelini belli bir nesneye uygulayıp başarılı olduğunda duyduğu profesyonel hazzı siz de duyabilirsiniz.

Todorov'un Dengesi

Bulgar filozof ve edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov, tam da yukarıda bahsettiğimiz fantastik türü üzerindeki yapısalcı analiz uygulamasıyla tanınır. Gerçi Todorov'un incelediği fantastik metinler bugün fantastik denince akla gelen, çoğunlukla dizi halinde yayınlanan romanlar değildir ancak onun *Fantastik* kitabında tanımladığı kategoriler, bu tür metinleri sınıflandırmak için de yardımcı olabilir.[368]

Todorov tüm anlatıların ***denge*** durumunda başladığını söyler. Ancak başlangıçtaki bu denge durumu herşeyin yolunda gittiği anlamına gelmez. İstikrarsız bir anda ya da felaket anında da denge olabilir. Daha sonra bir aşamada bu denge bozulur ve en sonunda ***çözüm*** gelir. Çözüm aslında yeni bir dengenin kurulması anlamına gelir. Todorov'un olaylar zincirine ve olay örgüsü içindeki neden–sonuç ilişkisine dayalı modeline göre bir anlatının geçmesi gereken beş aşama vardır:

1. Denge durumu (bu durum iyi kötü ya da nötr olabilir)
2. Bir olay dengeyi bozar (karakter ya da eylem)
3. Kahraman dengenin bozulduğunu fark eder.
4. Kahraman bozulan dengeyi yerine getirmeye uğraşır.

---

[367] Bordwell, D. (1988). A.g.e., s.16.

[368] Todorov, Tzvetan. (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul:Metis. (Orjinal metin, 1970). s. 8.

5. Denge yeniden kurulur ancak neden sonuç ilişkisine dayalı değişimler (yine iyi, kötü ya da nötr olabilir) sonucunda, aslında kurulan yeni bir dengedir.[369]

Bu modelde anlatının doğrusal bir yapı olmaktan çok dairesel bir yapı olarak kabul edildiğini görürüz. Ancak Todorov anlatının dönüşümü ya da evrimi içerdiğini kaydeder. Dengenin bozulmasıyla başlayan süreçte karakterler ya da durumlar kazanılan bilgi ve deneyimle ya da dengeyi bozan yıkımın etkisiyle dönüşürler.

Jeremy Brett'in olağanüstü bir performansla ünlü dedektifi canlandırdığı televizyon uyarlaması *Sherlock Holmes'ün Maceraları* (1984-85) dizisinin herhangi bir bölümü Todorov'un modelini uygulamak için iyi bir örnek olabilir. Arthur Conan Doyle'un Holmes hikâyelerini, bir saatlik bölümler halinde uyarlayan dizinin tipik bir bölümü, Holmes arkadaşı Watson ile çalışma odasında sıkıntıyla zaman öldürürlerken başlar (denge durumu). Daha sonra başı sıkışan bir müşteri, Holmes'ü ziyaret ederek derdini anlatır ve ondan yardım ister (dengenin bozulması ve kahramanın bunu fark etmesi). Sherlock Holmes kıvrak zekâsı, güçlü belleği, ıvır zıvır bilgilere hâkimiyeti ve olağanüstü gözlem yeteneğiyle uğraştığı gizemi çözer ve varsa olaydaki suçluyu bulur. Gizemin ortadan kalkmasıyla denge yeni bir düzlemde (suçlu ortaya çıkar/ cezalandırılır/ölür, kurbanın kayıpları telafi edilir/adalet yerini bulur) tekrar sağlanır.

Benzer formül *CSI* serileri gibi yeni polisiye dizilerde de kendini gösterir. Bu diziler genellikle fazla ipucu vermeden dengeyi bozan olayı kısaca sunarlar. Fourie'ye göre televizyon anlatılarında seyirci kahramanları önceki bölümlerden tanıdığı için 1. aşama kısa sürer ya da önce 2. aşama yani dengeyi bozan olay, fazla ipucu vermeden *in medias res* sunulur. Böylece yapım süresinin en büyük bölümü kahramanın dengeyi yeniden kurmaya çalıştığı 4. aşamaya ayrılmış olur. 5. aşama ise bölümün sonunda birkaç dakikaya sığdırılır. Bu durum televizyonun kurumsal ihtiyaçlarının bir anlatının gelişimini nasıl belirlediğinin iyi bir örneğidir.[370]

---

[369] Todorov, Tzvetan. (1977). *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP. s.111.

[370] Lacey'den aktaran Fourie, Pieter J. (2004). *Media Studies Volume 2: Content, Audiences and Production*, Johannesburg:Juta Academic. s. 155.

Claude Lévi-Strauss'un İkili Karşıtlıkları

Claude Lévi-Strauss, yapısalcılığın ve modern antropolojinin babası olarak kabul edilir. Böyle bir cümle okuduğunuzda önce bir bilim insanıyla, kuramsal bir paradigma arasında kurulan ataerkıl ilişkinin tuhaflığı üzerinde biraz düşünmeniz gerekir. Üzerinde düşünmeden "yapısalcılığın babası" deyip geçerken, niyetimiz bu olmasa bile ataerkil değerleri kabullenmiş ve yeniden üretmiş oluruz. Lévi-Strauss'un toplumsal kavrayış üzerine düşünceleri, bu ve bunun gibi durumları, üzerinde düşünmeden kabullendiğimiz değerleri belli bir mesafeyle ele almamıza yardımcı olur. Amerikan yerlilerine ait yüzlerce efsane ve miti inceleyen Lévi-Strauss, bizim dünyayı ve olayları ve insanların karmaşasını basitleştirip ikili karşıtlıklara indirgeyerek anlamlandırdığımızı ileri sürer. İnsan sağduyusu adına talihsiz bır gözlem. Acaba hepimız dünyayı siyahlar ve beyazlar biçiminde mi görüyoruz. Etrafımızdakileri iyiler ve kötüler olarak mı tanıyoruz? Ara tonları, nüansları, farklılıkları algılama yeteneğimiz yok mu? Kültürlerin kolektif bilinçaltını temsil ettiği düşünülen efsane ve mitleri inceleyen Lévi -Strauss'a göre bu soruların cevabı olumsüzdur: "iki karakter ikili bir yapıda karşı karşıya geldiklerinde onların simgesel anlamları, aralarındaki farklılığın basitliği nedeniyle hem genelleştirilir hem de kolay anlaşılabılir bir biçime sokulur."[371] Yapısalcılık anlamı en kolay biçimde aktarmak için ikili karşıtlıklara dayanır. Kavramları ve fikirleri, onların zıtlarıyla karşılaştırarak anlamlandırırız. Bu nedenle bir anlatıda sözgelimi zengin ile yoksulu otomatik olarak karşılaştırırız. Herkes zenginse, zengin olmak anlamını yitireceğinden zengin ancak yoksulla karşılaştırıldığında bir anlam ifade eder.[372] Bizler günlük hayatımızda çevremizi bu karşıtlıklar etrafından anlamlandırırız. Çevremizde olup bitenleri eksiksiz olarak anlamlandırmaya yetecek karşıtlık yoksa da milliyetçilerin ve ırkçıların yaptığı gibi kolaylıkla uyduruveririz.

John Fiske, Lévi-Strauss'un ikili karşıtlık modelini geleneksel western filmlerine, popüler savaş filmlerine ve hatta haberlere uyarlar. Fiske'ye göre western türü filmlerde kültür ve doğa arasındaki çelişki iç mekân-dış mekân zıtlığıyla ortaya konur ve yasa ve düzen-kanunsuzluk; beyaz-yerli; insani-gayri insani; kovboy-çiftlik

[371] Fourie, P. J. (2004). A.g.e., s.152.
[372] Fourie, P. J. (2004). A.g.e., s.152.

sahibi gibi başka karşıtlıklarla ilişkilendirilebilir. Yani yerlilerin bir beyaz çiftliğine saldırması, doğa ve kültür arasındaki zıtlığın somut bir metaforik dönüşümüdür. Anlatı ise, bu karşıtlığın özellikleri ve sonuçları hakkındadır.[373]

Kapalı mekânlar: Açık hava
Çiftlik: Arazi
Aile: Birey
Kadın (ve çocuklar): Erkekler
Beyazlar: Yerliler

Yasa ve düzen: Anarşi
Barış: Savaş
Uygarlık: İlkel, vahşi
Hıristiyanlık: Paganizm
Kadınlık: Erkeklik
DOĞU: BATI

İnsancıllık: Gaddarlık
Verimlilik: Çoraklık
Güvenlik: Tehlike
Eğitim (Bilgi): Cehalet
İyi: Kötü
KÜLTÜR: DOĞA

Fiske bu tabloda *The Searchers* (John Ford, 1956) filminden yola çıkarak aşağıdan yukarı doğru, soyuttan somuta uzanan ikili karşıtlıkların metaforik yer değiştirmesini ortaya koyar. Fiske'nin modelini *Harry Potter ve Zümrüdü Anka Kardeşliği* (David Yates, 2007)'ne uygulayacak olursak aşağıdaki listede bir kısmı aktarılan ikili karşıtlıklar olduğunu görebiliriz:

[373]Fiske, John. (1990). *Introduction to Communication Studies*, Londra & New York: Routledge. s.126.

İyi-kötü
Kahraman - hain
Dürüst-hilekar
Aydınlık-karanlık
Beyaz-siyah
Güzel-çirkin
Demokratik – otoriter ve hiyerarşik
Çok-kültürlü – tek kültürlü (ırkçı)
Savaş-barış
Kadın-erkek
Genç-yaşlı
Yerli-yabancı
Uygar-barbar
Demokrasi-diktatörlük
Eylem-eylemsizlik
Güç sahibi-kurban
Güçlü-zayıf
Kararlı-kararsız
İnsanlık-teknoloji
Cehalet-bilgelik

Britanyalı yazar J. K. Rowling'in fantastik romanlarından uyarlanan *Harry Potter* film serisi, fantastik türe ait birçok yapım gibi doğrudan iyi ve kötünün karşıtlığı üzerine inşa edilmiştir. Seride iyilerin ve kötülerin safları yukarıda verilen başka ikili karşıtlıklarla belirginleştirilir. "İkili karşıtlıkların anlatıda kendilerini ortaya koymalarının bir yolu karakterlerin fiziksel görünümleridir. Kahraman yakışıklıdır, hain ise çirkin. Çok daha soyut bir düzeyde ise, ikili karşıtlıklar metindeki ideolojik konumları açığa çıkarır."[374]

Harry Potter serisinde özellikle kötüler, türün uylaşımlarına bütünüyle uygun olarak betimlenirler. Kötüler ahlaki olarak da kötü ve haindirler. Aydınlığa karşı karanlıkla, kara renkle temsil edilirler. Tüm kötü karakterler, genel geçer beğeni kriterlerine göre aynı zamanda çirkindirler. Kötüler safındaki hiyerarşiye uygun olarak, Karanlık Lord (isme dikkat edin, sanki kötüler aydınlık ya da ak olmazlar gibi) en kötü, aynı zamanda en çirkin antagonist yani kahramanın karşısındaki haindir. Kötü klik, ölümsüzlüğe ve mutlak güce kavuşup büyücüler dünyasını ele geçirmek ve büyücü olmayanları köleleştırmek isteyen, bu yolda karşısına çıkan herkesi ortadan kaldırmaya niyetli karanlık Lord ve onun etrafında toplanan, büyücü soyundan gelmeyenlere aşırı tolerans gösterildiğini düşünen büyücülerden oluşur. Karanlık Lord ve takipçilerine atfedilen özellikler onların aslında Hitler ve Nazilerin fantastik dünyadaki analojileri olarak kurulmuş olabileceğini akla getirir. Kendileri gibi olmayan her şeyden ve herkesten nefret ederler, büyücü

[374]Fourie, P. J. (2004). A.g.e., s. 154.

soyundan gelmediği halde büyücü olmayı başarmış olanlara *bulanık* diye hakaret ederler. Bu hakaret melez, soyu bozuk gibi bir çağrışım yapar. Liderlerine sorgusuz sualsiz itaat ederler ve gözlerini kırpmadan öldürebilecek kadar gaddardırlar. Harry Potter ve arkadaşları ise hiyerarşik bir düzende örgütlenmezler. Zaman zaman tartışarak karar alırlar. Büyücü soyundan gelmeyenlere ayrımcılık yapmazlar. Bu iyi karakterleri canlandıran oyuncuların da etnik çeşitlilik gözetilerek seçildiği görülür. Harry Potter ve diğer iyilerin özellikleri, kötülere göre şablon ve klişelere daha az uyum sağlar. Kötülerin çirkinliği su götürmez ancak Harry Potter iyi kahraman tipolojisiyle uyumsuz bir kahramandır.

Serinin karmaşık ve entrikalı olay örgüsü her defasında bu ikili karşıtlıklara tam uyum sağlamayabilir, ancak Lévi-Strauss'cu bir analiz, anlatının dizimsel gelişimiyle ya da olay örgüsüyle ilgilenmek yerine farklı karakterlerin ve konumların ilişkilerine odaklanır.

Joseph Campbell'in Kahramanları ve Monomit

Amerikalı mitolojist Joseph Campbell, dilimize *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adıyla çevrilen kitabında mit, efsane ve dinsel kaynakları karşılaştırmalı olarak inceler ve çoğu anlatının kahramanın mitolojik yolculuğu ya da **monomit** motifini paylaştığını ileri sürer. Campbell mitoloji, din ve masallarda tekrarlanan karakter tiplerini ve ilişkilerini, simgeleri ve durumları evrensel olarak anlaşılan simge ya da kavram yani arketipler olarak ele alır. Monomitler, ona göre insanlığın kolektif bilincinde binlerce yıldır tekrar edip durur. Üstelik Campbell, Freud ve Jung gibi psikanalitik kuramcılara dayanarak büyük bir coşkuyla monomitleri sadece miras kalan kültürel bir birikim değil, bilinç dışında yer alan, dolayısıyla insanın doğasına ait evrensel anlatılar olarak kabul eder.

Campbell'e göre monomit yapısının çekirdeğinde ***ayrılma-erginlenme-dönüş*** aşamaları bulunur.[375] Bu çekirdek bir kahramanın evden ya da olağan dünyadan ayrılmasını, doğaüstü tuhaflıklar bölgesinde masalsı güçlerle mücadele etmesini, bu mücadeleyi kazandıktan sonra tekrar geri dönmesini kapsar.

---

[375]Campbell, Joseph. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İstanbul:Kabalcı. (Orjinal metin, 1949) s.42.

Ayrılma / Yola Çıkış	Erginlenme	Dönüş
Maceraya çağrı	Sınavlar yolu	Dönüşün reddedilişi
Çağrının reddedilişi	Tanrıçayla karşılaşma	Büyülü kaçış
Doğaüstü yardım	Baştan çıkarıcı kadın	Dışarıdan gelen kurtuluş
İlk eşiğin aşılması	Babanın gönlünü alma	Dönüş eşiğinin aşılması
Balinanın karnı (rahim)	Tanrılaştırma	İki dünyanın ustası
	Nihai ödül	Yaşama özgürlüğü

Campbell'e göre monomit yapısının çekirdeğinde yer alan kahramanın macerasındaki aşamalar.

Campbell'in Sinemayla İlişkisi

George Lucas, *Star Wars* (1977) filminin hikâyesinin *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'ndan etkileşimler taşıdığını hatta Campbell'i okuduktan sonra kitabında yer verdiği motifler doğrultusunda filmin senaryosunu değiştirdiğini söyler.[376]Serinin diğer filmleri de Campbell'in motiflerine dayanır. Bu da Campbell'in monomit motifini *Star Wars* serisine uyguladığımızda başarılı olacağımız anlamına gelir.*Star Wars* filmlerinin sağladığı tanınırlık sayesinde Campbell'in popüler kültür ürünleri üzerindeki etkileri *Aslan Kral*, *Matrix*, *Batman* ve *Indiana Jones* Serisi gibi birçok filmde devam eder.

Kurmaca Filmde Anlatı

Yukarıda ele alınan film anlatısı kuramları, genellikle seyirciyi dikkate almaz ya da ona pasif bir konum biçer. Gerek öyküleme (diegetik) gerek gösterme (mimetik) yolunu tercih eden anlatı kuramcıları arasında Eisenstein'ın entelektüel montajı gibi yöntemlerle seyirciye aktif bir zihinsel rol veren pek az örnek vardır.[377] *Narration in the Fiction Film* (*Kurmaca Filmde Anlatı*) adlı kitabıyla, anlatı kuramını sinema bağlamında ele alan, bütünlüklü yapıt

[376] Larsen, Stephen. (2002). *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell with Robin Larsen*. Rochester, Vermont: Inner Traditions. s.541.

[377] Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison:The University of Wisconsin Press. s.29.

örneklerinden birini veren David Bordwell, kuramında seyirci etkinliğini de dikkate alarak yapısalcı anlatı kuramlarından farklılaşır. Bordwell, filmi anlamlandırma süreçlerini ele alırken seyirci etkinliğini algısal ve bilişsel kuramları temel alarak değerlendirir. Bu değerlendirmeyi yaparken seyirciye psikoanalitik yaklaşımlarla ele almak yerine konstrüktivist (yapılandırmacı) kurama yaslanır.

Bordwell'in seyircisi, varsayımlarımızı yönlendiren algısal ya da bilişsel olarak düzenlenmiş bilgi parçaları (örneğin zihnimizdeki kuş imgesi) yani ***şemalar*** ile donanmış, çıkarımlarda bulunan, beklentiler oluşturan, verili malzemeyi değerlendirip sunulan bilgileri hatırlayan ve hipotezler kuran, oldukça aktif bir zihindir.

Film ise seyircinin çıkarsama yapmasına olanak sağlayan "olay örgüsü" (*sjuzet*) taktikleri, bilinebilme düzeyi, ifade edilme düzeyi, öz-bilinçlilik ve seyircinin öykü inşa sürecini biçimlendiren ton gibi biçimsel özelliklere sahiptir. Diğer yanda ise filmin anlatı sürecine katkıda bulunan, medyumunun kendi zamansal ve uzamsal nitelikleri vardır.

Bordwell kuramını oluştururken dört belirgin sinemasal anlatı moduna vurgu yapar. Bunlar klasik anlatı (Hollywood sineması), sanat sineması anlatısı, ***tarihsel-materyalist*** anlatı (erken dönem Sovyet montaj sineması) ve bu modların geleneksel özelliklerine uymayan, Fassbinder, Ozu gibi ayrıksı üslupları olan sinemacıların ***parametrik*** anlatıdır. Elbette bazı filmler bu modların birden fazlasına sahip olabilirler. *Geçen Yıl Marienbad'da* (Alain Resnais, 1961) hem sanat-sineması hem parametrik mod içinde değerlendirilebilir ve birçok Hollywood filmi Hitchcock gibi auteurlerin elinde klasik anlatının ötesine geçebilir.[378] Bordwell'in farklı anlatı modlarını hesaba katan sinemasal anlatı kuramı, günümüzde sinemasal anlatıları değerlendirirken ortaya daha ilginç sorular atılmasını sağlayabilir.

Dikkat ederseniz, bu bölümde yer verilen diğer kuramların sinemasal anlatılarla ilişkilerinin büyük ölçüde klasik anlatıyla (Hollywood anlatıları ya da ticari/eğlence sineması anlatıları) sınırlı olduğunu görürsünüz. Oysa günümüzde sinemasal anlatılar, belli hazır formüllerle ya da ikili karşıtlıklarla ele alınamayacak denli karmaşık olabilirler. Sözgelimi İranlı sinemacı Aşgar Ferhadi'nin

[378]Bordwell, D. (1985). A.g.e., 335-36 ve tüm kaynak.

ikili karşıtlıklar sunuyormuş gibi yapıp karşıt değerleri bulanıklaştırarak ahlaki bir tavır almayı ve taraf tutmayı olanaksız hale getiren *Bir Ayrılık* (2011) ya da *Elly Hakkında* (2009) filmlerini, Levi-Strauss'un ikili karşıtlık modeliyle incelemeye kalkmak başarısızlıkla sonuçlanır.

Yine de bir kuramdan herşeyi kapsamasını beklemek çok isabetli olmaz. Sinemasal anlatıya ilişkin aklımıza gelebilecek biçimsel, söylemsel, kültürel, ideolojik, tarihsel, ruhsal her sorunun karşılığını verecek bir büyük kuram, bilimsel etkinliğin doğasına aykırıdır. Bu nedenle farklı sorunlar için farklı kuramsal çerçeveleri kullanmak, yeni sorular için yeni çerçeveler üretmek daha doğru olur.

SAF SİNEMAYA DÖNÜŞ DENEMESİ: DOGMA 95

Doç. Dr. Y. Gürhan Topçu*

Sinemanın yüzüncü yılı nedeniyle Paris'te düzenlenen bir panel, sinemada 1970'lerden bu yana görülmeyen radikal bir çıkışı duyuruyordu. Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, hazırladığı manifestoyu yüksek sesle okuduktan sonra fırlatmış ve soruları cevaplamadan salondan çıkmıştı. Dogma 95** adını taşıyan manifesto, illüzyon sineması olarak nitelediği, gösterişli bir görsellikle içi boş filmler ürettiğini iddia ettiği ana akım sinemasına karşı çıkıyor, teknolojinin gelişmesiyle demokratikleşen sinemada yönetmenin görevinin yapay aksiyon ve yapay karakterlerle bir illüzyon yaratmaktan kaçınarak dramadaki gerçeği ortaya çıkarmak olduğunu ifade ediyordu. Manifesto Yeni Dalga'ya da yer veriyor ve bu akımın amacının doğru ancak kullandığı aracın yanlış olduğunu iddia ederek Yeni Dalga'mn bireyselliği yüceltmesine ve *auteur* kavramına karşı çıkıyor, Dogma sinemasının bireysel bir sinema olmadığını, filmleri tek bir biçim içine sokmak gerektiğini ilan ediyordu. Bu tek tipliği sağlamak için Dogma filmi çeken yönetmenler, on maddeden oluşan birçok kısıtlama getiren Erdem Yemini'ne uymak zorundaydılar. Bu maddeler, kameranın elde taşınmasını, filmin renkli ve 35 mm formatında olmasını şart koşuyor, aydınlatma, dekor, aksesuar gibi mizansenin önemli unsurlarını yasaklayarak gerçek mekanlarda çekim yapma ve mekandaki eşyalarla yetinme şartı getiriyordu. Cinayet gibi yapay aksiyonlara ve tür sinemasına karşı çıkan manifesto, filmin şimdi ve burada geçmesini şart koşuyordu. En çok tartışılan maddelerden biri de, jenerikte yönetmenin adının geçmemesiydi. Özetle manifesto yazarları, Dogma kuralları ile günümüz sinemasının hastalığı olarak gördükleri kalıplaşmış olay örgüsü, yapay aksiyon ve teknolojik hileleri önleyerek gerçek, saf sinemayı elde etmeyi amaçlıyorlardı.

Dogma 95 akımının temelini oluşturan manifesto, Danimarkalı sinemacılar Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından ya-

---

* **Doç. Dr. Y. Gürhan Topçu**: Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü.

** Not: Doğma 95 Manifesto'sunu, tam metin yazının sonuna koyduk.

zılmıştı. Daha sonra yine iki Danimarkalı yönetmen Kristian Levring ve Soren Kragh-Jacobsen'in de kendilerine katılmasıyla Dogma 95 akımının kendilerine "Dogma Biraderler" adını veren beyin takımı oluşmuş oldu. Manifesto, çeşitli tartışmalar yarattı ancak henüz ortada manifestoyu hayata geçirecek bir film yoktu. Aslında Trier, daha önce manifestoda yer alan bazı kuralları filmlerinde kullanmaya başlamış, bunların filmin başarısını etkilemediğini görünce düşüncelerini bir manifesto şeklinde yayınlamaya karar vermişti. Schepelern,[379] Dogma'nın temelinin sanatsal ve teknik özgürleşme yoluyla sinemasal ifadeyi geliştirmeye çalışan Trier'nin çalışmalarına dayandığını belirtir. Trier'nin sinemanın araçsal ve ekonomik çarklarını azaltarak daha basit, saf bir sinemaya ulaşma çabası, birkaç yıl içerisinde kendisinin bile hayal etmediği bir akıma dönüşerek hızla yayıldı.

Akımın Doğuşu, İlk Dogma Filmleri ve Akımın Yayılması

Danimarka Film Okulu mezunu Trier, Dogma öncesinde de yaratıcılığı ve sıra dışı kişiliği ile Avrupa sinemasının dikkat çeken yönetmenlerinden biriydi. Trier'nin *Europa* (*Avrupa,* 1991), *Forbrydelsens Element* (*Suç Unsuru,* 1984) gibi ilk dönem filmleri sonradan Dogma 95 manifestosunda yazacağı ilkelerin aksine katı bir biçimci anlayışla çekilmişti. Peter Schepelern, Dogma'nın kökeninin Yeni Gerçekçilik'ten, Godard'a, Cassavetes'den Andy Warhol'a uzandığının bilindiğini ancak ilk ve gerçek kökeninin Trier'nin kendi çalışmalarında ve sanatsal ifadelerinde bulunduğunu söyler.[380] Stevenson'a göre büyük bütçeli filmlerin çekilmediği Danimarka'da doğan Dogma 95 akımı genel bir ihtiyaçtan değil, Trier'nin kendi ihtiyacından doğmuştur ve başka hiçbir ülkede tek bir sinemacı bu denli etkili olamamıştır.[381]

Stevenson, Trier'nin manifestodaki isyanının aslında sadece sürece karşı değil, kendine karşı da olduğunu belirtir. İlk filmi *Forbrydelsens Element*'de ayrıntılı çizimlerle her kamera hareketi-

---

[379] Schepelern, P.(2004) *Film According to Dogma.* http://www.dogme95.dk/news/ interview/schepelern.htm

[380] Schepelern, P.(2003). Kill Your Darlings: Lars von Trier and the Origin of Dogma 95. M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. 58-69. s.58.

[381] Schepelern, P. (2003). A.g.e., s.44.

nin belirlendiği bir ön çalışma yapan Trier'nin bu aşırı detaycılığı nedeniyle çekimler uzamış, bütçe artmış, film de fazla ses getirmemişti. Stevenson, bu filmin Trier'nin yapımcılar, ekip, bütçe gibi yaratıcı yönetmenler için tam bir kabus olan süreçle ilk karşılaşması olduğunu ifade eder.[382] Trier, *Forbrydelsens Element*'den sonra üç yıl bir sonraki filmi için para bulmaya çalışmıştır. İkinci filmi *Epidemic*'i (*Salgın,* 1987) düşük bir bütçeyle gerçekleştiren Trier, filmin bazı sahnelerinde kameraman bile kullanmaz, oyuncuyu kamera ile yalnız bırakır. Trier, bunun içten bir atmosfer ve en önemlisi rahat bir ortam sağladığını söyler. Bu "rahat ortamı" sağlamak, çekim ekibi, yapımcı, teknik gereçler gibi 'araç'tan ve kendi mükemmeliyetçiliğinden kaçınmak, Trier'nin artık birincil amacı olur. Deneysel özellikler taşıyan bir film olan *Epidemic,* paralel ilerleyen iki bölümden oluşur. Bölümlerden biri aşırı stilize iken, diğer bölüm, doğaçlama oyunculuk ve gerçek mekanlara yer vererek, özel efektler, filtreler kullanmayarak biçem olarak Dogma'nın ilk işaretlerini verir.[383]

Sonraki projesi, Danimarka Televizyonu için çektiği bir dizi olan *Riget*'de (*Krallık,* 1994) Trier, *Epidemic*'de ilk çalışmalarını yaptığı biçemini yetkinleştirmeye başlar. Filmde kamera elde taşınır, ortamdaki ışıkla yetinilir ve grenli, bozulmuş renklerden oluşan bir görüntü ortaya çıkar. Schepelern,[384] Trier'nin, karakterler ve konu ilgi çekici olduğu sürece bu görüntü stilinin ve sıçramalı kurgunun, izleyiciyi rahatsız etmediğini keşfettiğini belirtir. Bu teknik, oyuncular rollerini uzun, bölünmeyen çekimlerle yaptıkları için oyunculuğa da olumlu yansır. Schepelern'e[385] göre, bu da oyuncu yönetimiyle başı hoş olmayan Trier için bir kazançtır. *Riget,* kazandığı başarıyla Trier için yeni bir yön çizer. *Riget*'de karmaşık, pahalı sinema aracından kurtulup özgürleşmeyi başaran Trier, artık sınırlılıkların yaratıcılığı arttırdığına ikna olmuştur ve Dogma kurallarını oluşturmaya hazırdır. Cannes'da manifestoyu ilan ettikten sonra çektiği filmi *Breaking The Waves*'de (*Dalgaları Aşmak,* 1996), Emily Watson gibi yıldız oyuncuların olduğu, uluslararası

---

[382] Schepelern, P. (2003). A.g.e., s.53-54.

[383] Stevenson, J.(2003). *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood.* Santa Monica Press. s.57.

[384] Schepelern, P. (2003). A.g.e., s.60.

[385] Schepelern, P. (2003) A.g.e., s.60.

bir ortak yapım olmasına rağmen Trier bir risk alarak *Riget*'de yarattığı estetik yaklaşımı pekiştirerek sürdürür. *Breaking The Waves*, grenli görüntüleri, elde taşınan kamerası ve sıçramalı kurgusuna rağmen özellikle Avrupa'da büyük başarı kazanır. Bu tarz bir estetiği izleyicinin kabul edeceği kesinleşmiştir. Bununla birlikte bu estetik yaklaşıma uygun bir yapım anlayışı da geliştirmek gerekmektedir. Bunu sağlayacak olan da Dogma kurallarıdır. Ancak hâlâ resmi bir Dogma filmi çekilmemiştir.

Dogma 95 manifestosu, tartışmalar yaratmış, sinema çevrelerinde ilgiyle karşılanmıştı. Ancak yazılmasının üzerinden neredeyse üç yıl geçmesine rağmen henüz ortada bir Dogma filmi yoktu. Bu nedenle manifestonun sadece ilgi çekmek ve tartışma yaratmak için Trier tarafından yaratılan bir oyun olduğu dile getirilmeye başlanmıştı. Harekete geçmeye karar veren "Dogma Biraderler", 20 milyon kron bularak, dört Dogma filmini aynı anda çekmeye karar verdiler. Danimarka Kültür Bakanlığından destek alamayan Dogma'cılar, basınla ilişkilerini kullanarak bir kampanya başlattılar ve filmlerine Danimarka TV'sinin sponsor olmasını sağladılar. Gerekli kaynağı sağlayan Trier ve Vinterberg, vakit kaybetmeden çekimlere başladılar. Vinterberg, *Festen*'i (*Şölen,* 1998), Trier de *Idioterne*'yi (*Geri Zekâlılar,* 1998) çekti. Vinterberg, filmi için radyoda duyduğu gerçek bir olaydan esinlenmişti. Radyodaki bir itiraf programında bir kişi, küçükken babasının kendisini ve kız kardeşini taciz ettiğini, kız kardeşinin buna dayanamayarak intihar ettiğini, kendisinin de bütün ailenin bir araya toplandığı bir gün herkesin önünde babasını suçladığını anlatıyordu. Vinterberg, senaryoyu DFI'den hocası olan Rukov'la birlikte yazdı. Film, küçük bir dijital video (DV) kamera ile çekildi ve klasik setlere alışık oyuncular, tripodsuz, kablosuz, ışıksız sette önünde rol yapacakları bir kamera yerine, onları takip eden bir kamerayla özgürce rol yaparak mükemmel performanslar ortaya koydular. *Festen,* elde taşınan kamera, yarı karanlık, grenli görüntüler, sıra dışı olay örgüsü ve karakterleriyle izleyiciye alışık olduğundan farklı bir izleme deneyimi sunuyordu.

Trier ise *Idioterne*'de toplum içinde geri zekâlı gibi davranarak içlerindeki geri zekâlıyı arayan bir grubun öyküsünü anlattı. *Festen*'le kıyaslandığında daha zor ve farklı bir öyküsü olan film, Stevenson'a göre hem Trier, hem de oyuncular için büyük bir

meydan okumaydı. Trier, oyunculardan büyük performanslar değil rol yapmanın uzlaşımlarını reddederek, zihinlerini açmalarını, sete hazır getirdikleri kafalarındaki rol kalıplarından kurtulmalarını istemişti. Amacı, teknisyenler, kablolar, büyük oyuncular, mükemmel kaydırmalar gibi setteki bütün enerjiyi emen sinema aracının tüm yükünden kurtulup içgüdüsel, doğaçlama bir şeyler yapmaktı. Bunu başarmak için Trier de, Vinterberg gibi bir DV kamera kullandı. Trier, hızla kurguyu tamamlayıp, filmi *Festen* ile birlikte Cannes Film Festivali'ne gönderdi. *Festen*, Cannes'da büyük ödülü kazanırken *Idioterne*, Cannes'da ödül kazanamasa da Avrupa'da ilgi çekti.[386]

Tanınmamış bir yönetmenin DV ile çektiği gösterişsiz, düşük bütçeli bir film olan *Festen* tüm dünyada hem eleştirmenler hem de seyirciler tarafından beğenildi ve Dogma'yı dünyaya tanıtan film oldu. *Idoterne* ise daha çok sanat sineması çevrelerinde ilgi çekti. İlk iki Dogma filminin yarattığı tartışmaların ardından 3. Dogma filmi *Mifune*, Soren Kragh-Jacobsen tarafından çekildi. Kragh-Jacobsen, 1996'da çektiği ve uluslararası büyük bir ortak yapım olan *The Island on Bird Street* filminde birçok yapımcıyla, ekiple uğraşırken o kadar büyük sıkıntı çekmişti ki bir daha film çekmemeye karar verdi. Stevenson, Kragh-Jacobsen'i sinemaya döndüren şeyin Dogma'nin basitliği olduğunu ifade eder. *Mifune*, babasının ölümünden sonra zihinsel engelli kardeşine bakmak için başarılı kariyerini bırakıp yaşadığı kasabaya dönen Kresten ve "iyi kalpli fahişe" Liva'nın aşkını anlatan bir romantık komedidir. Dogma'nın tür sineması yasağını ihlal eden *Mifune* Stevenson'a göre yumuşak akışı, diğer Dogma filmlerinin aksine sallantısız güzel görüntüleriyle, *Festen*'ın psikolojik geriliminden ve karışıklığından, *Idioterne*'un sertliğinden uzak, yönetmenin tarzına uygun, sosyal gerçekçiliği masalsı yapısıyla birleştiren bir filmdi. Danimarka'da 350.000 izleyici sayısıyla *Festen* kadar başarı kazanmasına rağmen, ilk iki Dogma filminin sınırları aşan aykırılık ve yıkıcılığından uzak olduğu için Danimarka dışında fazla başarı kazanamadı.[387] Ancak, Dogma filmlerinin festival başarısı geleneği tekrarlandı ve *Mifune* 1999 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazandı.

---

[386] Stevenson, J. (2003). A.g.e. s.95-101.
[387] Stevenson,J. (2003). A.g.e. s.105-111.

Dogma 95 akımı artık kendini tüm dünyaya kabul ettirmiş ve birçok yönetmen tarafından adlarını duyurmak için iyi bir fırsat olarak görülmüştü. Dördüncü birader, reklam filmleri yönetmeni Kristian Levring de bunlardan birisiydı. Levring'in Dogma filmi *The King is Alive* (*Kral Yaşıyor,* 2000), Jennifer Jason Leigh, David Bradley gibi tanınmış oyunculardan kurulu iyi bir kadroya sahipti. DV formatta çekilen film, bir otobüs dolusu Avrupalının Afrika'da seyahat ederken, sürücünün yolu şaşırmasıyla terk edilmiş bir kasabada mahsur kalmalarını anlatır. İnsanlar kurtarılmayı beklerken içlerindeki bir tiyatrocunun önerisiyle Shakespeare'in *Kral Lear* oyununu sahnelemeye çalışırlar. Ancak *The King is Alive* diğer Dogma filmlerinin aksine başarı kazanamadı. Stevenson, filmin sıradan izleyici için fazla soğuk ve duygulardan uzak olduğunu, eleştirmenlerin de filmi diğer Dogma filmlerinin aksine oldukça zorlayıcı ve mizah duygusundan yoksun olarak nitelediğini belirtir.[388]

Dogma filmleri büyük tartışmalara yol açtı. Bağımsız sinemayla ilgili panellerde Dogma konuşuldu. Dogma 95 akımının gördüğü ilgi karşısında Dogma Biraderler, Dogma sertifikası talepleri için[389] 1 Mart 2000'de bir Dogma sekretaryası kurdular. Ancak ilk Dogma filmlerinin çarpıcı etkisi, yenilik duygusu geçtikten sonra, filmlerin fazlasıyla birbirine benzediği, Hollywood'u sarsacak kadar güçlü bir akım olmadığı, yönetmenlerin bazı kuralları çiğnedikleri için akımın ciddiyetten uzak olduğu gibi eleştiriler gelmeye başladı. Bu nedenle, 2000'in sonunda sinema dünyası Dogma 95 akımının tükendiğini düşünüyordu. Akımın tekrar yükselişe geçmesini sağlayan kadın yönetmen Lone Scherfig'in yönettiği *Italiensk for Begyndere* (*Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca,* 2000) filmi oldu. Hayatlarında başarı ve mutluluğu yakalayamamış, yalnız insanların bir İtalyanca kursunda bir araya gelip sevgiyi ve mutluluğu bulmalarını anlatan film, hem Danimarka'da, hem de dünyada büyük gişe başarısı kazandı. Stevenson, filmin başarısını diğer Dogma filmlerinin aksine fazla yerel hava taşımadan evrensel duygusal unsurları içinde eritmesine bağlar ve filmin aşırı duygusallığı nedeniyle kadın filmi olarak nitelense de, melankolik havasıyla romantik ko-

[388] Stevenson, J. (2003) A.g.e. s.116-117.

[389] Her Dogma filminin başında onun Dogma filmi olduğunu onaylayan bir sertifika yer alıyordu.

medi değil, romantik trajedi olarak nitelenebileceğini söyler.[390] Bu filmle Dogma 95'in ikinci dönemi başladı.

Hjort ve MacKenzie,[391] Dogma'da iç içe geçmiş birkaç evre olduğunu söylerler. Birincisi, Dogma Biraderlerin ilk filmlerini çekerek Dogma'nın tanınmasını sağladıkları 1998-2000 arası dönem, ikincisi 2000'de *Italiensk for Begyndere*'la başlayan Dogma'nın ikinci dalgası. Üçüncü dönem ise 1999'da *Lovers*'la başlayan Dogma'nın uluslararası dönemi.[392] İlk evrede tüm dünyada tanınan Dogma akımı, ikinci evrede yeni yönetmenlerin başarıyı sürdürmesiyle saygın bir 'marka' haline gelmiş, üçüncü evrede de bu 'marka' uluslararası alanlarda birçok ülkeye yayılarak başarılı bir film yapım formülüne dönüşmüştür.

