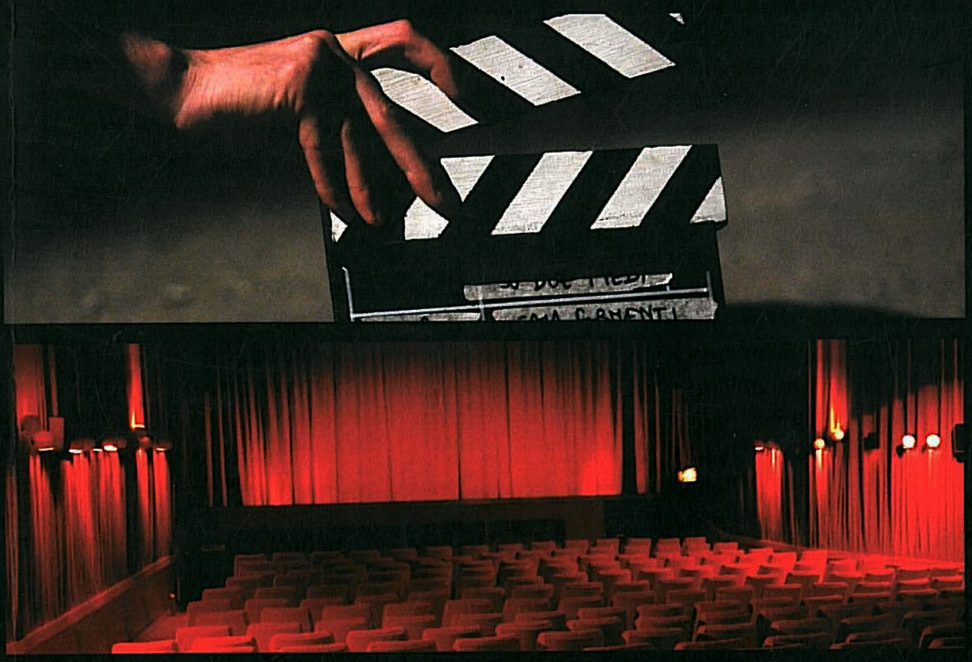
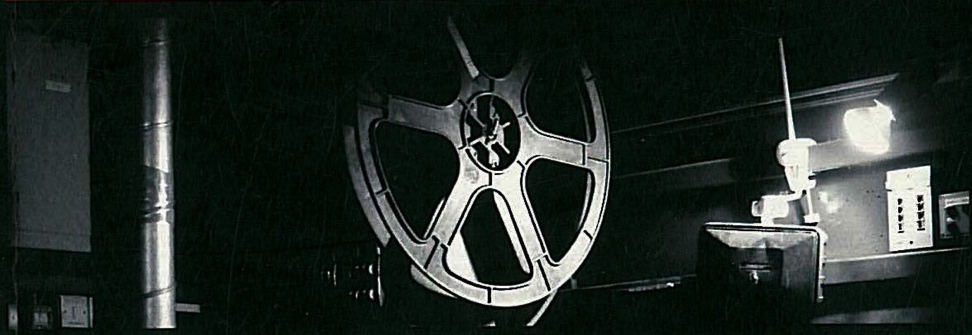
Es Sinema Tekniği

Sinemanın Temel Kavramları

Susan Hayward





es YAYINLARI

Susan Hayward University of Exeter'deki Film Araştırmaları Bölümü'nde profesördür. Yakın dönemdeki çalışmaları arasında *French National Cinema* (ikinci basım, Routledge, 2005), *Simone Signoret: The Star as Cultural Sign* (2004) ve *Les Diaboliques* (2005) bulunmaktadır.

es YAYINLARI: 73
Sinema Tekniği:22

Ağustos 2012
ISBN:978-605- 5664-22-0

Bu kitabın her türlü yayın hakkı saklıdır. Yayıncının yazılı izni olmaksızın bu yayının herhangi bir biçimde basılıp çoğaltılması, bilgisayar, internet ortamında kullanılması, kaset veya CD'ye kaydedilmesi dahil yasaktır. Kitabın metnini yukarıda anılan herhangi bir biçimde kullanmak isteyenler, yayınca kuruluşa başvurmak zorundadır.

© Routledge
© Bu kitabın Türkçe Yayın Hakları
es Yayınlarına aittir

Bu Kitabı Yayına Hazırlayan ve Çeviren:

Uğur Kutay / Metin Çavuş

Baskı: Dijital Baskı Tekniğiyle Es Yayınlarında Üretilmiştir
Kapak Tasarımı: Cabir Üçtaş
Kapak Baskısı: Ap Ofset
Cilt: Ap Ofset

es
YAYINLARI

Caferağa Mah. Telalzade Sok. No:30 Kadıköy / İstanbul
www.esyayinlari.com Tel: 0216 414 59 12 / 13

SUSAN HAYWARD

SİNEMANIN TEMEL KAVRAMLARI

ÇEVİRENLER:

UĞUR KUTAY- METİN ÇAVUŞ

es
YAYINCARI

Öğrencilerime

İÇİNDEKİLER

Birinci Baskıya Önsöz	9
Teşekkürler	10
Başlıklar	11
Sinemanın Temel Kavramları	15
Kaynakça	672
Filmler Dizini	694
İsim Dizini	710

BİRİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Sinemanın Temel Kavramları sinema alanında çalışan öğrencilerle eğitimcilere ve sinemayla ilgilenen diğer insanlara temel kuramsal terimler ve mümkün olduğunca bunları kuşatan tartışmalar üzerine kullanışlı bir başvuru kitabı sağlama amacıyla hazırlanmış geniş kapsamlı bir sözlüktür. Bu sözlük aynı zamanda anahtar türlere, sinema kuramı ve film akımlarına dair genel bir tarihsel bakış sunuyor. Tabii ki bu maddeler 'her şey'i kapsamıyor. Bundan sonraki baskılar ilave maddeler içerecek ve okurlardan gelecek madde önerlerini de memnuniyetle karşılarım. Elinizdeki kitap öğrencilerin sinema çalışmasına giriştiklerinde ortaya çıkan ihtiyaçlarını algılayışıma ve eğitimcilere hızlı başvuru için özet bilgiler sunma niyetine dayanıyor. Maddeler mümkün olduğunca kısa ve anlaşılır şekilde yazıldı, ama kuşkusuz bazı 'yoğun' alanlar olacaktır; bu konuda da gelecek önerileri memnuniyetle karşılarım. Bu alanda öğrencilerim bana çok yardımcı oldular.

Bütün çapraz-göndermeler koyu karakterle yazılmıştır. Bazen çapraz-gönderme yapılan kavram tam da madde adındaki gibi olmayabilir (örneğin koyu yazılan *ideolojik*, ideoloji ile ilgili maddeye gönderme yapar). Bazı maddelerin sonunda önerilen kaynaklar kitabın sonundaki kaynakçada bulunmaktadır. Faydalı olacağı düşünülen yerlerde, önerilen metnin özel ilişkisi ya da yönü açıklanmıştır.

Son olarak, geleneksel tarzda bir içindekiler tablosu yerine, bu kitapta ele alınan bütün kavramların bir listesini sundum. Bir kavramın daha büyük bir konunun parçası olduğu yerlerde, madde başlığı kavramın tartışıldığı ana maddeye çapraz-gönderme yapıyor; böylece, örneğin 'jouissance' (haz) maddesi J'nin altında, asıl açıklandığı 'psikanaliz' maddesine çapraz-göndermeyle yer alıyor. Maddelerin çoğunun başlangıcında başvuracağınız diğer maddeleri öneren bir parantez bulunuyor -bu çapraz dalışları yararlı bulacağınıza ve konuyu genişletmeye yardım edeceğine inanıyorum.

TEŞEKKÜRLER

Üçüncü Baskı için teşekkürlerim öğrencilerime ve bana bu kitabın yararlılığını bildiren (ve hakkında yazılması gereken başka alanları işaret eden) diğer insanlara gidiyor. İkinci Baskı'nın genişletilmesinde belli maddelerdeki (özellikle Sömürge Sonrası Kuram, Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya Sineması) yardımından dolayı Jacqueline Maingard'a ve Kaynakça'nın hazırlanmasındaki yardımları nedeniyle annem Kathleen Hayward'a teşekkür ediyorum. Diğer bütün teşekkürler aynıdır. Bu proje boyunca yardımını esirgemeyen bazı kişilere teşekkür etmek isterim. Öncelikle, projeye dair hiç eksilmeyen coşkusuyla kitabın yazımını keyifli kılan editörüm Rebecca Barden'a; ikinci olarak, farklı maddelerde bana geribildirimde bulunmak için büyük çaba harcayan meslektaşlarıma, öğrencilerime ve Routledge okurlarına; üçüncü olarak da, varlığı ve işimi çok kolaylaştıran olağanüstü yardımcı kütüphanecileri için British Film Institute'a teşekkürlerimi ifade etmeliyim. Birinci Baskı'da projenin tamamlanmasını mümkün kılan zamanı sağladığı için Profesör Jennifer Birkett'a da teşekkür borçluyum.

BAŞLIKLAR

180 Derece Kuralı

30 Derece Kuralı

Açı/Karşı-Açı Çekim

Aksiyon Filmleri

Alman Dışavurumculuğu

Almanya/Yeni Alman Sineması

Almaşık Kurgu

Anlatı/Anlatım

Aracılık

Artzamanlı/Eşzamanlı

Aşırılık

Auteur/ Auteur Kuramı/ Auteur Politikası/ Cahiers du Cinema

Avangard

Avrupa Sineması

Aygıt

B-Filmleri

Bağımsız Amerikan Sineması

Bağımsız Sinema

Bakış

Bakış Çizgisi Uyumu

Belgesel

Belirsizlik

Bilimkurgu Filmleri

Bollywood

Canlandırma

Çekimler

Çerçeve Oranı

Çerçeveleme

Cinsellik

Derin Odak/Alan Derinliği

Destansı Filmleri

Devamlılık Kurgusu

Diegesis/Diegetik/Diegetik-Olmayan/Dış Diegetik ve İç Diegetik

Dikey Bütünleşme

Dikiş

Doğallaştırma

Egemen/Anaakım Sinema

Eksilti

Eşlemesizlik/Eşlemesiz Ses

Eşleştirilemeyen Çekimler

Etnografik Film / Etnografik Bakış

Fantezi/Fantastik Filmler

Feminist Sinema Kuramı

Fetişizm – bkz. Kara Film, Röntgencilik / Fetişizm

Film Endüstrisi – bkz. Hollywood, Stüdyo Sistemi

Fransız Şiirsel Gerçekçiliği

Fransız Yeni Dalgası

Fütürizm

Gangster Sineması

Gece etkisi

Geçmişe Dönüş

Gerçekçilik

Gerçeküstücülük

Gerilim / Psikolojik Gerilim

Gişe Bombaları

Görüntü

Görüntü Yönetmeni / Kameraman

Göstergebilim, Gösterge ve Anlamlama

Gözetlemecilik / Gözetleme Dürtüsü / Görsel Haz

Hays Kodu / Hays Yönetmeliği

Hegemonya

Hollywood

Hollywood Kara Listesi

Işıklandırma

İç İçe anlatı

İdeoloji

İfade etme

İkonografi

İmgesel / Simgesel

İngiliz Yeni Dalgası

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği

İzleyici (1) / İzleyici–Özdeşleşmesi / Kadın İzleyici

İzleyici (2)