Danimarka dışında da İtalya, Kore, Arjantin, ABD gibi ülkelerde birbiri ardına Dogma filmleri çekilmeye başlandı. Dogma 95, tüm canlılığı ile yaşıyordu. Danimarka sineması ilk kez bireysel değil, uluslararası bir başarı kazanıyor ve hem filmlerini, hem de bu başarının modelini tüm dünyaya ihraç ediyordu. Yabancı filmlere çok kucak açmayan ABD pazarında bile *İtaliensk For Begyndere* gişe başarısı kazanmış, *Et Rigtigt Menneske (İnsan Olmak İstiyorum)* gibi Dogma filmleri eleştirmenlerin övgüsüyle karşılanmış, *Elsker Dig For Evigt (Açık Kalpler)* 2003'de Sundance Film Festivali'nde büyük ilgi görmüştü. Dogma'nın bu uluslararası başarısı Danimarka içindeki Dogma'ya olan ilgiyi de tetikledi. Dogma, her alana uyarlanabilecek bir başarı anahtarı gibi görülmeye başlandı. Önce reklam filmlerine sıçrayan Dogma stili kısa zamanda birçok alana yayıldı. Dogma tarzını belgesele uygulamak isteyen ve Trier'nin de desteklediği *Dogumentary* akımı ortaya çıktı. Daha sonra Dogma akımı tiyatrodan dansa, reklamcılıktan bilgisayar oyunlarına kadar her alana yayıldı.[393]

---

[390] Stevenson, J. (2003). A.g.e. s.16 ve 120.

[391] Hjort, M. ve S.Mackenzie. (2003) Introduction, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (1-28). s.10.

[392] Yazarlar buna 4. evreyi de eklerler. 4. evre, Hong Kong sinemasında Vincent Chui Wanshun gibi sinemacıların başını çektiği, Dogma estetiğinden yararlanan, onun ana akıma karşı çıkışını benimseyen, ancak bir sertifika talebinde bulunmayan, kurallara da sıkı sıkı bağlı kalmayan filmlerden oluşur.

[393] Örneğin küçük tiyatrolarda az sayıda oyuncuyla basit oyunlar sergilenmeye başlandı. Bilgisayar oyunu tasarımında bile bir Dogma hareketi ortaya çıktı. EA, Sony

Danimarka'da peşpeşe olumlu eleştiriler alan Dogma filmleri çekilmeye başlandı. Ake Sandgren, modern Danimarka toplumunun stres yüklü, materyalist yaşam biçimini mizahi bir tonla eleştiren *Et Rigtigt Menneske*'yi çekerken, Ole Christian Madsen de *En Kaerlighedshistoire*'yi çekti. Film, birçok Dogma filmi gibi gerçek yaşam duygusu veren doğaçlama oyunculuk ve uzun çekimlerden oluşuyordu. Sonraki Dogma filmi *Elsker Dig For Evigt*'i (2002) genellikle romantik komediler çeken Susanne Bier yönetti ve gişede büyük başarı kazandı. Genellikle fantastik unsurlarla dolu *grotesk* filmler çeken bir yönetmen olarak tanındığı için Dogma filmi çekmesi büyük ilgi toplayan kadın yönetmen Natasha Arthy, *Se Til Venstre Der Er En Svensker (Eski, Yeni, Ödünç ve Mavi*, 2003) adlı bir kara komedi çekti. Film, birçok Dogma filmi gibi doğaçlama ağırlıklıydı ancak sallantısız, güzel görüntüleri ve kullandığı çok sayıda farklı mekanla diğer Dogma filmlerinden ayrılıyordu.[394]

Dogma 95 akımı, yarattığı tartışmalar, festivallerde kazandığı başarılar, konu ve biçem olarak filmlerinin sıra dışılığı ile kendisini tüm dünyaya kabul ettirmişti. Dört Dogma Biraderin kurduğu Dogma sekretaryası önceleri başvuran filmleri inceleyip sertifika verirken, 1999 sonbaharında çok fazla tartışma ve probleme yol açtığı için bu tutumu değiştirmeye karar verdiler ve yönetmenin Dogma manifestosuna bağlılık beyanını yeterli gördüler. Böylece Dogma, yönetmenin başkalarına karşı verdiği bir sınav olmaktan çıkıp kendine karşı verdiği bir sınava dönüştü.[395] Hjort, kuralların öneminin mikro düzeyde, bireysel olarak ne kadar uyulduğunda değil, daha geniş sistemdeki etkisinde yattığını ifade eder.[396]

---

gibi global alanda egemenlik kurmuş tekellere karşı Dogma'dan esinlenerek Dogma 2001 adıyla bir manifesto yazan bağımsız tasarımcılar, standardizasyona karşı çıkarak yaratıcılığı desteklemeyi amaçlıyorlardı (Hjort, (2003b). A.g.e., s.141-143).

[394] Stevenson, J. (2003). A.g.e. s.136-150.

[395] Kristian Levring, kurallarla ilgili çok fazla tartışma doğduğunu, Dogma polisliği yapmak istemedikleri için yönetmenin imzaladığı beyanı yeterli bulduklarını belirtir. Zentropa'nın yapımcısı Jensen ise yönetmenin beyanının yeterli olmasının kaliteyi düşürüp düşürmeyeceği gibi bir kaygıları olmadığını, bunun Disney etiketi değil politik bir hareket olduğunu söyler (Kelly. (2000). A.g.e. s.56, 89, 122). Soren Kragh-Jacobsen, "Neden bu sürecin üzerindeki tanrılar olalım ki? 1995'te başladığımızda hiçbir şey beklemiyorduk. Birdenbire bir akıma dönüştü" der (Kelly. (2000). A.g.e. s.160).

[396] Hjort, M.(2003a) Dogma 95: A Small Nation's Response to

2002'ye kadar yaklaşık 30 Dogma filmi sertifika almıştı. Ancak Haziran 2002'de sekreterlik faaliyetlerini ve Dogma sertifikası dağıtımını durdurduğunu açıkladı. Açıklamada da vurgulandığı gibi niyeti tamamen aksi olsa da Dogma bir tür modeline dönüşmüştü. Stevenson, Dogma Biraderlerin kontrolü kaybettiklerini, yarattıkları Frankenstein yaratığını durduramadıklarını ifade eder.[397] Ancak sekretaryanın kapatılması Dogma filmleri çekilmesini engellemedi.

Dogma akımı Danimarka dışında da hızla yayılmıştı. ABD'den Kore'ye, Fransa'dan Arjantin'e kadar birçok ülkeden sinemacı bir başarı formülü olarak gördükleri Dogma filmleri çekiyorlardı. Ancak bu yönetmenler Dogma'ya bir yeraltı hareketi olarak yaklaştılar. Bu nedenle eleştirmenler ve seyirciden fazla ilgi görmediler. Stevenson,[398] Fransız Yeni Dalgası'nın da tüm dünyada etkili olduğunu ancak Dogma gibi başka ülkelere "ihraç" edilmediğini söylemektedir. Bir markaya dönüşen Dogma akımı yayıldığı ülkeler içinde en çok ABD'de yankı bulur.

Dogma akımı ABD'de özellikle *Festen* gösterime girdikten sonra büyük etki yarattı. Hem bağımsız sinemacılara, hem de Hollywood yönetmenlerine ilham verdi. Dogma stili Steven Soderbergh'in *Traffic*[399] (*Trafik,* 2000) gibi büyük bütçeli Hollywood filmlerinde bile etkili oldu. Bağımsız sinema alanında ise Dogma'nın etkisi daha büyük oldu. *Festen* Amerika'da gösterime girdiğinde Amerikan bağımsız ve yeraltı sinemasında zaten Dogma'nın ortaya koyduğu ilkelere benzer şekilde sinemanın temellerine inme düşüncesi tartışılıyordu. *Festen*'in gösterime girmesi düşük bütçeli, video ile çekilmiş filmlerin de başarılı olabileceğini gösterdi. Bağımsız yapımcı Jason Kliot, 1990'ların sonunda bağımsız sinemanın can çekiştiğini, bağımsız yönetmenlerin Sundance Film Festivali'ne katılıp Hollywood'un dikkatini çekmek için film yaptıklarını, an-

---

Globalisation, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (31-47). s.37.

[397] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.18.

[398] Stevenson,J. (2003). A.g.e., s.262.

[399] Soderbergh, *Traffic* için "Benim 49 milyon dolarlık Dogma filmim" der. Film bir uyuşturucu kaçakçılığı olayındaki iki öyküyü iç içe anlatır. Öykülerden biri klasik anlatı biçemiyle, diğeri Dogma biçemine çok yakın, doğal ışıkla, el kamerası kullanılarak anlatılır.

cak *Festen*'nın başarısından aldıkları ilhamla birçok bağımsız sinemacının düşük bütçeli DV filmler çeken şirketler kurup, yıllardır bekleyen senaryoları çekmeyi başardıklarını söyler.[400] ABD'li Dogma yönetmeni Rick Schmidt, "DV kameralar satıldığı sürece Dogma yaşayacak"der.[401] Böylece Dogma'nın ABD'li yönetmenler için düşük bütçeli, DV kameraların kullanıldığı bir tarza dönüştüğünün altını çizer.

Hjort ve MacKenzie'nin[402] de belirttiği gibi, Amerikan Dogma filmlerinden bazıları Dogma'nın etiketinden yararlanıp bir popülerlik elde etmeyi, Dogma'yı bir formül gibi kullanmayı amaçlayan, bağımsız sinemaya yeni bir boyut getirmeyen filmlerdi. Amerikan Dogma filmleri içinde en çok ses getireni Harmony Korine'in *Julien Donkey-Boy* (1999) filmiydi. Harmony Korine'in süper 8, video hatta polaroid fotoğraf makinesi kullanarak çektiği ilk filmi *Gummo* (1997) Dogma Biraderlerin dikkatini çekti ve bir Dogma filmi çekmesi için davet edildi. Korine'in Dogma filmi *Julien Donkey-Boy,* en az *Idioterne* kadar sıra dışıydı. Çizgisel bir öyküsü olmayan *Julien Donkey-Boy*, baskıcı babası ve kardeşleriyle yaşayan şizofren Julien'in yaşamından kesitler sunuyordu. Stevenson'a[403] göre bazı sahneleri gizli kamerayla çekilen film, çizgisel olmayan yapısı ve görsel biçemiyle hem Avrupa sanat sinemasının uzlaşımlarından beslenen Dogma filmlerinden, hem de Amerikan bağımsız sineması anlatılarından ayrılır. Korine'in deneysel biçimciliği 1960'ların yeraltı sinemasını anımsatır.

Sonuç olarak Dogma 95 akımı ABD'li bağımsız sinemacılar için ucuz film yapımının sihirli bir formülü olarak görüldü. Dogma, ABD Bağımsız Sineması için büyük bir itici güç olmasına rağmen, ABD yapımı Dogma filmleri çok başarılı olamadı. Çoğu gösterime bile çıkamazken, sadece *Julien Donkey-Boy* olumlu eleştiriler aldı. Dogma'nın ABD'de en ilgi çeken yönü DV kullanımı ve bunun getirdiği görsel boyutun izleyiciyi rahatsız etmemesiydi. Öykü anlatımını teknolojik mükemmelliğe dayandıran Hollywood

---

[400] Aktaran: Roman, S.(2001) *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95.* Hollywood:ifilm Lone Eagle Publishing Company. s.15-34.
[401] Aktaran: Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.226.
[402] Hjort M. ve S. MacKenzie. (2003). A.g.e., s.26.
[403] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.241.

için bile bu dikkat çekici bir gelişmeydi. Daha önce vurgulandığı gibi Dogma Hollywood'u özellikle görsel anlamda etkilemiştir.

Dogma akımı, heyecanlı manifestosunun aksine politik bir derdi olmayan bir akım olarak ortaya çıkmasına rağmen, Dogma 95 filmlerinin Hollywood'un büyük paralar gerektiren yapım standartlarına karşı kolayca uygulanabilecek farklı bir üretim sistemi önermesi, Dogma'yı, küreselleşmenin kültürel boyutuna direnmek isteyen *avant-garde* ve bağımsız sinemacılar için alternatif bir sinema anlayışının öncüsü yaptı.

Dogma 95 Neye Karşı?

Combs ve Durgnat[404], Kelly[405] ve de Stevenson[406] gibi birçok yazarın ifade ettiği ve Dogma'cıların da kabul ettiği gibi, Dogma 95 akımının ortaya attığı düşünceler aslında yeni değildir. Dziga Vertov, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga'sı, *Free Cinema, Cinema Verite* ve Yeni Amerikan Sineması gibi birçok kişi ve akım, ekonomik zorunlulukları, teknolojik yeniliklerle birleştirerek Hollywood egemenliğine ve yüksek maliyetli teknik standartlara karşı, daha özgür, daha saf bir sinemayı hedeflemişler, bunda da büyük ölçüde başarılı olmuşlardır. Dogma'nın düşük bütçeyi avantaja dönüştürmeyi öğrettiğini söyleyen yönetmen Lone Scherfig, 40'ların İtalyan, 50'lerin Fransız ve 70'lerın İngiliz filmlerinin Dogma gibi naif ve saf olduğunu, manifestonun en önemli bölümünün bu akımlar gibi gerçeği aramayı amaçlayan bölümü olduğunu belirtir.[407] Dogma 95'in manifestosunda ve Erdem Yemini'ndeki kurallarda biçimlenen sinema anlayışı, sinema tarihindeki geleneksel sinemaya karşı çıkan çeşitli kişi ve akımlardan etkilenen eklektik bir yapıya sahiptir.

Dogma 95 manifestosu yaptığı siyasi vurgularla geleneksel sinemayı burjuva sanatı olmakla suçlayan politik manifestoları hatırlatır. Ancak politik söylemine rağmen, Dogma 95 manifestosunun politika ile ilişkisi yoktur. Trier'nin filmografisine bakıldığında hiç politik film çekmediği görülür. Dogma manifestosunun abartılı politik

---

[404] Combs, R.ve R. Durgnat.(2000). Rules of the Game, *Film Comment,* October, (28-32). s.28.

[405] Kelly, R.(2000).*The Name of this Book is Dogme 95.* Faber & Faber. s.6.

[406] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.25-29.

[407] Kelly, R. (2000). A.g.e., s.129.

söylemi Trier'nin ironiyi seven, oyuncu, şakacı kişiliği ile uyumludur. Stevenson manifestonun ironik bir dille yazıldığını, manifestoda Yeni Dalga akımının suçlanmasının da bu ironi sonucu olduğunu söyler. Manifesto Yeni Dalga'nın burjuva karşıtı olarak ortaya çıktığını ancak kendisinin burjuvaya dönüştüğünü iddia eder. Oysa 50'lerin sonunda İngiltere'de ortaya çıkan *Free Cinema*'nın aksine Yeni Dalga'nın politik düzenle bir sorunu olmamış, örneğin sınıfsal dayanışmayı savunmamıştır. Trier gibi birisinin Yeni Dalga'yı burjuvaziye teslim olmakla suçlaması oldukça ironiktir. Stevenson, Trier'nin açıkça rol yaptığını, dramatize edilmiş sosyalist bir söylemle, heyecanlı suçlamalarla öfkeli bir isyancıyı oynadığını belirtir.[408] Hem Trier, hem de Vinterberg'in manifestonun yarım saat içinde ve kahkahalar eşliğinde yazıldığını ifade ettikleri dikkate alınırsa Stevenson'ın doğru bir saptama yaptığı anlaşılır. Geleneksel sinemayı burjuva eğlencesi olarak niteleyip yapay aksiyon ürettiği iddiasında Dziga Vertov, Yeni Dalga ve Alman Oberhausen manifestosunun kaynaklık ettiği Dogma 95 manifestosu, Tinti ve Öztürk'ün[409] vurguladığı gibi, modernist sinemanın karşısında post-modern bir duruş sergilerken, sinema tarihindeki manifestoların bir pastişini yaratır.

Ancak manifestonun önemli bir politik yönü vardır, o da küreselleşmeye karşı çıkışıdır. Manifestonun politik söylemine rağmen Erdem Yemini'ndeki on kuralın çoğu üretim tarzına yöneliktir. Kurallar, sinemasal aracı hantallaştıran, izleyicinin dikkatini içeriğe, gerçeğe değil, cilalanmış bir görselliğe çeken tüm teknik ekipmanları, dekoru, ışıklandırmayı, filtreleri, ortamdaki ses ve müzik dışındaki işitsel kayıtların filme eklenmesini, tür filmlerini ve yapay şiddeti yasaklar. Vinterberg bugünkü sinemanın, doğuşundan bu yana eklenen ve kemikleşen yüzlerce katmandan oluştuğunu, bu uzlaşımlarla yönetmenin kendini özgürleştirmesinin çok zor olduğunu söyler. Ortaya çıkan filmler birbirinin aynısıdır. Bu nedenle, Vinterberg'e göre Dogma kuralları sinemadaki en yaşamsal unsurları seçip diğerlerini elemiştir.[410] Beyazyıldırım, Dogma manifestosunun sinemanın geleneksel araçlarını terk edip bu hantal yapıyı yıkarak sinema aracını yeniden oluşturmayı, böylece özünü değişti-

---

[408] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.42-43.

[409] Tinti, E.ve R.Öztürk. (2001). Bir Avuç Dogma. *Altyazı*, sayı 3, Aralık (78-79). s.79.

[410] Aktaran: Rundle, P.(2003).It's Too Late http://www.dogme95.dk/menu/ menuset.htm.

rerek yeni olasılıklar yaratmayı amaçladığını belirtir.[411] Böylece, rutinleşmiş üretim süreci değiştiğinde yönetmenler yeni çözümler aramak ve üretmek için yaratıcılıklarını kullanmak zorunda kalırlar. Dogma'nın üretim sürecini basitleştirip eldeki tüm kaynak ve enerjiyi saf sinemayı oluşturan "gerçeği çıkarmaya" odaklanmasının ardında onun küreselleşme karşıtı bir hareket olması yatar.

Günümüzde çok tartışılan bir kavram olan küreselleşme, sinema alanında "aptalca, pahalı, ideolojik olarak nefret edilesi kültürel ürünler olan"[412] ABD yapımı Hollywood filmlerinin tüm dünyada kendine bağımlı kıldığı büyük bütçeli reklam, dağıtım ve gösterim ağları sayesinde ulusal sinemalara yaşam hakkı tanımayacak şekilde sinema salonlarını, televizyonları ve DVD dağıtımını işgal etmesini ifade eder. Hollywood'un, 1920'lerden bu yana süregelen bu egemenliği, tüm dünya izleyicisine belirli senaryo, oyunculuk, anlatı teknikleri ve uzlaşımlarından oluşan tek bir modeli, kalıbı dayatmıştır. İzleyici bu teknik üstünlük ve uzlaşımlara olan aşinalığı ile bunları standart kabul eder ve gösterime girmeyi başaran kendi ülke filmlerinden de aynı standartlarda anlatı ve teknikleri bekler.

Hjort'un da belirttiği gibi Dogma 95, bu noktada Hollywood tarzı küreselleşmenin küçük ülke sinemalarını yok etmesine bir karşı çıkış olarak belirir. Dogma 95 akımının ortaya çıktığı 1995 yılında ABD yapımı filmlerin Danimarka sinema piyasasında giderek artan pazar paylarını %77 ile en yüksek düzeye çıkarmış olmaları dikkat çekicidir. Hjort'a göre herkesin üzerinde durduğu Dogma kuralları çok önemli değildir. Hjort, onları yaratıcılığı artıran sınırlamalar olarak görür ve Dogma'nın politik olmayan bir hareket olarak değerlendirilmesine karşı çıkıp, akımın politikasının Dogma 95 ve küçük ulus sineması arasındaki bağlantıda yattığını söyler.[413]

Gerçekten de Erdem Yemini'ndeki kurallara odaklanmak Dogma'nın bütününün ve amacının gözden kaçmasına neden olabilir. Dogma Biraderlerin kendilerinin de bu kuralları ihlâl etmesi ve insanlara kurallara değil, Dogma'nın özüne odaklanmayı öğütlemeleri de kuralların Hjort'un belirttiği gibi "küçük ulusların sınırlı sinemasal üretimlerini korumak ve küreselleşmenin adaletsizliğine

---

[411] Beyazyıldırım, A. E. Yeni Başlayanlar İçin Dogma, *Altyazı*, 12, (54-57). s.56.
[412] Kelly, R. (2000). A.g.e., s.2.
[413] Hjort, M. (2003a). A.g.e., s.31.

bir tepki olarak geliştirdikleri sinemasal bir ifade biçimi"[414] gibi düşünülebileceğini gösterir. Hjort, tüm dünyada ülke sinemalarının Hollywood'un gölgesinde kaldığını ve gösterim şansını çok zor yakaladıklarını söyler. Bu durumdan en çok izleyici sayısının düşük olduğu küçük ülkeler etkilenir. Danimarka bu problemi çözmek için NFTF (Nordic Film ve Televizyon Fonu) aracılığıyla İskandinav ülkeleriyle Pan-İskandinav kültürünü yansıtan ortak yapımlar gerçekleştirmeye çalışmıştır.[415] NFTF, birçok Dogma filmini finanse ederek, İskandinav ülkelerinde küreselleşmeye farklı bir alternatif sunmaya çalışmıştır. Hjort'a göre burada önemli olan, Dogma 95'in kendini yerel bir hareket olarak değil, küreselleşmeye karşı ulusal olmayan bir tepki olarak konumlamasıdır. Dogma 95, bu karşı çıkışında öncelikle dikkati sinema sanatının tanımına ve sinemanın üretim koşullarına çekerek yola çıkar. Amaç, küreselleşmenin sunduğu yüksek maliyetli görsel ve anlatısal tarzları kapsayan, eğlendirme amacı taşıyan popüler bir sanat türüne karşı kültürel ifade çeşitliliğini oluşturan koşulları yaratmak ve korumaktır. Bu nedenle Dogma 95'in uluslararasılığı, ulusalcılıkta temellenen derin bir kültürel ayrım değil, estetik bir farklılığı ifade eder. Dogma 95, yerelin tarihsel ve kültürel kökenlere dayanması gerekmediğini, farklı bir ses, ifade yolu amaçlanıyorsa sınırlılıkların da başlangıç noktası, çerçeve olarak kullanılabileceğini göstermiştir.[416]

Bu nedenle, Dogma 95'in manifestoda ortaya attığı "kurtuluş hareketi" Hollywood egemenliği sonucu küçük ulusların film yapım olanaklarının daralmasına bir karşı çıkıştır. Trier, Dogma'nın açıkça Hollywood'a karşı bir hareket olduğunu, çünkü ancak bir otoriteye isyan edilebileceğini, o otoritenin de Hollywood olduğunu söylerken,[417] Vinterberg, Amerikan sinemasıyla kendi koşullarında rekabet etmenin imkânsız olduğunu, Avrupa'nın başarılı olmak için sinemasındaki farklılığı ve mantıksızlığı ayağa kaldırması gerektiğini ifade eder.[418]

---

[414] Hjort, M. (2003a). A.g.e., s.31.
[415] Hjort, M. (2003b) The Globalisation of Dogma: The Dynamics of Metaculture and Counter-Publicity" M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95*. Londra: British Film Institute Publishing. (133-157). s.133.
[416] Hjort, M. (2003a). A.g.e., s.38-45.
[417] Hjort, M. (2003a). A.g.e., s.38.
[418] Aktaran: Kelly, R. (2000). A.g.e., s.24.

Bu bağlamda bakıldığında manifesto ve kuralların biçime ve sinemasal araca neden bu kadar vurgu yaptığı da anlaşılır. Dogma 95, Hollywood'un başını çektiği illüzyon sinemasının temel araç ve uzlaşımlarına saldırıp değiştirerek izleyiciye alıştığından farklı bir estetik ve anlatıyı benimsetmeye çalışır. Böylece, sinema endüstrisinden yoksun küçük ülkelerin de büyük ülkeler gibi sinema yapabilmesini sağlar. "Filmler 35 mm çekilmelidir" kuralının değiştirilmesinde, sinema aygıtını ucuz bir üretim biçimiyle daha da yaygınlaştırma kaygısı yatar. Lars Von Trier, format değişikliğinin nedenini dünyanın her yerinden insanların ucuz Dogma filmleri yapmasını istemeleriyle açıklar. Hjort'a göre Dogma böylece küreselleşme çağında Hollywood ile rekabet etmek isteyen ülkeler için oyunun kuralını değiştirmiştir.[419] Vinterberg "eğer küçükseniz sesinizi duyurmak için bağırmak zorunda kalırsınız" der. Bu nedenle dünya sinema pazarına çıkamayan Arjantin, İsviçre, Norveç gibi birçok küçük ülkede Dogma filmi çekilmektedir. Ülkemizde de Uğur Yücel'in yönettiği *Yazı Tura* (2004) filmi, resmi Dogma filmi sertifikası taşımasa ve tüm Dogma kurallarına uymasa da, görsel estetiğiyle, Fırat Yücel'in[420] deyimiyle "dramatik Dogma tarzını" hatırlatmasıyla ilk Türk Dogma filmi olarak kabul edilebilir.[421] Ardından Ulaş İnan, İnaç 2005'de Dogma tarzı bir film olan *Türev*'i çekmiştir.

Dogma 95'in Gerçekçilik Anlayışı

Dogma'da gerçeklik kavramı hem manifestoda dile getirildiği, hem de Dogma'cılar da söyleşilerinde sık sık vurguladıkları için önem taşır. Erdem Yemini, ağırlıklı olarak gerçeğe vurgu yaparak, yönetmenin amacının karakterlerdeki ve çevredeki gerçeği ortaya çıkarmak olduğunu söyler. Dogma'nın gerçeklik kavramının otan-

---

[419] Hjort, M. (2003a). A.g.e., s.40-42.

[420] Yücel, F. (2004). Yazı Tura, Erkek Adamların Memleketi, *Altyazı*, sayı 33, Ekim, (34-36). s.34.

[421] Yücel dramatik Dogma tarzını, öyküdeki gelişmeleri izleyiciyi öyküye bağlamak ya da şaşırtmak için kullanmayan, tersine o dramatik olayların öyle ya da böyle gerçekleşeceğini hissettiren bir tarz olarak tanımlar (2004, A.g.e., s.34). Yönetmeni Uğur Yücel tarafından anılmasa da film, elde taşınan dijital kamerasının yarattığı grenli görüntüler, sıçramalı bir kurgu ve mükemmel oyunculukla Dogma'nın görsel estetiğine sahiptir. Filmin kurgusunu da *Festen* ve *Julien Donkey-Boy* filmlerinin kurgucusu Valdis Oskarsdottir yapmıştır.

tiklik, illüzyon gibi kavramlarla birlikte incelenmesi gerekir. Karakterleri ve mekanı inandırıcı biçimde yaratan ve iyi bir senaryo ile nedensel ilişkileri kuran Hollywood filmleri izleyiciyi kurduğu dünyanın içine çeker. Dogma akımı ise koyduğu kurallarla, teknik araçlarla yaratılan illüzyonların sinemayı bir eğlence aracına dönüştürmesini ve sinema ile otantiklik, gerçek arasına bir engel koymasını önlemeyi amaçlar. Böylelikle Dogma, amaçladığı saf sinemaya ulaşabilecektir.

Dogma, illüzyon sineması ile kurgusal sinemayı kastetmez. Dogma filmleri de kurgusaldır. Dogma, müzik, efekt, yapay aksiyon gibi araçlarla izleyicinin yönlendirilmesine karşı çıkar. Christensen, Dogma'nın illüzyonu yaratan teknik aygıtları özgün film yaratmanın önündeki engeller olarak gördüğünü belirtir. İllüzyon, filmi duygusal bir iletişim aracı yaparak onu sanat boyutundan uzaklaştırır. İletilen duygular doğal değildir, filmin, ya da karakterlerin doğasından kaynaklanmaz, yapay olarak üretilirler. Filmde duygular, yüzeysel olarak sahte eğlence yaratırlar, izleyiciyi entelektüel olarak etkilemezler.[422] Livingston[423] da, Dogma filmlerinin kurgusal filmler olduklarına ve sinemasal temsiller kullandıklarına işaret ederek Dogma'nın karşı çıktığı illüzyonun, anaakım sinemanın imgesel kurguyu azaltarak yerine fantezi biçimlerini koyması olduğunu belirtir. Kurgusal olan her filmin illüzyon olmaması durumu, Dogma'yı hem illüzyona karşı çıkıp hem de kurgusal filmler yapma çelişkisinden kurtarır. Kurgusal filmler de gerçeklikten uzaklaşabilir ancak fantezi biçimleri yaratan illüzyon filmleri, izleyiciye kendi yaşamında karşılığı olmayan olaylardan haz alma olanağı sunar. Dogma'nın karşı çıktığı illüzyon ya da kozmetik, sinema sanatının zevk amaçlı sömürülmesidir. Dogma'nın illüzyon kavramıyla kurgusal değil fantezi, kaçış sinemasını kastettiği açıktır.

Gaut'a göre, Dogma kuralları aslında Dogma'nın nasıl bir gerçeklik istediğini ve illüzyon sineması ile neyi kast ettiğini tanımlar. Öncelikle Dogma, dünyanın nasıl göründüğünü ve duyulduğunu sergilemeyi amaçlar. Bu nedenle sinema tekniğiyle şeylerin nasıl

---

[422] Cristensen, O. (2000b). Authentic Illusions-The Aesthetic of Dogma 95, *p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies.* Number 10, December (111-122). s.116.

[423] Livingston, P.(2003) Artistic Self-Reflexivity in *The King is Alive* and *Strass.* M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (102-110). s.103-104.

göründüğünün ya da duyulduğunun yönlendirilmesine karşı çıkar. İkinci, dördüncü ve beşinci kurallar bunu amaçlar. Üstelik dünyanın gerçekten nasıl olduğunu göstermek isteyen kişi aynı zamanda çekim öncesi oluşturulan setlere de karşı çıkmalıdır. Eğer yönetmen sete istediği malzemeyi getirir, seti istediği gibi oluşturursa, bu gerçek dünyayı değil onun hayalini, fantezisini yansıtır. Kameranın elde taşınması da, önceden belirlenmiş hareketlerle oyuncuyu yönlendirmek yerine doğaçlama yapan oyuncuya en üst düzeyde özgürlük vermeyi amaçlar. İkinci olarak illüzyon sineması, karakterlerin içsel yaşantılarından kaynaklanmayan yapay aksiyonu içerir. Gerçek yaşamda insanların davranışları, duygu, düşünce ve karakterlerinin oluşturduğu içsel yaşantılarıyla biçimlenir. İllüzyon sineması, davranışların gerçek kökeni olan psikolojik durumlarla ilgilenmez. Gaut, Dogma 95'in, yapay aksiyon ve tür sinemasını yasaklamasını buna bağlar. Tür filmleri karakterlerin içsel yaşamlarıyla değil, tahmin edilebilir olay örgüsü ve türsel şablonlarla ilerler. Dogma manifestosu, bireysel filme, *auteur* sinemasına da karşıdır. Gaut, *auteur* ile illüzyon sineması arasındaki bağlantının 'Erdem Yemini'nde gizli olduğunu söylüyor. Erdem Yemini, bireysel yaratıma ve estetiğe izin vermez. Manifesto yönetmenin filmi kendi estetik duyarlılığına göre biçimlendirmesini, gerçeği arayışa bir tehdit olarak görür. *Auteur* sineması da yönetmene merkezi bir rol biçtiği için gerçeğin arayışını tehdit eder. Bireysel film, dünyanın tam, doğru bir kaydı yerine yönetmenin kişisel tercihleriyle bozulmuş bir temsilini yansıtır. Kuralların çoğu, yönetmenin gerçeği aramak yerine estetik biçim arayışlarını sınırlamaya yöneliktir. Örneğin kameranın elde taşınması, dekor ve setin yasaklanması, yönetmenin kontrolünü azaltarak gerçeği kendi görüşüyle sunmasını zorlaştırır. Amaç, yönetmeni bu güçlerinden arındırarak daha iyi öykü, daha iyi oyunculuk gibi şeylere odaklanmasını sağlamaktır.[424] Gaut, değerlendirmesinde adını anmasa da Christensen'in[425] de vurguladığı gibi illüzyonu reddederek otantikliği arayan Dogma 95, Bazin'in sinemasal gerçeklik düşüncesinden ilham alır.

---

[424] Gaut, B.(2003). Naked Film:Dogma and Its Limits, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95*. Londra: British Film Institute Publishing. (89-101). ss.90-92.

[425] Cristensen, O. (2000b). A.g.e., s.114.

Bazin ve Dogma 95'in gerçekçilik anlayışı birçok noktada kesişir. Hem Bazin, hem Dogma 95, gerçekçiliği sinemasal temsil düzeyinde ele almazlar. Bazin, sinemacıları gerçeğe inananlar, görüntüye inananlar olarak ayırırken görüntü kavramını perdede temsil edilen nesneye, makyajdan aydınlatmaya kadar katılan her şey olarak tanımlar. Dogma da, temsil edilen nesneye hiçbir şeyin katılmamasına çalışır. Bu nedenle her türlü dekor, aydınlatma ve aksesuarı yasaklar. Dogma manifestosu, gerçeğin filme çekilmeden önce de orada olduğunu ve onu filme aktarmak gerektiğini söyler.

Bazin, gerçekliği yakalamak için olayın sürekliliğinin bozulmaması gerektiğini savunur. Bazin'e göre sinema, gerçek dünyanın bütünlüğünü, sürekliliğini yansıtmalıdır. Uzun çekimler, uzamı ve olayları bölmeden, doğal bütünlüğü ile yansıttığı için nesnelerin anlamını açığa çıkarır. Bazin, Flaherty'nin *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook*, 1922) filmindeki fok avı sahnesini örnek olarak verir. Burada yönetmen için önemli olan avcı ile fok arasındaki ilişkidir. Bunu da sağlayan, avı bekleyen avcının bekleyişinin gerçek süresini vermektir. Bu bekleyiş montajla da verilebilirdi. Ancak bu bekleyiş görüntünün özü, gerçek nesnesidir.[426] Bu bekleyişin kesintisizliği, avın çarpıcı bir montajla verilmesinden çok daha başarılıdır. Bu sahnede yönetmen uzamsal birliği parçalasaydı film, gerçeklikten imgesele kaymış olacaktı. *Lousiana Story* (*Lousiana Öyküsü*, 1948) filminde timsahla mücadele sahnesini Bazin, yönetmen sahneyi montajla parçaladığı için zayıf bulur.[427] Artık gerçeği değil, yönetmenin yorumunu izleriz. Dogma da gerçeğin peşinde olduğu için manifestodaki kurallarda belirtilmese de uzamın ve olayın sürekliliğini bozmadan gerçeği uzun çekimlerle yakalamaya çalışır. Dogma filmlerinde oyuncu elde taşınan kamera ile izlenerek, uzun çekimlerle, uzamsal gerçekliğin içinde verilir. Dogma da sık görülen ani optik kaydırmaların nedeni de budur. Ani optik kaydırmalar çekimi bölmeden kesmenin işlevini üstlenir.

Dogma'nın gerçekçilik arayışı ve anlayışı eleştirilerle karşılanmıştır. Kau, Dogma ve gerçeklik ilişkisini irdeleyerek manifesto boyunca kökenleri Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçiliğe dayanan, otan-

[426] Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Volume I.* Berkeley: University of California Press. s.27.
[427] Bazin, A. (1967). A.g.e., s.50-51.

tiklik ve sinemasal öykü anlatımının gerçekçi araçlarını arayış çabası görüldüğünü belirtir. Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçi filmlerin ortak özelliğinin sıradan insanların gündelik yaşamına derinden bağlılık, dramadaki güçlü sanatsallık, tıtız bir kurgu ve bütün bunların birleştiği baştanbaşa sinemasal biçem duygusu olduğunu belirten Kau, bu akımların en önemli özelliği olarak gerçekçiliği değil, anlattıkları öykünün kesin, biricik sinemasal biçeminin gelişimini görür. İlk üç Dogma filmini gerçekçilik açısından inceleyen Kau üç filmde de gerçeklik açısından tutarsızlıklar bularak Dogma manifestosunun otantiklik için yanlış kurallar koyduğunu iddia eder. Kau'ya göre Dogma'cılar, yönetmenin biçimsel ve estetik tercihlerini sınırlayarak diğer akımlara göre gerçek yaşamı daha doğru algılayan, gerçek yaşam hakkında filmler yapmak istemişler ama filmlerinde yönetmenlerin biçemleri ve sanatsal tercihleri önem kazanmış, böylece Dogma yönetmenleri, kamera ve kurguyu başarıyla kullanan birer öykü anlatıcısı pozisyonu işgal etmişlerdir. Stilizasyonda ısrar eden Dogma akımı izleyicinin kamera, görsel unsurlar ve temaların sunumunun farkına varmasını ister. Bunun sonucu olarak insanlar, Dogma filmlerinde görüntülerin anlattığını değil biçemi ve ardındaki sanatçıyı tartışırlar.[428] Gaut da benzer tespitlerde bulunarak en önemli noktanın Dogmanın sanat, gerçek ve sanatçının bireysel bakışı arasındaki ilişkilere çok kaba yaklaşması olduğunu söyler. Sanatsal yaklaşımın gerçeğin sunumunu tehdit ettiği için *auteur* kuramına karşı çıkan Dogma, tek bir yönetmenin de dünyaya çok gerçekçi yaklaşabileceği gibi, kolektif çalışmadan da gerçekçi olmayan, önyargılı çalışmalar çıkabileceği gerçeğini göz ardı eder.[429]

Sonuç olarak Dogma'nın gerçekliğe yaklaşımı çok tartışılan bir konudur. Ancak bu sorun, sadece manifesto ve manifestonun katı kurallarını dikkate aldığımızda, daha doğrusu Dogma akımını bunlarla sınırlı gördüğümüzde ortaya çıkar. Yönetmenin estetik tercihlerini ve gerçekliği iki ayrı kutba yerleştirmek, Trier'nin de kabul ettiği gibi açık bir çelişkidir. "Yönetmen nasıl bir tercih ya-

---

[428] Kau, E.V. (2000). Auteurs in Style. The Heresy or Indulgence of the Dogma Brothers,*p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies.* Number 10, December (137-146). ss.140-145.

[429] Gaut, B. (2003). A.g.e., s.99.

parsa yapsın bu dramaturjidir. Dramaturji hakkındaki düşüncelerimin temeli gereksiz sınırlama ve zorlamalardan kurtulmaktı."[430] Hem Trier, hem Vinterberg insanların kurallara çok fazla odaklanarak Dogma'nın özünü gözden kaçırdıklarını belirtirler. Dogma kurallarının amacı yönetmeni daha özgür film yapabilmesi, oyunculara ve öyküye yoğunlaşabilmesi için vakit kaybettiren teknik uygulamalardan, bütçe sorunlarından kurtarmaktır. Yönetmen elbette belirli tercihlerle dramaturjiyi yaratacaktır. Ancak bu, onu gerçeklikten uzaklaştırmaz. Bazin'in övgü ile karşıladığı Yeni Gerçekçi filmler de son derece başarılı dramaturjilere sahiptirler. Dogma'nın karşılaştığı eleştirilerin en büyük nedeni, insanların manifestonun katı dili nedeniyle kurallara çok fazla odaklanmalarıdır. Oysa sinema filmi bir sanat yapıtıdır ve estetik tercihlerle yaratılır. Dogma, Bazin'in biçimsel yönlendirmeleri azaltıp, gerçeğin sürekliliğinden izleyicinin kendi gerçeğini bulma düşüncesi ile kendine özgü bir gerçekliği inşa etmeye çalışır. Amaçladığı otantik gerçekçiliğin aracı da koyduğu kurallardır. Bu noktada kuralları biçim yaratan öğeler olarak görüp, Dogma Biraderlerin de vurguladığı gibi asıl odak noktası haline getirmemek gerektiğini, asıl odak noktasının sinema aracını ağırlaştıran, genelde aynı tür filmlerin ortaya çıkmasına neden olan unsurları eleyip, iyi öykü ve iyi oyunculuktan oluşan saf bir sinema anlayışı ile gerçeği aramak olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Dogma'nın vurgulanabilecek bir çelişkisi, gerçekliği elde taşınan kamera, yetersiz ışık ve grenli görüntülerle aramasıdır. Bu görsellik, izleyicinin belgesellerden, televizyondan aşina olduğu bir biçimdir ve sahte bir gerçeklik hissi, belgesel havası verir. Böylece Dogma, sahte gerçeklik izlenimi ile gerçekliği yakalamaya çalışır. Bu çelişkilerine rağmen Dogma 95, gerçek yaşama yakından bakan, her türlü film hilesine karşı çıkan, dünyayı ve gerçekliğini doğrudan yansıtmayı amaçlayan bir sinema anlayışı ile Anne Thompson'ın[431] *cinema verite*'ye gönderme yaparak verdiği isimle *cinema purite*'yi (saf sinema) elde eder. *Cinema purite*, izleyiciyi bir tür filtre edilmemiş gerçeklikle

[430] Aktaran: Knudsen, P.O. (2004) "The Man Who Would Give Up Control" http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm.