Kadın Maskesi

Kanka Filmleri

Kara Film

Kararma-Açılma

Karşı Sinema/Muhalif Sinema

Kaydırmalı Çekim / Dolly Çekimi

Kesme

Klasik Hollywood Sineması / Klasik Anlatı Sineması

Kodlar ve Uzlaşımlar / Klasik Kurallar

Komedi

Korku Sineması

Kostümlü Dramlar

Kuram

Kurgu / Sovyet Montajı

Mekan ve Zaman / Mekansal ve Zamansal Devamlılık

Melodram ve Kadın Filmleri

Metinlerarasılık

Metod Oyunculuğu

Metonimi/Metafor

Mit

Mizansen

Modernizm

Motivasyon

Müzik

Müzikal

Natüralizm

Optik Kaydırma

Ödipal Yörünge

Öne Çıkarma

Özgür Sinema (İngiltere)/ İngiliz Özgür Sineması

Özne / Nesne

Özne / Öznellik

Öznel Kamera

Pornografi

Postmodernizm

Psikanaliz

Queer Sineması

Renk

Sanat Yönetimi

Sansür

Savaş Filmleri

Sekanslama / Sekans

Sembolik Çekim

Ses / Filmin Sesi

Sıçramalı Kesme

Sıkıştırmaç

Sınıf

Silinme

Sinema - Gerçek

Sinemaskop

Siyahi Sinema - İngiltere

Siyahi Sinema - Siyahi Sömürü Filmleri A.B.D Dahil.

Sovyet Sineması / Okulu

Sömürge - Sonrası Kuram

Sömürü Filmleri

Söylev

Stereotip

Stüdyo Sistemi

Şeffaflık

Tarihsel Filmler / Yeniden İnşalar

Temelanlam / Yananlam

Tercih Edilen Okuma

Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal Gerçekçilik

Tür / Alt Tür

Uyarlama

Üçüncü Dünya Sinemaları

Üçüncü Sinema

Üstdil

Westernler

Yabancılaştırma

Yapıçözüm

Yapımcı

Yapısalcılık / Postyapısalcılık

Yeni Sinema (Cinema Nôvo)

Yeraltı Sineması

Yıldız / Yıldız Oyuncu / Yıldız Sistemi

Yokluk / Varlık

Yol Filmi

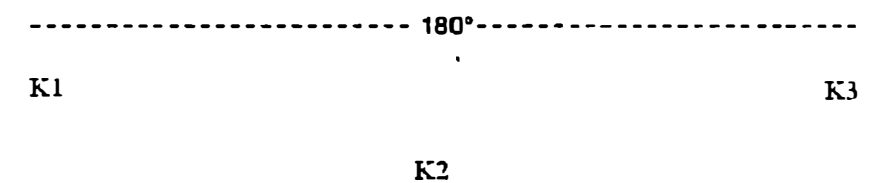
Yönetmen

Zincirleme / Erime

SİNEMANIN
TEMEL KAVRAMLARI

180 DERECE KURALI

'Hayali çizgi' olarak da bilinen bu kural, izleyici perspektifinin tutarlılığını güvence altına alan bir 'kural'dır. Temelde, bir sahne çekilirken, kameralar bu hayali çizginin sürekli tek bir tarafında kalmalıdır aksi takdirde diyagramın da gösterdiği gibi izleyici yönünü şaşırabilir. Üç kamera da, nesnenin üzerinde bulunduğu çizginin bir tarafındadır.



Film perdede gösterilirken, belli bir zamana ve final kesmesine uygun kurguya göre izleyici bu üç kamera pozisyonundan birini (kamera 1, 2 ya da 3) seçer. İzleyici açısından bu perspektif bakışta mükemmel bir mantık vardır. Ama ya kamera çizginin öbür yanına geçerse? O zaman izleyicinin perspektifi tersine döner, şeyleri arkadan öne doğru görürdü. Eğer çekim nesnesi konuşan iki karakterse (ikili bir çekim) konumları tersine dönerdi. A karakteri B karakterinin pozisyonunda olurdu.

*Ayrıca bkz. **30 derece kuralı***

30 DERECE KURALI

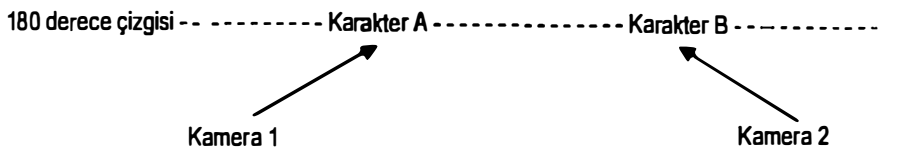
Bir başka kamera açısına kesme yapıldığında kameranın önceki açıdan en az 30 derece farklı olmasını şart koşan, devamlılık adına uygulanan bir kural. Eğer bu kurala uyulmaz ve çerçeve içindeki kişi ya da nesnenin iki farklı çekimi kamera 30 dereceden fazla hareket etmeden kurgulanırsa, izleyicide sanki kamera biraz sıçramış gibi bir şok etkisi yaratır. Aslında uzamsal mantık açısından iki çekim arasında, aralarındaki geçişin fark edilmemesi için açı bakımından yeterince fark yoktur (bu nedenle nesneye dair yenilenen konum net bir şekilde anlaşılır). Sonuç **sıçramalı kesme** denilen fark edilebilir bir sıçramadır. 30 derece kuralı filmde rahatsız etmeyen bir **dikişsizlik** yaratmaya hizmet eder çünkü böyle bir değişim dikkatleri kendine çekmez ve **anlatı** içinde mantıksal olarak motive olur.

Ayrıca bkz. **180 derece kuralı**

A

AÇI/KARŞI-AÇI ÇEKİM

Ayrıca çekim/karşı-çekim olarak da bilinen bu uygulama en çok diyaloglar için kullanılır. İki konuşmacıyı değişimli olarak birbiri ardına gelen, genellikle orta yakın plan ölçekteki çekimlerle göstermek. Şekilde de görüldüğü gibi normalde bu çekimler dinleyen insanın bakış açısından çekilmektedir.