[431] Thompson, A.(2001). Cinema Purite. S.Roman (Ed.), *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95.* Hollywood:ifilm Lone Eagle Publishing Company. (217-222). s.218.

karşılaştırarak sinemanın zaman, bakış açısı, format ve performansın sinemasal uzlaşımlarıyla oynar. Dogma 95 akımı farklı bir estetik geliştirmiş ve bu görsel estetik kısa zamanda Dogma 95 akımına dahil olmayan yönetmenleri bile etkilemiştir.

Dogma 95'in Görsel Estetiği ve Oyunculuk Anlayışı

Dogma 95'in manifestoda vurguladığı saf sinemaya, gerçeğe ulaşmak ve otantikliği elde etmek için koyduğu kurallar doğrudan Dogma'nın yarattığı görsel estetiği biçimlendirir. Elde taşman ve aksiyonun içinde yer alması, oyuncuyu takip etmesi sonucu sallanan kamera, sıçramalı kurgu ve ses, DV'nin kendine özgü görsel yapısı, filtre ve aydınlatmadan yoksun grenli görüntüler, sinemada özellikle Hollywood'un ortaya koyduğu mükemmeli amaçlayan görselliğin tam zıttı bir görsel estetik oluşturur. Lars von Trier, Dogma'nın görsel estetiği yaratmak için kullandığı araçlar ve bu araçlarla ortaya koyduğu düşük bütçeli, az oyunculu, anaakım filmlerinden farklı anlatıya sahip filmlerinin sinemaya en büyük katkısının, insanların "*Star Wars* gibi görünmüyor, öyleyse ben film yapamam" demek yerine, "eğer bu bir filmse ben de film çekebilirim" diye düşünmesini sağlaması olduğunu söyler. Trier, sessiz sinemadan beri insanların aks çizgisi gibi aynı kurallarla çekilmiş filmler seyrettiğini, yeni ve daha soyut bir film diline ihtiyaç olduğunu ifade eder. Trier, bu yeni sinema diline izleyicinin alışmakta zorlanmayacağını çünkü insanların içgüdüsel olarak öykü çizgisini izleme eğiliminde olduğunu ve beynin soyut bir resimdeki bir figürü çıkartabilmesi gibi izleyicinin de olay örgüsüne böyle yaklaşabileceğini, insanların artık içeriğe para ödeyeceklerini belirtir.[432] Dogma'nın sinema dünyasında gördüğü ilgide Dogma filmlerinin, sinema izleyicisinin alışık olduğundan farklı bir estetikle gişede ve festivallerde başarı kazanması büyük etken olmuştur. Bu farklı estetiğin yaratılmasında DV'nin büyük payı vardır.

Görüntüyü, dijital olarak sıkıştırarak kaydettiği için normal video görüntüsüne oranla çok yüksek görüntü kalitesi elde edebilen DV'nin sinemada kullanımı Dogma'dan önce de vardı. Ancak bu durum daha çok televizyon filmleriyle sınırlıydı. DV formatında çekilen filmler film festivallerine zorlukla kabul ediliyorlardı. Ro-

[432] Aktaran: Kelly, R. (2000). A.g.e., s.146-147.

man,[433] Dogma akımının sinemada DV kullanımını yasallaştırdığını ifade eder. DV'nin Dogma'nın anlatısına en büyük katkısı çekim sürecini değiştirmesidir. Manovich, ham film çok pahalı olduğu için klasik film çekiminde her sahnenin çok dikkatli hazırlandığını söyler. Kameranın aldığı film sınırlı olduğu için, bu devamsızlığı birleştirmek için estetik bir çözüm olarak kurgu geliştirilmiştir. DV formatta ise dijital kasetlerin ucuzluğu çekilen görüntü süresini çok fazla arttırmış, yönetmen ve kurgucular Hollywood'un parlak dönemlerinde bile olmayan çok uzun süreli görüntülerden seçme yapmaya başlamışlar,[434] plan ve sahne süreleri çok uzadığı için kurgu bir gereklilik değil, estetik bir uygulamaya dönüşmüş, kurguda bilgisayar kullanımı çok farklı imkanları –bölünmüş ekran gibi- çok ucuza, çok daha kısa sürede sağlayabildiği için sinema dilinde farklılık görülmeye başlanmıştır.[435]

DV kullanımının bir diğer özelliği, küçük DV kameranın elde taşınmasıyla görüntü yönetmeninin sürece dahil olmasıdır. Bu çekim yöntemi *Direct Cinema*'da da belgesel amaçlı kullanılmıştır. Ancak, bu yöntemi kurgusal filmde başarılı biçimde kullanan Dogma'da, kameramana diğer filmlerden daha fazla özgürlük ve yetki verilir. *Idioterne*'de Trier, kontrol saplantısı nedeniyle çekimlere hakim olmak amacıyla yönetmenden çok kameraman rolü üstlenmiştir. *Festen*'de görüntü yönetmeni Dod Mantle, küçük bir dijital kamerayla aksiyonun bir parçası, adeta oyunculardan biri olmuştur. Stevenson,[436] gelişen teknolojinin ürünü küçük dijital kameraların Dogma'nın çekim ekibiyle oyuncuları ayıran çizgiyi silmesini kolaylaştırdığını ifade eder. Kamera Dogma'da pasif şekilde gerçeği kaydetmez, onu arar. Mantle, Dogma filmlerinde DV kullanımının tek nedeninin maliyet olmadığını, sinemada yıllardır oturmuş olan, önceden belirlenen kamera hareketlerine karşı çıkıp, hareketli kameranın sağlayacağı öngörülmezliğini elde et-

---

[433] Roman, S. (2001). A.g.e., s.13.

[434] *Idioterne* 160 saatlik, *Festen* 88 saatlik görüntüden kurgulanmıştır (Roman, 2001, a.g.e., s.134).

[435] Roberts, M.(2003). Decoding D-Day:Multi-Channel Television at the Millennium M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95*. Londra: British Film Institute Publishing. (158-172). s.165-166.

[436] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.29.

mek amacını taşıdığını da belirtir.[437] Elde taşınan kamera. 1960'lardan beri kurgusal filmlerde öznel kamera açısı olarak ya da belgesellerde ve belgesel biçemini taklit eden filmlerde kullanıldı. Dogma akımı ise Schepelern'in[438] de vurguladığı gibi elde taşınan kamerayı *Festen*'de olduğu gibi gerçeği, bütün engellere rağmen yorulmak bilmeden detaylı şekilde araştıran bir nesne olarak, ya da *Idioterne*'de olduğu gibi görüntü üzerindeki biçimsel kontrolü bırakarak aksiyona, karakterlerin oyunlarına, mekanın karakteristiğine odaklanma aracı olarak kullanır. DV kameraların görüntü yakalama yeteneği, hafifliği, görüntü yönetmenlerine geleneksel araçlarla mümkün olmayan kamera hareketleri ve açıları ile yeni ifade yolları yaratmalarını sağlar.

Roman'ın da belirttiği gibi DV'nin görsel olarak 35 mm filmden daha zayıf olan görüntü kalitesi bir dezavantaj gibi görünse de, DV'nin kendine özgü dokusu, yarattığı enerji farklı bir görsel estetik yaratılmasını sağlar. Video görüntüsünün dokusu, yapısı, alan derinliği, renk skalası filmden farklıdır. Bu da video estetiğini oluşturur. Roman,[439] videonun hiçbir zaman filmin görsel kalitesine ve estetiğine ulaşamayacağını ancak bu nedenle sinema dilini değiştireceğini ifade eder. Görüntü yönetmeni Maryse Alberti ise, video ile sinemacıların farklı araçlarla farklı dokular yakalayabildiğini, DV'nin görüntü kalitesindeki kaybı, yarattığı enerji ve heyecanla dengelediğini söyler.[440] Bu görsel estetik, tüm Dogma filmlerinde görülür. Örneğin *Idioterne,* izlenmesi zor bir filmdir. Görüntüler, renk, kompozisyon ve aydınlatma özensiz gibi görünür. Pencereden gelen ışık görüntüyü bozar, bazı sahnelerde oyuncuları bile zorlukla tanırız. Elde taşınan kamera ve sıçramalı kesmeler sinemasal uzamı algılamamızı zorlaştırır. Christensen, *Idioterne* 'un bir taraftan izleyiciyle iletişime girmeyi reddederken diğer taraftan içerdiği yoğunlukla izleyiciyi içine çektiğini belirtir. Amatör video biçemi, öykü ve öykü anlatımı arasındaki mesafeyi önemsizleştirir. Sözceleme konumu, izleyicininkine eşit olmasa da çok yakın olur. Adeta bir öykü anlatıcısı yokmuş gibi, gerçekmiş izlenimi verir.

---

[437] Aktaran: Kelly, R. (2000). A.g.e., s.100.
[438] Schepelern, P. (2003). A.g.e., s.66.
[439] Roman, S. (2001). A.g.e., s.20.
[440] Aktaran: Roman, S. (2001). A.g.e., s.107.

İzleyiciye kendi evde çektiği video görüntülerini hatırlatan bu biçem, kamera ve izleyici arasında bir suç ortaklığı yaratır.[441] Bunun nedeni, Dogma biçeminin izleyicinin kendi kullandığı kamera biçemini taklit etmesidir.

Christensen'e[442] göre, Dogma estetiği, izleyicinin film sürecinin farkına varmasını sağlar. Hollywood biçeminin tersine, Dogma biçemi izleyicinin beklentilerini karşılamaz ve otomatikleşmiş algı sürecini önler. Klasik sinemada, devamlılık kurgusu bu beklentileri karşılayan en önemli yöntemdir ve temelleri Griffith tarafından atılarak günümüze kadar gelişerek gelmiştir. Devamlılık kurgusu, izleyiciyi anlatıya dikerek özdeşleşme sürecini kolaylaştırır. Dogma akımı ise uzun çekimler ve elde taşınan kamera ile devamlılık kurgusu uzlaşımlarını değiştirmiştir. Dogma manifestosunun dramaturjinin içerdiği, önceden tahmin edilebilen olay örgüsü, yapay aksiyon ve yapay duygularla sinemayı yozlaştırdığı iddiasına rağmen, Dogma da dramaturjiden kaçamaz ancak yarattığı görsel estetikle, anaakım filmlerin aksine özdeşleşmeyi kırar. Çünkü izleyicinin karakterlerle özdeşleşebilmesi için aracın şeffaf olması gerekir. Dogma biçemi tam tersine aracı şeffaf değil görünür kılar. Ancak Dogma filmlerinde olay örgüsü ve dramaturji ile sağlanan ve Wollen'ın sinemanın yedi ölümcül günahından biri olarak tanımladığı "hoşlanma" duygusu devam etmektedir. Dogma filmleri izleyicinin kendi çektiği video görüntüleriyle televizyondan aşina olduğu sahte gerçeklik izlenimi, belgesel havası yaratan biçemiyle izleyiciyi duygusal açıdan kuşatarak, yabancılaştırmaktan çok hoşlanma duygusunu güçlendirir. Dogma filmleri "gerçekmiş gibi" yaparak izleyicide izlediğinin kurmaca değil, gerçek olduğu izlenimini uyandırır.

---

[441] Cristensen, O. (2000a). A.g.e., s.35.
Albertini, teknik olarak film insan gözüne daha yakın olduğu halde insanların haberler ve belgesellerden gelen aşinalıkları nedeniyle TV görüntüsünün gerçekle özdeşleştirdiklerini belirtir (Roman, 2001, a.g.e., s.111). Son yıllarda *Saving Private Ryan, Irreversable* gibi birçok filmde 'gerçekmiş gibi' yapmak için el kamerası ve grenli görüntüler kullanılır. Ancak Christensen (2000b, a.g.e., s.117), bu tarz minimal estetiğin özellikle popüler sinemada kullanılmasını gerçeklik illüzyonunun sömürülmesi olarak görür.
[442] Cristensen, O. (2000b). A.g.e., s.117.

Dogma filmlerinin başarısının nedenlerinden birisi de oyunculuk tarzıdır. Daha önce vurgulandığı gibi, Dogma tarzı çekim, elde taşman kamera ile uzun çekimlerden oluşur. Geleneksel film setlerinin aksine sette ışıklar, ışık sehpaları, vinçler, kaydırma araçları ve dekorlar yoktur. Bunlar mekan içinde oyuncunun hareketlerini kısıtladığı gibi, uzun bir hazırlık süresi de gerektirirler. Kameranın uzun süre kayıt yapabilmesi sahnenin kesintisiz çekimine olanak sağlar. Dogma yönetmenleri, kamera ekipmanının, ışığın, dekorun hazırlanması gibi büyük zaman gerektiren ve yaratıcı enerjiyi emen süreci terk edip, tüm enerjilerini yaratıcılığa verebilmektedirler.[443] Levring, Dogma sayesinde 12 saatlik çekimin yarım saatini teknolojik işlere, 11.5 saatini sahnenin gelişimine ve duygusal yönüne ayırabildiklerini, ışıksız, çok az malzemeyle yapılan çekimlerin sahnenin özüne yoğunlaşmalarını sağladığını söyler.[444] ABD Dogma filmi *The Bread Basket*'ın (2002) yönetmeni Matthew Biancaniello, Dogma'daki iyi oyunculuğun modern filmlerin çoğunda görülemediğini, çünkü oyunculuk sürecinde birçok engellemeler olduğunu, aydınlatma, dekor, kamera ve çalışma koşullarının oyuncuyu kısıtladığını, ortalama bir filmde bütün bir çekim gününde bir oyuncunun, parça parça en fazla 45 dakika rol yapabildiğini, bunun da oyunculuk kalitesini etkilediğini söyler. Oysa Dogma tarzı çalışmada duygu, aksiyon ve diğer karakterlerle ilişkiler sürekli canlı tutulur.[445] *Idioterne*'nin oyuncusu Bodil Jorgenson da standart film setinde günde bir ya da iki sahnenin çekilebildiğini, teknik detayların hazırlanmasının çok uzun sürdüğünü ve kimsenin tatmin olmadığını, oyunculara sürekli "daha iyisini yapabilirdim" duygusu olduğunu, oysa *Idioterne*'de sahnenin özünü yakalayıp araştırmak için çok uzun vakitlerinin olduğunu söyler.[446]

---

[443] Bu süreç Türk Sinemasında da aynı şekilde işler. Yeşilçam'da uzun yıllar yardımcı yönetmenlik yapan Leyla Özalp anılarını yazdığı kitapta teknik hazırlığı şöyle anlatır: "Film çekimlerinde doğal olarak her zaman en çok süreyi ışık hazırlığı alır ve başta oyuncular olmak üzere tüm ekibin performansını düşürür. (...) İlk provalardan sonra başlayan ışık hazırlığı bittikten sonra yeniden provaya başlanır, oyuncular rollerine ısınır, tam çekime geçileceği sırada görüntü yönetmeni ışıkta bir eksiklik görüp yeniden işe girişir, bazen bu yeni süre uzarsa oyuncular çok rahatsız olurlar" (2003, s.341).

[444] Aktaran: Roman, S. (2001). A.g.e., s.72.

[445] AAktaran: Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.236-237.

[446] Aktaran: Kelly, R. (2000). A.g.e., s.179.

Sonuç olarak Bondebjerg'in[447] de vurguladığı gibi, bütün Danimarka Dogma filmleri, farklılıklara ve bireysel *auteur* biçimlerine rağmen, karakterlerin yoğun psikolojik durumlarını gerçekçi biçimde yansıtmaya çalışırlar. Burada, yönetmenleri çağdaş sosyal çatışmalarla ilgilenmeye ve gerçek mekânlarda çalışmaya zorladığı, ayrıca oyunculara özgürlük duygusu ve ifade yoğunluğu sağladığı için Dogma kuralları anahtar kelimedir. Hareketli kamera ve uzun çekimler gerçek yaşama daha yakın, duygusal ifade için oyunculara daha fazla özgürlük tanıyan bir oyunculuk tarzının gerçekleşmesini sağlar. Diğer Dogma kuralları da yarattığı görsel estetikle temayı destekler.

Sonuç

Sinema tarihindeki birçok akım gibi Dogma 95 de misyonunu tamamlamış ama geride sinemacıları etkileyen, onlara ilham veren bir tortu bırakmıştır. Yaratıcısı Trier'nin de itiraf ettiği gibi, başlarken bu kadar etkili ve yaygın bir akıma dönüşeceği düşünülemeyen Dogma 95, Wim Wenders'ın sözleriyle "Avrupa sinemasının yüzyıl sonundaki en önemli gelişmesi" olmuştur. Stevenson'ın[448] Dogma'nın hiçbir şey başaramasa bile insanların sinema hakkındaki tutkusunu yeniden uyandırdığı, sinemaya 1950'lerden, 60'lardan bu yana görülmeyen politik radikallik kattığı sözlerine katılmamak mümkün değildir.

Dogma hakkında birçok farklı görüş dile getirilmiştir. Bazıları akımın büyük deneyselliğinin ilk dört filmden sonra kaybolduğunu iddia ederken, başka bir görüş Dogma'nın Trier'nin öngördüğü gibi değişmez bir biçime dönüştüğünü, ancak bu biçimin tekdüzeleştiğini, bir diğer görüş ise Dogma'nın her filmin içinde kendi başına nefes alabileceği gevşek bir çerçeve sağladığını söyler. Bütün bunlar doğru olarak kabul edilebilir ancak kesin olan şey Dogma'nın kısa sürede bir markaya dönüştüğü ve küçük ülkelerin sınırlı teknik koşullarını yaratıcılığa dönüştürerek, bir üretim modeli yarattığı gerçeğidir. Bu model film festivalleri, basın, internet gibi

[447] Bondebjerg, I. (2003). Dogma 95 and the New Danish Cinema, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95*. Londra: British Film Institute Publishing. (70-85). s.84.
[448] Stevenson, J. (2003). A.g.e., s.19.

farklı kanallar kullanılarak başarıyla tüm dünyaya pazarlanmış ve Dogma akımı varolan sinema düzenine karşı tüm dünyadan radikal, deneysel ve *avant-garde* sinemacıları birleştirip sanat sinemasını bir üretim modeli olarak yaygınlaştırarak, bir "taşra küreselleşmesi" gerçekleştirmeyi başarmıştır.

Dogma'nın günümüz sinemasına önemli bir katkısı da sinemada DV kamera kullanımını kabul ettirip yaygınlaştırmasıdır. DV, Dogma akımının amaçladığı otantik gerçekçiliği yakalayıp sunma iddiasındaki saf sinemaya hem ekonomik, hem de estetik olarak uygun bir formattır. DV'nin yükselen film maliyetleri karşısında gerileyen bağımsız sinemaya yeni bir yön çizdiği iddia edilebilir. DV formatı ve Dogma estetiği ile birçok sinemacının vurguladığı gibi, bağımsız sinema 1960'lardaki özgürlük ve yaratıcılık havasını yeniden yakalamış görünmektedir.

Dogma 95 akımı kısa ömürlü olmasına rağmen sinemada yaratıcılığın ivmesiyle samimiyeti birleştirerek saf sinemaya ulaşma yolunda hala atılabilecek adımlar olduğunu göstermiş ve sinemanın tüm zorluklara rağmen umut kesilmeyecek bir sanat dalı olduğunu ispatlamıştır.

DOGMA 95 Manifestosu

Dogma 95, Kopenhag'da 1995 baharında kurulan film yönetmenlerinin birliğidir.

Dogma 95, günümüz sinemasındaki kesin yönelimlere karşı koyma amacını ifade etmiştir.

Dogma 95 bir kurtuluş hareketidir!

1960'da da 'yeter artık' denmişti. Sinema ölmüştü ve yeniden canlandırılması gerekiyordu. Amaç doğruydu ama araçlar yanlıştı. Yeni Dalga, sahili ıslatıp balçığa dönen küçücük bir dalga olmaktan öteye gidemedi.

Bireysellik ve özgürlük sloganları, bir süre yapıtlar yarattı ancak değişime yol açmadı. Yeni Dalga da yönetmenleri gibi yağma için hazırdı. Yeni Dalga ardındaki insanlardan daha güçlü değildi. Antiburjuva sinemasının kendisi burjuvaya dönüştü çünkü kuramlarının dayandığı temeller, sanatı burjuva gözüyle görüyordu. *Auteur* kavramı başlangıçtan beri bir burjuva romantizmiydi ve bu nedenle yanlıştı.

Dogma 95 sineması bireysel değildir.

Bugün, sinemanın tamamen demokratikleşmesiyle sonuçlanacak bir teknoloji fırtınası esmekte. İlk kez, her isteyen film yapabilir. Fakat araca ulaşmak kolaylaştıkça *avant-garde*'ın önemi artıyor. *Avant-garde*'ın askeri çağrışımlar yapması boşuna değil. Cevap disiplindedir....filmlerimizi tek tip hale getirmeliyiz, çünkü bireysel film tanımı gereği yozlaşmıştır.

Dogma 95, bireysel filme ERDEM YEMİNİ olarak bilinen bir dizi kural koyarak karşı çıkar.

1960'da da 'yeter artık' denmişti. Sinemanın ölümüne kozmetikleştiğini, süslendiğini söylemişlerdi. O zamandan bu yana kozmetiklerin kullanımı patladı.

Yozlaşmış sinemacının 'yüce' görevi seyirciyi aldatmaktır. Gurur duyduğumuz şey bu mu? 100 yılın getirdiği şey bu mu? Duyguların iletildiği illüzyonlar mı? Bireysel sanatçının özgürce hileyi seçmesi mi?

Önceden tahmin edilebilirlik (dramaturji) üstünde dans ettiğimiz altın posttur. Karakterlerin içsel yaşamlarının olay örgüsünü yaratması çok karmaşıktır ve yüksek sanat değildir. Daha önce hiç olmadığı kadar, yapay aksiyon ve yapay filmler bütün övgüyü almaktadır.

Sonuç kısırlıktır. Aşk ve merhamet illüzyonu.

Dogma 95'e göre sinema illüzyon değildir.

Bugün, sinemadaki kozmetikleri Tanrı katına gönderecek teknolojik bir fırtına esiyor. Yeni teknolojiyi kullanarak, isteyen herkes, her zaman duygunun ölümcül kucaklaşmasındaki gerçeğin son kalıntılarını yıkayabilir. İllüzyon, sinemanın ardına saklandığı her şeydir.

Dogma 95, illüzyon sinemasına ERDEM YEMİNİ olarak bilinen bir dizi kural koyarak karşı çıkar.

"Dogma 95 tarafından konan, aşağıdaki kurallara uymaya yemin ederim."

1) Çekimler gerçek mekânlarda yapılmalıdır. Dekor ve aksesuar getirilmemelidir. (Eğer öykü için özel bir aksesuar gerekliyse, bu aksesuarın bulunduğu bir mekân seçilmelidir.)

2) Ses, görüntüden ayrı üretilmemelidir. (Sahnenin çekildiği yerde yoksa müzik de olmamalıdır.)

3) Kamera elde taşınmalıdır. Elde gerçekleştirilecek her hareket kabul edilir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemelidir, kamera filmin çekildiği yere gitmelidir.)

4) Film renkli olmalıdır. Özel aydınlatma kabul edilemez. (Eğer sahnede çekim için ışık yetersizse, kameranın üstüne tek bir ışık takılabilir.)

5) Optik müdahaleler ve filtreler kullanılamaz.

6) Film, yapay aksiyon içermemelidir. (Cinayet, silah gibi.)

7) Zamansal ve coğrafi yabancılaşma yasaktır. Film şimdi ve burada geçmelidir.

8) Tür filmleri kabul edilemez.

9) Film formatı Akademi 35 mm olmalıdır. (Bu kural daha sonra filmin DV ile çekilebileceği ama 35 mm gösterilmesi gerektiği şeklinde düzeltilmiştir.)

10) Yönetmenin ismi jenerikte geçmemelidir.

Ayrıca, yönetmen olarak kişisel estetik kararlarımdan da vazgeçiyorum. Artık bir sanatçı değilim. Bir yapıt yaratmaktan feragat edeceğime ve ana bütününden daha fazla önem vereceğime yemin ediyorum. Asıl amacım, karakterlerimden ve setimden gerçeği çıkmaya zorlamak. Bunları mümkün olan her araçla ve estetik düşünce ve zevklerim pahasına yapmaya yemin ediyorum.

Böylelikle ERDEM YEMİNİ'mi ediyorum.
Kopenhag, 13 Mart 1995
Dogma 95 adına, Lars von Trier, Thomas Vinterberg.

QUEER SİNEMA

Doç. Dr. Senem A. DURUEL ERKILIÇ*

Giriş

David Bordwell,[449] Nöel Carrol ile birlikte hazırladıkları *Post-Theory, Reconstructing Film Studies* adlı derleme çalışmanın girişinde, sinema kuramlarına ilişkin olarak 1970'lerde semiyotik, psikanaliz, metinsel analiz yönteminin ve feminizmin öne çıktığını belirtir. 1980'lerin sonlarında ise post yapısalcılık, postmodernizm, çok kültürcülük ve kimlik politikaları ön plana çıkmıştır.[450] Bu çalışmada ele alacağımız queer kuram üzerine temellenen queer sinema, Bordwell'in söz ettiği post yapısalcı düşünceye dayanmakta ve kimlik politikalarının sorgulandığı bir zemine oturmaktadır. Çalışma boyunca sinemada queer imgenin tarihsel süreçteki temsilinden ve bu temsilin değişiminden öte, queer sinema kuramı tartışmalarına odaklanılması amaçlanmaktadır. Hangi filmin queer kabul edildiği, bağımsız yapımlarda ve anaakım sinemada queerin ne olduğu, gey/lezbiyen sinema ile queer sinemanın ilişkisi konuları ele alınmaya çalışılacaktır.

Queer sinemadan söz etmeden önce bu yazının sınırlarını aşacak boyutta ve derinlikte olan queer kuram, temel bakış açısı bağlamında ele alınacaktır. Dünya literatüründe 1980'lerden itibaren üzerine yazılan queer kuram, Türkiye'de 2000'lerin ikinci yarısından itibaren daha sık duyulan, popüler kültür çalışmalarında olduğu gibi filmler üzerinden de tartışılmaya başlanan bir kuramdır. Bu açıdan çalışma boyunca, doğal olarak yurtdışı literatürden hareket edilmiştir. Queer kuram ve queer sinema üzerine Türkçe yayımlanan az sayıdaki yazı ve kitapta terimlerin Türkçeleştirilmesi konusunda çekilen sıkıntı, bu çalışma için de geçerli olmuştur.

Türkiye'de bu konuda yapılmış akademik çalışmalar sınırlı olmakla birlikte, her geçen gün daha fazla çalışmanın üretildiği

---

* **Doç. Dr. Senem A. DURUEL ERKILIÇ**: Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.

[449] Bordwell, D. (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. D. Bordwell& Noel Carroll (der.). *Post- Theory, Reconstructing Film Studies.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press. s..3-37.

[450] Bordwell, D. (1996). A.g.e., s.4.

yeni bir ifade alanı olduğu görülmektedir. Queer teorinin önemli kuramcılarından Judith Butler'in 1990 yılında yazdığı *Cinsiyet Belası* Türkçe'ye ancak 2005 tarihinde kazandırılmıştır.[451] Cogito 65-66. sayısını[452] (2011) queer kurama ayırmıştır; özgün yazı ve çeviriler ile queer kurama ilişkin Türkiye'de ilk kuramsal geniş kapsamlı kaynak, *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram* başlıklı bu dergi özel sayısı olmuştur. Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice'nin[453] derlediği *Cinsellik Muamması/ Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*, queer literatüre özgün bakış açısıyla katkı sunan değerli bir çalışma olarak dikkatleri çekmektedir. Bu çalışma içinde felsefeden tarihe, hukuktan kültürel incelemelere ve sinemaya farklı alanlardan yazılar bulunmaktadır. Yeni yayımlanan Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü'nün[454] derlediği *Queer Tahayyül* çeşitli telif yazılar ve çeviriler ile önemli bir katkı sunmakta ve "Queer Düş'ün Serisi"nin ilk ürünü olarak bu alanda yeni yayınlar olacağı vaadini taşımaktadır.

Doğrudan queer sinema üzerine Türkçe yazılmış kuramsal çerçevedeki önemli bir kaynak Nejat Ulusay'ın[455] "Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası" başlıklı makalesidir. Ulusay bu makalesinde queer sinema hakkındaki literatürün kapsamlı bir derlemesini yaparak, Türkiye ile queer sinemayı kuramsal çerçevede tanıştırmıştır. Türkçe queer sinema üzerine bir başka makale Esra Arcan'a[456] aittir. Steven Paul Davies'in[457] dilimize 2010 yılında kazandırılmış olan *Eşcinsel Sinema Tarihi/ Sinemada Görünür Olmak* bugüne değin queer sinema üzerine Türkçe basılmış tek kitaptır. Bunların dışında Türkiye'den akademisyenlerin yurtdışı literatüre, Türkiye sineması veya görsel sanatlar adına yaptıkları önemli katkılar vardır. Örneğin Çakırlar'ın "Queer Art of Parallexed

---

[451] Butler, J. (2008). *Cinsiyet Belası*. (çev.) Başak Ertür. İstanbul: Metis.

[452] Cogito. (2011). *Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram*. S. 65-66. İstanbul: YKY.

[453] Çakırlar,C. ve Delice S. (2012) *Cinsellik Muamması, Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. İstanbul: Metis.

[454] Yardımcı S. ve Güçlü Ö. (2013). *Queer Tahayyül*, İstanbul: Sel Yayıncılık

[455] Ulusay, N. (2011).Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası. *Fe Dergi*. 3, no. 1 :1-15. http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html (Fe Dergi, Feminist Eleştiri Cilt 3 Sayı 1)

[456] Arcan, E. (2010). Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşaasma Eleştirel Yaklaşım. *Sinema Araştırmaları*. Murat İri (Der.). İstanbul: Derin.

[457] Davies, S. P. (2010). *Eşcinsel Sineması Tarihi /Sinemada Görünür Olmak*. (Çev.). Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon.

Document: Visual Discourse of Docudrag in Kutluğ Ataman's *Never My Soul*!" başlıklı *Screen*'de yayımlanan makalesi bu çalışmalardan biridir. Barış Kılıçbay'ın "Queer as Turk: A Journey to Three Queer Melodramas" başlıklı makalesi de *Queer Cinema in Europe* adlı derleme kitapta yer almaktadır. Ayrıca 1994 tarihinden itibaren yayımlanmaya başlayan Kaos GL dergisi, lezbiyen, gey, biseksüel, travesti, transseksüel bireylerin kendi sözlerini söyleyebilecekleri, kendi sorunlarına sahip çıkarak söz alabilecekleri ve bunları paylaşabilecekleri bir alan yaratmak amacıyla yola çıkmış ve Türkiye'deki cinsel politikalara katkıda bulunmaya çalışan LGBTT kültürün önemli bir belgesi olmuştur.[458]

Queer kuramın Türkiye'de akademik çevrelerde her geçen gün daha fazla tartışılmaya başlanması, bu konudaki önü tıkalı duran tabloyu farklı kılmaya başlamaktadır. Gerçi queer kuram ve queer sinemanın sadece Türkiye'de değil, dünyada da akademik çevrelerde tartışılmaya başlanması ancak 1980'lere uzanmaktadır. Queer sinema, queer kuram tartışmaları kısa zamanda yoğunlaşmış, Yale, UCLA gibi üniversitelerde Lezbiyen, Gey, Biseksüel ve Trans kimlikleri inceleyen yüksek lisans programları açılmış, lisans düzeyinde dersler verilmeye başlanmıştır. Türkiye'de ağırlıklı olarak homofobi karşıtı hareketler bağlamında öne çıkabilen queer çalışmaların giderek artan ilgi ile alanını genişleteceği açıktır.

Queer Kuram

Queer, hem gey, hem heteroseksüel, hem de bunların arasındaki tüm gri alanlardaki cinsellikleri ifade etmek için kullanılan bir terimdir.[459] LGBTT (Lezbiyen, gey, biseksüel, travesti, transseksüel) bireyleri olduğu kadar heteroseksüel muhalif bakışı da ifade eden ve ayrıştırıcı cinsel kimlik tanımlarını sorgulayan şemsiye bir kavramdır.[460] "*Tuhaf, acayip, şüpheli, iğreti, dengesiz, kötü, değersiz gibi sözcük karşılıkları olan ve Batıda uzunca bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılmış olan queer kelimesi bilinçli ve*

[458] http://www.kaosgldergi.com.

[459] Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). *Queer Images, A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc. s.2.

[460] Doty, A. (2000). Queer Theory. John Hill ve Pamela Church Gibson (der.). *Film Studies, Critical Approaches*. Oxford University Press Inc, New York. (s:146-150). s.146.

stratejik olarak sahiplen"ilmiştir.[461] 1980'lerin sonunda eşcinsel erkekleri aşağılamak için kullanılırken, 1990'ların başında "cinsiyet normlarının dışında" olanlar (gey, lezbiyen, travesti, transseksüel, biseksüel, interseksüel) tarafından pejoratif anlamıyla kullanımı benimsenmiştir.[462] "*Cinsel sınıflandırmaları kabul etmeyen, heteronormatif sistem tarafından sindirilmeyi reddeden, "normal görünme ve davranma" fikrini protesto eden, sapkınlık ithamını adeta kucaklayan Queer Nation ve ACT UP mensuplarının 1990 senesinde New York'ta bir Onur Yürüyüşü'nde dağıttıkları meşhur manifestoda*[463] belirtildiği gibi, "*queer sert bir kelime olabilir; ama aynı zamanda homofobiğin elinden çalınabilecek ve ona karşı kullanılabilecek sinsi ve ironik bir silahtır*".[464] Ulusay,[465] queer sözcüğünün kullanımını, 1960'larda siyah aktivistlerin, beyazlar tarafından aşağılayıcı amaçla kullanılan 'zenci' (negro) kelimesini eşitlik mücadelelerinde benimsemelerine ve kullanmalarına benzetir; bu sözcüğün eşcinsel ve diğer toplumsal cinsiyet kimliklerince meydan okuyan bir anlam yüklenerek sahiplenildiğini belirtir. Andrew Butler'a[466] göre queer sözcüğü "*siyasi ve karşı hareketler içinde, kolektif bir kimlik, direnç ve hatta onur işareti*" olmuştur.

Queer kuram, queer hareketle paralel biçimde 1990'lardan itibaren artan bir ivmeyle gelişmiştir. Çıkışını feminist kuram ve geylezbiyen çalışmalardan alan queer kuram, cinsiyet/ toplumsal cinsiyet/ cinsel yönelim kimliklerinin hiçbirinin "doğal" olmadığı, tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğu, dolayısıyla da iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemeyeceği görüşü üzerine yapılanmaktadır. Bu açıdan cinsiyetlerin ve cinsel yönelimlerin (eşcinsel, biseksüel, heteroseksüel, transseksüel, travesti) tanımlanmasının baskıcı bir tutum olduğu ve sınırlarının kimlik politikası yapanlarca çizildiği düşüncesinden hareket edilmektedir. Pek çok queer çalışma (özellikle Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler ve Jonathan Dollimore'un çalışmaları) cinselliğin kültürel bir inşa

---

[461] Çakırlar, C. ve S. Delice. (2012). A.g.e., s.15.

[462] Öztürk, Ş. (2011). Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram giriş yazısı. Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram. *Cogito.* sayı 65-66. İstanbul: YKY. (s.5-6) s.5.

[463] Çakırlar, C. ve S. Delice. (2012). A.g.e., s.15.

[464] Manifestoyu aktaran: Çakırlar, C. ve S. Delice. (2012). A.g.e.

[465] Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.8.

[466] Butler, A. (2011). *Film Çalışmaları.* (Çev.) Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon. s.97.

olduğunu iddia eden, yapısalcılık teorisyeni, felsefeci Michel Foucault'ya dayanmaktadır. Bu bakış açısına göre, cinsel kimlikler, kültürel bir etiketlemenin ve cinsiyetleri sınıflandırmanın sonucudur. Hemoseksüel 'damgası' (!) keşfedilmeden önce bireyler homoseksüel yönelimleri üzerinden bir kimlikle işaretlenmiyorlardı. Böylece yapısalcılar, kimlik kavramını kültüre bağlı olarak tanımlar ve özneyi de kültür içinde konumlandırırlar. Yapısalcılar insanın çok çeşitli ve devamlı arzuları olduğunu, ancak sadece modern, Batılı, burjuva kültürünün hetero/ homo ayrımıyla cinselliği sınıflandırdığı düşüncesinin altını çizerler.[467]

Bu çalışmalarda ortaya konan bakışa ek olarak LGBTT bireylerin, cinsel yönelimleri ekseninde olduğu oranda ırk, din, dil, sınıf temelinde sınıflandırılmasını reddeden, kimliğin merkezsizleştirildiği bir eşitlik mücadelesini ifade etmektedir. Bu açıdan queer kuram, sadece heteroseksüel bakışın dayattığı ikili kimlik rejiminin dışında kalanlar için değil, bizzat heteroseksüel cinselliğin sorgulanması için de bir zemin yaratmaktadır. "*Queer politika(lar), gey ve lezbiyen toplulukların konformist olmayan durumlarını görünür kılmak ve LGBTT yaşamlarını metalaştırmaktan uzaklaştırmakla da ilgilidir. Öte yandan, LGBTT politikaların en önemli amaçlarından biri de bir norm ve cinsiyet rejimi olarak heteroseksüelliğin eleştirisini yapmaktır.*"[468]

Butler'a göre "*queer, kimliği ifade eden bir terim değil, bir bağlantılı olma durumudur.*"[469] Queer, "*kimliğin imkânsızlığıdır. Her türlü kimliğin yoldan çıkarılıp saptırılması ezberi bozacak şekilde 'tuhaflaştırılması'dır. Bu yolla kimliğin -her türlü normatif kimliğin- kurucu olduğu kadar baskıcı ve dışlayıcı gücünü de etkisiz hale getirmektir.*"[470] Bu açıdan queer çalışmalar sadece gay, lezbiyen, travesti, transseksüelleri kapsayan kimlik/ kimliği mer-

---

[467] Richardson, N. (2006). Poison in the Sirkian System: The Political Agenda of Todd Haynes's Far From Heaven. *Scope*. No: 6, University of Nottingham, http://www.scope.nottingham.ac.uk/

[468] Birkalan-Gedik, H. (2011).Türkiye'de 2000'li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi. Cinsel Yönelimler ve *Queer* Kuram. *Cogito*. (s. 65-66). İstanbul: YKY. (s.340-352). s.348.

[469] Aktaran: Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve Queer Etiği. Cinsel Yönelimler ve *Queer* Kuram. *Cogito*. İstanbul: YKY. (s.87-98). s.88.