Daha belirgin durumlarda dinleyenin omuzu ve profili çerçevenin ön tarafında ancak fark edilmektedir ve kamera konuşmacının yüzüne odaklanmıştır. Fakat **izleyiciler,** dinleyen **öne çıkartılmamış** olsa da, bir seri karşı açı çekiminden dolayı, iki kişinin karşılıklı konuştuğunu bilir. Bu tarz çekimler görsel mantığa göre düzenlenir (A karakteri konuşma sırasında gösterilir - kesme ile B karakterin konuşmasına geçilir). Ya da nadir de olsa, kamera dinleyeni gösterebilir (özellikle dinleyen tehlike altında olduğunda). Bu iki farklı örnekte izleyicilerin konumu değişiklik gösterir. İlkinde izleyiciler, çekim dinleyicinin konumuyla özdeşleşmeyi yaşattığı sürece (izleyici kendisine hitap edildiğini varsayar), **görüntünün** ayrıcalıklı seyircileri haline gelirler. İkincisinde, izleyiciler kendilerini konuşmacının pozisyonunda gördüklerinde çok daha belirsiz bir şekilde konumlanabilirler, bu açıdan mümkün olduğundan çok daha fazla güce sahiptirler (ne de olsa, izleyiciler filme gerçekte konuşamayacaklarına göre). Sonuç, izleyicileri görüntünün röntgencileri olarak içine girdikleri hileli rol konusunda uyarmak olabilir. Bu durum yabancılaştırıcı etkiyi ortaya çıkartır (bkz. **gözetlemecilik**).

Ayrıca bkz. **180-derece kuralı, dikiş**

AKSİYON FİLMLERİ

Aksiyon filmi terimi, genel ifadeyle, yapımı için büyük paralar harcanan ve öncelikli amacı izleyicilere şiddet ve aksiyon içerikli sahnelerle dolu sınırsız heyecan sunmak olan filmler için kullanılan, oldukça yaygın ve kapsayıcı bir terimdir. Marshall Julius'un (1996:5) doğru ifadesi ile aksiyon filmi denince, esasen 'kindar polisler ve araba takip sahneleri, çıldırmış caniler ve dövüş sanatı ustaları, erkek erkeğe muhabbet, silahlı çatışmalar ve süper gizli ajanlar, kılıçlar ve büyücüler, savaş zamanı Nazilere dersini verenler, genç erkeklere özgü maceralar, tesadüfi yıkımlar ve ölüme meydan okumalar' akla gelmektedir. Kısacası, aksiyon filmlerinin ardındaki temel dürtü gerçeklerden mutlak bir kaçıştır. 'Olay örgüsünü unut, aksiyona odaklan' (1996:13). Silahlı çatışmalar, araba takipleri ve bol bol çarpışma, hızlı aksiyon filmlerinin vazgeçilmezleridir; alev topu patlamalarının ve yıkılan binaların (hatta dünyaların) anlatıda oluşturduğu doruk noktalar, bilimkurgu, felaket ve kaçırma filmlerinin ana unsurlarıdır; her türlü patlama, havaya uçan gövdeler, yanmakta olan tanklar ve uçaklar, torpidonun bakış açısından yapılan çekimler savaş filmlerinin en bilinen bölümleridir. Gözlerimiz için muhteşem bir şölen! Başkasının yerine geçerek ve hissettiğimiz korkunun üstesinden gelerek heyecanlanmış olmanın keyfini çıkartırız. Öldürücü etkiye sahip Sarin sinir gazının yayılma tehlikesini konu olarak işleyen *Rock* (*Kaya*, Michael Bay, 1996) gibi paranoyak-terörist bir aksiyon filmini başka türlü nasıl sevebiliriz ki? King'in (2000: 103) vurguladığı gibi, filmdeki heyecanın bizde yarattığı zevkten dolayı yaşadığımız her türlü suçluluk duygusu, bu filmlere her günkü sıradanlıktan kaçmak ve aynı zamanda, filmlerdeki bolluk aracılığı ile kendi hayatımızdaki kıtlığı telafi etmek için gittiğimiz olgusuyla dengelenir.

Aksiyon filmleri esas olarak Hollywood'la özdeşleşmiş olsa da, bu konuda bazı önemli noktalara değinmek yerinde olacaktır. Bunlardan ilki, aksiyon filmlerinde *daha ötesi yok* (*nec plus ultra*) konumundaki Bond filmlerinin, her şeyden önce, birer İngiliz yapımı olmalarıdır (her ne kadar Amerikalı yapımcı Albert 'Cubby' Broccoli ve daha sonra eşi Barbara'nın önemli finansmanı olsa da -1960'ların başından 1990'lara kadar çekilen on yedi Bond filmi İngiltere etiketini taşı-

maktadır). Bond filmleri -Ken Adam tarafından hazırlanan heybetli setleriyle, nefes kesen dublörlük numaralarıyla, bol para harcanan görselleriyle, aşırı fantezileriyle, kötü düşmanın canavar makineleriyle savaşmak için icat edilen Bond cihazlarıyla, teknoloji ve tasarım ile yaşanan oldukça abartılı bir birlikteliğin açık birer kanıtıdır. Doğrusu bizler de, koltuklarımıza kurulup 'cömertçe hazırlanmış bu bolluk' (2000: 96) şölenini izlemeye davetliyizdir. Her Bond filmi bir öncekine göre çok daha büyük bir yapım değeri ile çekilmektedir. Böylece Bond filmleri, daha sonra çekilen pek çok aksiyon serisi ya da diğer bir ifade ile aksiyon acenta filmleri (action franchise movies) için belirleyici birer rol modeli oldular (örn. 1987'de başlayan *Die Hard/Zor Ölüm* serisi; ya da 1988'de başlayan *Lethal Weapon/Cehennem Silahı* serisi -bunlar Hollywood'un aksiyon filmleri arasında en yüksek gişe gelirine sahip iki seridir. Fakat bir tarafta Bond filmlerinde, setlerin özel olarak hazırlanmış füturistik tasarımları ve Bond'un uğradığı egzotik mekanlar yardımıyla, aksiyonun tüm görkemi, perdede bir bütün olarak gözümüzün önüne serilmişken (neredeyse Bazin'in derin odak kurgusunu yansıtacak şekilde), diğer taraftan yeni aksiyon filmlerinde bize, hızlı kurgu ve devamsızlık etkisi yardımı ile parçalanmış ve kısıtlanmış bir mekan duygusu sunulur (montaj etkisi içermeyen bir montaj sayesinde). Burada 'çarpışma etkisi yaratan, durmak bilmeyen bir mekanizma' ile karşı karşıyayızdır (2000: 96). Bu hızlı almaşık kurgu, sonuçta her türlü gerçeklik duygusunu yok etmektedir, çünkü biz seyirciler gerçek anlamda kendimizi kaybetmiş durumdayızdır. İyi bir örnek olarak *Collateral* (*Tetikçinin Gecesi*, Michael Mann, 2004) filminde, Korelilerin işlettiği gece kulübünde yaşanan silahlı çatışmanın coşkun kurgu uygulaması gösterilebilir, fakat *Troy* (*Truva*, Wolfgang Petersen, 2004) ve *King Arthur* (*Kral Arthur*, Antoine Fuqua, 2004) filmlerindeki savaş sahneleri de aynı kategoride yer alır.

Yeni aksiyon filmlerinin Bond estetiği ile uyuşmayan başka noktaları da bulunmaktadır. Cesurca bir aksiyondan sonra söylenen tek satırlık şakalara ilk kez bir Bond filminde rastladık. Fakat günümüzde, ne yazık ki bu tür nükteli tek satırlık şakalar, oldukça şiddetli sahnelerin arkasından da yapılmaya başlandı. Bu örnekler Bond

filmlerindeki ince nüktedanlığın yanında genellikle etkisiz ve renksiz kalmaktadır. *Troy* ve *King Arthur* gibi **destansı filmler**deki son dönem örnekler gerçekten de başarısızdır ve hatta oldukça da saçmadır; benzer bir etkisizlik Cruise'un şiddet dolu aksiyon filmi *Collateral*'daki denemelerde de görülebilir. İngiltere ise kendi gözde aksiyon kahramanı Bond'un böyle bir duruma düşmesine izin vermemektedir. ABD ile ortak bir yapım olan ve *Once Were Warriors* (*Bir Zamanlar Savaşçıydılar*, 1994) filmiyle ünlenen Yeni Zelandalı yönetmen Lee Tamahori tarafından yönetilen *To Die Another Day* (*Başka Gün Öl*, 2002) filmi buna bir örnektir.

Vurgulanması gereken ikinci önemli nokta ise Hong Kong, Çin, Japonya, Tayvan ve Güney Kore'nin dövüş sanatlarını konu edinen filmleri ile önemli bir aksiyon filmleri geleneğine sahip olduklarıdır - ki bu gelenek Lo Wei'nin Hong Kong filmleri ile (Bruce Lee'nin oynadığı *The Big Boss/Büyük Patron*, 1971 ve *Fist of Fury/Öfkenin Yumruğu*, 1972) 1970'lerin başlarına kadar uzanır; gelenek, Jackie Chan'ın hem yönettiği hem de oynadığı *Polis Story/Süper Polis* serisiyle (1995'te başladı) ve John Woo'nun 1980'lerin ortasındaki filmleriyle (*A Better Tomorrow*, 1986, Çinli oyuncu Chow Yun-Fat'ın oynadığı, Hong Kong'un bugüne kadar en yüksek gişe geliri elde eden filmlerinden biri) devam etti. İlginçtir, film estetiği söz konusu olduğunda aksiyon filmlerindekine benzer bir dönüşüm bu türdeki filmler için de gerçekleşti. King'e (2000:97) göre, bu türün erken dönem filmlerinin dövüş sahnelerinde, 'Bruce Lee'nin gerçek yeteneğini' gösterebilmek adına tek ve daha uzun çekimler tercih edilirken, günümüzde bu tarz dövüş sanatı aksiyonları, daha çok 'kurgu efektlerinin görkemli gösterişine' sırtını dayamış durumdadır. Performansı çekerken yansıtılan bütünlük (bütünlük, aynı zamanda otantikliği devam ettiren anlamında da düşünülmeli), bazı örneklerde aşırı-şiddetin taşkın temposu ile yer değiştirir (örn. *Full Contact*, Ringo Lam, 1992 ya da *Bangkok Dangerous/Zor Karar*, Pang kardeşler, 2001). Bunlardan farklı olarak, wire-fu* tekniği ile sunulan özel efektler, dövüş sanatı filmlerini fantastiğin yeni bir boyutuna taşımış

* Aşırı dövüş sahnelerinin belli koroegrofiler dahilinde kablo ve vinç mekanizmaları kullanılarak beyaz perdeye aktarılmasını sağlayan teknik.

oldu (bkz. *Croucling Tiger Hidden Dragon/Kaplan ve Ejderha*, Ang Lee, 2000 ya da *Hero/Kahraman*, Zhang Yimuo, 2002). Fakat filmlerin tamamı bu hız ve fantezi gösterisine yenilmedi. Takeshi Kitano aksiyon filmlerine şiirsel diyebileceğimiz bir bakış açısı getirerek, bu türü çok farklı yerlere taşımış oldu (bkz. *Sonatine*, 1993).