[470] Durudoğan, H. (2011). A.g.e., s.88.

kezsizleştirme politikalarına ilişkin çalışmalarla sınırlı olmayıp, daha geniş sosyal meseleleri ele almaktadır. *Butler'a göre: "belirli siyasi hedefleri olan, dinamik ve farklılaşmış bir harekettir queer. Bu hareket ulusötesi açıdan bakıldığında, homofobi, kadın düşmanlığı ve ırkçılıkla savaşmaya çalışmış, ayrımcılık ve her türden nefrete karşı verilen mücadelenin müttefiki olmuştur"*[471] Bugün bu alanda çalışan akademisyenler, ırk teorisinden, ulusaşırılıkla (transnationalism) bağlantılı problemlere; küresel kapital ile işgücü arasındaki çekişmeden, diaspora ve göçmenlik konularına; vatandaşlık ve ulusal aidiyetin sorgulanmasına kadar pek çok konuda önemli sayıda çalışma yapmaktadırlar.[472]

Queer kuram üzerine yapılanan "Queer Sinema Çalışmaları"nı daha iyi kavrayabilmek için queer filmlere ve Yeni Queer Sinemaya bakmakta fayda vardır.

Queer Sinema/ Yeni Queer Sinema

Gey, lezbiyen veya trans kimlikler, sinema tarihi boyunca çeşitli filmlerde ele alınmış, temsil edilmişlerdir. Ancak eşcinsel karakterler belli stereotipler (basmakalıp tipler) etrafında çizilmiş, Hollywood başta olmak üzere ağırlıklı olarak anaakım sinemada eşcinsellik gülünecek, acınacak veya korkulacak bir durum olarak sunulmuştur.[473] Sinema çalışmaları göstermektedir ki, 1980'lerin sonuna kadar homoseksüel karakterler sapkın, patalojik karakterler olarak gösterilmiş, katillerden psikolojik hastalık kurbanlarına, sosyopat'lara kadar çeşitli olumsuz biçimlerde temsil edilmişlerdir.[474] Ulusay,[475] eşcinsellerle ilgili basmakalıp yargıların çoğunun, lezbiyen vampir, sadist ya da nörotik eşcinsel erkek gibi küçültücü ve çirkin tiplemelere dayandığını belirtir.

---

[471] Durudoğan, H. (2011). A.g.e., s.87-88.

[472] Eng D. L., Halberstam, J. , Esteban Muñoz, J. (2005).What's Queer About Queer Studies Now? *Social Text* 84-85, Vol. 23, No. 3–4. Duke University Press. s.5.

[473] Davies, S. P. (2010). A.g.e., s.17.

[474] Dean, J. J. (2007). Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. *Sexualities* 10: 363 http://www. sagepublications. com Seidman, S. (2002). *Beyond the Closet: the Transformation of Gay and Lesbian Life.* NewYork: Routledge. Dyer, R. (2002). *Culture of Queers.* London: Routledge Benshoff, Harry M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film.* Manchester: Manchester University Press

[475] Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.2.

Thomas Edison şirketi adına William Dickson'ın yönettiği iki erkeğin birlikte vals yapmalarını gösteren *The Gay Brothers* (1895) adlı film, sinemada eşcinsel imgesine dair ilk kıpırdanmalardan biridir.[476] Ancak bu film aynı zamanda eşcinsellerin sinemada bir güldürü unsuru olarak yer aldıklarını da örnekleyen ilklerdendir.[477] Sessiz sinema yıllarından 1960'ların sonralarına kadar -özellikle 1934 Üretim/ Hays Kodları'nın[478] sansürcü etkisiyle- eşcinsellik aynı zamanda bir "görünmezlik tarihi" olarak yazılmaya devam etmiştir.[479] 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca gey karakterler genellikle erkek başrol oyuncusunun efemine arkadaşı olarak çizilmiş, 1950'lerden 1970'lere kadar gey karakterler duygusal açıdan çöküntü yaşayan intihar eğilimli kişiler olarak ele alınmıştır.[480] 60'ların sonları ve 70'lerin başı, gey/ lezbiyen hareket için önemli bir dönemeçtir. Bu tarihten itibaren filmlerde de gey görünürlüğünde değişimler gözlemlenmeye başlanmıştır. Gey, lezbiyen, biseksüel ve trans kimlikler, filmlerin ana kahramanları olarak daha fazla yer almaktadır. Örneğin *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Boys in the Band* (William Friedkin, 1970), *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975), *Cruising* (William Friedkin, 1980), *Personel Best* (Robert Towne, 1982), ve *Lianna* (John Sayles, 1982) bu bağlamda çekilen filmlerdir.[481] 1980'lerde *Parting Glances* (Bill Sherwood, 1986), ve *Longtime Companion* (Norman Rene, 1990) gibi AIDS'ın etkilerine odaklanan bağımsız yapımlar bir "AIDS

---

[476] Davies, S. P. (2010). A.g.e. s.23.

[477] Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.2.

[478] 1930'lu yıllardan 1968 yılına kadar Amerikan film endüstrisinde geçerli olan bir çeşit sansür mekanizmasıdır. Üretim kodları (Production cods) olarak da bilinen bu uygulama, adını Amerika'daki tüm yapım şirketleri tarafından desteklenen ve finanse edilen Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)'nın başkanlığını yapan Will H. Hays'ten almıştır. MPPDA, seyircinin filmlerin cinsel içeriğine ve Hollywood'daki seks skandallarına olan tepkisi nedeniyle kurulmuştur. MPPDA'nın ilk başkanı olan Hays, bu görevde 1922-1945 yılları arasında bulunmuştur ve MPPDA "Hays Office" (Hays Bürosu) olarak da tanınmıştır. MPPDA, film şirketlerine yıldız oyuncularını kontrol altında tutmalarından çekilen filmlerin içeriğine kadar belli kuralların uygulandığı bir tür otosansür mekanizmasını 1930'a kadar uygulatmıştır. 1934 yılından itibaren çekilen filmlerin üretim kodlarına uygunluğu zorunlu hale gelmiştir (Hayward, S. (1996). s.178).

[479] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.364.

[480] Davies, S. P. 2010. A.g.e. s.18.

[481] Pramaggiore M. ve Wallis T. (2011). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing. s.334.

sineması" alt türü yaratmışlardır. *Philedelphia* (Jonathan Demme, 1993) bunu büyük bir gişe başarısı ile anaakım sinemaya taşımıştır.

Queer sinemanın Avrupa örneklerine bakıldığında ise; Rainer Werner Fassbinder, Derek Jarman, Pedro Almadovar dikkatleri çekmektedir. Fassbinder, eşcinsellikle ilgili ilk filmi *Fox ve Arkadaşları'nı* (Faustrecht der Freiheit, 1975) ve son filmi *Querelle*'ı (1982) gerçekleştirmiştir. Derek Jarman, *Sebastian* (1976), *Jubilee* (1977), *Caravaggio* (1986) ve *Edward II* (1991) filmleriyle dikkatleri çekmiştir. Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol ve Jack Smith gibi yönetmenler daha sonraları bir akım olarak değerlendirilecek yeni queer sinemanın öncüleri olarak ele alınmışlardır.

Yeni Queer Sinema tanımlaması, "queer" kavramının, film ile popüler kültür teorisi ve eleştirisindeki kullanımı bağlamında ortaya çıkmıştır.[482] 1990'larda AIDS'ın tırmanışa geçmesiyle birlikte queer sinema daha da görünürlük kazanmış, artan sayıdaki yapımlarla bir akım olarak değerlendirilip "Yeni Queer Sinema" olarak adlandırılmıştır.[483] Terim ilk olarak akademisyen B. Ruby Rich tarafından 1992 tarihinde *Sight & Sound* dergisinde 1990'ların başında queer temalı bağımsız yapımlarla ortaya çıkan hareketi tanımlamak için kullanılmıştır. 1991 ve 1992'deki Toronto ve Sundance film festivallerindeki başarılar eleştirmenlerin dikkatini çekmiş ve yeni bir film hareketini, akımı düşündürmüştür. *Paris is Burning* (Jennie Livingstone, 1990), *Tongues United* (Marlon Riggs, 1990), *Poison* (Todd Haynes, 1991), *My Own Private Idaho* (Gus van Sant, 1991), *Yong Soul Rebels* (Issac Julien, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991), *The Hour and the Times* (Chistopher Munch, 1992), *The Living End* (Gregg Araki, 1992) ve *Swoon* (Tom Kalin, 1992) bu akımın dikkat çeken filmleridir.[484]

Yeni Queer sinema köklerini Derek Jarman, Tom Kalin, Gus Van Sant ve Issac Julien gibi İngiliz ve Amerikan sinemasının bağımsız yapımlarından alır. Bu yönetmenlerin filmleri gey temalı "dışarıda kalanların sineması" (outsider cinema)dır.[485] Queer sinemanın Amerika'daki önemli isimlerinden biri *My Own Private*

---

[482] Doty, A. (2000). A.g.e., s.146.

[483] Hayward, S. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*. London: Routledge. s.296.

[484] Doty, A. (2000). A.g.e., s.146.

[485] Leung, Helen Hok-Sze (2004). New Queer Cinema and Third Cinema. Michele Aaaron. (der.) *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Rutgers University Press. (s:155–167). s.155.

Idaho (1991), *Even Cow Girls Get the Blues* (1993), *Elephant* (2003) ve *Milk* (2008) adlı filmlerle dikkatleri çeken Gus Van Sant'tır. Yeni Queer sinemanın Amerikalı diğer yönetmenleri Todd Haynes, Jennie Livingstone, Gregg Araki, Laurie Lynd ve Tom Kalin'dir. Gregg Araki, *The Living End*'in (1992) ardından, *Totally Fucked Up* (1993), *The Doom Generation* (1995), *Nowhere* (1997), *Mysterious Skin* (2004) ve *Kaboom* (2010) filmlerini çekmiştir. Todd Haynes ise *Poison*'dan sonra (1991), *Dottie Gets Spanked* (1993), *Safe* (1995) *Velvet Goldmine* (1998), *Far From Heaven* (2002), *I'm Not There* (2007) adlı filmleri gerçekleştirmiştir.

Eleştirmen Ruby Rich'in, 1992 yılında bağımsız gey ve lezbiyen filmlerin sayısının artışına dikkat çekerken üzerinde durduğu, sadece kısa metraj ve uzun metrajların çoğalması değil, ciddi bir ilginin de ortaya çıkışıdır. Lezbiyen ve gey aktivistler, eleştirmenler, film yapımcıları ve seyirci, daha önceleri negatif bir anlam içeren queer terimini, heyecan verici bir kavram olarak politikadan edebiyata, sanattan film yapımına olumlu bir anlam telkin edecek biçimde yeniden kullanmaya başlamışlardır.[486]

Pek çok eleştirmene göre bu filmleri ve videoları birbirlerine bağlayan ve diğerlerinden ayıran -bağımsız yapım olmaları dışında- heteroseksüel olmayan (non-straight) seyirciyi doğrudan adreslememeleri, "pozitif imaj"ı umursamamaları ve daha genel anlamda politik olarak doğru'ya (politically correct) bir değer atfetmemeleridir. Bazıları bu karakteristiği AIDS krizine cevap, pornografinin, sansür karşıtı tartışmaların, AIDS ve gey/ lezbiyen aktivizminin parçası olarak görür.[487] Monica B. Pearl'ün önerdiği gibi, "zaman, ölüm, tarih, sorumluluk ve temsil", hem AIDS aktivist videoları için hem de Yeni Queer Sinema için anahtar kavramlardır.[488] Rich'e göre queer sinema hareketinin ardındaki temel fikir, çeşitlilik ve akışkanlıktır. Bu çeşitlilik ve akışkanlık farklı karakterler, durumlar, ırk, cinsiyet, cinsel pratikler ve sinema dili ile geniş bir yelpaze oluşturur. Kendileme (appropriation), pastiş, ironi, tarihi tekrar yazma, sosyal yapılanma queer bileşeninin ham malzemesidir.[489]

---

[486] Jones, C. (2007). Lesbian and Gay Cinema. Jill Nelmes.(der.) *Film Studies.* New York: Routledge. (s.253-278). s.267.
[487] Doty, A. (2000). A.g.e., s.146.
[488] Aktaran: Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). A.g.e., s.221.
[489] Rich'ten aktaran: Jones, C. (2007). A.g.e., s.267.

1990'lardan itibaren eşcinsel karakterlerin yer aldığı ve eşcinselliğin odak olduğu filmlerin sayısı bağımsız yapımlarda olduğu gibi ana akım sinemada da belirgin bir artış göstermiştir. Amerikan queer sineması *My Own Private Idaho*'da (Gus Van Sant, 1991) Keanue Reeves ve River Phoenix'i oynatarak, yani Hollywood star sistemini kullanarak hitleleri yakalamıştır.[490] *Philadelphia* (1993), *As Good As It Gets* (1997), *My Best Friend's Wedding* (1997), *The Object of My Affection* (1998), *Alexander* (2004) gibi filmler, bu konuya Hollywood sinemasının artan ilgisini göstermektedir. Andrew Butler'a göre "*akımın başarısı gey karakterlerin Four Weddings And A Funeral (1993), The Object Of My Affection (1997) ve The Oppposite Of Sex (1998) gibi romantik komedilerde görünür olmalarını sağlamıştır*"[491] Steve Paul Davies *Eşcinsel Sineması Tarihi*[492] adlı kitabında 2000'leri "Hollywood Eşcinselleşiyor" başlığı altında ele almıştır. Davies'e[493] göre *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) Hollywood sinemasında eşcinselliğe yaklaşımda önemli dönüm noktalarından biridir. Rich'e göre de Ang Lee, *Brokeback Mountain* ile "Amerikan türlerinin en kutsal olanını", "Western"ı almış ve onu queerleştirmiştir.[494]

Pramaggiore,[495] 1960'lar Amerikan sineması ile 1990'lar yeni queer sinema arasında bir paralellik kurar ve Yeni Amerikan sinemasının meşru varisinin yeni queer sinema olduğunu ironik bir dille ifade eder. Yeni Queer sinema öyküyü anlatırken izleyiciyi düşünmeye davet eden yeni yollar araştırır. Pek çok filmde kurmaca ve belgesel iç içe geçmiştir. Filmlerin yapısı birden fazla "tür"ün hibrid biçimde bir araya gelmesiyle oluşur. "*Bir başka deyimle Yeni Queer sinema, queer karakterleri temsil eden ama eş zamanlı olarak karakterler ve onların temsil biçimleri hakkında yorumda bulunan bir meta sinemadır.*"[496] Film türleri ve stilleri yeni queer sinemada yara-

---

[490] Jones, C. (2007). A.g.e., s.267.
[491] Butler, A. (2011). A.g.e., s.103.
[492] Davies, S. P. (2010). A.g.e.
[493] Davies, S. P. (2010). A.g.e., s.21.
[494] Clarke'den aktaran: Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.13.
[495] Pramaggiore, M. (2011).Kızların Peşinde: Yeni Queer Sinemada Lezbiyenleri Tavlamak. (Çev.) Ebru Akay Pepedil, *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi*. 4:100-117. [1997].
[496] Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). *Queer Images, A History of Gay and Lesbian Film in America*. Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc. s.222.

tıcı şekilde birbirinin içine geçmiştir. Tod Haynes'in yönettiği *Poison* (1991)'da, 1950'ler B serisi bilim kurgu ve zombi öğeleri ile Genet'e göndermede bulunan homo-erotik bölümler birbirinin içine geçmiştir. Queer sinemanın dönüm noktası olarak görülen *The Living End* (1993)'de Gregg Araki'nin nihilist bir gey yol filmi önerisine, AIDS ve hayatta kalma mücadelesi teması tarafından yön verildiği görülür.[497]

Dean[498] Hollywood sinemasının çoğunlukla gey ve lezbiyen karakterleri daha geniş bir gey/lezbiyen topluluğundan yalıtarak normalize ettiğini ifade der. Filmlerde heteroseksüelliğin çoğunluğun isteği veya kimliği olarak ifade edilmesi bakıştaki temel problemi oluşturmaktadır. Örneğin anaakım Hollywood sinemasında eşcinselliği normalize ederek sunan *Philadelphia* (1993) da Andy ve Miguel iki gey karakterdir. Andy'nin avukatı Joe, ailesi, hukuk bürosundaki arkadaşları dâhil filmdeki tüm karakterler ya evlidir ya da heteroseksüeldir. Gey ve lezbiyen bakışa sahip filmler ise tek tip ve özcü (essentialist) bir kimlik anlayışını sergilemektedirler.[499] Bu filmlerde doğrudan gey/ lezbiyen seyirci hedeflenmiştir. Filmin ticari başarısına karşın, bazı eleştirmenler trajik, çaresiz gey karakteri ile belli stereotiplerin tekrarlandığını belirtirler.

Medya akademisyeni Larry Gross'a[500] göre, gey imgelerin sayısal olarak artmasına karşın geylerin halen stereotipler çerçevesinde ya ikincil karakterler olarak, ya da sadece homoseksüel olmalarına indirgenmiş varlıklarıyla süper görünür (hyper-visible) karakterler haline getirildiklerini ifade etmektedir. Gross'a göre kitle iletişim araçlarında geylerin sunumunda iki temel itki vardır: Zayıf, aptal, şeytani ve yozlaşmış olarak gösterilmelerinin yanı sıra, normal varoluşu reddeden, sıra dışı gey ve lezbiyenler olarak da temsil edilmektedirler. Suzanne Walters'a[501] göre 1990'larda gey görünürlüğünün iki ana biçimi vardır: Geyler ya filmlerin anlatılarında asimile edilmiş ve adeta heteroseksüelleştirilmiştir; ya da metalaş-

---

[497] Jones, C. (2007). A.g.e., s.268.
[498] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.369.
[499] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.366.
[500] Aktaran: Dean, J. J. (2007). A.g.e.
[501] Walters, S. D.(2001). *All the Tage: The Story of Gay Visibility in America.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

mış, derinlikten yoksun canlılar olarak, fakat ana karakterin "modernliğinin" bir işareti olarak sunulmuşlardır.

Steve Seidman[502] son dönem gey ve lezbiyen görünürlüğünün gey temsilinde yeni sınırlar yarattığını ifade eder. Seidman'a göre bugün Hollywood sinemasındaki gey imgesi "kirlenmiş"ten "normal" gey'e dönüşümün kanıtıdır. "Normal" gey, psikolojik ve ahlaki olarak heteroseksüele eş olarak sunulmaktadır. "Normal gey', geleneksel cinsiyetçi bakışa sahip, seks ve aşkı evlilik kurumu gibi bir ilişki biçimiyle bağlamayı tercih eden, aile değerlerini savunan, ekonomik bağımsızlığı temsil eden, ulusal gururu yansıtan biri olarak ifade edilmektedir. Bağımsız yapımları incelediği makalesinde Dean, queer sinemayı Hollywood sinemasının gey'i normalize etme çabasına karşı bir cevap olarak değerlendirir. Dean, üniter ve düz bir biçimde sunulan homoseksüel kimliklerin, queer sinemada daha akışkan ve dinamik bir biçime dönüştüğünü belirtir.[503]

Queer Film Çalışmaları

Queer kimliklerin, gerek "*popüler kültürel ürünlerdeki görünürlükleri*", gerekse "*akademik bir araştırma konusu olarak*" irdelenmeleri ağırlıklı olarak son 20 yılda ortaya çıkan bir olgudur.[504] Özellikle 1980 sonrasında AIDS'ın gündeme oturması ile LGBTT gruplar aktif bır mücadele içine girmişler ve daha belirgin bir görünürlük kazanmaya başlamışlardır. 1990 sonrasında queer kuram etrafındaki akademik çalışmalar daha da artmış, queer sinema kuramı 2000'lerde çeşitli alanlardaki kuramsal tıkanıklığın aşılmasında önemli bir kanal açmıştır.

Film ve medya çalışmalarında "queer"in nasıl tanımlanacağı konusu tartışılmış, queer imgenin ve anlatının ne olduğu konusunda eleştirmenler çeşitli görüşler ortaya koymuşlardır. Tipik olarak "queer" bır muhaliflik olarak tanımlanmıştır. Karşı olma, anti olma, özelliklerinin temsili olarak ele alınmıştır.[505] "Queer", "hetero-

---

[502] Seidman, S. (2002). A.g.e.

[503] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.366.

[504] Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.1.

[505] Erhart, J. (2004, s.174) şu çalışmalara dikkat çeker: Doty (1993), Benshoff (1997), Evans ve Gamman (1995), Burston ve Richardson (1995) ve Robertson (1996) (Bkz: Erhart, J. (2004). Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian Gay, and

"heteroseksüelliği acayip yapan"ın,[506] norm dışı kılanın temsilidir. Bu bağlamda film ve medya çalışmalarında queer, heteroseksüel imgenin hegemonyasıyla mücadeledir ve heteroseksüel imgenin hegemonik temsilinin dışında kalanı işaret etmektedir.

Queer sinema, gey "azınlık"ın, heteroseksüel "çoğunluk" tarafından kabul görmesi için uğraş vermek yerine, heteronormatif alanın ta kendisinin bunaltıcı etiketleme merakını sorgular. Bu bakımdan queer sinemanın kimliği merkezsizleştirme politikaları, akademik queer çalışmalarda pek çok temayı aydınlatmıştır. Queer sinema üzerine yapılan tartışmalar, queer kuram ve queer kültüre bakışlarda da yeni perspektifler sunmuştur.

Dean'in belirttiği gibi, Butler (1990, 1992, 2004), Sedgwick (1990, 1992), Fuss (1991), Warner (1993, 2000) ve Seidman (1996, 2002) gibi teorisyenler, queer kültüre dair önemli analizler sunmuşlardır.[507] Bu analizler, lezbiyen, gey, trans-gender, queer aktivistlerin performatif kimliklerinde normatif (kuralcı) heteroseksüelliğin normallik kodlarını reddeden yıkıcılığın altını çizen analizlerdir. Dean'e[508] göre queer sinema, Queer's Nation'ın ve queer teorinin, cinsel kimlikler bağlamındaki özcü, cinsel kimliği gey, heteroseksüel (straight) ve biseksüel gibi heteroseksüel normativitenin desteklediği sınıflandırmaları reddeden, cinsel kimliği merkezsizleştiren eleştirel bakışını sinemaya taşımıştır. Bunun da ötesinde queer sinema iyi ve kötü homoseksüeller, monogami pratiklerini uygulayanlar ve uygulamayanlar, erkeksi erkek ve kadınsı kadın gibi ayrımlarla mücadele etmiştir.

Queer sinema, anti-kimlik politikalarının olduğu bir sinemadır. Her ne kadar gey ve lezbiyen sinemanın ardılı gibi görünse de - öncesindeki gey ve lezbiyen- kimlik politikalarını içeren ve gey azınlık için tolerans isteyen filmlerden (örneğin *Making Love*, [1982] ve *Longtime Companion* [1990]) farklı olarak, queer cinema cinsel sınıflandırmaların ta kendisine meydan okumuştur. Örneğin, Arroyo, *My Own Private Idaho*'nun "1970 gey özgürlük politikala-

---

Queer Film and Media Criticism. . Miler and R. Stam. (der.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing. s.165-181.)

[506] Nataf'tan aktaran: Erhart, J. (2004). A.g.e. s.174.

[507] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.374.

[508] Dean, J. J. (2007). A.g.e., s.374.

rını es geçtiğini" ve homoseksüel, gey ve arzu gibi terimlerin nasıl da mücadele alanı olduğuna işaret eder.[509]

Turim'e[510] göre queer teori avangardı kucaklayan, yaratıcı ve akışkan sezgiyle queer kimliğin keşfidir. Susan Hayward'ın[511] 1960'larda avangart ve underground kapsamında ele aldığı Andy Warhol, Jack Smith ve Kenneth Anger gibi sanatçılar, Turim'e göre queer estetiğin öncüleridir. Bu yönetmenler popüler kültür ile underground Stonewall[512] öncesi varoluşu birbirine bağlarlar.

Stam'e[513] göre 1980'lerde film teorisi beyaz ve Avrupalı olduğu oranda standart bir biçimde heteroseksüeldir de. Psikoanaliz sınıf meselesine kördür, Marksizm, ırk ve toplumsal cinsiyete kördür. Ancak hem psikoanaliz hem de Marksizm cinselliğe kördür. Cinsel farklılıklara odaklanan özel dikkati ifade eden çeşitli argümanlara göre psikoanalitik/ feminist teori "öteki"nden söz eder, gey ve lezbiyenleri "ötekileştirir." Aslında queerness geçmişe dönük olarak tüm teorilerin kör noktası olmuştur.[514] Doty[515] queer film ile popüler kültür teorisi ve eleştirisinin, kendinden önceki lezbiyen/ gey filmlerin popüler kültür teori ve eleştirisiyle ilişkili olduğunu ve ona cevap olarak geliştiğini belirtir. Queer kuram, Kenneth Anger, Jean Genet, Andy Warhol ve Jack Smith gibi erken dönem yönetmenlerin çalışmaları ile sonraki yıllarda dikkatleri çeken Lizzie Borden, Barbara Hammer, Su Freidrich, Cherly Dunne, Issac Julien, Rosa von Praunheim, John Greyson, Marlon Riggs, Thomas Allen Harris, Richard Fung, Prathibha Parmar, Tom Kalin, Derek Jarman, Gus van Sant, Gregg Araki, Karim Ainouz, Sergio Bianchi ve Nick Deocampo gibi yönetmenler arasındaki diyalog ile canlılığını korumuştur.[516]

---

[509] Arroyo'dan aktaran: Richardson, N. (2006). A.g.e.

[510] Turim, M. (2010). Avant-garde Film, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Livingston, P&Plantinga, C.(der.) Routledge: New York. (s.527-545). s.552.

[511] Hayward, S. (1996). A.g.e.

[512] 1969 yılında New York'ta Stonewall Inn adlı popüler bir gey barında polisin tacizi üzerine başlayan ayaklanma, gey/ lezbiyen harekette önemli bir dönüm noktası olmuştur.

[513] Stam, R. (2005). *Film Theory - An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing. s.262.

[514] Stam, R. (2005). A.g.e., s.263.

[515] Doty, A. (2000). A.g.e., s.147.

[516] Stam, R. (2005). A.g.e., s.267.

Queer filmlerin pek çoğu, 1990'larda gelişen popüler kültür teorisi ve eleştirisinden beslenmiştir. Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990 [Türkçe'ye *Cinsiyet Belası* olarak çevrildi,]), Eve Kosofsky Sedwick (*Between Men*, 1985; *Epistomology of the Closet*, 1991), Michael Warner (*Fear of a Queer Planet*, 1993), Diana Fuss (*Essentially Speaking*, 1989), Teresa de Lauretis (*Queer Theory' Issue of Differences*, 1991), Sue-Ellen Case (*Tracking the Vampire*, 1991) ve Smyth (*Lesbian Talk Queer Notions*, 1992) çalışmalarıyla yeni queer sinemayı etkileyen akademisyen ve teorisyenlerdir.[517]

Queer film kuramı Richard Dyer, Robin Wood, Ruby Rich, Teresa de Lauretis, Jack Babuscio'nun çalışmalarında ve *Jump Cut* dergisinin 1977 ve 1981 tarihli özel bölümlerinde irdelenmiştir.[518] Queer film çalışmalarında Parker Tyler'ın *Screening the Sexes* (1972), Richard Dyer'ın editörlüğünü yaptığı *Gays and Film* (1977) ve Vito Russo'nun *The Celluloid Closet*, (1981) önemli kilometre taşları olarak karşımıza çıkmaktadır. Dyer (*Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*, 1990; *The Culture Of Queers*, 2002), Benshoff (*Monsters in the Closet* 1997; Griffin ile birlikte *Queer Images*, 2005), Gross (*Up From Invisibility*, 2001), Seidman (*Beyond the Closet*, 2002) Stacey ve Street (*Queer Screen*, 2007), Aaaron (*New Queer Cinema*, 2004) Roger Hallas, *Reframing Bodies: AIDS, Bearing Witness and the Queer Moving Image* (2009) queer sinema çalışmalarının gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Thomas Waugh[519] Richard Dyer'ın izinden giden diğer queer film antolojilerine dikkat çeker: Bunlar, Bad Object Choice[520]'un editörlüğünü yaptığı *How Do I Look: Queer Film and Video* (1991), John Greyson, Martha Gever ve Pratibha Parmar'ın *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video* (1993), Diana Fuss'un *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (1993), Corey Creekmur ve Alexander Doty'nin *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture* (1995), Tamsin Wilton'ın *Immortal Invisible: Lesbians and the Moving Image* (1995) ve Chris Holmlund ile Cynthia Fuchs'ün

---

[517] Doty, A. (2000). A.g.e., s.147.

[518] Doty, A. (2000). A.g.e., s.147.

[519] Waugh, T. (2001). Queer Film Anthologies. *Sexualities* 4 (1):109-115 http://sex.sagepub.com/content/4/1/109.citation, s.109.

[520] Bad Object Choise, editoryal grubun kendilerine verdiği isimdir. Bu adlandırma grubun politik mesajını da içermektedir.

Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary (1997)'dir. Sinema alanındaki önde gelen akademik dergilerin pek çoğu queer sinemaya farklı yaklaşımların yer aldığı, tartışıldığı yayınlar yapmışlardır. *Screen, Wide Angle* ve *Media International Australia* queer sinema üzerine en az bir özel sayı çıkartmış, *Camera Obscura*, *Cineaste*, *Jump Cut* ve *Continium* düzenli olarak bu alana ilişkin makaleler yayınlamışlardır.[521]

1980'lerin başından itibaren, ama asıl belirgin olarak 1990'larda film ve medya akademisyenleri, hem gey/ lezbiyen karakterlerin sinemadaki temsilinin artmasına, hem de önceki stereotiplerin dışına çıkılmasına dikkat çekmişlerdir.[522] Dolayısıyla yeni akademik çalışmalar, gey ve lezbiyenlerin görünürlüğünün anlamına odaklanmaya başlamıştır. Dean, Vito Russo'nun (1987) "gey görünürlüğü sinemada hiçbir zaman mesele olmadı. Gey'ler her zaman görünürlerdi. Önemli olan nasıl görünür olduğu, öyle ki neredeyse bir yüzyıl boyunca aşağılanan bir pozisyonda kaldı." cümlesini hatırlatır.[523]

Gey ve lezbiyen temsiline dikkat çeken çalışmalardan biri, lezbiyen klasiği *Maedchen in Uniform* (Leontine Sagan, 1931) üzerine Ruby Rich'in, 1981 tarihli çalışmasıdır. Bu çalışmada *Maedchen in Uniform*, queer imgeler bağlamında irdelenmez, ancak cinsiyete ve cinselliğe ilişkin tarihsel tutumun temsili açısından incelenir.[524] Rhona Berenstein'in *Attack of the Leading Ladies* (1996) bir film türünün (genre) analizi olarak dikkatleri çekmektedir. Bunu izleyen yıl basılan Harry Benshoff'un *Monsters in the Closet* (1997), 1931 ve 1936 yılları arasında çekilmiş Hollywood korku filmlerine odaklanır. Queer film kuramı Mulvey'in feminist film kuramının önermelerinin devamı niteliğinde ve aynı zamanda onu sorgulayan, tartışan yapıda olmuştur.[525]

Roger Hallas, *Reframing Bodies: AIDS, Bearing Witness and the Queer Moving Image* adlı kitabında AIDS aktivizminin önemli bir parçası ve sonucu olarak ortaya çıkan yeni queer hareket için-

---

[521] Erhart, J. (2004). A.g.e., s.165.
[522] Aktaran: Dean,J. J. (2007). A.g.e. (Bkz. Seidman, S. (2002). A.g.e., Gross, 2001. Walters, S. D. (2001). A.g.e.
[523] Russo'dan aktaran: Dean, J. J. (2007). A.g.e.
[524] Stam, R. (2000). A.g.e., s.266.
[525] Stam, R. (2005). A.g.e., s.266.

deki filmleri değerlendirir; queer temsilin ne olduğunu açıklar. hatta sorgular. Hallas, queer olarak kabul ettiği metinlerin anakronizm, doğrusal olmama, açık uçlu olma, günah çıkarma ya da anma yerine tanıklığa vurgu yapma, anlatıda görüntüye önem verme gibi ögeleri taşıdığını ifade eder.[526]

Dean, "Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films" (2007) başlıklı makalesinde eşcinselliği ele alan filmleri üç tipe ayırır: 1) Anaakım Hollywood sinema, 2) gey bakış açısına sahip filmler ve 3) queer sinema. Dean bağımsız yapımları (Gey ve lezbiyen bakışa sahip filmler ile Queer sinema) karşılaştırmalı olarak inceler. Dean'e göre gey ve lezbiyen bakışa sahip filmler, gey ve lezbiyen alt kültürüne odaklanarak ayrışırken, queer sinema genel olarak karakterlerin cinsel kimliklerini merkeze almadan temsil eder. Dean makalesinde, 1980'lerin sonu ve 1990'larda gey ve lezbiyen bakışa sahip filmlerin gelişimini ve 1990'ların ortasından itibaren queer sinemanın belirginlik kazanmasını, 1980'ler ve 1990'lar anaakım Hollywood sinemasında homoseksüel imgenin normalize edilmesiyle ilişkilendirir. Ancak her ikisinin de queer sinema aracılığıyla sorgulanabileceğinin altını çizer. Gey ve lezbiyen bakışa sahip filmlerin de tıpkı Hollywood filmleri gibi homoseksüel kimliği merkeze alarak ve normalize ederek, baskın heteroseksüel çoğunluk/ homoseksüel azınlık mantığını devam ettirdiği iddiasını ortaya koyar. Dean'e göre gey ve lezbiyen bakış açısına sahip filmler istemeseler de belirgin cinsiyet ikiliklerini yeniden üreterek heteronormativiteyi destekler, güçlendirirler. Bir diğer deyişle bu filmlerin, heteroseksüelliği bir değer olarak dayatan baskın mantığa queer sinema gibi karşı çıkmadığını öne sürer.[527] Sonuç olarak Dean queer sinemanın eşcinselliği bir azınlık statüsü olarak ele alan normatif mantığı tersyüz ettiğini iddia eder. Dean[528] queer filmlerdeki istisnasız tüm karakterlerin cinsel kimliklerinin merkezsizleştirilmediğini belirtir ve bu filmlerin temelde azınlıklaştırıcı gey tanımlamasına olan itirazının altını çizer.

---

[526] Hall'den aktaran: Pearl, M. B. (2012). *Screen Reviews* 53:1 s.79-82 http://screen.oxfordjournals.org. s.108.
[527] Dean, J. J. (2007). A.g.e. s.365.
[528] Dean, J. J. (2007). A.g.e. s.375.

Hangi Film Queer'dir?

"Queer film nedir?" sorusuna akademisyenler farklı bağlamlarda yaklaşarak çeşitli cevaplar aramışlardır. Benshoff ve Griffin, *Queer Images: a History of Gay and Lesbian Film in America* adlı kitaplarında, queer sinemanın ne olduğuna yanıt ararlarken bunun beş farklı biçimde cevaplanabileceğinden söz ederler. Ancak bu arayışta belirgin sınırlar çizmenin sıkıntılarını ve tanımlar arasındaki geçişkenliklerin, bu tanımlamaları yapmayı zorlaştırdığını da ortaya koyarlar.

1. İlk akla gelen, queer karakterleri ele alan filmlerin queer film olduğudur.[529] 1960 öncesi Amerikan sinemasında queer kişilere -gey, lezbiyen, biseksüel ya da transgender'a- rastlanmamasına karşın, bugün gerek ana karakter gerekse yardımcı rollerde giderek daha fazla queer karakterler yer almaktadır. 1934'ten 1960'lara kadar Hollywood üretim kodları (Production Codes) nedeniyle egemen anlayışın dışında kalan cinselliklerin temsili söz konusu olmamıştır. Buna karşın Hollywood queer olarak kabul edilebilecek bazı karakterler önermiştir. Ancak Benshoff ve Griffin'e göre bu karakterler imalarla yüklü biçimde üretilmiş; karakterlerin davranışları, giyim tarzı ve konuşmasıyla queer olabileceği ima edilmiştir. Yazarlar bu tür karakter yaratmanın homofobik söylemin üretimine katkıda bulunduğundan ve böylesi filmlerin pek çok sinema eleştirmeni tarafından da queer olarak adlandırılmayacağından söz ederler. Yazarlara göre filmde yeralan basmakalıp bir queer karakter üzerinden film, homofobik bir söylem üretebilir. Bu koşullarda sadece queer bir karakterin filmde yer alması o filmi queer olarak tanımlamaya yetmez. Dolayısıyla onlar, sadece queer karakterlerin filmde yer almasının ötesinde, queer meselelere odaklanan filmlerin de bu çerçeve içine değerlendirilmesinin daha doğru olduğunu belirtirler.

2. Yazarlar, bir filmin queer olarak adlandırılmasında bir başka belirleyicinin filmin yönetmeni olabileceğini belirtirler. Kendini gey, lezbiyen, ya da queer olarak tanımlayan yaratıcılar tarafından gerçekleştirilen ve queer duyarlılığı taşıyan çalışmaların queer olarak nitelenebileceğini ifade ederler. Barbara Hammer'in 1990'larda Yeni Queer Sinema adı altında gerçekleştirdiği lezbiyen-feminist filmlerini

[529] Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). A.g.e., s.9.

iyi birer örnek olarak gösterirler. Bunun yanı sıra uzun yıllar queer meseleleri ele alamayan yönetmenlerin olduğunu belirten yazarlar, queer yönetmenlerin heteroseksüel ya da düz (straight) filmler yapmak durumunda kalabildiklerini hatırlatarak bu ironiye dikkat çekerler.

3. Yazarlar gey/ lezbiyen ve queer seyirci tarafından izlenen filmlerin "queer film" olarak nitelenebileceğini belirtmişlerdir. Bu açıdan filmlerin queer bakış açısıyla izlenmesinden, okunmasından söz edilebilir. Onlara göre queer, heteroseksüel bakışın yapamayacağı biçimde filmin kemp (camp) okumasını yapabilir. Örneğin baskın biçimde heteroseksüel olan ve askeri bir aksiyon filmi olarak hatırlanabilecek *Top Gun* (1986) sürekli kaslı erkek vücutlarının sergilenmesi, imalar taşıyan davetkâr söz oyunları içermesi ve sıkı homo-sosyal bağları göstermesi nedeniyle bir kült queer film haline gelmiştir. Hatta *Sleep With Me* (1994) adlı filmde Quentin Tarantino tarafından canlandırılan bir karakter, *Top Gun*'ın bir adamın kendi homoseksüelliği ile mücadele öyküsü olduğunu anlatır. Aynı şekilde *The Wisard of Oz* (1939) pek çok izleyici için queer film sayılmayabilir, fakat durum izleyici paradigmasına göre değişkenlik gösterebilir.

4. Korku filmi, bilim kurgu, Hollywood müzikali, animasyon film, avangart film, belgesel ve her türlü bağımsız film queer sinemanın örnekleri olarak tasarlanabilir.

5. Queer sinema, seyirciyi karakterle özdeşleşmeye davet ve teşvik eder. Yalnız bu karakterler genellikle seyircinin özdeşlik kurduklarından farklıdır. Böylece bir heteroseksüelin, gey, lezbiyen, biseksüel veya trans-kimlik ile özdeşleşmesi söz konusu olacağı gibi, "öteki" olarak ifade edilen farklı ırk ve sınıftan karakterlerle de özdeşleşmesi mümkün olabilmektedir.[530]

Queer sinema literatüründe kemp (camp) ve stereotip sıklıkla kullanılan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusay'ın[531] belirttiği gibi kemp (*camp*), *queer* alımlama ya da analiz pratikleri açısından önemli bir kavramdır. "*Camp, gey ya da queer estetiğin bir versiyonudur.*"[532] Susan Sontag ünlü makalesi "Camp Üzerine

[530] Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). A.g.e., s.9-12.
[531] Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.9.
[532] Butler, A. (2011). A.g.e. s.107.