Daha yakın zamanlarda, diktatörlüğün sona ermesiyle ve 1992'de sansürün ortadan kalkmasıyla birlikte Güney Kore, Lee Chang-Dong gibi yönetmenlerle (*Peppermint Candy*, 2000 ve Park Chan-Wook (*Old Boy/İhtiyar Delikanlı*, 2004, intikamın metafiziği üzerine aşırı şiddet içeren bir film) aksiyon filmleri arenasının önemli bir aktörü haline geldi. Güney Kore, Hong Kong ile birlikte, yerel aksiyon filmlerinin Hollywood filmlerine gişede üstünlük sağladığı nadir ülkelerden biridir. Hollywood ise Doğu'da yetişmiş bir avuç film yönetmenine, daha istikrarlı ve büyük aksiyon projelerini daha iyi finanse edebilecekleri bir endüstride çalışma şansı önererek, ABD'ye gelmeleri için teklifte bulundu ve onları ikna ederek, küçük bir mucizeyi de gerçekleştirmiş oldu (Hong Kong'lu yönetmen John Woo bir örnektir, *Face/Off/Yüz Yüze*, 1997 ve *Mission Impossible II/Görevimiz Tehlike II*, 2000).

Aksiyon filmleri Hollywood için yeni bir tür değildir ve bu tarz filmlerin geçmişi en azından 1930'ların başlarına kadar uzanır. Kavgacı kahraman filmlerinin (swashbuckler films) oyuncuları Douglas Fairbanks Junior ve Errol Flynn, sayısız tehlikeye atılarak en güç durumdan dahi kurtulmayı başarabilen aksiyon kahramanlarının ilklerindendir. Fakat daha o zamanlardan başlayarak Hollywood'da üretilen aksiyon filmlerinin daha fazla seyirciye ulaşması konusunda stüdyolar arasındaki rekabet artmıştı. Errol Flynn'in oynadığı iki Warner Brothers yapımının (*Captain Blood/Kanlı Korsan*, Michale Curtiz, 1935, ve *The Adventures of Robin Hood/Vatan Kurtaran Aslan*, Curtiz, 1938) çekilmesi, filmleri için ölçüsüzce para harcayan (örn. Clarke Gable ile Charles Laughton'ı karşı karşıya getiren *Mutiny on the Bounty/Denizde İsyan*, Frank Lloyd, 1935) *bir* stüdyo majörüne (MGM) meydan okumak için yapılmış temkinli bir hamleydi. O tarihten sonra, bu film kategorisi teknolojiye dayalı olarak ilerledi ve

başta **gerilim, bilimkurgu** ve **savaş** filmleri olmak üzere pek çok film türünü de kapsar duruma geldi. 1970'lerde perdeye yansıyan şiddet ve yıkımın dozu muazzam bir şekilde arttı. Hafif kameralar ve yeni özel efekt uygulamaları bu dönüşümün bir parçasıydı. Fakat bir de, muhtemelen, Vietnam savaşında da kullanıldığı haliyle savaş teknolojisinin genel olarak Amerikalılar ve özel olarak film izleyicileri üzerinde bıraktığı etkiler de belirleyici oldu. Bu savaş ve aslında onu takip eden diğer savaşlar (Körfez ve Irak Savaşı gibi), savaş teknolojisinin kendi düşmanını ortadan kaldırma konusunda sınır tanımayacağını bize göstermiş oldu (napalm, akıllı bombalar v.s.). Benzer bir şekilde, özellikle dijital teknolojinin aksiyon filmlerinde giderek ağırlık kazanması sayesinde, sinema dünyasında patlamaların çeşidi konusunda da gerçekten de bir sınır bulunmadığı görülmüş oldu.

11 Eylül 2001 sonrasındaki aksiyon filmleri savaş ve gerçeklik ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, bir tür temsiliyet krizinin ortaya çıkması beklenebilirdi. Son dönemde hızla artan destansı filmler (*Troy* gibi) aksiyon film türünün yıllar önceki haline, birbiriyle savaşan iyi ve kötünün çok daha rahatça seçilebildiği daha güvenilir topraklara kaydığını göstermektedir. Aslında Amerikan Sinemasında terör ve felaket filmleri sadece çok kısa bir dönem için üretilmedi. Bu filmler milyon dolarlar kazandırdığından bu durum hiç de uzun sürmedi. Söylevlerin ve savaş teknolojisinin hangi yollarla kolayca sınırları aştığının basit bir göstergesi olarak, Arnie Schwarzenegger'in oynadığı *Collateral Damage* (*Ölümüne Takip* Andrew Davis, 2001) filmini düşünebiliriz. Bu filmin Ekim 2001'de gösterime girmesi bekleniyordu, fakat 11 Eylül sonrası, gerçeklerle çok fazla benzerlik taşıdığı düşünülerek gösterimi ertelendi. Sonuçta film 2002 yılında seyirciyle buluşabildi. Arnie filmde bir itfaiyeciyi oynuyordu. İtfaiyeciler 11 Eylül sonrası yiğitliğin ve cesaretin simgesi haline gelmişti, dolayısıyla Arnie'nin böyle bir rolü oynuyor olmasının izleyiciler tarafından 'durumdan yararlanma' olarak algılanmasından korkuldu. Filmin geri çekilmesinin ilk nedeni buydu. İkinci nedense filmde ele alınan konuydu: Bir terör saldırısı. Kolombiyalı bir terörist, ABD'deki Kolombiya konsolosluğunu havaya uçururken aynı zamanda

Arnie'nin ailesini de öldürür ve bu da onu intikam almaya iter. Terörist daha sonra Arnie'ye bu ölümlerin patlamanın tali hasarları olarak geçekleştiğini söylese de, Arnie deliye dönmüş durumdadır. Ancak şimdi ara verip bir açıklama yapma zamanı geldi: Terörist bombalama ve bu bombalamanın tali hasarlar meydana getirdiği gerçeği -ki bu filmde son derece kötü bir şey olarak sunulmaktadır- aynı terimin ilk olarak Amerikalılar tarafından, ilk Körfez Savaşı'nda Bağdat'ı bombalarken kullanıldığı gerçeğini unutturmamalıdır. Bu saldırıda kullanılan akıllı bombalar (hedefi vururken aynı zamanda bünyelerine yerleştirilmiş video kamera ile bu eylemin görüntüsünü iletebildikleri için böyle adlandırıldılar) binlerce sivilin ölümüne neden oldu. Amerikan örneğinde tali hasar savaşın kaçınılmaz bir boyutuydu; Arnie'nin ailesi söz konusu olduğunda ise kötü ve karaktersiz bir teröristin davranışlarının bir sonucudur. 11 Eylül'e olan benzerliğine ve savaş söylemini yeniden üretme çabasına rağmen film başarılı oldu ve Arnie'ye bir aksiyon kahramanı olarak tekrar ün sağladı.

Aksiyon filmleri söz konusu olduğunda, kodlardan ve uzlaşımlardan konuşmak adeta anlamsızdır. Ancak anlatıda tutarsızlığın çok sık görülebileceğini söyleyebiliriz. Burada aşırılık kilit noktayı oluşturur ve 'erkeksi meydan okuma' başroldedir (Jonas, 2001: 28). Örneğin şovenizm (özellikle savaş ve bilimkurgu filmlerinde) bu aşırılığın bir parçası olabilmektedir. Aksiyon kahramanımız, tehlikeden ve dipsiz kuyuya düşmüş komedinin kıskacından -ya da başarısız denemelerinden demek daha doğru olur- kurtulabildiği anlarda, filmdeki patlamalar artmaya başlar (muhtemelen bu tür filmlerdeki komik unsurlar, gerçekdışı duruma vurgu yapmak için kullanılmaktadır). Fakat tehdidin çeşidi ne olursa olsun, bütün mesele ölümün kahraman tarafından belirleniyor olmasıdır - bunun inandırıcılıktan ne kadar uzak olduğunun bir önemi yoktur. Bu belki de bu tür filmlerin tek kuralıdır; ve tek acımasız istisnası, Brandon Lee'nin *The Crow* (Alex Proyas, 1994) filminin setinde öldürülmüş olmasıdır - gerçi dijital efektler 'onun tekrar hayata dönmesine' yardımcı olmuştu. Mekansal ve zamansal tutarsızlıklar da, yine aksiyon filmlerinin önemli bir özelliği olarak göze çarpmaktadır. İzleyiciler görsel ve işitsel fırtınaya

heyecanla tutulur ve böylece - çelişkili de olsa - yön duygularını kaybederler. Kamera oraya buraya zumlar, ateş topları bir anda ortaya çıkarak tüm ekranı kaplar ve sahnenin her yerinden kulağı sağır edici sesler yükselir. Yönümüzü tamamen kaybetmiş durumdayız; bir aksiyondan diğerine savrulurken zamanın ve mekanın değişimini asla hissedemeyiz. Böylece, nerede olduğumuzu ve nereye doğru gittiğimizi bilme konusunda, nihai olarak, ne zamansal ne de mekansal bir özgürlüğe sahibizdir. Kent Jones'un (2001: 27), Michael Bay'ın filmleri (*Armageddon*, 1998, ve *Pearl Harbor*, 2001) üzerine yaptığı değerli çalışmasında öne sürdüğü gibi, 100 milyon doları aşan bu savurganlık örnekleri, güya hızın hakkını veren filmler olarak düşünülürken, aslında bunlar, garip bir şekilde, hızlı olmaktan çok uzaklar ve daha çok 'sanrısal karışıklık ve durağanlık' hakkındadırlar. Jones, hızı hissedebilmeniz için, 'nereye doğru gittiğinizi bilmeniz gerektiğini' vurgular. Ve eğer gerçek anlamda, zamansal ve mekansal bir yön kaybı yaşanmıyorsa, her şeye rağmen, orada hala bir durağanlık hali söz konusudur. Diğer bir örnek olarak, Michael Mann'ın *Collateral* filmi ele alındığında, yönetmen bu filmde bize belirli bir Los Angeles hissi aktarmış olsa da, film gece vakti ve şehrin belirli birkaç muhitinde geçtiğinden dolayı, bu özenle seçilmiş ve karamsarlık uyandıran bir histir. Biz bu bölgeleri ya biliyoruzdur ya da buralar hakkında hiçbir fikrimiz yoktur. Filmden bizde kalan izlenimler ise, ilk olarak, kaçırılmış bir taksinin içinden hızlı bir şekilde dolaştığımız karanlık, içine girilmez bir şehir; ikincisi, daha çok Mann'ın önceki filmlerinden bir demet gibi duran, bir seri şiddetli silahlı çatışma (ayrıca, film her türlü modası geçmiş kiralık katil klişesi ile doludur); ve sonuncusu, daha da keyifsiz ve budalaca komiklik denemeleri.

Şimdi de biraz 'erkeksi meydan okuma'dan söz edelim. Kimi aksiyon kahramanlarımız, meydan okumayı bir çatışmaya (at üstünde mızrakla dövüşmek, kılıç kullanmak, v.s) götürebilecek şövalye ve soyluların gösterişine atıfta bulunan bu terimin, ilk ve zarif anlamının oluşturduğu geleneği temsil ederler. Kimi modern aksiyon kahramanlarımız için ise meydan okuma, sözlü başlayıp son derece klas