Notlar"da kempin esasını doğal olmayana, yapay olana ve abartıya duyulan aşk" olarak tanımlar.[533] Sontag kempi dünyayı görmenin estetik bir biçimi olarak ifade eder. Bu güzellik bağlamında değil, yapaylığın derecesi ve stilizasyonu bağlamındadır. Jones'a[534] göre kemp konsepti lezbiyen ve gey seyircinin anaakım bir temsili nasıl alımladığını anlamak açısından işe yarar. Kahramana ait seksüel işaretlerin abartılı olması ile cinsel açıdan stereotiplerin parodisi oluşur. Bu tür bir abartı, popüler aksiyon filmlerinin Jean-Claude Van Damme, Dolph Lungren, Vin Diesel gibi yıldızları üzerinden görünür hale gelir. Benshoff ve Griffin'e göre *"heteroseksüel merkezli sinema kültürünün queerleştirilmesi anlamına gelen kemp aracılığıyla Hollywood filmleri ve onların abartılı karakterleri ve durumları hem önemsenmiş hem de hicvedilmiş olur."*[535] Bu bağlamda Ulusay, Marlene Dietrich, Greta Gabro, Joan Crawford, Bette Davis, Lana Turner, Judy Garland ve Maria Montez gibi, melodram filmlerinin ve müzikal türde yapımların önde gelen yıldızlarının, queer sinema seyircisinin de favori yıldızları haline gelmiş olmalarından söz eder.

Sonuç yerine: Yeni Queer Sinemaya Eleştirel Yaklaşımlar

B. Ruby Rich[536] ve Cherry Smyth'in[537] de dâhil olduğu pek çok eleştirmene göre Yeni Queer Sinema çoğunlukla orta sınıf, beyaz gey erkeklere ilişkin bağımsız yapımları/ videoları tarif eder ve pazarlar. Bazı eleştirmenlere göre kadın yönetmenler tarafından yapılmış filmler [Pratibha Parmar (*Kush*, 1991), Sadie Benning (*It Wasn't Love*, 1992), Su Friedrich (*First Cornes Loves*, 1991), Cecilia Dougherty (*Coal Miner's Granddaughter*, 1991), *Flaming Ears*, 1991 gibi] queer tanımlamasını açıklamaya yeterli olmaz. Bu yönde düşünenlerden Smyth'e göre[538] 1990'ların başındaki Yeni queer sinema (ve video) gerçekten de lezbiyen, gey çalışmaların

[533] Sontag'dan aktaran: Jones, C. (2007). A.g.e., s.257.
[534] Jones, C. (2007). A.g.e., s.257.
[535] Aktaran: Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.9.
[536] Rich, B. Ruby (1993). "Reflections on the Queer Screen" GLQ. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1/1:83-91.
[537] Smyth, Cherry (1992). "Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film", *Wide Angle*, 14/1, S:36-55.
[538] Aktaran: Doty, A. (2000). A.g.e., s.146.

yeniden paketlenmiş halidir. Bu film ve videolar ciddiyetle kurgulanmış heteroseksüel veya gey/ lezbiyen cinsiyet anlayışını sınamazlar. Bunun da ötesinde pek çok eleştirmen queer'in ve queer olmanın ancak anaakım dışındaki avangard film, belgesel ya da diğer bağımsız yapımlarla, geleneksel karşıtı alternatif anlatı formlarıyla mümkün olabileceğini belirtirler.

Yeni Queer sinemanın anaakım sinemayla ilişkisi ve yeni queer filmlerin sadece gişeyi hedefleyerek yeni bir ambalajla çekilmesi, Yeni queer sinemaya eleştirel yaklaşımların temel nedenlerinden biridir ve tartışılan konuların başında gelmektedir. Ulusay, *"Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası"* (2011) başlıklı makalesinde, Ruby Rich'in Yeni Queer Sinema adlandırmasını yaptığı tarihten yaklaşık on yıl sonra, 2000'de *Sight & Sound* dergisinde yayımlanan değerlendirmesini hatırlatır. Rich bu değerlendirmesinde *"Yeni Queer Sinema için mükemmel bir konsolidasyon anı gerçekleşebilecek iken, nihayetinde bu sinemanın bir başka niş Pazar, anlayışlı ve zeki tüketici kesime kur yapan bir başka ürün hattı haline geldiğini"* ileri sürmektedir.[539] Bu bağlamda Yeni queer sinemanın 90'ların başındaki aktivist tavrını yitirdiği, yenilikçi ve devrimci niteliğini kaybettiği düşüncesi de tartışılmaktadır. Maria Pramaggiore da 1997 yılında benzer bir noktaya dikkat çeker: *"Postmodern anlayış ve politikalar, sanatı ticaretle karşı karşıya getirmeyi reddeder (...) Günümüz küçük ve büyük eğlence şirketleri görselliğin gücünü ve donanımlarını kurcalayan filmleri tanıtmaktan mutluluk duymaktadırlar (...) Sonuç olarak çağdaş bağımsız sinema, popüler kitle kültürünün sarışım tatlı çocuğu olma yolunda"* hızla ilerlemektedir.[540] Yazara göre[541] *"yapım, pazarlama ve dağıtım açısından, queer bağımsız filmler ve stüdyo yapımı queer olmayan filmler arasında belirgin bir fark bulabilmek zorlaşıyorsa, o zaman anlatı ve görsel ifadenin, queerin yeni ve/ veya yıkıcı sinemanın estetik/ politik projesinin yükünü taşıması gerekir."*

Benzer biçimde Helen-Hok-Sze Leung[542] da Amerikan bağımsız sinemasının Hollywood tarafından metalaştırıldığım, queer kültür ve politikalarının da paralel biçimde metalaştırıldığını belir-

---

[539] Aktaran: Ulusay, N. (2011). A.g.e., s.11.
[540] Pramaggiore, M. (2011).A.g.e., s.103.
[541] Pramaggiore, M. (2011). A.g.e., s.105.
[542] Leung, H. H. S. (2004). A.g.e.

tir. Çözüm yolu olarak, Yeni Queer sinema ile Üçüncü sinemanın kesiştiği noktaların değerlendirilmesini önerir.

Queer teori küreselleşmektedir.[543] 2000'lerin ilk on yıllık dilimi biterken post-queer teoriden söz edilmektedir. *Post-Queer Politics*'in (2009) yazarı David Ruffolo, post–queer tanımlamasındaki "post"un yeni bir başlangıcı veya queerin sonunu işaret etmediğini belirtir. Burada post-queer tanımlamasıyla queer amaçların daha radikal hale geldiğinin altını çizer.[544] Buna paralel olarak queer sinema da kendi alanını genişletmektedir. Queer kimliklerin temsili bağlamında ana akım ile bağımsız sinema ayrımının eski keskinliğini yitirmesi, üretim tarzlarının çeşitlenmesi gibi konular tartışılmakta, queer sinemanın coğrafi sınırlarını genişletmesiyle birlikte yeni queer sinemanın değişimi üzerine yorumlar yapılmaktadır. Bağımsız queer film yapımı, video film yapımı ve televizyon programı yapımı iç içe geçmiştir.[545] Alman sinemacı Monika Treut'in yönettiği *Female Misbehaviour* (1992) ve *Gendernauts* (1999), Oscarlı queer yönetmen Pedro Almodovar'ın *Law of Desire* (1997), *All About My Mother* (1999), *Bad Education* (2004), Francois Ozon'un *Water Drops On Burning Rocks* (2000), *Eight Women* (2002), Kutluğ Ataman'ın *Lola ve Bilidikid* (1999), Ferzan Ozpetek'in *Hamam* (1997) ve *His Secret Life (Cahil Periler)* (2001), *Bir Ömür Yetmez* (*Saturno contro*, 2007), *Serseri Mayınlar* (*Mine vaganti*, 2010) adlı filmleri ile *Strawberry & Chocolate* (Cuba, 1994), *Burnt Money* (Argentina, 2000), *Our Lady of the Assassins* (Columbia, 2000) gibi Latin Amerikan queer filmleri, queer sinemanın sınırlarını nasıl genişlettiğini örneklendirmektedir.[546] Ayrıca Anglo-Amerikan art house sinemalarda gösterilen queer filmler üzerinden, Batı-dışı özgün yaklaşımlara nasıl açılım sağlanacağı da gözlemlenmektedir. Böylece toplumun tüm kurum ve ideolojilerine sirayet eden heteronormativeyle sinemanın savaşında yeni bir sayfa açılmaktadır.

---

[543] Escudero-Alias M. (2009).Transatlantic dialogues and identity politics: theorising bilateral silences in the genesis and future of queer studies. *Journal of Transatlantic Studies*, Vol. 7, No. 4. (s.389-398). s.395.

[544] Meghani, S. (2011). Queer Theory and Sexualities. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* 19(1): 205 http://ywcct.oxfordjournals.org. s.224.

[545] IFC (Independent Film Channel/ Bağımsız Film Kanalı) ve Sundance Channel ancak festivallerde gösterim olanağı bulabilen queer filmleri düzenli olarak yayınlamaktadır. Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). A.g.e., s.286.

[546] Benshoff, H. M. & Griffin, S. (2006). A.g.e., s.277.

NOËL BURCH VE YENİ-BİÇİMCİ (NEO-FORMALİST) KURAM: PRAKSİS OLARAK SİNEMA

Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç*

"Sinemacının veya kuramcının seçtikleri kavramlar, sinemayı nasıl ele aldıklarının yansımasıdır."
Noël Burch

Bu makale, Noël Burch'un sinema kuramı içindeki yerini ve katkılarını incelemeyi amaçlamaktadır. 1932 yılında San Francisco'da doğan Burch, 1950'lerde Fransa'ya yerleşmiş ve sinema çalışmalarını Fransa'da sürdürmüştür. Fransa ve ABD'de çeşitli üniversitelerde sinema kuramı ve pratiği üzerine dersler veren Burch, altmışlı yıllardan bu yana, akademik olarak sinema kuram ve eleştirinin yanı sıra belgesel film çalışmaları da yapmaktadır.[547] Burch'un çalışmaları, Yeni-biçimci kuram bağlamında değerlendirilmekte ve öncü olarak görülmektedir. Dolayısıyla Burch'un kuramına geçmeden önce Yeni-biçimciliği sinema kuramı açısından açıklamak ve bu konuda Bordwell ve Thompson'ın çalışmalarına değinmek faydalı olacaktır.

---

* **Yrd. Doç. Dr. Hakan Erkılıç**; Mersin Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

[547] **Başlıca kitapları:** *Praxis du cinéma*, 1969 (İngiltere,1973; ABD 1981); *Marcel L'Herbier*, Seghers (1973); *To the Distant Observer*, Form and Meaning in the Japanese Cinema (1979); *Life to Those Shadows* (1990); *In and Out of Synch* - The Awakening of a Cine-Dreamer (1991); *La drôle de guerre des sexes du çinéma français*: 1930-1956 (1996); *De la beauté des latrines* - Pour une poétique matérialiste du cinéma populaire (2007).
Filmleri: *Et sur cette pierre* (1963); *Noviciat* (1965); *Tout est écrit* (1970 Jean-André Fieschi ile birlikte); *Cinéastes de notre temps* ((1966-71, André-S. Labarthe or Jean-André Fieschi ile birlikte); *Correction please or How We Got into Pictures* (1979) The Year of the Bodyguard (1981); *The Impersonation or A Propos the Disappearance of Reginald Pepper* (1983, Christopher Mason ile birlikte); *What do those old films mean* (1985-1986); *One Way Ticket* (1992-93, Nadine Fischer and Nelson Scartuccini ile birlikte); *Sentimental Journey* - Refusniks, USA (1993-94); *Red Hollywood* (1995, Thom Andersen ile birlikte); *The Forgotten Speca* (2011, Alan Sekula ile birlikte). Burch'un kuramı ve filmleri arasındaki ilişki bir başka yazının konusu olarak ele alınacaktır.

Yeni-Biçimcilik: Kuram, Yöntem, Yaklaşım

Biçimcilik, bir sanat formu olarak sinemanın estetik tasarımları yoluyla gerçekliğin yeniden inşasıyla ilgilenir. Sinemanın biçimsel teknikleri, görsel olarak kamera hareketleri, sinematografi, mizansen, montaj ve işitsel olarak stilize diyalog, sembolik ses efektleri ile müzik motifleri üzerinde durur. Böylece biçimci yaklaşım, sinemasal kodların belirli tür ve film örneklerinde nasıl çalıştığını analiz eder. Tarihsel olarak biçimci kuram, özellikle Arnheim ve Eisenstein üzerinden şekillenir. Rus biçimcilerin etkisi, kuram üzerinde oldukça belirgin olarak görülür. Montaj, biçimci kuramın temel öğesi olur. Biçimci anlayış/ gelenek/ kuram, özellikle 1915-1935 yılları arasında en etkin örneklerini vermesine karşılık sesin sinemaya gelişi ile birlikte büyük bir darbe alır.[548] Biçimci anlayıştaki suskunluk, Noël Burch, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın çalışmalarıyla Yeni-Biçimcilik adı altında yeniden hayat bulur. Burch'un *Cahiers du Cinéma* dergisindeki yazılarından oluşan *Theory of Film Practice*[549] ile Bordwell'in Kriston Thompson'la birlikte *Film Sanatı*[550] kitapları Yeni-biçimciliğin ilk ve önemli örneklerini oluşturur. Rus biçimcilerin sinema üzerine yazdıkları metinler, İngilizce'de 1980 yılında Eagle'nin derlemesi olarak yayınlanır. 80'li yıllarda Yeni-biçimcilik sinema kuramı açısından tartışılmaya başlanır. Bordwell'e[551] göre Yeni-biçimci, bir tarihçi gibi biçimleri, türleri ve tarzları (...) sinemacının zanaatında gömülü olan, somut olarak varsaydığı normlar, gelenekler, alışkanlıklar gibi kavramsal ampirik faktörleri onun pratiğinde ve ürünlerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Yeni-biçimciler birincil olarak anlatı formu ile ilgilenmiş daha sonra semantiğe yönelmişlerse de (özellikle Bordwell) anlatı formu hep öncelikleri olmuştur. Aynı zamanda üretim tarzı ile anlatı formu arasındaki etkileşim de, Yeni-biçimcilerin üzerinde durdukları önemli bir alan olmuştur.

---

[548] Kitap içerinde Biçimci Kuram bir bölüm olarak incelenmektedir.

[549] Fransızca ilk baskı 1969, İngilizce baskılar İngiltere 1973 ve ABD 1981.

[550] İlk baskı 1979, Türkçe basım 2009.

[551] Bordwell, D. (1989a). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (s.268-269).

Bordwell'in Yeni-biçimcilik yaklaşımı Rus biçimcilerden beslenir.[552] Özellikle *Narration in the Fiction Film*'de bu, açıkça gözlenir. Bordwell *Film Sanatı* (Thompson ile birlikte) ve *Narration in the Fiction Film*'de, mizansen, sinematografi, montaj ve sesin bir üslup olarak anlatıdaki işleyişini kuramsal ve pratik olarak inceler. Rus biçimcilerin kavramlarıyla *syhuzet* (olay örgüsü) ve *fabula*'nın (öykü, kronolojik olaylar dizisi) anlatıdaki işleyişini stilistik ilişkilerin taşıyıcısı olarak ele alır. Bordwell[553] için syuzhet'nin en önemli işlevi, fabulanın temsili olarak seyircinin hikâyeyi inşa edeceği yol olmasıdır. Bu anlatı mantığı, anlatı zamanı ve anlatı alanı inşa sorularını içerir. Bordwell, daha sonra birçok çalışmasında seyircinin bilişsel süreçlerini, filmin metinsel olmayan estetik formlarında gerçekleşen bir algılama olarak değerlendirir.

Kristın Thompson'ın Yeni-biçimci yaklaşımı, *Eisenstein's "Ivan the Terrible": A Neoformalist Analysis* ve *Breaking the Glass Armor* kitaplarında uygulamıştır. *Korkunç Ivan'da* Rus Biçimcilerin çalışmalarını değerlendirir. *Breaking the Glass Armor'da* ise Godard, Hitchcock, Renoir, Ozu, Tati üzerinden eleştirel yöntem geliştirir. Yeni-biçimci yaklaşımı sanat ve Hollywood B filmlerine uygulayarak biçim-anlatı ilişkisi üzerinde durur. Thompson,[554] kitabın ilk bölümünde Yeni-biçimciliğin kuramsal temellerini açıklar.[555] Thompson, Yeni-biçimciliği bir yöntem olarak görmez. Ona göre Yeni-biçimcilik, estetik analiz için Rus biçimciliğinin çalışmalarına dayalı bir yaklaşımdır.[556] Yeni-Biçimci yöntem, sinemanın kodlarının anlamı üzerine yoğunlaşır. Bir yaklaşım olarak Yeni-biçimcilik, sanatın nasıl inşa edildiği ve buna seyirci tepkilerinin nasıl işlediği üzerinde durur. Biçimciler, anlamı yapıtın sonucu olarak değil, biçimsel bileşenlerde ararlar. Sanatçı başka şeylerin yanı sıra anlamlar da oluşturur. Thompson, sanatın temel amacı olarak gördüğü ve genel biçimci bir kavram olarak *alışkanlıkların kırılması* (*defamiliarization*)[557] üzerinde yoğunlaşır. Sanatın tarihsel bağ-

---

[552] Stam, R. vd. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics Structuralism, Post Structuralism and Beyond*, London and New York: Routledge. s.73.

[553] Bordwell, D. (1985). *Narration and the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press. s.51.

[554] Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press. s.1-46.

[555] Bu bölümde Thompson'ın (1988) ilk bölümüne ait bilgiler kullanılmıştır.

[556] Thompson, K. (1988). A.g.e., s.5.

[557] Rus Biçimciliği'ne ait bir kavram olarak alışkanlığı kırma; Jameson'ın *Dil Hapishanesi* çevirisinde başkalaştırma olarak geçer (Jameson, 2002, s.55).

lamlarda değişebileceğinin, alışkanlıkların kırılması için farklı yollar olduğunun altını çizerek sanatta *otomatikleş(tir)meye* (*automatization*)[558] gerek olmadığını vurgular. Yeni-biçimci şu soru üzerinden kendini ifade eder: "Hangi şekilde sanat gündelik yaşamdan kendini ayırt eder?" Bu soru filmsel aygıtların kullanımı için dört olası motivasyonu[559] işaret eder: Birincisi, kompozisyon motivasyonları: Filmin stili, nedensel anlatı, zaman ve mekânın inşasına dayanmaktadır. Bu kategori 'fabula' ve 'syuzhet' arasındaki ayrıma aittir. Anlatı yöntemi olarak anlatım stili (expository style), öykünün gelişimi, temponun gevşemesi ve yükselmesi ile çözüme (dénouement) bakılabilir. İkincisi, gerçekçi motivasyonları: Filmin stili, gündelik dünyanın normlarına dayanmaktadır. 'inandırıcı' (plausibility) ya da 'olası' (probability) ve 'doğru' (truth) kavramları bu kategoriye aittir. Üçüncüsü, metinlerarası (transtextual) motivasyonları: Filmin stili, diğer filmlerle ve sanat formlarıyla bağlantısına dayanmaktadır. Bu kategori örneğin, sanatçının tüm eserleri (oeuvre), tür, akım (movement) ve yıldız olgusunu içerir. Dördüncüsü, sanatsal motivasyonları: Filmin stili, filmsel aygıtlar üzerinden denemelere dayanmaktadır. Biçim üzerine denemeler ve *parametrik anlatı stili*[560] bu kategoriye aittir. Bu, filmin parametreleri ile oynamakla mümkündür: olağanüstü zenginlik yoluyla (Godard örneğin), veya yalınlık ve sistematik farklılık yoluyla (Bresson, ya da Ozu örneğin). Thompson bu çalışmasıyla, Yeni-biçimci film analizinin sadece biçim denemelerini incelediği önyargısını kırmaya çalışır. Bu nedenle Yeni-biçimci film analizi için film tarzları ve bunların eşlik eden motivasyon-

---

[558] ***Rus Biçimcileri'ne ait bir kavram; bir öğenin çok sık kullanılmış, aşınmış olması (Tinyanov, 1995, s.108); Çek Biçimcilerinden hareketle mekanik davranış (Jameson, 2002, s.55).***

[559] Motivasyon, film içindeki bir unsurun, neden orada olduğunu açıklayan gerekçedir. Bu motivasyon izleyicinin gerçek dünyaya dair bilgisine, tür geleneklerine, anlatısal nedenselliğe ya da film içindeki stilistik modele başvurulabilir. Motivasyon (Rus Biçimcilerinde gerekçelendirme) konunun kuruluşu sırasında yararlanılan çeşitli tekniklerin (katı kuruluş, koşutluk, çerçeveleme, sayma, vb.) ortaya çıkarılması, bizi, bir yapıtın kuruluşundaki öğeler ile bu yapıtın gerecini oluşturan öğeler (fabula, motiflerin, kişilerin, düşüncelerin vb'nin seçimi) arasındaki ayrımı kavramamızı sağladı. (Eyhenbaum, 1995, s.46-47).

[560] Bordwell ve Thompson, "parametrik" kavramını Burch'tan alırlar ve çözümlemelerini geliştirirler (Christie, 2000, s.60). Christie, makalesinde biçimciliğin ve Yeni-biçimciliğin Rus biçimciliğiyle ilişkisini açıklar. Parametrik anlatı stili için bakınız: Bordwell, (1985).

ların çözümlemesini ileri sürer. Bu çözümlemede Rus Biçimcilerine ait *başat öğe*[561] ve alışkanlıkların kırılması anlamında *farklılaştırma* (ostranenie)[562] kavramlarına başvurur.

Yeni-biçimcilik konusunda Bordwell ile Thompson arasında da farklılıkların olduğunu belirtmek gerekir.[563] Bordwell[564] daha sonraki çalışmalarında seyircinin bilişsel süreçlerini filmin metinsel olmayan, estetik formlar üzerinden gerçekleşecek olan algılamasını değerlendirir. Bordwell'e göre Thompson, tarihsel poetika'nın etki alanı içinde bir eğilim olarak Yeni-biçimciliği tanımlar. Bordwell'e[565] göre Yeni-biçimcilik, sinemasal fenomenlerin niteliği ve işlevini açıklayan bütünsel önermeler sunmadığı için bir sinema kuramı değildir. Yeni-biçimciliğin varsayımları sabit bir kuram yerine daha çok kuramsal uygulamalara uygundur. Yeni-biçimci poetika, tarihsel bağlam, anlatı biçimi ve sinemasal stile yoğunlaşırken, tematik yorumları dışlamaz.

Burch'un yeni-biçimci yaklaşımı, çeşitli kültürler arasındaki kurgu farklılıklarını gösterir. Burch'un Yeni-biçimci yöntemi, mekânsal/ zamansal bağlantı analizi için, içeriği göz ardı ettiği için eleştirilmiştir. Burch'un Yeni-biçimci çalışmalarında içerik yalnızca bir başlangıç noktasıdır. Eisenstein her zaman en iyi içeriği ifade edebileceği bir biçimi ararken, Burch'un tamamen içeriği yadsıdığı ileri sürülebilir. Burch'un Yeni-biçimci yöntemi, sinemanın kodlarını açıklamak için bir araçtan daha fazlasıdır. Aynı zamanda filmin değerlendirilmesi için bir kriter olarak kullanılır. Burch'un

---

[561] Başat/ egemen öğe (dominant), yapının bütünlüğünü garanti eden egemen; herhangi bir öğe bir nedenle temel olay örgüsü veya yapıda 'baskın' biçimlendirici olarak ön planda olabilir.

[562] Rus biçimcilerine göre sanatın tekniği nesneleri farklılaştırma biçimidir (Şklovski, 1995, s.72). Ostranenie, farklılaştırma, yabancılaştırma, alışkanlıkların kırılması (defamiliarization), yabancı kılma; farklı, değişik, yeni, şaşırtıcı, alışılmamış, tuhaf, yabancı kılma anlamlarına gelir. (Şkolovski, 1995, s.72,T.Ç.N dip not). Başkalaştırma, alışkanlıkların olumsuzlaması (Jameson, 2002, s.85).

[563] Bordwell ile Thompson'ın yeni-biçimci ve tarihsel poetika üzerine çalışmalarına vearalarındaki farklılıklar için bakınız Ruston ve Bettimson (2010, s.132-153).

[564] Bordwell, David (1990). A Case for Cognitivisim:Further Reflections. *Iris*. No11. (s.107-112).

[565] Bordwell, D. (1989b). Historical Poetics of Cinema. R. Barton Palmer, (ed.) *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. Georgia State Literary Studies, no.3 (1989): 369–398. (ss.379-385)

zamansal/ mekânsal analizi, film dili çalışmalarında sıklıkla başvurulmuş ve yönetmenin mekân ve zamanı hangi şekilde kullandığının incelenmesi için bir yöntem olarak kullanılmıştır. Hatta Burch'un yazıları ile yüzleşmeden, zaman ve mekânla ilgili olarak sinema dili üzerine bir kuram oluşturmak neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Burch, *Theory of Film Practice* de kuramı geliştirirken *To The Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema* adlı kitabında Yeni-biçimci eleştirinin örneğini verir. *Life to Those Shadows* kitabında, Primitif ve Kurumsal temsil tarzını tartışır. Yeni-biçimcilik, filmde zaman ve mekân bağlantıları üzerinden kuramını geliştirirken, yeni-biçimci eleştiri de bu bağlam üzerinden filmleri çözümlemeye yönelmiştir.

Yeni-biçimciliğin soy kütüğünü Rus Biçimcileri, Eisenstein, Burch, Bordwell ve Thompson olarak çıkarmak yanlış olmayacaktır. Yeni-biçimciliğin ortaya çıkışında tarihsel olarak Rus Biçimcilerinin temel metinlerinin 1965 yılında Fransa'da yayınlanmasının etkisi büyüktür. Burch'un ilk yazıları 60'lı yılların sonunda *Cahiers du Cinema*'da yayınlanır. Burch'un *Theory of Film Practice* kitabının 1981 yılında İngilizce'de ikinci baskısını yapması ve aynı yıllarda Bordwell ve Thompson'ın *Film Sanatı* kitabının yayınlanması Yeni Biçimcilik tartışmalara hız verir.[566] Yeni-biçimciler, Rus biçimcilerden farklı olarak biçimi yeniden tanımlamaya, onun stille ilişkisini açıklamaya çalışırlar. Bu grup içinde özellikle Burch, sinemanın grafik yönüne diğerlerinden daha fazla önem affettiği için içeriği dışladığı gerekçesiyle eleştirilir. Burch,[567] "biçim içeriktir ve içerik biçimi yaratabilir" diyerek bu tartışmaları anlamsız kılmıştır. Burch için konu seçimi aynı zamanda estetik bir seçimdir. Burch, Yeni-biçimcilik içerisindeki Marksist damar olarak da değerlendirilir. Yeni-biçimci kuramın gelişmeye başladığı dönem göz önüne alınırsa, bu kuramın göstergebilim ve Marksist yaklaşımdan etkilenmeleri de son derece açıkça görülür. Aslında Yeni-biçimciler yeni bir sinema kuramı önermezler. Sinema kuramı,

---

[566] Özellikle Salvaggio (1981;1982) ve Bordwell-Thompson'ın (1982) kitap eleştirileri üzerinden Yeni-Biçimciliği tartışmaları oldukça önemlidir. Salvaggio, yeni-biçimcilerin biçim üzerine vurgularını, karpuzun içini yemek dururken kabuğuyla uğraşmak olarak görür ve eleştirir.

[567] Burch, Noël (1981b). Notes On Fritz Lang's First Mabuse. *Cine Tracks*. Volume 4, Number 1, 1-13. s.158

film analizi ya da sinema çalışmalarında onların katkısı bir yaklaşım olarak daha çok mizansen, kurgu, renk, ses, kamera hareketleri, aydınlatma tarzları vb. gibi öğelerin daha titizlikle incelenmesi gerektiğini göstermeleridir. Andrew'a[568] göre Burch, Bordwell ve Thompson bir sistem olarak Hollywood, Griffith öncesi sinema ve 1930'ların Japon sineması gibi incelemeleriyle, sinemayı meydana getiren yapıların gramerini açıklayan başta gelen çalışmaları gerçekleştirmişlerdir.

Noël Burch: Sinema Praksisi ve Temsil Tarzları

Bu bölümde, Burch'un özellikle *Theory of Film Practice*[569], *To The Distant Observer: Forms and Meanings of Japanese Cinemas* ve *Life to Those Shadows* kitaplarının izi sürülerek teorik çerçeve açıklanmaya çalışılacaktır. Konu ile ilgili olarak yazdığı diğer makalelere yeri geldiğinde atıfta bulunulacaktır. Burch'un çalışmalarında film pratiğinin teorisi ile üretim tarzının ağırlık kazandığı görülür. Bu çalışmalarda egemen sinema anlayışı karşısında farklı ve yeni bir sinema arayışının tarihsel izleri gösterilir. Bir anlamda bu bakış, Burch'un sinemaya bir formalist ve Marksist olarak tarihsel ve bütünsel bir bakış açısıyla baktığını da gösterir.[570]

"Praxis du Cinema" ya da Parametreler ve Diyalektik Sinema

Burch,[571] sinemada praksisi açıklayabilmek için Fransızca bir kavram olan *découpage*'ın anlamı üzerinde durur. Dekupaj kavramının Fransızca'daki üçüncü anlamı "çekilmiş filmlerden seçilmiş mekân parçalarının arda arda sıralanmasıdır. Süreleri kabaca çekim sırasında, asıl olarak ise "kurguda" tamamlanan zaman parçalarının birleştirilmesi ile ortaya çıkan sonuçları ifade eder... Biri zaman diğeri mekân ile ilgili iki işlemi kapsayan 'découpage' tekniğinde, zaman ve mekân, tek anlatımlı biçimsel bir yapı ortaya koymak için birleştirilir." Burch, kurgunun kapsamlı organizasyonu olarak dekupajı yeniden tanımlar. Bu genişlemiş dekupaj, bir filmin çekimlerinin toplam zaman-mekânsal organizasyondan çok bitmiş işin stil/

---

[568] Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press. s.8-9.

[569] Metin içinde kitabın hem 1973 ve hem de 1981 çevirilerinden yararlanılmıştır. Akış içinde hangi kaynak kullanılmışsa ona referans verilecektir.

[570] Praksisi diyalektik kavramıyla açıklaması, temsil tarzlarını üretim tarzı bağlamında yorumlaması sinema kuramına Marksist bakış açısıyla baktığının ipuçlarını verir.

[571] Burch, N. (1981). A.g.e. s.3-4

metin'ini (facture veya ecriture) oluşturmaktadır.[572] Burch'ta praksis, Althusserci anlamda kuramsal ve pratiğe ilişkin bütünlüğün ifadesi olarak okunabilir. Aynı zamanda Marks'ın toplumsal organizasyonun tümünü değiştirmeye yönelik etkinlikler toplamı ile yaratıcı bir eylemselliği ve süreci kapsama anlamında praksis kullanımını görmek de mümkündür. Bu bağlamda Burch'un praksis yaklaşımını, egemen sinemanın kod ve uylaşımlarının tümünü dönüştürmeye yönelik yaratıcı bir eylemselliği içeren bir çaba olarak da yorumlanabilir. Kitabın özgün adı *Praxis du Cinema*'dır. İngilizce çevirilerinde Praksis yerine *Theory of Film Practice* tercih edilmiştir. Burch,[573] kıtabın birinci İngilizce baskısına yazdığı önsözde bu tercihi Fransızca ile İngilizce arasındaki terminoloji farklılığına bağlar. "Sinema uygulamalarının kuramı"ndan ise "sinema praksisi" Burch'un yaklaşımını anlamamız açısından daha açıklayıcı olacaktır.

Burch, parametreler kavramını, film tekniklerini tarif etmek için kullanır. Mekânsal-zamansal bağlantılar, çerçeveleme ve odak olanakları ve benzerlerini içerir. Karşıtlıklar yumuşak odak (soft focus) keskin odak, doğrudan ses/ karma ses ve setlerden (zaman-mekânsal bağlantıların on beş kombinasyonu, çerçeve dışı alanın [off screen] altı bölgeye ayrılması gibi) yararlanır. Burch, parametre kavramını genişletmek için anlatı öğelerini (konu, olay örgüsü, vb) dahil etmeye çalışır. Burch teknik parametrelerin anlatı alanlarından biri olarak, işlevsel olarak, filmin genel formu için önemli olduğunu gösterir. Burch'a[574] göre diyalektik "bu temel parametrelerin maruz kalmış oldukları çatışmalı organizasyonu" anlamına gelir. Burch, "diyalektikler" olarak ifade ettiği sinemasal biçimleri, on-screen ve off-screen, normal ve hızlandırılmış hareket gibi sinemasal öğeleri, Renoir, Antonioni, Godard ve Hanun gibi modernist yönetmenlerin filmleri üzerinden açıklayarak analiz eder.

Burch'un 1969 yılında Fransa'da yayınlanan *Praxis du cinema* kitabı, 1967-1968 yılında *Chaiers du Cinéma* dergisinde yazdığı makalelerin toplamıdır.[575] Kitap dört bölümden oluşur. Temel yapılar adlı

---

[572] Bordwell, David (1997). *On The History of Film Style.* Cambridge:Harvard University Press. s.90.

[573] Burch, Noël (1973). *Theory of Film Practice.*New York: Praeger.

[574] Burch, N. (1973). A.g.e. s.xx.

[575] 1973 ve 1981 yıllarında kitabın İngilizce baskısı yapılmıştır. Türkiye'de *Theory of Film Practice* ile ilgili olarak iki kısa çeviri yapılmıştır. Birincisi *Cahiers du Cinéma* dergisinden İ. Denker tarafından çevrilerek 1967 yılında *Yeni*

birinci bölüm Mekânsal ve Zamansal Bağlantılar, Nanna ve İki Türlü Mekân ile Bir Plastik Sanat Olarak Kurgu adlı makalelerinden oluşur. Kitabın ikinci bölümünü oluşturan Diyalektikler, Basit Yapıların Raporu, Diyalektik ve Karmaşık Diyalektiklerin Yokluğu, Sesin Yapısal Kullanımı Üzerine adlı makalelerden oluşur. Bozucu Öğeler adlı üçüncü bölüm, Şans ve Onun İşlevleri, Aşındırmanın Yapısı adlı makalelerden oluşur. Sinemanın Öznesi Üzerine Yansımalar adlı dördüncü bölüm, Kurmaca Özneler ve Kurmaca Olmayan Özneler adlı makalelerden oluşur. Burch, zaman-mekân bağlantılarından, yumuşak ve keskin odaklamaya, uyumlu ve uyumsuz kesmeden farklı bağlantı noktalamalarına, aydınlatmada kontrasttan hareketli ve sabit görüntülere, uzun ve kısa çekimlerden sesin yapısal kullanımlarına, kurmaca yapılardan belgesele bir çok teknik özelliği (parametreleri) Keaton, Langdon, Tex Avery, Marcel Hanoun ve Bergman gibi yönetmenler ve *Nana,* (Jean Renoir, 1926) *M* (Fritz Lang, 1931), *Un Chien Andalou* (Luis Bunuel, 1929) *ve La Sang des Bètes* (Georges Franju, 1949) gibi filmler üzerinden çözümleyerek örneklendirir.

Kitabın birinci bölümü zaman ve mekân bağlantılarını inceleyerek, sinemanın en küçük birimi olan çekim bağlantıları üzerinden mekân ve zaman geçişlerini saptamaktadır. "Biçimsel yapı, anlatı yapısını belirlediği gibi bunun tersi de doğrudur.[576]" Burch açıkça bir formalist olarak, biçimsel yapı ile anlatı yapısı arasındaki diyalektik ilişkiye dikkat çekmektedir. Burch'a[577] göre sinemada iki çekim arasında kesme ile ilgili beş zaman ve üç mekân bağlantısından oluşan sınırsız kombinasyonun yaratılmasına karşın on beş temel yöntem vardır. Zaman bağlantıları: ***zaman sürekliliği***, direkt uyum kesmeye (straight match-cut) dayananır. Bu ***şimdiki zaman sürekliliği*** olarak da okunabilir. Zaman sürekliliğini Burch, açı-karşı açı örneğiyle açıklar. Konuşan bir kişinin çekiminden, dinleyenin çekimine sözün kesilmeden devam etmesi gibi. Bu mekan sürekliliğini de belirtir. Birinci çekimde bir kişi kapıya doğru ilerler, kapı kolunu tuttar, çevirmeye ve kapıyı açmaya çalışır. İkinci çekimde, kapının diğer tarafından bir önceki çekimde hareketin

---

Sinema dergisinde yayınlanan (sayı 13) "Diyalektik Bir Sinemaya Doğru" adlı metindir. İkincisi ise 1994 yılında Yalçın Demir'in *Filmde Zaman ve Mekân* kitabı içerisinde yer alan "Zaman ve Mekân ile İlgili Bağlantılar" adlı metindir.

[576] Burch, N. (1981a). A.g.e., s.15.

[577] Burch, N. (1981a). A.g.e., s.5-15.

kesildiği noktadan başlayarak, hareketin geri kalan kısmını göstersin. Kapı açılır, kişi içeri girer. İki çekim arasında ***zamanda atlama*** (temporal ellipsis) ya da zamanda kısaltma (time abrigement) ile zaman boşluğunun oluşması. Zamanda atlama ölçülebilir, algılanabilir zaman atlaması ***gelecekte tanımlanmış zaman*** olarak tanımlanır. Boşluk atlama (ellipse), kapı açma örneğiyle açıklanır. Birinci çekimde adam elini kapının tokmağına koyar ve tokmağı çevirir. İkinci çekimde ise kapıyı arkasından kapatır. Eylemi sıkıştırmak, gereksiz nesneleri atmak amacıyla en çok kullanılan yöntemdir. Atlama yeterince kısa ise sezilmekle kalmıyor, ölçülebiliyor da. [*Serseri Aşıklar* (Jean-Luc Godard, 1960), *Zazi Metro'da* (Louis Malle, 1960) filmlerini örnek olarak gösterir]. Süresi belirli atlama, birkaç saniye süren gerçek bir olayda zamanda atlama tekniği ile saniyenin yirmi dörtte birinden birkaç saniye kadar her şeyi dışarıda bırakabilir. Aksiyonun içinde herhangi bir yerden başlayabilir. Süresi belirsiz atlama (indefinite ellipsis) ileriye atlama (flashforward) ***gelecekte tanımlanmamış zaman*** olarak tanımlanır. Uzunluğu bir saatten bir yıla kadar değişebilir. Seyircinin zaman atlamasını ölçebilmesi için söz, arayazı, saat, takvim, moda değişimi gibi kodlara ihtiyacı vardır. Öykü süresi filmin süresi ile aynı olmadığı halde, iki zaman aralığı tamamen mantıksal bir yöntemle birleştirilebilir. Zamanda geriye dönme, kısa dönüş; ***geçmişte tanımlanmış zaman*** olarak ifade edilir: Kapı örneğini yineleyerek açıklar. Birinci çekimde adamın kapı eşiğini aşana kadar bütün eylemi gösterilir. İkinci çekimde kapının açıldığı yerden başlayarak bile bile eylem tekrarlanır. Hareketin tekrarlanan bu parçası kesinlikle yapay bir uygulamadır. Eisenstein *Ekim* (*October*,1927) filminde köprü sekansı ve Bunuel'in *Yokedici Melek* (*The Exterminating Angel*, 1962) ve Truffuat'nun *Yumuşak Ten* (*La Peau Douce*, 1964) filmlerinde örneklerini görmek mümkündür. Süresi belirsiz geriye dönüş (indıfinite time reversal) zamanda büyük bir atlama, flashback, ***geçmişte tanımlanmamış zaman***: Süresi belirsiz zaman atlaması, benzer ve ölçülebilir geriye dönüşün tersidir. Klasik kullanımının dışında Resnais *Geçen Yıl Marienbed'da* (1961), Michael Carne *Le Jour se Leve* (1939), Marcel Hanoun *Une Simple Historie* (1959) başarılı bir geriye dönüş uygulamaları olarak örneklendirilir.

Ardarda gelen iki çekimde mekânlar arasında kesme ile üç tür bağlantı yapılabilir. ***Mekân sürekliliği*** (zaman sürekliliği olsun

olmasın): Kapı örneği mekânsal süreklilik örneğidir. İkinci çekim, önceki çekimde bütün ya da bir parçasıyla gördüğümüz aynı mekânın parçasını gösterir. Her tür eksen ya da yakınlık değişimi (aynı eksende çekim bağlantısı), aynı dekorda aynı kişiyi gösterdikçe iki çekim arasında mekânsal süreklilik vardır. Mekân uyumu için uyum (match), uyum kesme (match cut) anahtar kavram olarak belirir. Burch, bu noktada tarihsel olarak uyumlu kesmenin gelişimini aktarır. 1905 ve 1920 yılları arasında film yapımcıları kamerayı oyunculara yakınlaştırarak dokunulmazlığı olan "sahne önü mekanını" parçaladılar. Tiyatro mekanı illüzyonunu sürdürmek ve gerçek yaşamı izlediklerine inandırmak için sinemacıların, bakış yönü uyumu, hareket yönü uyumu ve sahne pozisyonu uyumu kavramlarını keşfettiklerini belirtir. Bu uygulamalar üzerinden uyumun ötesinde başka bir gerçeği de ifade ediyordu: Çerçeve içinde olanlar önemlidir. Biricik film mekânı çerçeve mekânıdır. Çerçeve mekânı sonsuz türde gerçek mekânın yardımıyla işlenebilir. Burch bununla sadece Rus yönetmenlerin ilgilendiğini belirtmektedir. ***Mekânda süreksizlik***. Zamanda atlama ya da geriye dönüş ayrımına benzer. İki türden oluşur. ***Radikal mekânsal süreksizlik***: Birinci çekimde gösterilen mekândan her yönüyle farklı mekân gösterilmesi sonucu oluşur. ***Bütünsel mekânsal süreksizlik***: İkinci çekimde daha önce birinci çekimde gösterilen mekân parçasına oldukça yakın bir mekân gösterilerek elde edilir (aynı oda içi veya daha yakın ya da sınırlandırılmış mekân). Burch *M*'yi (Fritz Lang, 1931), yapısal organizasyonun çok özenli bir örneği olarak gösterir. Günümüz sinemasının sıklıkla kullandığı zaman ve mekân bağlantılarını, Burch, sinema tarihi içinde örnekleyerek çağdaş sinemanın olanaklarını göstermektedir. Bir formalist olarak Burch, sinemanın plastiği üzerinden biçemine odaklanmaktadır. Zaman ve mekân bağlantıları ile anlatı içeriği arasında kurulacak olan sürekli bir ilişkinin filmin biçimsel yeni formlar oluşturmasını sağlayacağını ileri sürmektedir.

Çerçeve içi/ Çerçeve Dışı Mekân (On screen/off screen)

Kitabın ıkınci bölümü iki tür sinemasal mekânı yani çerçeve içi mekân ve çerçeve dışı mekânı Renoir'ın *Nana* filmi üzerinden açıklar. Burch, modernist kurguyu, mizansen ve devamlılığa karşı hedef olarak gösterir ve kuramsal olarak Bazin karşıtı bir konum edinir. Çerçeve içi (on-screen) ve çerçeve dışı (off-screen) iki alan

vardır. Çerçeve dışı mekân, altı bölgeye bölünmüştür.[578] İlk dördünü çerçevenin sınırları belirler. Beşinci bölge, karakterin çerçevenin sağından ya da solundan girişine göre belirlenir. Altıncı bölgeyi ise setin arkasında ya da mekân içindeki bir obje kuşatır. Karakter çerçeve içinde bir kapıdan çıkmak, caddede köşeyi dönmek, bir kişi ya da sütunun arkasında kaybolmak gibi aksiyonlarla ulaşır. Bu mekânlardan çerçeve mekânına yapılacak giriş veya çıkışlar, bu mekânların varlığını da açığa çıkarır. Burch, çerçeve dışı mekânın, kamera hareketleriyle ya da sesle çerçeve içi mekâna dönüştüğünü gösterir. Çerçeve dışı mekan ile çerçeve içi mekan arasındaki diyalektik ilişkiyi kamera hareketlerinin yarattığını ve bunun da Sovyet sinemasından kaynaklandığını belirtir.[579] Bonitzer'e[580] göre Burch, sinematografik mekânın önemsenmemiş yanı üzerinde duran, çerçeve (alan) dışı mekanın rolünü dinamik (Burch'un terminolojisine göre yapılar ya da diyalektikler) bağlamında, montajda ve kamera hareketlerinde inceleyen -Eisenstein'ı dışarıda bırakırsak- ilk kişidir. Çerçeve dışı mekân somut ve imgesel olarak ikiye ayrılır.[581] *Nana*'da, emprezaryonun eli yumurtalığı almak üzere çerçeveye girdiğine, bu film kişisinin bulunduğu ve belirlediği mekân henüz seyirci tarafından görülmediği, kolun kime ait olduğuna dair bir kod olmadığı için imgeseldir. Bu mekân, Muffat ve emprezaryoyu ayakta yan yana gösteren sahnede, eksen içi uyuşum anında somutlaşır. Daha geniş ya da başka bir eksende yer alan hiçbir plan ya da hiçbir kamera hareketi, bize kolun kime ait olduğunu göstermediğinde, çerçeve dışı mekân, imgesel kalabilir.[582] Bonitzer'e göre, Burch'a kadar açıkça fark edilmeyen şey, "sinemanın, gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş gördüğü, sinematografik uzayın bir alan-uzay ve bir alan-dışı uzayla (izleyici tarafından) görülen ve görülmeyenle eklemlendiği, bu bölünmeden kaynaklanan 'gerilim'in de izleyiciyi oyuna kattığıdır.[583]"

---

[578] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.17.
[579] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.29.
[580] Bonitzer, Pascal (1995). *Bakış ve Ses*. Çev: İ.Yasar. Istanbul: YKY. s.11.
[581] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.21
[582] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.21.
[583] Bonitzer, P. (1995). A.g.e. s.16.

Burch,[584] uyum ve uyumsuz kesme üzerine kopuş ve süreksizlik bağlamında 30 derece kuralının yerleşimini örneklendirir. 30 derece altındaki açı değişimlerinin özellikle birbirine yakın ölçeklerin kesme ile bağlantısında sıçramalara yol açtığını 20'li yıllarda saptandığını belirtir. Sıçramadan kaynaklanan rahatsızlığın plastik bir unsurdan öte, gözün algısına dair bir durum olduğunu belirtir. Buna karşı olarak, Eisenstein'ın *Poetimkin Zırhlısı*'nda (1925) ve *Ekim*'de gerçekleştirdiği "dinamik kesme"lere dikkat çeker. Burch'un[585] kazandırdığı önemli kavramlardan biri de ***sinema üslubunda stilde sıfır noktası*** (zerro point of cinematic style) yaklaşımıdır. Uyum ve uyumsuz kesme üzerine saptamalarında Burch, sesin sinemaya gelişi ile birlikte gerçek etkisinden dolayı sinemacıların yanlış bir düşünceye yönelerek kesmede sıçramalardan kötü ya da belirsiz uyumlardan sakındıklarını, estetik kaygılarla bir çekimden diğerine yapılacak kesmelerde tam bir uyumu gözettiklerini ileri sürer. Sinema üslubunda stilde sıfır noktası, iki çekim arasındaki geçişte tam bir uyumu hedefler ve kurumsal temsil tarzıyla paralel gelişir.

Primitif ve Kurumsal Temsil Tarzları: PTT versus KTT

Burch[586], sinemanın gelişim sürecini tarihsel olarak inceleyerek temsil tarzlarının nasıl oluştuğunu açıklar. Burch'un üzerinde durduğu iki temsil tarzı vardır: Kurumsal Temsil Tarzı/KTT (Institutional Mode of Representantaion/IMR) ve Primitif Temsil Tarzı/PTT (Primitive Mode of Representation/PMR). Burch'a göre başlangıçta her iki tarz mevcut olmasına karşın, endüstrileşme ve kurumsallaşma sonucu film üretim biçiminde Kurumsal Üretim Tarzı egemen olmaya başlar. Hollywod'un temsil tarzı olarak da ifade edilebilecek olan Kurumsal Temsil Tarzı[587], edebiyat ve tiyatronun izinden psikolojik kurgusal dünyayı yaratma yoluna gider. Seyircinin karakterle özdeşleşebilmesi için bu dünyanın inandırıcı olması ve gerçek olabilmesi için de saydam (trasparent) olması gerekir. Bu *sıfır derece stil* ile sağlanır. Basit, anlaşılır kompozisyon düzenlemeleri ve uyumlu bağlantılara ihtiyaç duyulur. Oyuncunun çerçeveye sağdan girmek sonra soldan çıkmak veya tersi,

---

[584] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.37.
[585] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.46, 110.
[586] Burch, Noel (1990). *Life to Those Shadows.* Trans: Ben Brewster. London: BFI
[587] Burch, N. (1990). A.g.e. s.109-142.

bakış ve hareket yönü uyumu, Rönesans perspektifine uygun derinlik algısının yaratımı ve üç boyutluluğu ortaya çıkartacak aydınlatma, 180 derece (eksen) ve 30 derece kurallarının uygulanması, açı-karşı açı çekimleri, ölçekler arası uyumlu geçiş (genel plan-yakın plan ölçekler arası ilişki) gibi.[588] Bu tarz seyirciyi merkeze alan, illüzyonist bir sinemadır ve ideolojik olarak orta sınıfın dünyasını yaratır. Burch[589] sinema dilinin doğal ve organik bir gelişme olduğu varsayımlarına karşı çıkarak, sinema dilinin toplumsal ve ekonomik bir tarihi olduğu ve bu dilin evrimleşerek 1895 ve 1929 yılları arasında kapitalist ve emperyalist Batı'da inşa edildiği temel tezini geliştirir. Burch'a[590] göre Kurumsal Temsil Tarzı, 1904 yılında başlar ve özellikle 1915 yılında Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*), Thomas Harper Ince'ın *The Italian* (1915), DeMille'in *The Cheat* (1915) ve 1917 yılında Maurice Tourneur'ın *A Girl's Folly* filmleriyle görsel sistemini tamamlayarak sinemada egemen bir hal alır. Kurumsal Temsil Tarzı, senkronize sesin sinemaya gelişi ile birlikte illüzyonist özelliğini pekiştirir.[591] Kurumsal Temsil Tarzı gelişirken Burch'un[592] ifadesi ile muhalif bir gelenek olarak bu tarzı kıran ilk büyük modernist film *Dr.Caligari'nin Muayenehanesi*'dir (Robert Wiene, 1920). *Caligari,* performans ve "primitif" kompozisyon özellikleriyle derinliği kıran düzlük ile hacimsel setleri gerçekçi hareketlerle birleştirir.

Burch[593], Kurumsal Temsil Tarzı'na karşılık olarak aynı dönemde Primitif Temsil Tarzı'nın varlığına işaret eder. Burch'a[594] göre, 1895-1914 yılları arasında ve özellikle 1909 öncesinde uluslararası bir tarz olarak egemen bir uygulama olan Primitif Temsil Tarzı, doğrusal olmayan, kapalı anlatı olmayan, anti-psikolojik ve devamlılık kurallarına uymayan özellikleriyle, anti-illüzyonist bir sinema olmuştur. Primitif Temsil Tarzı, izleyici ile film ilişkisinin farklı mantığı, görüntünün ve sunumun farklı sıralanışı, anlatımla mekân ilişkisinin farklı kavramsallaştırılması ile ilişkiliydi ve bir anlamda Kurumsal Temsil Tarzı'nın karşıtı, anti-teziydi. Kurumsal

[588] Burch, N. (1990). A.g.e. s.224-225.
[589] Burch, N. (1990). A.g.e. s.272-273.
[590] Burch, N. (1990). A.g.e. s.244.
[591] Burch. N. (1990). A.g.e. s.246.
[592] Burch, N. (1990). A.g.e. s.183-184.
[593] Burch, N. (1990). A.g.e. s.186.
[594] Burch, N. (1990). A.g.e. s.186-201.

Temsil Tarzı'nın geliştirdiği kurallardan bağımsız, özgür olarak sinemanın ilk örneklerini içermekteydi. Burch[595], Primitif Temsil Tarzı'na bir prototip olarak Bitzer'in kameramanlığını yaptığı Biograph üretimi olan *Tom Tom, The Piper's Son* (1905) filmini örnekler. "Bu aşamada ekranın sadece bir boyama (painting) olduğu gibi, taranacak bir yüzey olduğu için, algılanan ve bu şekilde okunacak bir gösterge, karmaşık bir ağ" olarak yorumlar. Burch, William Haggar'ın *Charles Peace* (1905) filmini süreksizlik, kolaj, dönüşümsellik ve protomodernist özellikleri açısından başyapıt olarak değerlendirir.[596] Burch[597], Porter'ın ilk dönem filmlerini Kurumsal Temsil Tarzı'nın yanında Primitif Temsil Tarzı'nı barındırdığı için Griffith'e karşı öne çıkartır ve filmlerini ayrıcalıklı bulur.

Burch'a göre Primitif Temsil Tarzı'na ait filmler, çeşitli alternatifler sunarlar. Özellikle II.Dünya Savaşı öncesi Japon sineması ve 20'li ve 30'lu yılların Sovyet montaj sineması bu alternatiflerin başlıca örneklerini oluşturur. "Sinemanın Kurumsal Temsil Tarzı ve Sovyet Tepkisi" adlı makalesinde Burch[598], *Grev*'in (Sergei Eisenstein, 1925) final sahnesi ile *Potemkin Zırhlısı*'nın (Sergei Eisenstein,1925) Odesa merdivenleri sahnesini diegetic ve metaforik mekan/ zaman arasındaki ilişki açısından Griffith'in yaklaşımıyla uyum ve kurgu farklılıkları açısından karşılaştırır. Eisenstein, Kurumsal Temsil Tarzı'nın bazı kurallarını, Griffith'in yakın çekim ve genel çekim bağlantılarını, kendi montaj anlayışı açısından başarılı bir şekilde kullanarak dönüştürür.

Japon Sinemasında Primitif Temsil Tarzı ya da Uzak Gözlemciler

To The Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema[599] adlı kitabı, Burch'un geliştirdiği kuramının film analizi olarak da değerlendirilebilir. Burch, geliştirdiği kuramsal çerçeveyi II. Dünya Savaşı öncesi Japon sineması üzerinde yorumlar. Japon

---

[595] Burch, N. (1990). A.g.e. s.150.

[596] Burch, N. (1990). A.g.e. s.99-100.

[597] Burch, Noël (1978). Porter, or Ambivalence. *Screen*, Winter 1978; 19: 91-106; Burch,1990, a.g.e.

[598] Burch Noël (1979b). Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response. *October*, Vol. 11, s.90-91.

[599] Burch, Noël (1979a). *To the Distant Observer: Form and Meaning in The Japanese Cinema*. Michelson: Annette University of California Press.

sinemasının "altın çağı" olarak ifade edilen bu dönemi form ve anlam ilişkisi üzerinden inceler. Burch'un çalışmasında Barthes'ın 1970 yılında yayınlanan *Göstergeler İmparatorluğu*'nun açık izleri görülür.[600] Burch, bu çalışmasında biçimciliğinin yanına Marksist yaklaşım, post-yapısalcılık ve göstergebilimi de ekler. Burch, 1907 yılından sonra Japon sinemasının, Batı'nın Kurumsal Temsil Tarzı ile olan ilişkisine ve modern öncesi Japon estetiğinin sinemaya etkisine dikkat çeker. Bu dönem için Japon sinemasının geleneksel kültüründen hareketle Kuramsal Temsil Tarzı'nın dışında bir sinemanın geliştirildiğini ileri sürer.[601] Bunda ada kültürünün, yalıtılmışlığının ve ülkede egemen olan otoriter yönetimin etkisiyle geleneksel Japon Heian ve Edo estetik uygulamalarının korunmasının etkili olduğunu belirtir.[602] Bu durum, II. Dünya Savaşı yenilgisi sonrasında ABD'nin gelişine ve buna bağlı olarak gelişen yeni Japon burjuvazisinin Batı'ya yönelmesine kadar sürer.

Burch,[603] sunumsal (presentational) ve temsili (representational) sanatlar ayrımını getirir. Edison'un çalışmalarını burjuva temsili ve Lumiére Kardeşlerin çalışmalarını ise sunumsal olarak yorumlar. Burch'a[604] göre sinema Japonya'ya geldiğinde kendine özgü bir temsil tarzı olan Batı-dışı bir sinemadır ve sunumsal bir araçtır; 1894-1908 aralığı Primitif, 1909-1919 yılları arası ise Oluşumsal'dır (Formative). Bu dönem Japon sinemasında Kurumsal Temsil Tarzı'nın kodlarının Kabushiki ve Benshi gibi Japon sanatlarındaki temsili gelenekten dolayı engellendiğini ileri sürer. Orta ve genel ölçeklerin kullanımı ile boş çerçeveleri, bunun örnekleri olarak gösterir. Mizoguchhi ve Ozu sinemasında bu tür temsilin örnekleri görülür. Birbirine yakın açı ve kompozisyon tutarlılığıyla aynı görsel tasarımın varyantının oluşturulmasını Burch geometrik saflık olarak nitelendirir. Ozu'nun tekrar eden kamera yüksekliği ve kompozisyonları ona uyumsuz çekim ve karşı çekim olanağı vererek bir çeşit

---

[600] Buch, N. (1979a). A.g.e. s. 16. ve Malcomson, Scott L (1985). The Pure Land Beyond the seas: Barthes, Burch and the uses of Japan. *Screen*. May-August 1985; 26: s.22 - 34.

[601] Burch'un Japon sineması ve Primitif Temsil Tarzı ilişkisine dair eleştiriler için bakınız: Rosen (2006) ve Kirihara (1996).

[602] Buch, N. (1979a). A.g.e. s.24-40.

[603] Burch, N. (1979a). A.g.e. s.33-34;241.

[604] Burch, N. (1979a). A.g.e. s.57-58.

harmoni oluşturmasını sağlar. Bu dönem sinemasında, oyuncuları, çerçevenin derinliğine göre değil, çerçevenin genişliğine göre yatay doğrultuda konumlandırma, açı-karşı açı çekiminde oyuncuların bakış ya da hareket yönüne göre uyumlu bir geçiş değil de her ikisi de aynı doğrultuya bakıyormuşçasına (kurumsal temsil tarzına göre 180 derece kuralının ihlali) uyumsuz bağlantı örnekleri görülür. 20'li yılların filmlerinde, düz kompozisyonlar oluşturarak oyuncular çerçevenin ön planında konumlandırılır. Japon mimarisinden kaynaklanan sürgülü duvarlar ve iç mimaride pencere, vurgulanan ikinci alanları oluşturur.[605] Ozu ve Mizoguchi'nin sinemasında pillow çekim, iki çekim arasında insan figürlerini içermeyen boş mekân ya da doğa görüntülerini içeren çekimler de Japon kültürünün Japon sinemasına yansımasının örnekleri olarak görülür. Bu durum, Mizoguchi, Ozu ve Kurosawa gibi Batılı kodların tam olarak farkında olan yönetmenlerin sinemasında, bir tür yapısöküm olarak Primitif Temsil Tarzı benzeri bir illüzyonist olmayan mirası doğal olarak yeniden başlatır. Burch, otoriter yönetim altındaki Ozu, Mizoguchi gibi yönetmenlerin geleneksel kültürle girdikleri ilişki sonucu kendi sinemalarını geliştirebilmesini, diyalektik bir sonuç olarak görür.[606]

Sonuç

Burch, temsil tarzı çalışmalarında popüler halk biçimleri ile burjuva temsil biçimlerinin mücadelesi içinde, primitif formların avangardla ve modernist sinemayla ilişkisine dikkat çeker. Avangartın ve modernist sinemanın primitif temsil tarzından yararlanabileceğini belirtir. Burch[607] "sistematik parametrelerin doğasında yatan yapısal olanakların bulunuşu ile film, eski anlatı formlarının güdümünden kurtulacak ve yeni "açık" formlar geliştirecektir" diyerek Eco'nun "açık yapıt"ına göndermede bulunmaktadır. Bordwell'e[608] göre Burch'un kuramı, yeni-roman, ve müzik kompozisyonu kuramları ile Eco'nun "açık yapıt" çalışmalarından yararlanır. Aynı zamanda Comillo'nun Bazin'in idealist yaklaşımına karşı film tarzının tarihi için, bilinçli bir "materyalist" çağrıya da cevaptır.[609] Burch, burjuva

[605] Burch, N. (1979a). A.g.e. s.198-201.
[606] Burch, N. (1979a). A.g.e. s.262.
[607] Burch, N. (1981a). A.g.e. s.15.
[608] Bordwell, D. (1997). A.g.e. s.91.
[609] Bordwell, D. (1997). A.g.e. s.95.

temsiline dayalı yapıların karşısında sinemanın biçimsel özelliklerinden (parametreler ve diyalektikten) yararlanarak yeni estetik anlatılar ve temsiller geliştirebileceğine dair önemli bir çıkış noktası oluşturur. Burch'un sinema kuramındaki yerini ve önemini anlamak için onu ele alan çalışmalardaki bazı başlıklara ya da değerlendirmelere bakmak yeterli olacaktır. Stam[610] için "alternatif estetik", Stagier[611] için sinema kuramı "kanon"unun bir parçası, Bordwell[612] için "modernizmin dönüşü muhalif program" olan Burch, Andrew'a[613] göre de alternatif sinemayı tartışmıştır. Burch, yeni ve modernist sinemanın izlerini tarihsel olarak biçim üzerinden araştırmaya çalışmıştır.

Burch, son yıllarda, dünyadaki değişimlerin etkisiyle (postmodernite, Kuram'ın sonu vb. gibi) biçimci yaklaşımdan öte temsil politikalarına yönelmiş ve "feminist ve yeşil politikalara" ilgi göstermiştir.[614] Burch'a göre "sinemasal ve toplumsal diyalektik bilgi bazlı çatışmada, üretim için gerekli olan potansiyel radikal ideolojik araçları kaybettik.... Her şey egemen ideolojinin parçası haline geldi." Bordwell[615] ve Caroll[616], Büyük Kuram'ların gelip geçtiği post teori dönemine girdiğimizi ileri sürseler de (haklılık payları da yok değil ancak) "eğer kuram, rehber niteliğindeki varsayımlarımız üzerine ürettiğimiz makul bir sistematik düşünceler bütünü anlamına geliyorsa, bizim için her zamanki vazgeçilmezliğini koruyor demektir."[617] Sinema araştırmaları adı altında yapılan çalışmalar, bu bütünün içinde yer alan canon'dan beslenerek ilerlerken Burch ve Yeni-biçimcilik farklı bakış açıları sunmaya devam edecektir.

---

[610] Stam, Robert. (2000). *Film Theory An Introduction.* Oxford: Blackwell Publishing

[611] Stagier, Janet (1985). The Politics of Film Canons. *Cinema Journal.* Vol. 24, No. 3: 4-23.

[612] Bordwell, David (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. D.Bordwell- N.Carroll (der). *Post-Theory Reconstructing Film Studies.* Madison: Wisconsin university Press.3-36.

[613] Andrew, D. (1984). A.g.e.

Myer, Clive (2012). Introduction. Clive Myer (der). *Critical Cinema.* New York: Columbia Uni. Press.1-10, s.7, 255-295. Ve Burch, Noël (2012). Cinema, Theory, Women. Myer, Clive (der). *Critical Cinema.* New York: Columbia University Press.41-56.

[614] Bordwell, D. (1996). A.g.e.

[615] Carroll, Noël (1996). Prospect for film Theory: A Personal Assessment. D.Bordwell-N.Carroll (der) *Post-Theory Reconstructing Film Studies.* Madison: Wisconsin university Press. (s.37-68).

[616] Eagleton, Terry (2004). *Kuramdan Sonra.* Çev: U.Abacı. Istanbul: Literatür. s.2.

DELEUZE: OLUŞ VE ZAMAN FELSEFESİ OLARAK SİNEMA

Yrd. Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR EŞLİ*

Deleuze'ü niçin okuyoruz? Felsefe ile sanat ilişkisini anlamanın yolu Deleuze'u anlamaktan mı geçer? Ya da sinema kuramı denince akla ilk gelen felsefecilerden biri olduğu fikri mi bizi Deleuze'e götürür. Deleuze ile ilgili yazılan metinlerden çoğu yaklaşık olarak böyle bir soruyla başlar. Bu soru ironiktir. Çünkü bu soruyu Deleuze'un bile kendine sorması kuvvetle muhtemeldir.

Deleuze hayatın içinde verili olan hiçbir şeyi olduğu gibi kabul etmez. Hayatın her alanında "sorunlar" geliştirebilmek önemlidir. Hayatın sorunsallaştırıcı gücüne inanır ve buna organizmalar, makineler ve hücreler ile karşılık verir. *"Felsefenin, sanatın ve bilimin soruları hayatın sorun geliştirme gücünün uzantılarıdır; küçük organizmalarda ve onların evrimleşme, değişime uğrama ve oluş eğilimlerinde bile ifade edilen güçtür bu."*[618] Deleuze'un hayatın sorunsallaştırıcı gücüne olan vurgusu, felsefeye olan bakış açısının bir uzantısıdır. Felsefe hayatın hemen her alanı için önemlidir, çünkü gücünü sorgulamadan, şüphe etmeden ve soru sormadan alır.

Deleuze bir kuruluş, statik bir referans noktası fikrini reddettiği için teorisinin merkezine kesin ve net tanımlanabilen kavramlar yerleştirmez. Bunun yerine oluş ve farklılık kavramalarında ısrar eder. Bu nedenle de Deleuze'ün kavramlarını belirli bir sistematik içinde kalıplar halinde açıklamak zordur. Çünkü onun kavramları sürekli bir oluş halindedir. Deleuze'ü belirli kavramlar üzerinden açıklamaktan ziyade farklı düşünme biçimleri üzerinden anlamaya çalışmak çok daha önemlidir. *"Deleuze'ün 'zorluğu' taktikseldir; yapıtları hayatın karmaşıklığını (bütünüyle olmasa da) kavramaya çalışır."*[619] Colebrook, Deleuze'ü anlattığı kitabında Deleuze'ü yansıtmayı, açıklamayı hedeflemez bunun yerine okuyucuya birlikte Deleuze'ü keşfetmeyi önerir. Bu nedenle kitabı ancak sonuna geldiğinizde başını anlıyor olacaksınız diye başlar çalışmasına.

---

* **Yrd. Doç. Dr. Meral Özçınar Eşli**: Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo TV Sinema Bölümü.

[618] Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*, Çev.Cem Soydemir, İst. Doğubatı Yay., s.9.

[619] Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.13.

Deleuze yeni bir kavramlar ve terimler sistemi oluşturmak yerine düşüncenin dinamizmini kavramaya çalışır. Düşünce değişkendir ve onu kavramak için oluş halinde olduğu gerçeğini kabul etmemiz gerekir. Yapıtlarında sistematik olarak tanımlanabilen terimler olmadığı için Deleuze'ü okumak zordur. Bir önermeyi kabul edip diğerine ekleyerek oluşturulan anlam zincirine Deleuze'un çalışmalarında rastlamak mümkün değildir. Çalışmalarının merkezinde 'farklılık' ve 'oluş' vardır ve bunları düşünebilmemiz için kimlik, akıl, insan özne ve varlığı düşünmemiz gerekir. Deleuze'ün çalışmalarının cazibesi düşünmeye yönelik kışkırtmadan gelir.

Deleuze'ün oluş ile ilgili düşünceleri yirminci yüzyılın sonlarına doğru gelişen post yapısalcılarla ortaklık gösterir. Jacques Derrida, Michael Foucault gibi düşünürlerle açıklayabileceğimiz post yapısalcılık, bilinçli ve tercihli olarak oluşturulmuş bir grup anlamına gelmez. Onların ortaklığı 20.yüzyılın fenemenoloji ve yapısalcılık akımlarına farklı şekillerde karşılık vermelerinden gelir. Husserl ve Heidegger ile birlikte tanınan fenomenoloji, hayatı göründüğü gibi -fenomenler- olarak açıklamaktadır.

"Husserl'e göre, insan zihni birtakım arizi ve rastlantısal öğelerle, ya da olumsal olana ilişkin inançlarla doludur. Öyleyse bu özlere, olumsal olanla ilgili bu inançları, paranteze alarak yaklaşabilir ve söz konusu paranteze alma sürecinden sonra, saf bilinçte kalanları araştırabiliriz. Buna göre fenomenoloji anlamı, esas konusu olarak öne sürer. Bununla birlikte bu anlam, dilde yatan anlam değil, fakat daha çok yaşamın anlamıdır."[620]

Fenomonoloji, doğrudan deneyimi analiz ederek, algılayan ve bilen özneye varoluşsal bir zemin kazandırır. Husserl, fenomonolojiyi, özleri varoluşun temeline yerleştiren bir felsefe olarak tanımlar ve *"her bilinç bir şeyin bilincidir"* derken algısal olanı bilincin alanına dahil eder. Ferdinand de Sausurre ile birlikte anılan yapısalcılık ise bilginin deneyime değil, deneyimi mümkün kılan yapılara dayandırılması gerektiği fikri üzerinde durmaktadır. Bilen özneye olan itiraz bu iki akımın ortak noktasıdır. Fenomonoloji deneyimi merkeze koyarken, yapısalcılık bilgiyi deneyimi mümkün kılan yapılara dayandırır. Anlam, bir sistemin diğer bileşenleriyle bağlantılı olarak belirlenmektedir. Post yapısalcılar ise; bilgi-

[620] Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara:Paradigma Yay., s.343.

nin ne saf deneyim temelinde ne de sistematik yapılar temelinde inşa edilebilineceğini düşünmektedir. Bilgi için bir temel bulunamayacağı fikri diğer post-yapısalcılar gibi Deleuze'ün icat etme, yaratma ve deneme fikri üzerine yoğunlaşmasına neden olmuştur.

Deleuze fenomonolojiye, insanın dış dünyayı deneyimlemesinin bizim varsayma eğilimimize bağlı olması nedeniyle karşı çıkar. Bu noktada insani olmayan deneyimi yok saymamız gerekmektedir. Yapısalcılara olan itirazı ise, yapıları anlamak için yine yapılar icat etmek zorundayız şeklinde olur. Bu noktada yapısalcılardan farklı olarak farklılık ve oluş kavramları üzerinde durur.

"Deleuze ve kuşağının diğer düşünürleri hem farklılığı hem de oluşu kavramsallaştırmaya çalıştılar, ama bir varlığın oluşu olamayacak bir farklılık ve oluştur bu. Başlıca hedefleri fenomonolojinin ve yapısalcılığın yakın tarihli akımları değildi yalnızca, batı düşüncesinin tüm tarihini de hedeflemişlerdi."[621]

Batı düşünce tarihi içerisinde "varlık ve kimlik"in özel bir önemi vardır. Deleuze beslendiği batı düşünce tarihine hâkimdir. Geleneksel figürlerden modern figürlere kadar pek çok figürü ele alır ancak onun yaklaşımı kendisini çağdaşlarından ayırır. Çünkü Batı felsefe tarihini yeniden okuma girişiminde bulunur.

"Deleuze özne imgesi ile dünyanın imgelemin ürünleri olduğunu ileri sürerken, felsefeyi yaratıcı olarak yorumlama ve bizatihi hayatın kendisinde bir yaratma eğilimi barındırdığını öne sürmeye yönelmiştir çoktan: hayatın bu eğilimi, insan hayatının kendi imgelerini oluşturma eğilimidir, örneğin rasyonel akıl veya özne imgesi."[622]

Deleuze'e göre düşüncenin kışkırtıcılığı oluşun çeşitliliğine dayanmaktadır. Oluş temelde bir sorundur ve gücünü hayatın bütün yönleriyle sürekli yenilenen bir farklılık ve değişim göstermesinden alır. Kültürler, diller, ekonomik ve politik sitemler bir değişim içindedir yani bir oluş halindedirler. Dilin oluşumu, diğer sitemlerden etkilenir, örneğin teknolojinin ve bilgisayarın gelişmesiyle birlikte dildeki kavramlarda değişmiştir. Eğer hayat bir kapalı sistemlerden oluşmuyorsa, o zaman hayatın farklı yönleri sürekli bir yenilenme ve oluş süreci içindedir. Hayata karşılık veren bilim,

---

[621] Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.11.
[622] Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.12.

sanat ve felsefede bu oluş sürecinin bir parçasıdır. Eğer oluş içinde ele alırsak düşünmenin farklı biçimleri olan felsefe, bilim ve sanat yoluyla hakikate ulaşabiliriz.

Deleuze felsefe ile sanatın ve bilimin etkileşimi üzerine odaklanır. Felsefe ile sanatın etkileşimi bir uzlaşma yaratmaktan çok bir farklılık yaratır. Birbirlerini dönüştürme gücüne sahiptirler. Bu nedenle Deleuze farklı metinlerden beslenir. Bir edebiyat kuramı ya da sinema kuramı sunmaktan çok edebiyat ya da sinema aracılığıyla hayatı kışkırtan sorular ortaya koyma potansiyeli üzerinde durur.

Deleuze salt bir felsefeci değildir, birçok alandan beslenir. Çalışma hayatının büyük bir bölümünde Felix Guattari ile birlikte çalışmalar yapar. Onun batı dünyasında tanınmasını sağlayan çalışma Fransız psikanalist Guattari ile birlikte yaptığı Anti Oedipus adlı metindir. Bu çalışma 1972 yılında yayınlandığında alışılagelmiş kalıpları yıkar hatta paramparça eder.

"Kitap, aklı ve akla dayalı savları kullanmak yerine temelde baskıcı bir akıl imgesinin ortaya çıkışını açıklamaya ve tarihselleştirmeye çalışır. Sav ve önermeden çok sorular ve sorgulamayla ilgilenir: uzlaşımları, normları ve değerleri niçin kabul etmemiz gerekir? Yeni değerler, yeni arzular veya olan ve olduğu düşünülen şeyin yeni imgelerini yaratmamızı engelleyen şey nedir?"[623]

Bu kitap tartışmaya yeni bir boyut getirir çünkü artık tartışma ölçütleri değişmiştir. Evrensel aklın tekil sesi yerini çoğulcu bir sese bırakmıştır.

Oluş ve farklılık temaları Deleuze'ün çalışmalarında tekrar tekrar karşımıza çıkar. Bu çalışmanın giriş kısmında Deleuze'ün farklı alanlardaki görüşlerine değinirken vurgulamak istediği şey, çalışmalarının salt felsefe değil farklı alanlardaki karşılığını gösterebilmektir. Deleuzecü bir bakış açısıyla bir şeyin ne olduğunu anlamak için onun çevresindeki farklılıkları ve onlara uyum gösterme gücünü anlamak demektir. Bu bağlamda çalışmanın Deleuze'ün çalışmalarındaki yöntem anlayışını ödünç aldığı söylenebilir.

[623] Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.14.

Deleuzecü Düşünme Biçimleri: Felsefe, Sanat ve Bilim

Deleuze ve Guattari'nin birlikte yazmış oldukları *Felsefe Nedir?* (1991) adlı çalışmada felsefe bir güç olarak tanımlanır. Felsefe sorunlar yaratarak sürekli düşünmeyi kışkırtan eşsiz bir güçtür. Ancak gücü farklı düşünme biçimleriyle bir araya gelerek artabilir. Bilim ve sanat önemli düşünme biçimleri olarak felsefede yeni sorunların ortaya çıkmasını kışkırtacaktır. Deleuze felsefe, bilim ve sanatı üç ana düşünme tarzı olarak yorumlar ve sorunsallaştırıcı gücünden dolayı hayatı dönüştüren güçler olarak kavramsallaştırır.

Felsefi düşünme becerisi hayatımızı farklılıklar üzerinden kurmamızı sağlar ve böylece hayattan daha çok zevk alacak hale geliriz. Hayatı farklılık üretme potansiyeli üzerinden yaşamak ve sanatında bu farklılığa olan katkısını düşünmek dönüştürücüdür.

"Edebiyatın kendisi bir kurmaca gücüdür: dünyanın ne olduğuna değil, olası bir dünyanın tahayyül edilmesine dair bir iddia taşır. Sanat temsile, kavramlara veya yargıya ilişkin değildir; sanat bilişsel ve düşünsel terimlerden çok, duy(g)usal (duyumlarla ve duyumsanabilir deneyimlerle ilgili) terimlerle düşünme gücüdür."[624]

Deleuze bir felsefeci olmasına rağmen eserlerinde oldukça edebi bir dil kullanır. Kurmaca karakterler ve bilim kurgu öğeleri taşıyan bir dil kullanır. Guattari ile birlikte birbirine rakip doğa kuramcıların çatışmalarını anlatan bir oyun yazmışlardır. Deleuze sanat ile yakından ilgilenir. Edebiyat üzerine çalışmalar yapar. Sanatın farklılıklar yaratma becerisinin altını çizer ve günümüz dünyasında sanatın hayatta neye tekabül ettiği sorusunu sorar. Sanatın salt işlevsel yansıtmacı özelliğini vurgulayan eleştirmenlere karşı çıkar:

"Günümüzde ise sorun şudur: sanat ve felsefenin ne işe yaradığını sorduğumuzda gündelik bir işlev yerine getirmeleri gerektiği hissine kapılırız; sözgelimi bizi daha iyi yöneticiler haline veya daha iyi iletişim kurabilen kişiler haline getirmelerini bekleriz. Sanat ve felsefenin amacının veya gücünün hayatın ne olduğunun ötesinde ne olabileceğine dair olduğunu anlayamayız."[625]

---

[624] Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.25.

[625] Deleuze'den Akt. Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.27.

Deleuze bilimin bugün açıkça işlevsellik üzerinden algılandığı vurgusunu yapar. Kendi yazın dilinden bilimin farklı biçimlerinden yararlanır, ancak bunu edebiyatın ve felsefenin gücünü artırmak için kullanır. Çünkü edebiyat ve felsefe hayat için gereklidir.

Deleuze felsefenin yalnızca felsefecilerin tekelinde olmadığını savunur ve felsefe hayatın her anındadır. Her türlü düşünme biçiminin temelinde felsefe vardır. Felsefeyi hayatın herhangi bir unsuruna karşı çözümleyici işlevinden dolayı değil, hayatın başlıca unsuru olduğu için önemser. Düşünme hayatın gücünü artırır ve bu nedenle felsefe yapmakta ısrar etmemiz gerekir. Eğer felsefe yapmıyorsak hayatın tüm potansiyellerini doğru değerlendirmiyoruz anlamına gelir. Bu nedenle Deleuze, Guattari'yle birlikte yazmış olduğu *Felsefe Nedir?* kitabında felsefenin gerekliliğine özellikle vurgu yapar, tabi sanat ve bilim ile birlikte. Felsefe kavramlar yaratma, sanat duyumlar, bilim ise işlevler yaratma olarak tanımlanmalıdır.

Kavram ve Duyum

Deleuze, insanın kaosla girdiği ilişki sonucunda bilim, sanat ve felsefenin doğduğunu ileri sürer. Bu üç düşünce sistemi kaosla girilen ilişki sonucunda ortaya çıkmıştır ve kaosa verdikleri tepki farklıdır. Kaosa karşı felsefe kavram, sanat duyum, bilim ise fonksiyonlar üretir.

"Nesnenin zihne ait bir tasarımı, soyut düşünme faaliyetlerinde kullanılan ve belli bir somutluk ya da soyutluk derecesi sergileyen bir düşünce. Soyutlama yoluyla elde edilen zihinsel taşavvur olarak kavram, ortak özellikleri paylaşan bir nesneler kompleksinin ve ya söz konusu nesnelerin paylaştığı ortak özellik ya da zihinsel tasarımına karşılık gelir."[626]

Teoriler kavramlardan oluştuğu için kavramlar özellikle önemlidir. Bilim ve sanat ise kendi üzerine düşünmek ve kendi 'ne'liklerine cevap verebilmek için kavramlara ihtiyaç duyar.

"Kavramlar şeylere iliştirdiğimiz yaftalar veya adlar değildir; bir düşünme yönelimi veya yönü üretilirler."[627] Kavram gündelik kavramlardan farklıdır. Gündelik kavramlar kelime anlamına işaret eder ancak felsefi kavramlar kelime anlamından öte bir düşünme

[626] Cevizci, A. (1997). A.g.e. s.499-500.
[627] Cevizci, A. (1997). A.g.e. s.499-500.

biçimine işaret ederler, bir düşünme yönelimi üretirler. Dolayısıyla kavramlar birer sözcük değildirler, bir düşünme yolunun yaratılmasıdır.

İnsanın zihinsel yaratımlarının sonucu olan kavram ve duyum arasındaki ilişkiyi belirleyen şey fikirdir. Öz bakımından aynı olan kavram ve duyum dışa vurum biçimleri açısından farklıdır. Duyum, *"Duyu organlarını harekete geçiren bir dış uyaranın sinirler yoluyla sinir merkezine iletilmesi sonucunda meydana gelen dolayımsız zihinsel ürün"*[628] olarak tanımlanır.

"Sanat, haz veren, hoşa giden bir etkinlik olmasının yanı sıra insanın zihinsel bir yaratımıdır. Sanat, farklı yöntemlerle olsa da düşünce üretir ve bu nedenle felsefe ile yakın bir ilişki içindedir. Deleuze bunu daha da ileri götürerek, sanat olmaksızın düşünceye ilişkin her türlü kavrayışın eksik olacağını belirtir."[629]

Felsefe kavramlar yoluyla dünyayı algılamaya ve dönüştürmeye çalışırken sanat duyumlar yoluyla bunu yapmaya çalışır.

Deleuze için felsefe, normal kabul edilen düşünme biçimlerinin ötesine geçmek anlamına gelir. Düşünce onaylamanın ve normalleştirmenin ötesine geçmelidir. Düşünce kısıtlayıcı imgelerden kurtulmalıdır. Bunun yolu da sanatın yeni duyumlar yaratmasından geçer. Ancak yaratım da, sadece yaratmanın felsefi olarak ne olduğunu anlayarak olabilir. Hayat her yönüyle yaratımın bir örneğini sunar. Bunun için hayatın özgül yanını ortaya çıkarmak gerekmektedir. Deleuze hayatın düşünme ediminin dışında basitçe algılanabileceği görüşüne karşı çıkar. Bu nedenle sanatın, hayatı dışarıda öylece temsil edilmeyi bekliyormuş şeklinde yapıtlar üretmesine de karşı çıkar. Temsili sanat, hayatı değişmez prensipler üzerinde kurulmuş bir yapı olarak ele alırken aslında düşünceyi ıskalar. Deleuze sanatın merkezine düşünme eylemini yerleştirir ve sorunsallaştırmayı önerir.

---

[628] Cevizci, A. (1997). A.g.e. s.499-500.

[629] Eşli, Ö. M. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İst. Doruk Yay. s.26.

Sinemada Hareket ve Zaman İmgeleri

1983-1985 yıllarında yayımlanan *Sinema 1 Hareket-İmge* ve *Sinema 2 Zaman-İmge* kitapları Deleuze'un sinemanın özgüllüğünü kavramaya çalıştığı iki temel metindir. Deleuze sinemayı salt bir öykü anlatma aracı olarak görmez. Filmler felsefi yapıtlardır daha da önemlisi sinema bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne işaret eder. Sinemanın hareket ve zaman imgelerinden bağımsız bir düşünce imgesi düşünülemez.

Sinemanın icadı teknolojik bir yenilikten çok düşüncenin dönüşümüne bağlıdır. Tarkovski, Deleuze ile paralel olarak sinemanın icadını şu şekilde tanımlar:

"Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir tarzını yansıtmak üzere doğmuştur."[630]

Sinema, insanın bilinçsel dönüşümüyle biçimlenen bir algısal değişim sonucu ortaya çıkmıştır. Deleuze sinemanın yeni bir felsefe olanağı açacağını öne sürer ancak bu filmlere felsefeyle yaklaşmamızdan dolayı değil, filmlerin yaratımının felsefeyi dönüştürmesinden kaynaklı olacağını söyler. Deleuze'un çalışması basitçe felsefenin sinemaya uygulanmasından öte, sinemaya özel bir önem verir. Onun çalışmalarını farklılaştıran nokta da budur. Deleuze'un sinemayla ilgili düşünceleri iki ayrı disiplin arasında kurulmuş en özgün ilişkidir. İki ciltlik sinema kitabının yayınlanmasından bugüne sinemayla ilgili ilham verecek her yapıtın yolunun Deleuze'le kesişmesinin nedeni de budur.

Felsefe ve sinema, kavram ve imge üzerine kuruludur ki bu da, içerik olarak aynı şeye yani düşünceye ve düşüncenin içkinlik düzlemine göndermede bulunur. Deleuze sinemayla felsefe arasındaki farkı felsefenin aklın ilkeleriyle sinemanın ise görselliğin gücüyle çalışması olduğunu belirtir.

"Sinema, kamera-çekim, kurgu gibi teknik öğelerle kendisini ifade eder ancak onun düşünceyle ilişkisini geliştiren şey, bir yaratım olan filmsel imgedir. İmge, dış dünyadaki nesnelerin resmi, gerçek ya da ger-

---

[630] Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*, İstanbul: Afa Yayınları. s.88

çek dışı olayların zihindeki tasarımı olarak tanımlanabilir. Sinema "imge"nin soyut, kuralsız yaratımını ortadan kaldırmış, ona bambaşka bir yapı kazandırmıştır. Bu nedenle, sanatın diğer alanlarında kullanılan 'resim imgesi' ya da 'fotoğraf imgesi'nden farklıdır. Bu imgelerin durağanlığının yerine sinemasal imge hareketlidir."[631]

Hareket, zaman ve mekan hem felsefi düşüncenin hem de felsefenin konusu olması nedeniyle filmsel imgenin yaratımını çözümlemek için felsefi bakış açısı zorunludur.

"Sinematografik imgenin kendisi hareket özelliğine sahip olduğu için, diğer sanatları talep etmede (ya da söylemekte) sınırlandığı şeyi yaptığı için, sinematografik imge, diğer sanatlarda özsel olan şeyi bir araya getirir; onu miras alarak alır, o sanki çeşitli imgelerin kullanımı için yönler sağlar, yalnızca mümkün olan şeyi potansiyel hale dönüştürür."[632]

Deleuze'un sinema düşüncesindeki temel referanslarından biri olan Bergson ve Husserl'de hareket ve imge arasındaki kopukluğu gidermeye çalışır. Bunun gerçekleşmesi için de hareketin imgenin içine, imgenin de dışsal dünyanın içine yerleşmesi gerekmektedir. Deleuze, Husserl ve Bergson'a şu soruyu sorar: *"Tam da bu anda, gelişmekte olan ve hareket imgesi hakkında kendi kanıtını meydana getiren sinemayı dikkate almak mümkün müydü?"*[633]

Bergson, bilinci maddeyle özdeş olarak görür ve felsefesi madde ve zaman arasındaki devamlılığı ortaya koyma üzerine kuruludur. Rasyonel düşüncenin yerine sezgiyi koyan Bergson, pozitif bilimleri tamamen reddetmez ancak en doğru bilginin kavramsal bilgi olduğu tezine karşı çıkar. Pozitif bilimlerin analiz yöntemlerinin yalnızca şeylerin etrafında dolandığını, sezginin ise ona nüfuz etmemize olanak sağladığı vurgusunu yapar. Bergson felsefesindeki kilit kavram "süre"dir. Süre sezgi yoluyla sunulur ve imgelerle temsil edilir. Bergson sinemayı sezgiyi imge yoluyla temsil ettiği için önemser. Sinema bir bilgi edinme yönteminden çok dış dünyayla ilişkimizin teknik bir yöntemidir. Sinema imgeye hareket, hareketin oluşabileceği bir uzam ve zaman kazandırır. Buna da sinematografik illüzyon adı verilir.

---

[631] Eşli, Ö. M. (2012). A.g.e. s.28.

[632] Deleuze, G. (1989b). *Cinema 2: The Time Image*, Çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota. s.156.

[633] Deleuze, G. (1989a). *Cinema 1: The Movement Image*, Çev. Gugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota. s.56.

Deleuze sinemayla ilgili çalışmalarında Bergson felsefesinden yola çıkarak sinemada hareket, uzam ve zamanı çözümler.

"...araya giren imgedir (intermediate image) ki bu imgeye hareket eklenmez, tersine; hareket dolaysız biçimde verilmiş olan olarak araya giren imgeye aittir. Kısaca sinema bize kendisine hareketin eklendiği bir imge vermez. O doğrudan doğruya bize hareket imgesini verir. Sinema da bize hareketli bir bölüm verir, hareketsiz bölüm+soyut hareket değil."[634]

Deleuze "araya giren imge" kavramıyla Bergson'un felsefede yapmaya çalıştığını sinemada yapmaya çalışır. Sinemada uzay ve zaman bölünebilir ancak hareket bölünemez. Hareket homojendir ve onun yeniden üretilebilmesi için "an"lar ve "duyum"lara dayalı parçaların birleştirilmesi gerekir. Zaman ne kadar bölünürse bölünsün, hareket kendi niteliksel süresine sahiptir.

Bergson gibi Deleuze de dış dünyayı algılama tarzımızın sinematografik bir mekanizma üzerinden gerçekleştiğini vurgular. Zihinde tıpkı sinema gibi uyarıcı enstantaneleri seçer ve aralarında mantıksal bir montaj yapar. Algının kendisi de bir illüzyondur, ancak bu noktada doğal illüzyon ile sinematografik illüzyonun farklı olduğunu söylemek gerekir. *"Doğal algıda illüzyon tek bir merkezden gerçekleştirilirken, sinematografik illüzyonda birden çok merkezle gerçekleştirilir."*[635] Deleuze, *The Movement Image* adlı çalışmasında "tek merkezlilik" tanımlamasına şu şekilde açıklama getirir:

"Eğer sinema bir model olarak doğal öznel algıya sahip değilse, bunun nedeni, onun merkezlerinin hareketliliğinin ve çerçevelemesinin değişkenliğinin her zaman onu, yeniden, geniş, merkezsiz ve çerçevesiz alanları oluşturmaya şevk ediyor olmasıdır. Bu bakımdan sinema, hareket imgesinin ilk rejimine; evrensel değişime, bütünsel, nesnel ve dağınık algıya geri dönme eğilimindedir. Aslında her iki yönde hareket eder. Şu anki bakış açımızdan, biz şeyden ayrıştırılamayan bütünsel, nesnel algıdan, basit bir eleme ya da çıkarma yolu ile şeyden ayrıştırılabilen öznel algıya gideriz. Tam olarak ifade edersek, algı olarak adlandırılan şey, işte bu tek merkezli algıdır."[636]

---

[634] Deleuze, G. (1989a). A.g.e. s.2.
[635] Deleuze, G. (1989a). A.g.e. s.2.
[636] Deleuze, G. (1989a). A.g.e. s.33.

Sinema Lumiere'lerin ilk filmlerinde ve onu takip eden benzer filmlerde doğal algıya öykünmüştür. Kamera sabitlenen bir bakış açısıyla hareket edenleri kaydetmiştir. Oysa sinemanın sanat oluşu, sabit çekime dayalı mekânın parçalanmasıyla gerçekleşmiştir. Kamera özgürleştiği andan itibaren mekânın ve zamanın parçalanmasını üretmiş, bu da sinemasal anlatının merkezini oluşturmuştur.

"Bergson iki tür hareket tarzına vurgu yapar. Birincisi, dizinin sunduğu harekettir, yani nesneler ya da parçalar arasında meydana gelen hareket; bu sürenin anlık parçalar olarak kesilip algılanması anlamı taşır. Diğeri ise, bütündeki değişimi ifade eden harekettir. Bu da şu anlama gelir; hareket hem bütündeki değişime, hem de dizideki hareket halindeki nesneler arasındaki ilişkiye yöneliktir. Bergson'un harekete yönelik olarak ortaya koyduğu bu saptama Deleuze'un zaman imgesini geliştirmesine sebep olur."[637]

Sinema hareket ve zaman imgeleri üzerine kuruludur. Düşüncenin de bu iki imge üzerine kurulu olması sinemanın felsefe ile ortaklaşmasına sebep olur. Sinemayı tüm diğer sanatlardan ayıran da budur. Felsefeden avantajlı yanı ise, imgelerle anı olarak alımlayıcıyı etkileyebilmesidir. Sinemayı bütünüyle farklı kılan düşünebilme potansiyelini açığa çıkartmasıdır. *"Özü montaj olan sinematografik hareket, psikolojik ve zihinsel olarak düşüncede bir ani etki yaratır. Düşünce burada bir güç ya da potansiyel olarak değil, daha çok maddi bir kuvvet olarak kavranılır."*[638]

Sinema Tarihinin Düşünce İmgesi Üzerinden Yeniden Yorumlanması

Deleuze sinema tarihini hareket-imge ve zaman imge kavramları üzerinden yeniden yorumlar. Bunun nedeni, sinematografik imgenin "güzel", "düşünsel" ve "duyusal" boyutunun hareket ve zaman imgesine bağlı olmasıdır. Hareket-İmge, sinemanın icadından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan klasik anlatı sinemasına tekabül eder. Klasik anlatı sinemasında montaj belirleyicidir çünkü anlamı belirleyen imajların uyumlu bir mantık içinde sıralanmasıdır. Montajla oluşturulan imgelerin arka arkaya gelmesi zamanı oluşturur.

---

[637] Eşli, Ö. M. (2012). A.g.e. s.34.

[638] Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.s.182.

Hollywood sinemasında hareketin devamlılığı esastır ve zamanın sunumu dolaylıdır.

"Bütün hareketler, doğrusal bir nedensellik aracılığıyla belirlenmiştir ve karakterler, sunulan durumlara yönelik tepkilerine göre biçimlenmiştir.(...) hareket-imge yalnızca anlatı aracılığıyla değil, aynı zamanda ussal olarak da inşa edilmiştir."[639]

Bazin'e göre klasik sinemanın zaman öğesi montajdır. Montajdaki değişiklik biçemde de bir değişiklik yaratır. Deleuze de, Bazin'e paralel olarak montaj kuramlarını inceler ve hareket-imge sinemasının ilkelerini ortaya koyar. Griffith'in montajına Eisenstein diyalektik bir mantık çerçevesinde bakar. Amerikan ve Sovyet ekollerine Abel Gance'ın yoğun montajıyla birlikte Fransız ekolü de eklenir. Alman Dışavurumculuğu ise biçemin farklı bir yönüne, ışığa vurgu yapar. Hareket, ışığın ardında farklı bir devinim kazanır. Farklı ekoller ve yönelimler olsa da klasik anlatı sineması tek bir noktada birleşir: Montajın önemi. Bütünsel düşünceye ulaşmada montaj, bir otomasyon yaratarak ani bir etki ortaya çıkarır. Eisenstein *Film Duyumu* adlı metninde, mezar ve karalar bürünmüş ağlayan bir kadını yan yana getirdiğinde, herkesin tek bir sonuca yani dul bir kadın düşüncesine ulaşacağını söyler. İki film imgesinin bir araya gelmesinden yeni bir fikir doğar. İzleyicinin ilgilendiği de iki imgenin sunduğu görsellik değil, "dul kadın" kavramıdır. Bu Deleuze'un deyimiyle görüyorum, işitiyorum ve hissediyorum değil, imgenin karşıt birliğinden kaynaklanan "ben düşünüyorum"un yansımasıdır.

Eisenstein'a göre zihinsel sinema, izleyiciyi yalnızca bütüne götürürken diğer taraftan yarattığı etkiyle iç monologa yöneltir. Eisenstein bütünü düşünerek imgeyi düşünceye bağlar. Oysa anlam, imgenin düşünceye bağlanması sürecinde iç diyaloğun yaratılması sonucunda oluşabilir.

Zaman imge sineması ise yeni gerçekçi sinemayla birlikte olanaklı hale gelmiştir. Yeni gerçekçi sinema, gerçekçiliği sorgulayarak yeni bir imge yaratmıştır. Gündelik hayatın hikâyeleri, olayı yaşayan gerçek kişilerin filmlerde oynaması, yapay ışık ve stüdyo-

[639]Herzog, A. (2005). "Images of Thought and Acts of Creation Deleuze, Bergson and the Question of Cinema", *Invisible Culture: An Electronic Journal*. s.251.

nun olmaması yeni bir biçem yaratır. Bu yeni biçem seyirciye de algıda yeni bir deneyimin kapısını aralar: doğal oyuncuların bakışından nesneyi keşfetme imkanı. Bakış açısı çekimleri, sıradan hayatın istisnai durumlarına vurgu yapar. Yeni gerçekçi sinema klasik sinemanın devingen yapısından imgenin düşünümselliğine doğru alınan yolda önemli bir adımdır.

Zaman-İmge

Deleuze'ün sinemayla ilgili ikinci metni zaman-imge üzerine kuruldur. Delueze bu kavramsallaştırmanın arkasındaki toplumsal görünümü şu şekilde özetler:

"insan ile dünya arasındaki ilişkiyi ve insanın dünyaya olan inancını yeniden üretme gücüne sahip olan sinematografik imgeler, ya insanın dünyayı nasıl değiştirdiğini ya da insanın var olduğu bir dünyayı bize göstermiştir. Oysa insan ile dünya arasındaki bağ kopmuştur artık. O yüzden de bu bağ, inancın nesnesi haline gelir ve bu inancın imanda yeniden inşa edilmesi mümkün değildir. Bu yüzden de sinema dünyayı değil, tek bağlantımızı yani dünyaya olan inancımızı film etmelidir. Modern sinemanın gücü inancımızı yenilemektir, çünkü bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var."[640]

"Burada kesin olan şey, inancın artık başka bir dünyaya ya da dönüşmüş olan bir dünyaya inanç olmamasıdır. Bu başka bir şeye inanma ihtiyacı değildir, aptalların da parçası olduğu bu dünyaya inanma ihtiyacıdır."[641]

Deleuze, modern zaman-imge sinemasının ayırt edici üç özelliğini vurgular. Bakış ekolü, imgenin düşünümselliği, görsel, sessel betimleme. Bakış ekolü Alain Robbe Grillet'in *Yeni Roman* da ortaya koyduğu gözün ve görselliğin ayırt ediciliğidir. Grillet gözün ayrıcalıklı olduğunu savunur bunun nedeni gözün daha az bozulmuş olmasıdır. Godard filmleri görselliğin üstünlüğüne iyi birer örnek oluştururlar. Bir Godard filminde seyirci imgeyle karşı karşıya geldiğinde önceden oluşturmuş olduğu hazır anlamların saldırısına uğrar. Film, ön yargıları, kalıpları yıkarak bize yeni bir izleme yöntemi önerir. John Orr, *Sinema Ve Modernlik* (1997) metninde Orson Welles'in *Touch Of Evil* (1958) filminin başındaki ünlü vinç çekimi için bakışın tutkulu gücü tanımlamasını yapar.

---

[640] Deleuze, G. (1989b). A.g.e. s.166-167.
[641] Deleuze, G. (1989b). A.g.e. s.166-167.

Modern sinemacılar bakışın gücünü araştırırlar. *Passenger* (1975) filminde, Antonioni'nin kamerası İspanyol kahvesinden, sokakta geçen arabaları boş boş izler. Herhangi bir insanın arabanın sokaktan geçmesini sağ sola bakarak takip etmesidir söz konusu olan. İnsan gözünün bu tesadüfi bakışı normal olmasına rağmen, kameranın bakışı tuhaf gelir. Çünkü klasik sinemanın kamerası boş alan yani aksiyonun ilerlemediği bir alana bakmaz.

Bakışın gücüne ilginç bir örnek olabilecek bir diğer film ise Orson Welles'in *The Trial* (1962) filmidir. Filmde Joseph K yı tutuklayan adamlar, görünmez gücün görünür simgeleri olurlar. Joseph K her yerde izlendiğini düşünür ancak görünürde hiç kimse yoktur. Welles Kafka üzerinden gözetlemenin yarattığı travmayı eleştirir. John Orr'un saptamasıyla *"Modernist sinema bakışa yer vermeye, Tanrının Avrupa Felsefesi'nde ölmesinden sonra başladı."*[642] K'nın üzerindeki görünmez bakış, dünyevi ve totaliter hale gelir. Modernist sinemanın kamerası, aşkın olanı değil, dünyevi, teknik ve yapay olan bir bakışı gösterir.

Modernist Sinemanın bır diğer ayırt edici özelliği ise, imgenin duyusal hareket ettirici özelliğinden sıyrılıp düşünümsel bir nitelik kazanmasıdır. Duyusallıktan kurtulmak ımgenın görünürlük kazanmasını sağlar. Kişiler ve nesnelerden çok onların betimlenmesinin görünürlük kazanması gerekir.

Görsel ve sessel betimleme ise, imgenin düşünümselliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Eğer nesne tamamen silinecekse, görsel ve sessel imgenin öne çıkması gerekmektedir. Nesnellik yerini özneliğe bırakmalıdır. Yeni romandaki gibi modern sinemada da özne vurgusu ön plandadır.

Görünen ve işitilen, anlamı oluşturur ancak sadece perdede gördüklerimiz değil görmediklerimiz de anlamın alanına dahildir. Durağan görüntüler anlam yüklüdür, ses görüntüden önce perdeye gelir ve uzam yaratır.

Zaman-imge sinemasında hareket imge sinemasından farklı olarak sadece arka arkaya gelen imgelerin kurduğu ilişki değil, imgenin tek başına bir anlamı söz konusudur. Angelopoulos ve Antonioni filmleri bunun iyi birer örneğidir.

---

[642]Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*, Çev.Ayşegül Bahçıvan, Ank. Ark Yay. s.114.

"Antonioni, sahneleri sessizliğe ve ölü zamanlara indirger, geleneksel dram açısından hiçbir şeyin yaşanmadığı ölü anları uzatır. Bastırılmış performanslar, uzun pozlar ve dramın yoğun olduğu anlarda oyuncuların sırtlarını kameraya dönmeleri gibi yöntemlerle, oyunculuğu iyice duygusuzlaştırır. Sonuç olarak, aslında karakterler arasında yoğunluk, ümitsizlik, bastırılmış acı ya da duygusal uzaklık ifade eden 'ifadesiz' (özgün vurgu) çekimler ortaya çıkar."[643]

Modern sinema da imge duyusal hareket ettirici niteliğinden kurtulup düşünümsel bir karakter kazanır. Hollywood sinemasındaki güçlü karakterlerin yerini kendini hayatın kaosu karşısında çaresizliğe kapılmış, eksik modern birey almıştır. II. Dünya savaşı sonrasında yaşanılan hayal kırıklığı, aydınlanmanın güçlü, eyleminden sorumlu kahramanını sorgulanır bir hale getirmiştir. Modern birey mitleştirilmiş kahramanlıktan uzaktır bunun yansıması olarak da sinemada varoluşu sorgulayan kaos karşısında bocalayan bireyler yer almaya başlar.

Zaman, klasik sinemadaki ardışıklığın aksine, değişim temelinde ilerler. Artık geçmiş-şimdi-gelecek birbirinden kopuk olmaz. Dolayısıyla zaman birbirinden ayrı kesitler halinde ilerleyen bir yapıda değil bir sürekliliğe dayanan oluşum halindedir.

"'Geçmiş', 'şimdi'den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan 'şimdi' ve 'geçmiş' olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle 'şimdi'yi, biri geçmişe, diğeri de geleceğe tekabül eden iki hetorojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman aynı anda kendini açımlayarak ya da sargısını açarak bölünmek zorundadır. Zaman iki asimetrik yöne fışkırır. Bunlardan biri tüm geçmişi muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar."[644]

Zaman şimdinin konumuna göre bir çizgisellik göstermez, "oluş"u temsil eder. Oluş göstergesi, zamanın sürekli değişimler için olasılıklar barındırması, yepyeni biçimler sunması, mutlak zamansal ufkundan vazgeçilmesi anlamına gelir. Zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, düşüncenin kendisine göndermede bulunur. İmgede zaman aktif bir rol oynamakta ve düşünceyi harekete geçirmektedir.

---

[643]Bordwell, D. (2000). "Modernizm, Minimalizm, Melankoli, Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:7, Bahar. s.101-102.
[644] Deleuze, G. (1989b). A.g.e., s.81.

Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) filmi, anlatısını keskin zıtlıklar üzerine kurar. Doğru-yanlış, iyi-kötü gibi keskin zıtlıklarla düşünceye yönelir. Deleuze'un eleştirdiği temsili sanata örnek oluşturtacak Eisenstein filmleri zıtlıklar ve belirli kabuller üzerinden hareket ederken düşünceyi ıskalar. Deleuze'ün tanımlamasıyla Eisenstein filmleri doğrudan duyulara seslenir bu nedenle zihinsel bir etki yaratmaz. Dolayısıyla filmlerin hedeflediği bilinçsel aydınlanmanın gerçekleşmesi mümkün değildir. Alain Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* (1959) filmi ise keskin zıtlıklar yerine doğru ile yanlış arasındaki klasik belirlenimin dışına çıkarak düşünceye yönelir. Alain Robbe Grillet, Eisenstein'ın örnek olabileceği ilk örneğe "organik betimleme", Resnais sinemasına "kristal betimleme" tanımlamasını yapar.

Organik betimlemede imge dışsal gerçekliğin temsil kabiliyetine sahipken kristal betimlemede imgenin temsil kabiliyeti yoktur. İmge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendi gerçekliğini oluşturan bir sunumdur. Bunun film öyküsündeki karşılığını şu şekilde tanımlamak mümkündür. Klasik anlatımda karakterin olaylara verdiği tepki ve bunun sonucunda oluşan eylem üzerinden öyküleme yapılır. Belirleyici olan ana karakterin hareketliliğidir. Kristal öykülemede ise, hareketin yerini saf görsel ve sessel durumlar alır. Görüntü eylemin yerini alır.

Hareket ve zaman imgesi, hakikat anlayışını da belirler. Hareket-imge sineması önceden belirlenmiş olan hakikat anlayışını yeniden kurar. Klasik sinema için hakikat tek ve değişmezdir. Aklın yasalarıyla gerçekliğin algılanabileceği görüşü baskındır. Modern sinemada ise imge paradoksların içinde yer alır. Hakikat zamansal bir oluştur.

"Eğer dolaysız zaman imgesi zamansal paradoks içinde şekillendirilirse, hakikat artık değişmezlik, kendisi olma ve kendisine benzeme formları altında düşünülemez. Düşünce yasaları diye adlandırılmış olan şeyler (özdeşlik, karşıtlık, üçüncü halin imkânsızlığı prensipleri) etkileyici bir şekilde evrilir... Eğer hakikat biçimi zamansalsa, bu durumda önceden varolan hakikati keşfetmenin tepkiselliği ya da pasifliğinden kurtuluyoruz demektir. Bunun yerine içinde, hareket ettiğimiz dünyamızı icat etme yönünde aktif ve yaratıcı hale gelmiş oluruz."[645]

[645] Rodowick, D. N. (1997). A.g.e. s.130.

Resnais filmleri, zaman-imge sinemasının en iyi örneklerini sunar. Resnais filmleri saf zaman üzerine kuruludur ve zamana yönelik özel bir bakış açısı söz konusudur. *Hiroşima Sevgilim* (1959) de Hiroşima'ya gelmiş Fransız bir kadının Japon bir erkekle tanışması anlatılır. Film, Hiroşima'ya atılan atom bombası görüntüleriyle başlar ardından da kadın ve adamın görüntüsü bu görüntüler üzerine iner. İki sevgili arasında geçen diyaloglar atom bombası üzerinedir. Konuşmada zaman geçmişe gider gelir. Bu gidip gelmeler filmde öylesine sık kullanılır ki zaman belirsizleşir. Aşk ilişkisiyle atom bombasının trajik görüntüleri iç içe geçer. Kadın otel odasında uzanan Japon sevgilisine bakar. Sevgilisi beline kadar çıplak uzanmıştır. Ellerini hareket ettirir. Sahne kesilir ve rıhtımda boylu boyuna yatan ölmek üzere olan bir başka erkeğin kanlı yüzüne döner ve genç kadının bu yüzü öptüğünü görürüz.

Geçen Yıl Marienbad'da (1961) filmi zamansal sıçramalar ile farklı bir anlatım yöntemine sahiptir. Bu film modernist sinemanın yeni zaman imgesine işaret eder. Film şimdiki zamanı bir hatırlatma aracı olarak kullanarak ona meydan okur. Seyirci ana karakterin belleğine güvenir ve olayları onun bakış açısından izler. Ancak bir süre sonra yönetmen ana karakterin belleği ile ilgili bir şüphe yaratır. Filmdeki merkez kaybolur. Seyirci için zamanı anlamak imkânsız hale gelir. Dramatik yapının ihtiyaç duyduğu çizgisel bir zamansallık kullanılmaz. Karakter geçmişten bahseder ancak biz onları bahsettikleri geçmişin içinde görürüz. Hangisi geçmiş? Hangisi şimdiki zaman? Geçmişte yaşanan bir olaydan bahseden üç dört sahne sonra o olayın oluşunu görürüz. Yani geçmişte anlatılan olay gelecekte olacaktır. Hangisi geçmiş? Hangisi gelecek?

Modern zaman-imge sinemasının bir diğer önemli yönetmeni Jen Luc Godard'dır. Godard Sinemasında filmsel bütünlük, sıkı kurulmuş olay örgüsü ve klasik bir öykü anlatımı yoktur. Godard filmlerinde seyirci öyküye değil, zamana odaklanır. Hareket imgesinden gelen ardışıklığın yerini zaman imgesi alır. İki imge arsında yarattığı boşluk ile biçemsel bir fark yaratır ve düşünümsel bir sinema üretir.

Deleuze, Godard filmlerini, geleneksel öğelerin önemini yitirdiği modern romana benzetir. "Yazar, klasik romanda vermek istediğini kahramanlara yükleyerek yapıyordu ve çoğu zaman kendi bakış açısını taşımayan kahramanlar da yaratmak zorundaydı. Kahramanların ortadan

kaldırılmasıyla, dolaysız olarak bağlantıya geçilen bir evreni sunabilme şansı da elde edilmiştir."[646]

Godard'm sinemada yapmaya çalıştığı şey de budur. Filmlerinde yönetmen, oyuncu, kurmaca, gerçek arasındaki farkları ortadan kaldırır. Bu durumda seyirci ile sinema arasındaki seti ortadan kaldırır. Godard sinemasını benzersiz kılan da değişen insan yaşamına, değişen bir bakışı olanaklı kılabilmesidir.

Modern zaman-imge sineması, klasik sinemadaki iç monoloğu ortadan kaldırarak seyircinin diyalojik bir ilişki kurmasını sağlar. Klasik sinemadaki ardışık imgeler birbirini tamamlayarak bır bütün oluşturmaktadır. Burada imge bir diğerine göre tanımlama kazanmakta ve bu imge uyumu da iç monoloğa olanak sağlamaktadır. Modern zaman-imge sinemasında imgenin ardışıklığı ortadan kalkar ve iç monolog yok olur. Seyirci ile metin arsındaki alımlama ilişkisinin değişimine ışaret eden modern zaman imge sineması seyirciyi özne konumuna yerleştirir. Deleuze bunun hareket imgesinden uzaklaşıp zaman imgesine geçiş ile mümkün olduğu saptamasını yapar.

"Modern sinemanın, bir bütün olarak sinemayı hatalı hareketler ve yanlış süreklilik karelerinden oluşuyor olarak yeniden-okuması gerekir. Dolaysız zaman-imge sinemanın yakasını bir türlü bırakmayan hayalettir, ama bu hayalete bir beden kazandırmak modern sinemaya düşmüştür. Hareket-imgenin gerçekliğinin tersine bu imge sanaldır."[647]

Modern sinema her türlü dünyanın olanaklılığını savunur. Bir başka deyişle içinde yaşadığımız dünya dışında farklı bir dünyanın hayalini verir bize. Deleuze *Time-Image* (1985) adlı metninde bunu, sinemayla birlikte, kendi imgesi haline gelen dünyadır yoksa dünya haline gelen bir imge değil şeklinde ifade eder.

Sonuç

Deleuze sinemayı bir yaratım aracı olarak görür ve sinemanın en önemli boyutunun düşünce imgesine yaptığı katkı olduğu noktasına vurgu yapar. Düşünce üreten sinemaya nasıl geçilebilir? soru-

[646] Yılmaz, E. (1997). "Jean Luc Godard ya da Sinemada Avant-Garde'ın Siyasetle İlişki Kurma Tarzı üzerine", *Avrupalı Yönetmenler*, Ankara: Kitle Yay. s.80.
[647] Deleuze'de Akt. Colebrook, C. (2009). A.g.e. s.80.

sunun cevaplarını araştırır. Sinematografik düşüncenin hayatın içinde yer alan verili unsurları dönüştürebilme potansiyeli önemlidir. Deleuze bu noktada sinemayı felsefeden daha öne çıkarır. Sinemanın felsefeyle kurduğu ilişki sonucu sorular üretebilmesini ve bu sorularında hayatın "oluş" halinde olmasına katkı verdiğini belirtir. Bu bağlamda sinematografik düşüncenin kendisini süreç içinde sürekli yenilediğini söylemek mümkündür.

Deleuze sinemayı görüntü ve ses aynı anda ortaya koyabilen teknik bir olanak olmasının ötesinde olağanüstü bir güce sahip görme diyalektiği olarak kavramsallaştırır. Teknik ve sanat arasında sinemayı bir yaratım olarak görür. Sinematografik imgenin hareket özelliğinden dolayı diğer sanat dallarını bir araya getirdiği saptamasını yapar.

Sinema tarihini hareket ve zaman imgesi üzerinden yeniden yorumlayan Deleuze düşünce üreten bir sinemayı öne çıkarır. Ve bunun da zaman imge sinemasıyla mümkün olduğunun altını çizer. Zaman-imge sinemanın dolaysız sunumu -fikridir. Deleuze sinemayla ilgili çalışmalarında fikre özel bir önem verir. Deleuze fikir kavramını Kant'tan ödünç alır. Kant ile ilgili yapmış olduğu ve 1963 de yayınlanan metinde, fikri her türlü olası deneyimin ötesine geçilmiş bir kavram olarak tanımlar. Fikir dünyayı düşünmemize aracılık eden kavramları verir.

Deleuze bütün yapıtlarında fikre özel bir önem verir. Fikir edimsel bir olanaklılığın sonsuz genişlemesidir. Bizim düşünebildiğimiz bir şey değildir ancak hayatın kendisidir. Zaman-imge sineması da sinemanın fikridir. Bize hayatın farklılığını sunar. Sinemanın gücü temsili olanın yansıtmasından değil, imgenin fikrine ulaşabilecek sezgiyi vermesinden gelir.

Deleuze sinemayla ilgili kitaplarında zaman kavramına özel bir önem verir. Zaman felsefesinin ortaya koyduğu basit bir felsefe olmanın ötesine geçer. Deleuze zamanı yeniden düşünebilirsek kendimizi ve geleceğimizi yeniden düşünebileceğimizi öne sürer.

"Oluş içinde imgeyi düşünmek" sinemayı felsefi kılan ve felsefeyi de sinematografik kılan şeydir. Sinema, sanatın diğer dallarında olduğu gibi felsefedir ancak felsefi olması seyirciye doğrudan mesajlar iletmesinden gelmez. İnsan gözü ve algılaması için yeni olanaklar üretmesinden gelir. Deleuze sinemanın felsefe gibi kavramlar üretmediğini ancak kavramlara meydan okuduğunu belirtir.

Sinema felsefi düşünme olanaklılığı yaratır. Felsefenin sanat ile olan ilişkisi bir sanat kuramı ortaya koymaz, aksine felsefenin alanına sanatın olanaklı kıldığı algılama biçimlerini dahil etmek anlamına gelir.

Felsefenin sanatla ilişkisinde yapması gereken yeni kavramlar yaratarak düşünmenin önünde bir gelecek yaratması gerekir. Deleuze'un sinemaya olan bakışı basit bir sinema felsefe ilişkisi ekseninde okunamaz. İki ayrı disiplinin birbirinin çözüm yöntemlerini kullanmasından ötedir. Deleuze sinemayı felsefenin-düşünmenin önünü açabilecek bir ufuk olarak görür. Bu bağlamda önerdiği kavram, sinematik bir felsefedir.

Sinematik bir felsefe öneren Deleuze'un bakış açısı felsefe için olduğu kadar sinema için de radikaldir. Bu noktada şunu sormamız gerekmektedir. Sinema araştırmalarında Deleuzecü bakış açısının yeri nedir? Ya da biraz daha spesifikleştirecek olursak içinde bulunduğumuz coğrafyada Delezuecü bir sinema bakış açısından bahsetmemiz ne anlama gelir? Deleuze batı felsefe tarihinden beslenmesine rağmen sinema ve felsefe ilişkisindeki düşünce önermeleri taktiksel olmasından dolayı belirli bir coğrafyayı işaret etmez. Belirli yöntemler ve geleneklerin ötesine geçen Delezuecü düşünme sistematiği hayatın özüne dair sorular üretir. Bu bağlamda Delezucü düşüne sistematiğiyle Türk Sineması üzerine de düşünmek olanaklıdır. Düşünce üreten bir Türk Sineması üretmenin yolları nelerdir? Kamera bilinci dönüştürecek fikirler üretmiş midir? Bu noktada metnin başındaki "Neden Deleuze?" sorusuna, Deleuzecü düşünme pratiğinin yeni sorular önerme potansiyelini öne çıkardığı şeklinde bir cevap üretebiliriz ancak bu cevabımızın da yeni sorular üretmesi kuvvetle muhtemeldir.

GENEL KAYNAKÇA

GÖSTERGEBİLİMSEL FİLM KURAMI

Aumont, J., et. (1980). *La théorie du film*, Edit. Albatros.

Chateau, D. (1986). *Le cinéma comme langage*, Editions AISS-IASPA.

Colin, M. (1985). *Langue, film, discours: prolégomènes à une sémiologie générative du film*, Klincksieck.

Collet, J. (1976). *Lectures du film*, Edit. Albatros.

Gerstenkorn, J. (1995). *La métaphore au cinéma*, M. Klincksieck.

Lotman, I. (1977). *Sémiotique et esthétique du cinéma*, Edit. Sociales. (Türkçeye çevrilmiştir)

Martin, M. (1977). *Le langage cinématographique*, EFR, 1977

Metz, C. (1986). *Sinemada anlam üstüne denemeler,* Cilt I, Çev. Oğuz Adanır, GSF-Tümer.

Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinéma,* tome I, Klincksieck.

Metz, C. (1972). *Essais sur la signification au cinéma,* tome II, Klincksieck.

Metz, C. (1992). *Langage et cinéma*, Larousse, 1971, Nouvelle Édition Albatros.

Metz, C. (1977). *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck.

Metz, C. (1984). *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, UGE, 1977, rééd. C. Bourgois.

Metz, C. (1991). *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film*, Méridiens Klincksieck.

Mitry, J. (1987). *La sémiologie en question,* 7 Art, Ed. Du Cerf.

Mitry, J. (1989). *Sinema estetiği ve psikolojisi*, (derleme), Çev. Oğuz Adanır.

Pasolini, P. P. (1976). *L'Expérience hérétique- langue et cinéma*, Traces-Payot.

Stam, R. ve Burgoyne, R. (1993-2002). *New vocabularies in film semiotics.* Routledge.

Wollen, P. (1972). *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press.

SİNEMADA AUTEUR KURAMI

Bazin, André. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev.: Nijat Özön, Ankara: Bilgi Yay.

Büker, Seçil. (1989). *Film ve Gerçek*, "Auteur Kuram Üzerine" Eskişehir: Anadolu Ün. Eğitim Teknolojileri ve Yaygın Eğ. Vakfı Yay.

Marie, Michel. (1997). *La Nouvelle Vague-Une école artistique,* Editions Nathan: Paris.

Monaco, James.(2006). *Yeni Dalga*, Çev. Ertan Yılmaz, İst:+1 yay.

Notaro, Anna. (2006). "Technology in Search of an Artist: Questions of

Auteurism/ Authorship and the Contemporary Cinematic Experience", *The Velvet Light Trap*, Austin: Texas Üniversitesi yayınları, S.57, Bahar 2006, ss.86-97.
Özden, Zafer. (2000). *Film Eleştirisi*, İstanbul: Afa Yay.
Pudovkin, Vsevolod. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev.: Nijat Özön, 2.b. Ankara: Bilgi Yayınevi.
Reilhac, Michel & Sojcher, Frédéric. (2009). *Plaidoyer Pour L'avenir du Cinéma D'auteur*, Paris: Archimbaud-Klincksieck.
Sarris, Andrew. (2010). "Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor", *Film Comment* Dergisi, S.4, Temmuz-Ağustos 1990, Çev. Nuray Hilal Tuğan, Derleyenler: Seçil Büker-Y.Gürhan Topçu, *Sinema: Tarih- Kuram-Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, ss. 281-294.
The International Film Encyclopedia, 1982-papermac.
Türk Dili Dergisi. Sinema Özel Sayısı, 1 Ocak 1968.
Vanderschelden, Isabelle. (2009). "The 'Cinéma du Milieu' is Falling Down: New Challenges for Auteur and Indepedent French Cinéma in the 2000s", *Studies in French*, S.3, Bölüm:9, İntellect Ltd. Article, ss. 243-257.
Vincenti, Giorgio. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*, Çev.Engin Ayça, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı Yay.
Wollen, Peter. (1989). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yay.

SİNEMADA TÜR KURAMI

Abisel, Nilgün. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. Birinci Baskı. İstanbul: Alan Yayıncılık.
Akbulut, Hasan. (2010). Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.324-336).
Altman, Rick. (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
Altman, Rick. (2003a). Sinema ve Tür. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.) *Dünya Sinema Tarihi* içinde. Çev: Ahmet Fethi. İst: Kabalcı Yay. (s.322-333).
Altman, Rick. (2003b). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.27-41).
Bourget, Jean-Loup. (2003). Social Implications in the Hollywood Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.51-59).

Buscombe, E. (2003). The Idea of Genre in the American Cinema. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.12-26).

Comolli, J.L. ve Narboni, J. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.97-108).

Gledhill, Christine. (2010). Tür Kavramını Yeniden Düşünmek. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* içinde. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi. (s.337-376).

Grant, Barry Keith. (2003a) Introduction. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.xv-xx).

Grant, Barry Keith. (2003b). Experience and Meaning in Genre Films. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.115-129).

King, Geoff. (2010). Yeni Hollywood'da Tür Dönüşümleri. Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Hollywood'a Yeniden Bakmak* içinde. Ankara: De Ki Yay. (s.126-152).

Klinger, Barbara. (2003). 'Cinema/Ideology/Criticism' Revisited: The Progressive Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.75-91).

Neale, Steve. (2000). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.

Neale, Steve. (2003). Questions of Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.160-184).

Özden, Zafer. (2000). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayıncılık.

Schatz, Thomas. (2003). The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.92-102).

Sobchack, Thomas. (2003). Genre Film: A Classical Experience. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.103-114).

Staiger, Janet. (2003). Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.185-199).

Tudor, Andrew. (2003). Genre. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.3-11).

Williams, Linda. (2003). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.141-159).

Wood, Robin. (2003). Ideology, Genre, Auteur. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.60-74).

Wright, Judith Hess. (2003). Genre Films and Status Quo. Barry Keith Grant (Ed.). *The Genre Reader III* içinde. Austin: University of Texas Press. (s.42-50).

SİNEMA-GERÇEK: HAKİKATIN SİNEMASI YA DA SİNEMANIN HAKİKATI

Adalı, Bilgin. (1986) *Belgesel Sinema*, İstanbul: Hil Yayın.

Aufderheide, Patricia. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*, USA: Oxford University Press.

Barnouw, Erik. (1993). *Documentary: A History of the Non- Fiction Film*, New York: Oxford University Press.

Bordwell, David & Thompson, Kristin. (2003). *Film History: An Introduction* (second edition), New York: McGraw-Hill.

Nash, Kate. (2011). Documentary for the Other: Relationships, Ethics and (Observational) Documentary, *Journal of Mass Media Ethics*, 26.

Nichols, Bill. (2001) *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill. (1988). The Voice of Documentary, Rosenthal Alan (Ed.) *New Challenges for Documentary* içinde, Londra: University of California Press.

Rabiger, Michael. (2004). *Directing The Documentary* (fourth edition) Burlington: Focall Press.

Reis Karel, Millar Gavin. (1982). *The Technique of Editing* (Second Edition), Londra: Focal Press.

Rothman, William. (1997). *Documentary Film Classics*, NewYork: Cambridge University Press.

Scheinman, Diane. (1988). The "Dialogic Imagination" of Jean Rouch, Rosenthal Alan (Ed.) *New Challenges for Documentary* içinde, Londra: University of California Press.

Winston, Brian. (1988). "Documentary: I Think We Are in Trouble", Rosenthal Alan (Ed.) *New Challenges for Documentary* içinde. Londra: University of California Press.

Yılmaz, Ertan. (1997). *1968 ve Sinema*, Ankara: Kitle Yayınları.

ÜÇÜNCÜ SİNEMA KURAMI VE PRATİĞİ

Achugar, Walter. (1986). "(Uruguay and Latin America at Large), Using Movies to Make Movies", *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Julianne Burton (ed.), Austin, 221-236.

Armes, Roy, (1987). *Third World Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press. Türkçe çevirisi için bkz: Roy Armes,

(2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*, Çev.ve Yayıma Hazırlayan: Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayımcılık.
Barnard, Tim, (1986). "Popular Cinema and Populist Politics", *Argentine Cinema*, Tim Barnard (ed.), Toronto, Nightwood Editions, 5-63, 1986.
Barsam, Richard M. (1992). *Non-Fiction Film: A Critical History* (Revised and Expanded), Bloomington, Indiana Univ.
Biryıldız, Esra. (1998). *Sinema Akımları*, 1. B., İst: Beta Yayınları.
Birri, Fernando. (1983). "Cinema and Underdevelopment", Chanan, Michael (Ed.) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, Londra: British Film Institute/Channel Four Television. s.9-12.
Birri, Fernando. (1986). "The Roots of Documentary Realism", *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Julianne Burton (ed.), Austin. s.1-12.
Bordwell, David, ve Thompson, Kristin. (1994). *Film History*, ABD: McGraw-Hill.
Buchsbaum, Jonathan. (2001). "A Closer Look at Third Cinema", *Historical Journal of Film and Television*, 21(2): 153-166. Türkçe çevirisi için bkz: "Üçüncü Sinemaya Bir Bakış", Çev. Evrim Kaya, Biryıldız, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus (Der.), İstanbul, Es Yay. 51-72, 2007.
Buchsbaum, Jonathan. (2011). "One, Two... Third Cinemas", *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.13-28.
Burton, Julianne. (1987). "The Camera as 'Gun': Two Decades of Culture and Resistance in Latin America", *Latin American Perspectives*, 5/1, (Winter 1978) 49-76. ('Culture in the Age of Mass Media').
Chanan, Michael. (Ed.) (1983). *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, Londra: British Film Institute/Channel Four Television.
Chanan, Michael. (1997). "The Changing Geography of Third Cinema", Screen, Winter, 38(4): 841-850.
Chanan, Michael, (2003). "Latin Amerika'da Yeni Sinemalar", Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *Dünya Sinema Tarihi*, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yay.
Çelikcan, Peyami. (1997). "Yeni Gerçekçilik", *Sinema Akımları*, Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran (der.), Ankara: Med Campus A 126 Proje Yayınları.
Çetin, Zeynep. (2001). "Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga", *Marmara İletişim Dergisi*, 11: 143-166.
Çetin, Zeynep, (1999). "Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması", *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
Çetin-Erus, Zeynep, (2007). "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus (Der.), İstanbul: Es Yayınları, s.19-50.

Dagron, Alfonso Gumucio. (1986). "Argentina: A Huge Case of Censorship", Tim Barnard (ed.), *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions, s.84-98.

Diegues, Carlos. (1986). "The Mind of Cinema Novo", *Cinema and Social Change in Latin America*: *Conversations with Filmmakers*, Julianne Burton (ed.), Austin, s.171-179.

Espinosa, Julio Garcia. (2000). "For an Imperfect Cinema", *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam, Toby Miller (eds.), Oxford, Blackwell Publishers, s.287-197.

Fusco, Coco. (1987). "Godard on Solanas/Solanas on Godard" [1969]: An Interview, Reviewing Histories; *Selections from New Latin American Cinema*, Glauber Rocha, Tomas Alea, Julianne Burton, Robert Stam, Coco Fusco (Eds.), Hallwalls, s.82-89.

Gabriel, Teshome H. (1982). *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor, UMI Research Press.

Gabriel Teshome H. (1989). "Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines, Paul Willemen (eds.), British Film Institute, s.53-64.

Gabriel Teshome H. (1989). "Towards of Critical Theory of Third World Films", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines, Paul Willemen (eds.), British Film Institute, s.30-52. Türkçe çevirisi için bkz: "Üçüncü Dünya Filmlerine İlişkin Eleştirel Bir Kurama Doğru", Biryıldız, Çetin-Erus (Der.), s.106-133, 2007.

Genç, Seray. (2007). "Latin Amerika'dan Solanas Sineması", *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, Zeynep Çetin-Erus (Der.), İstanbul, Es Yayınları, s.137-170.

Gerima, Haile, (1989). "Triangular Cinema, Breaking Toys, and Dinknesh vs. Lucy", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemen (Ed), London:British Film Institute, s.65-89.

Getino, Octavio, (1986). "Some Notes on the Concept of a Third Cinema", *Argentine Cinema*, Tim Barnard (ed.), Toronto, Nightwood Editions, s.99-108. Türkçe çevirisi için bkz: "Üçüncü Sinema Kavramı Üzerine Bazı Notlar", Çev. Zahit Atam, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 23, 40-44, Bahar 2009.

Getino, Octavio. (2011). "Militant Cinema: An Internal Category of Third Cinema", (Translated by Jonathan Buchsbaum and Mariano Mestman), *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.52-53.

Georgakas, Dan. (1970). "The Pesaro Film Festival", *Cineaste*, Vol.IV, No: 2, Fall 1970, s.18-20.

Giovacchini, Saverio ve Sklar Robert (eds.). (2012). *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Jackson: University Press of Mississippi.

King, John. (1990). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, London: Verso.

Lopez, Ana M. (1997). "An 'Other' History: The New Latin American Cinema", *New Latin American Cinema*, Vol. 1, Michael Martin (ed.), Detroit: Wayne State University Press, s.135-156.

Lovell, Terry. (2005). "Estetik Yapılar Sosyolojisi ve Bağlamsalcılık", *Kitle İletişim Kuramları*, Erol Mutlu (der. ve çev.), Ank Ütopya Yay.

MacBean, James Roy. (2006). *Sinema ve Devrim*, İst. Kabalcı Yayınevi.

Mestman, Mariano. (2011). "Third Cinema/Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-1971)", (Translated by Jonathan Buchsbaum), *Third Text*, Vol. 25, Issue 1, January 2011, s.29-40.

Mestman, Mariano. (2012). "From Italian Neorealism to New Latin American Cinema: Ruptures and Continuities during the 1960s", *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Saverio Giovacchini, Rober Sklar (eds.), Jackson: University Press of Mississippi, s.163-177.

Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press.

Pick, Zusana M. (1993). *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin: Texas Univ Press.

Pramaggiore, Maria ve Wallis, Tom. (2008). *Film: A Critical Introduction*, 2nd Ed., Boston: Pearson.

Rich, Ruby. (1997). "An/Other View of New Latin American Cinema", *New Latin American Cinema* Vol.1, Michael Martin (ed), Detroit: Wayne State University Press, s.273-297.

Rocha, Glauber. (1997). "Esthetics of Hunger", *New Latin American Cinema*, Vol. 1, Michael Martin (ed.), Detroit: Wayne State University Press, s.59-61.

Shohat, Ella ve Stam, Robert. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London: Routledge.

Solanas, Fernando ve MacBean, James Roy. (1970). "Fernando Solanas: An Interview", *Film Quarterly*, Vol.24, No: 1 (Autumn 1970): 37-43.

Solanas, Fernando ve Getino, Octavio. (2000). "Towards a Third Cinema" *Film and Theory: An Anthology*, Robert Stam, Toby Miller (eds.), Oxford, Blackwell Publishers, s.265-286.

Stam, Robert. (2000). *Film Theory: An Introduction*, ABD: Blackwell Publishers.

Stam, Robert. (1990). "The Hour of the Fumaces and the Two Avant-Gardes", *The Social Documentary in Latin America*, Julianne Burton (ed.), Pittsburgh: Universtiy of Pittsburgh Press, s.251-266.

Truffaut, François. (2010). "Fransız Sinemasının Belirgin Bir Eğilimi", çev. Rana İğneci Süzen, *Sanat Sineması Üzerine*, Ali Karadoğan (Ed.), Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, s.27-40.

Willemen, Paul. (1989). "The Third Cinema Question: Notes and Reflections", *Questions of Third Cinema*, Jim Pines ve Paul Willemen (eds.), British Film Institute, s.1-29.

Kızgın Fırınların Saati (The Hour of the Furnaces) filminin DVD'sinde Solanas ile yapılan söyleşi (2007)

PSİKANALİTİK FİLM KURAMI

Lacan, J. (1978). *Four Fundemental Consepts of Psychoanalysis,* çeviren: Alan Sheridan, New York: Norton

Lacan, J. (1996). "Özne-Ben"in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi" çev: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz* içinde, Saffet Murat Tura, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2. Basım.

Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema,* çeviren: Celia Britton & Annwyl Williams, Indiana University Press.

Mulvey, M. (2010). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Seçil Büker & Y. Gürhan Topçu (Ed.) *Sinema: Tarih, Kuram ve Eleştiri* içinde (s.211-230). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 1. Baskı.

Zizek, S. (2002). *İdeolojinin Yüce Nesnesi,* çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay., 1. Baskı.

FEMİNİST FİLM KURAMI

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. AnK: Phoenix Yay.

Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İst. Bağlam Yayınları.

Barthes, R. (1996). *S/Z,* çev.: Sündüz Öztürk Kasar, İst. Yapı Kredi Yay.

Berger, A. (2009). *Görme Biçimleri.* Çev.: Yurdanur Salman, İst. Metis Yay.

Büker, S. (2009). *Kim Korkar Hain Hitchcock'tan*, Ank. Öteki Yayınevi.

Büker, S. ve Topçu, G. (2010). *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri.* İst: Kırmızı Kedi Yayınları.

Creed, B. (1993). *The Monstorous-Feminine, Film, Feminism, Psychoanalysis,* Londra ve New York: Routledge.

Chaudri, S. (2006). *Feminist Film Theorists; Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed,* Londra ve New York: Routledge.

De Beauvoir, S. (1963). *La Force des Choses,* Paris: Folio.

De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema,* Bloomington: Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1994). *The Practise of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire,* Bloomington: Indiana University Press.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramına Giriş*. çev.: Tuncay Birkan, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Fougeyrollas-Schwebel, D. (2009). "Feminist Hareketler", *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*, Yayına Haz.: Helena Hırata, Françoise Laboire, Hélène le Doaré, Danièle Senotier, çev.: Gülnur Acar-Savran, İstanbul: Kanat Yayınları.

Gouma-Peterson, T. ve Mathews, P. (2008). "Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi,* Yay. Haz.: Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayıncılık.

Johnston, C. (2008). "Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması", çev.: Ertan Yılmaz, Ankara: Orient yayınları.

Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi ve Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kaplan, E. A. (2000). *Feminism and Film,* Oxford: Oxford University Press.

Mansfield (2006), *Öznellik,* çev.: H. Çetinkaya-R.Durmaz, İzmir: Aralık yayınları

Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İst: Kırmızı Kedi Yay.

Mulvey, L. (2010a). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları

Mulvey, L. (2010b). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması Üzerine King Vidor'un Duel in the Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler", *Sinema: Tarih-Kuram- Eleştiri* (içinde), çev.: Nilgün Abisel, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Mulvey, L. (2012). *Saniyede 24 Kare; Doğurganlık ve Hareketli Görüntü*, çev.: Selin Dingiloğlu, İstanbul: Doruk Yayınları.

Öğüt, H. (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema", *Cogito* Bahar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztürk, R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri,* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Öztürk, R. (2003) *Sinemanın Dişil Yüzü; Türkiye'de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om Yayınevi.

Pollock, G. (2008). "Modernlik ve Kadınlığın Mekanları", *Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* Ed.: Ahu Antmen, çev.: Esin Soğancılar, İstanbul: İletişim Yayınları.

Saygılıgil, F. (2010). "Bilge Olgaç'ın Gülüşan Filmi İçin Bir Okuma Denemesi", *SineCine,* Güz 1(2) Ankara: Dipnot Yayınları.

Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Phychonalysis and Cinema,* Bloomington: Indiana University Press.

Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiğinde*, çev.: Aylin Onacak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı;* çev.: Deniz Koç, İstanbul: Agora Yayınları.
Stanley, L. ve Wise, S. (1995). "Feminist Araştırma Sürecinde Metot, Metodoloji, Epistomoloji", *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem,* Yayına Hazırlayanlar: Serpil Çakır, Necla Akgökçe, İstanbul: Sel yayıncılık.
Suner, A. (2006). *Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek,* İstanbul: Metis Yayınları.
Timisi, N. (2011). "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye», *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar,* Der. : Murat İri, İst: Derin Yay.
Topçu, G. (2004). "Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın", *Sinemada Anlatı ve Türler,* Ed.: Fatma Dalay Küçükkurt- Ahmet Gürata, Ankara: Vadi Yayınları.
Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz,* İst: Ayrıntı Yay.
Wollstonecraft, M. (2007). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*, çev.: Deniz Hakyemez, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Yaşartürk, G. (2006), "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu", *SineMasal,* Ankara: Orient yayıncılık.

SİNEMADA ANLATI KURAMI

Aristoteles. (2008). *Poetika,* çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orjinal metin M.Ö. 335?).
Booth, Wayne. C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis. (Orjinal metin, 1961).
Bordwell, David. (1985). *Narration in the Fiction Film*, Madison: The University of Wisconsin Press.
Bordwell, David, (1988). "Appropriations and Impropprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative", *Cinema Journal* 27(3):5- 20.
Campbell, Joseph. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu,* çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı. (Orjinal metin, 1949).
Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı.* Özgür Yaren (çev.) Ankara: De Ki. (orjinal metin, 1978), s.23.
Fiske, John. (1990). *Introduction to Communication Studies,* Londra & New York: Routledge.
Fourie, Pieter J. (2004). *Media Studies Volume 2: Content, Audiences and Production,* Johannesburg: Juta Academic.
Larsen, Stephen. (2002). *A Fire in the Mind: The Life of Joseph Campbell with Robin Larsen.* Rochester, Vermont: Inner Traditions.

Propp, Vladimir. (1985). *Masalın Biçimbilimi,* çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: BFS. (Orjinal metin, 1928).
Todorov, Tzvetan. (1977). *The Poetics of Prose*, çev. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP.
Todorov, Tzvetan. (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis. (Orjinal metin, 1970).

SAF SİNEMAYA DÖNÜŞ DENEMESİ: DOGMA 95

Bazin, A. (1967). *What is Cinema? Volume I.* Berkeley: University of California Press.
Beyazyıldırım, A. E. (2002). Yeni Başlayanlar İçin Dogma, Altyazı, 12, 54-57.
Bondebjerg, I. (2003). Dogma 95 and the New Danish Cinema,
M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (70-85).
Christensen, O. (2000a). Spastic Aesthetics-*The Idiots, p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies.* Number 10, December 34-46.
(2000b). Authentic Illusions-The Aesthetic of Dogma 95, *p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies.* Number 10, December 111-122.
Combs, R.ve R. Durgnat.(2000). Rules of the Game, *Film Comment,* October 2000:28-32.
Gaut, B.(2003). Naked Film:Dogma and Its Limits, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (89-101).
Hjort, M. ve S.Mackenzie. (2003) Introduction, M.Hjort ve
S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (1-28).
Hjort, M.(2003a) Dogma 95: A Small Nation's Response to
Globalisation, M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. (31-47).
(2003b) The Globalisation of Dogma: The Dynamics of Metaculture and Counter-Publicity" M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. 133-157
Kau, E.V. (2000). Auteurs in Style. The Heresy or Indulgence of
the Dogma Brothers,*p.o.v. A Danish Journal Of Film Studies.* Number 10, December 137-146.
Kelly, R.(2000).*The Name of this Book is Dogme 95.* Faber & Raber.
Knudsen, P.O.(2004) "The Man Who Would Give Up Control" http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm
Livingston, P.(2003) Artistic Self-Reflexivity in *The King is Alive* and
Strass. M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. 102-110.

Özalp, L. (2003). *Seni Seviyorum Sinema.* İst: Remzi Kitapevi.
Roberts, M. (2003). Decoding D-Day: Multi-Channel Television atthe Millennium M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. 158-172.
Roman, S.(2001) *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95.* Hollywood:ifilm Lone Eagle Publishing Company.
Rundle, P.(2003).It's Too Late
http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm.
Schepelern, P.(2003). Kill Your Darlings: Lars von Trier and the Origin of Dogma 95. M.Hjort ve S.Mackenzie (Ed.), *Purity and Provocation Dogma 95.* Londra: British Film Institute Publishing. 58-69. (2004) Film According to Dogma. http://www. dogme95. dk/ news/interview/schepelern.htm
Stevenson, J.(2003).*Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood.* Santa Monica Press.
Thompson, A.(2001). Cinema Purite. S.Roman (Ed.), *Digital Babylon: Hollywood, Indiewood & Dogma 95.* Hollywood: ifilm Lone Eagle Publishing Company. 217-222.
Tinti, E.ve R. Öztürk. (2001). Bir Avuç Dogma. *Altyazı*, sayı 3, Aralık: 78-79.
Yücel, F. (2004). Yazı Tura, Erkek Adamların Memleketi, *Altyazı*, sayı 33, Ekim, 34-36.

QUEER SİNEMA

Arcan, Esra (2010). Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşaasına Eleştirel Yaklaşım. *Sinema Araştırmaları.* Murat İri (Der.). İstanbul: Derin.
Benshoff, Harry M. & Griffin, S. (2006). Queer Images, A History of Gay *and Lesbian Film in America.* Oxford: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
Benshoff, Harry M. (1997). *Monsters in the Closet: Homosexuality and yhe Horror Film.* Manchester: Manchester University Press.
Birkalan-Gedik, H. (2011).Türkiye'de 2000'li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi. Cinsel Yönelimler ve *Queer* Kuram. *Cogito.* (s.65-66). İst: YKY. (s.340-352).
Bordwell David (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. D. Bordwell& Noël Carroll (der.). *Post- Theory, Reconstructing Film Studies.* Wisconsin: The University of Wisconsin Press. (s.3-37).

Burston, Poul ve Richardson, Colin (1995). *A Queer Romence: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London: Routledge.

Butler, Andrew (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev.) Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon.

Butler, Judith (2008). *Cinsiyet Belası*. (çev.) Başak Ertür. İst: Metis

Butler, Judith (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith (1992) *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.

Butler, Judith (2004) *Undoing Gender*. New York: Routledge.

Cogito. Cinsel Yönelimler ve *Queer* Kuram. (s.65-66). İst: YKY.

Çakırlar,C. Ve Delice S. (2012) *Cinsellik Muamması, Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. İstanbul: Metis.

Davies, Steven Paul (2010). *Eşcinsel Sineması Tarihi/ Sinemada Görünür Olmak*. (Çev.). Ali Toprak. İstanbul: Kalkedon.

Dean, James Joseph (2007). Gays and Queers: From the Centering to the Decentering of Homosexuality in American Films. *Sexualities* 10: 363 http://www.sagepublications.com

Doty, Alexander (2000). Queer Theory. John Hill ve Pamela Church Gibson (der.). *Film Studies, Critical Approaches*. Oxford University Press Inc, New York. (s.146-150).

Doty, Alexander (1993). *Making Things Perfectly Queer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Durudoğan, H. (2011). Judith Butler ve Queer Etiği. Cinsel Yönelimler ve *Queer* Kuram. *Cogito*. İstanbul: YKY. (s.87-98).

Dyer, Richard (2002). *Culture of Queers*. London: Routledge

Eng D. L., Halberstam, J. , Esteban Muñoz, J. (2005).What's Queer About Queer Studies Now? *Social Text* 84–85, Vol. 23, No. 3–4. Duke University Press.

Erhart, Julia (2004). Laura Mulvey Meets Catherine Tramell Meets the She-Man: Counter History, Reclamation, and Incongruity in Lesbian Gay, and Queer Film and Media Criticism. Miler and R. Stam. (der.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing. (s.165-181).

Escudero-Alias M. (2009).Transatlantic dialogues and identity politics: theorising bilateral silences in the genesis and future of queer studies. *Journal of Transatlantic Studies*, Vol. 7, No. 4. (s.389-398)

Evans, Caroline ve Lorraine Gamman (1995). "The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing" Burston ve Richardson (der). *A Queer Romance: Lesbian, Gay Men and Popular Culture*. London: Routledge. (s.13-56).

Fuss, Diana (ed.) (1991) *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge.

Gross, Larry (2001). *Up From Invisibility: Lesbians, Gay Men and Media in America*. New York: Columbia University Press.

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

Jones, Chris (2007). Lesbian and Gay Cinema. Jill Nelmes.(der.) *Film Studies*. New York: Routledge. (s.253-278).

Leung, Helen Hok-Sze (2004). New Queer Cinema and Third Cinema. Michele Aaaron. (der.) *New Queer Cinema: A Critical Reader*. Rutgers University Press. (s.155–167).

Meghani, S. (2011). Queer Theory and Sexualities. *The Year's Work in Critical and Cultural Theory* 19(1): 205 http://ywcct. oxfordjournals. org.

Öztürk, Şeyda (2011). Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram giriş yazısı. Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram. *Cogito*. sayı 65-66. İstanbul: YKY. (s.5-6).

Pearl, M. B. (2012). *Screen Reviews* 53:1 (s.79-82) http://screen.oxfordjournals. org.

Pramaggiore, Maria (2011).Kızların Peşinde: Yeni Queer Sinemada Lezbiyenleri Tavlamak. (Çev.) Ebru Akay Pepedil, *Sekans Sinema Yazıları Seçkisi*. 4:100-117. [1997].

Pramaggiore M. ve Wallis T. (2011). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.

Rich, B. Ruby (1993). "Reflections on the Queer Screen" GLQ. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1/1:83-91.

Richardson, Niall (2006). Poison in the Sirkian System: The Political Agenda of Todd Haynes's Far From Heaven. *Scope*. No: 6, University of Nottingham, http://www.scope.nottingham. ac.uk/

Robertson, Pamela (1996). *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mea West to Madonna*. Durham, NC: Duke University Press.

Sedgwick, Eve (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley, CA: University of California Press.

Sedgwick, Eve (1992) *Tendencies*. Durham, NC. Duke University Press.

Seidman, Steven (2002). *Beyond the Closet: the Transformation of Gay and Lesbian Life*. NewYork: Routledge

Seidman, Steven (1996). *Queer Theory/ Sociology*. New York: Blackwell.

Smyth, Cherry (1992). "Redressing the 'Natural': The Temporary Transvestite Film", *Wide Angle*, 14/1, (s.36-55).

Stam, Robert (2005). *Film Theory - An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing

Turim, Maureen (2010). Avant-garde Film, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. Livingston, P&Plantinga, C.(der.) Routledge: New York. (s.527-545).

Ulusay, Nejat (2011).Yeni queer sinema: Öncesi ve sonrası. *Fe Dergi.* 3, no. 1 :1-15. http://cins.ankara.edu.tr/queercinema.html
Yardımcı S. ve Güçlü Ö. (2013). *Queer Tahayyül,* İst: Sel Yayıncılık
Walters, Suzanna D.(2001). *All the Tage: The Story of Gay Visibility in America.* Chicago, IL: University of Chicago Press.
Warner, Michael (1993) 'Introduction', Michael Warner (ed.) *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory.* Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
Warner, Michael (2000) *The Trouble with Normal: Sex, Politics and the Ethics of Queer Life.* New York: Free Press.
Waugh, Thomas (2001). Queer Film Anthologies. *Sexualities* 4 (1): 109-115 http://sex.sagepub.com/content/4/1/109.citation.
http://www.kaosgldergi.com

NOËL BURCH VE YENİ-BİÇİMCİ KURAM

Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory.* Oxford: Oxford University Press
Barthes, Roland (1996). *Göstergeler İmparatorluğu.* Çev: T.Yücel. İstanbul: YKY. [1970].
Bonitzer, Pascal (1995). *Bakış ve Ses.* Çev: İ.Yasar. İstanbul: YKY
Bordwell, David (1985). *Narration and the Fiction Film.* Wisconsin: University of Wisconsin Press.
Bordwell, David (1989a). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
Bordwell, David (1989b). Historical Poetics of Cinema. R. Barton Palmer, (ed.) *The Cinematic Text: Methods and Approaches.* Georgia State Literary Studies, no. 3 (1989). (s.369–398).
Bordwell, David (1990). A Case for Cognitivisim: Further Reflections. *Iris.* No11. (s.107-112).
Bordwell, David (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. D.Bordwell- N.Carroll (der). *Post-Theory Reconstructing Film Studies.* Madison: Wisconsin university Press. (s.3-36).
Bordwell, David (1997). *On The History of Film Style.* Cambridge: Harvard University Press
Bordwell, David and Thompson, Kristin (2012) *Film Sanatı.* 2.baskı. çev: E.Tılmaz-E.Onat. Ankara: De ki.
Bordwell, David and Thompson, Kristin (2001) *Film Art: An Introduction,* 6th edition, New York: McGraw Hill.
Bordwell, David ve Thompson, Kristin (1982). Neoformalist Criticism: A Reply. *Journal of the University Film and Video Association,* Vol. 34, No. 1 (Winter). (s.65-68).

Burch, Noël (1967). Diyalektik Bir Sinemaya Doğru. çev: İ.Denker. *Yeni Sinema*. S:13. (s.11-17).

Burch, Noël (1973). *Theory of Film Practice*. New York: Praeger.

Burch, Noël (1978). Porter, or Ambivalence. *Screen*, Winter 1978; 19. (s.91-106).

Burch, Noël (1979a).*To the Distant Observer: Form and Meaning in The Japanese Cinema .Michelson: Annette* University of Califomia Press.

Burch Noël (1979b). Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response. *October*, Vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda.(s.77-96).

Burch, Noël (1981a). *Theory of Film Practice*. Second edition. New York: Praeger.

Burch, Noël (1981b). Notes On Fritz Lang's First Mabuse. *Cine Tracks*. Volume 4, Number 1. (s.1-13).

Burch, Noël (1982). Narrative/Diegesis-Thresholds, Limits. *Screen*, July/August 1982; 23 (s.16-33).

Burch, Noel (1990). *Life to Those Shadows*. Trans: Ben Brewster. London:BFI

Burch,Noel (1994). Zaman ve Mekân ile İlgili Bağlantılar. Yalçın Demir (der., çev.). *Filmde Zaman ve Mekan*. Eskişehir: Turkuaz. (s.117-130).

Burch, Noël (2004). Complicity. *Cinema Journal*, Vol. 43, No. 4 (Summer, 2004). (s.131-136).

Burch, Noël (2012). Cinema, Theory, Women. Myer, Clive (der). *Critical Cinema*. New York: Columbia University Press. (s.41-56).

Carroll, Noël (1996). Prospect for film Theory: A Personal Assessment. D.Bordwell- N.Carroll (der) *Post-Theory Reconstructing Film Studies*. Madison: Wisconsin University Press. (s.37-68).

Christie, Ian (2000). Formalism and Neo-Formalism. J.Hill, P. C. Gibson (ed) *Film Studies Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press. (s.56-62).

Eagle, Herbert (ed and trans) (1981). *Russian Formalist Film Theory: An Introduction*, Ann Arbour: Michigan Slavic Publications.

Eagleton, Terry (2004). *Kuramdan Sonra*. Çev:U.Abacı. İst: Literatür.

Eyhenbaum, Boris.(1995). Biçimsel Yöntemin Kuramı, Tzvetan Todorov (der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. çev: M. Rifat-S.Rifat. İstanbul: YKY. (s.31-65).

Jameson, Fredric (2002). Dil Hapishanesi. *çev: M. H. Doğan. İst.YKY*

Kirihara, Donald. (1996). Reconstructing Japanese Film. Bordwell ve Caroll (ed) *Post Theory Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Winconsin Press. (s.501-519).

Malcomson, Scott L (1985). The Pure Land Beyond the seas: Barthes, Burch and the uses of Japan. *Screen*. May-August 1985; 26. (s.22-34).

Myer, Clive (2004). Playing with toys by the wayside: An interview with Noel Burch. *Journal of Media Practice* Volume 5 Number 2 . doi: 10.1386/jmpr.5.2.71/0.

Myer, Clive (2012). Introduction. Clive Myer (der). *Critical Cinema*. New York: Columbia Uni. Press. (s.1-10).

Myer, Clive (2012). An Interview with Noel Burch: Playing with Toys by the Wayside. Myer, Clive (der). *Critical Cinema*. New York: Columbia University Press. (s.255-296).

Rosen, Philip (2006). History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinema. V.Vitali, P.Willemen (ed). *Theorising National Cinema*. London: BFI. (s.17-28).

Rushton, Richard ve Bettinson, Gary (2010). *What is Film Theory?* .New York: Mc Graw Hill.

Salvaggio, Jerry L (1982). "Eat the Rind-Throw the Watermelon Away:" A Neo-Formalist Tenet. *Journal of the University Film and Video Association*, Vol. 34, No. 2 (Spring), (s.29-31).

Salvaggio, Jerry L (1981). The Emergence of a New School of Criticism: Neo-Formalism. *Journal of the University Film Association*, Vol. 33, No. 4 (Fall), (s.45-52).

Stagier, Janet (1985). The Politics of Film Canons. *Cinema Journal*. Vol. 24, No. 3. (s.4-23).

Stam, Robert vd. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics Structuralism, Post Structuralism and Beyond*, London and New York: Routledge.

Stam, Robert. (2000). *Film Theory An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing

Şklovski,Viktor (1995). Teknik Olarak Sanat. Tzvetan Todorov (der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. çev: M.Rifat-S.Rifat. İstanbul: YKY. (s.66-85).

Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press.

Tinyanov, Yuri (1995). Yazınsal Evrim Üzerine. Tzvetan Todorov (der) *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*. çev: M.Rifat-S. Rifat. İstanbul: YKY. (s.104-118).

DELEUZE: OLUŞ VE ZAMAN FELSEFESİ OLARAK SİNEMA

Bordwell, D. (2000). "Modernizm, Minimalizm, Melankoli, Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:7, Bahar.

Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara:Paradigma Yay.
Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*, Çev.Cem Soydemir, İstanbul: Doğubatı Yay.
Deleuze, G. (1984). *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of Faculties*, Çev.H. Tomlinson ve B. Habberjam, Londra: Athlone.
Deleuze, G. (1989a). *Cinema 1: The Movement Image*, Çev. Gugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota.
Deleuze, G. (1989b). *Cinema 2: The Time Image*, Çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota.
Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir?*, Çev.Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yay.
Deleuze; G. (2006). *Bergsonizm*, Çev. Hakan Yücefer, İşt.: Otonom Yay.
Eşli, Ö. M. (2012). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İstanbul: Doruk Yayınları.
Herzog, A. (2005). "Images of Thought and Acts of Creation Deleuze, Bergson and the Question of Cinema", *Invisible Culture: An Electronic Journal For Visual Studies* (39 http//www.rochester.edu/in-visible_culture/issue37herzog.htm, 22.03.2005.
Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ank.: Ark Yay.
Ponty, M. (1994). *Algının Fenomonolojisine Önsöz*, Çev. Medar Atıcı, İstanbul: Afa Yay.
Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham and London: Duke University Press.
Sütçü, Ö. Y. (1998). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Ankara:Es Yay.
Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*, İstanbul: Afa Yay.
Yılmaz, E. (1997). "Jean Luc Godard ya da Sinemada Avant-Garde'ın Siyasetle İlişki Kurma Tarzı üzerine", *Avrupalı Yönetmenler*, Ankara: Kitle Yay.

SİNEMA KURAMLARI 2

BEYAZPERDEYİ AYDINLATAN KURAMLAR

Editör: Zeynep ÖZARSLAN

Yazarlar:

Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Şükran KUYUCAK ESEN
Doç. Dr. Senem A. DURUEL ERKILIÇ
Doç. Dr. Zeynep ÇETİN ERUS
Doç. Dr. Y. Gürhan TOPÇU
Doç. Celal Oktay YALIN
Doç. Dr. Özgür YAREN
Yrd. Doç. Dr. Hakan ERKILIÇ
Yrd. Doç. Dr. Meral ÖZÇINAR EŞLİ
Yrd. Doç. Dr. Aslı GÜNGÖR
Yrd. Doç. Dr. Zeynep ÖZARSLAN
Yrd. Doç. Dr. Feryal SAYGILIGİL
Öğr. Gör. Dr. Burak BAKIR

SİNEMA KURAMLARI 2 (Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar), 1. cildin bıraktığı yerden, 1950'lerin sonundan başlayarak, günümüze kadar sinemada tartışılagelen önemli film kuramlarını incelemeyi hedefledik. Bu çalışma içindeki, 12 kuram, 13 akademisyen tarafından, iki yılı aşan bir zaman süresince sadece bu kitap için inceledi.

Bu çalışmanın amacı, bir yandan sinemanın temel kuramlarını içinde toplamak, diğer yandan, alanlarında uzman olan ve farklı üniversitelerde ders veren değerli akademisyenleri de buluşturmaktı. Eğer bu amaca ulaşırsak, bu değerli akademisyenlerin katkıları ve siz değerli okurların beğenisi ile olacaktır.

ISBN: 978-605-4554-11-9

9 786054 554119

SU YAYINEVİ