hareketlerle sona erer. Bond kahramanı olarak Sean Connery duruma bir örnektir. Neredeyse hiç konuşmamasına rağmen, Clint Eastwood da bu kategoride yer alır. Bizler, Connery'nin şiddetinden çok fazla rahatsız olmayız, çünkü Ken Adam'ın fantastik setlerinin estetik değeri ve çoğu aksiyonun geçtiği egzotik mekanlar, bütün klaslarıyla, Bond'un meydan okuması için kusursuz bir yumuşatıcı görevi görmektedirler - ve ortaya çıkan genel etki hiper-gerçekliktir. Bunun tersine, bu tarz güven uyandırıcı bir ortamdan uzak olduğu için, Eastwood'un şiddeti son derece sinirlendirici olabilmektedir. Diğer kahramanlar ancak fiziksel özellikleriyle böbürlenebilirler ve dolayısıyla daha az klastırlar. Hemen akla, ilk aksiyon filmlerin döneminden Charles Bronson gelmektedir (1974'te başlayan *Death Wish/Yara* serisi). Daha yakın zamanlarda ise, meydan okuyan ızbandutların bir aşırı ucunu Sylvester Stallone ve Arnold Schwarzenegger oluştururken, daha hafif sıklet olarak düşünebileceğimiz ve bize tek-satırlık espriler de sunabilecek düzeyde olan Mel Gibson ve Bruce Willis ise diğer uçta yer alırlar. Harrison Ford ve çoğu tehlikeli sahnede dublör dahi kullanmayan Tom Cruise ise bu iki kategorinin arasında bir yerde durmaktadırlar. Onlar, güçlü bir fiziğe sahipler ve bunu sergilemektedirler, fakat ayrıca, Connery'nin zarifliğinden ve Eastwood'un sessizliğinden farklı olarak, bir artı değer olabilecek zihinsel bir meydan okumayı da sunabilmektedirler. Afrikalı-Amerikalı aksiyon kahramanları da, özellikle **siyahi sömürü** sinemasının 1970'lerdeki çıkışından itibaren, varlıklarını hissettirmektedirler. Wesley Snipes, kesinlikle sadece bu tarz filmlerle anılması doğru değilse de, önemli bir isimdir (bkz. *New Jack City/Zehirli Sokaklar* Mario Van Peebles, 1991; *Demolition Man/Cezalandırıcı*, Marco Brambilla, 1993; *Drop Zone/Düşme Noktası*, John Badham, 1994); Mario Van Peebles bu türde birkaç filmde oynadı (*Posse/İntikam Hırsı*, Van Peebles, 1993); ve Denzel Washington da bir iki performans sergiledi (*Ricochet*, Russell Mulcahy, 1991). Ne var ki, genellikle Afrikalı-Amerikalı aktör aksiyon kahramanı olmaktan çok, ön planda olan (beyaz) aksiyon kahramanının yardımcısı konumundadır. Örnek olarak, *Lethal Weapon* serisinde Mel Gibson'un partneri olan Danny Glover gösterilebilir. Burada Gibson tüm riskleri üstlenen polisken, Glover

daha donuk ve dikkatli tiptir. Afrikalı-Amerikalı aktör üstlendiği yardımcı rolle tehlikeden uzak tutularak sınırlandırılır. Mantığın sözcüsü olarak gösterildiği için, duygularıyla hareket edip sağ sola saldırmakta isteksizdir. Demek ki, bu filmlerle ilgili araştırma yaparken, oyuncu seçiminin önemli bir kod olduğunu göz önünde bulundurmalıyız.

Aksiyon filmleri, açıkça erkeklerle ilgili filmler olmalarına rağmen, yine de şimdiye kadar, burada değinilmesi gereken birkaç kadın kahramanı da bize sundular. Belki de star mertebesine yükselebilen tek kadın aksiyon kahramanı, 1986'ta başlayan *Alien/Yaratık* serisiyle tanıdığımız Sigourney Weaver'dır. Kendi kadınsılığından vazgeçip, yerine ince fakat adaleli bir 'erkeksiliği' yerleştirmiştir. Diğer pek çok kadın aksiyon kahramanının canlandırmakta cesaret edemeyeceği, kendine has bir maçoluğu temsil etmektedir. Ayrıca, kendi gövdesinden 'canavarlar' doğurabildiğinden dolayı da, annelik ve üreme ile ilgili kimsede kolay kolay rastlanmayacak özellikler barındırdığı da rahatlıkla söylenebilir. Diğer kadın kahramanlar ise, genellikle, hem çok güçlü, hem de aynı zamanda erotik (örneğin, büyük göğüslere sahip) olarak sunulurlar. Fakat *Charlie's Angels/Çarli'nin Melekleri* (McG, 2000 ve 2003) filmindeki kız-kadınlar 'erkeksi' kadın vücudunun oluşturduğu tehlikeyi kontrol altına alma çabasına bir örnektir. Ya da kadın aksiyon kahramanının kıyafetleri, kendisini diğerlerinden farklı bir şekilde, güvenli ve fetiş bir gövde olarak kolayca kodlayabilir. Pamela Anderson'un *Barb Wire*'da (*Bana Bebek Deme*, David Hogan, 1996) giydiği dominant kadın kıyafeti bir örnektir. Son bir tip olarak, Luc Besson'un *Nikita* (1990) filminde ve bir geçiş filmi (crossover film) olan *Lara Croft: Tomb Rider*'da (*Yaşamın Kaynağı*, Simon West, 2001) karşımıza çıkan, Amerikan filmlerinde ise daha az rastlanan, tamamen androjinleşmiş olan gövde gösterilebilir.

ayrıca bkz: **gişe bombaları**

Ek okuma için bkz. Julius, 1996; King, 2000.

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU

Bu terim sinema çalışmalarında, 1919-24 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan ve dünya sinema tarihinde bir dönem ile ilişkilendirilen -1920'lerin Weimar Almanyası'nın sineması ile- belirli bir film biçimine işaret etmektedir. Alman Dışavurumculuğu sinemaya 20. Yüzyılın ilk yıllarında, modern sanatta insanın duygularının ve cinselliğinin gücünü iletmeyi amaçlayan Dışavurumculuk akımının özellikleriyle kıyaslanarak uygulandı. Dışavurumculuk kelimesi 'zorlayarak çıkartmak' anlamına gelmektedir; bu şekilde, şeylerin ve insanların gerçek özünün görünür kılınması sağlanır. Temel konuları isyan, öz tahlil, delilik, ve ilkel, cinsel vahşettir (Courthion, 1968: 7-9). Öncüleri arasında Edward Munch'u (*Scream/Çığlık* muhtemelen dışavurumculuğun *sembolik* resmidir) ve Vincent Van Gogh'u sayabileceğimiz, özellikle burjuva karşıtı bir estetik akımdır. Dışavurumculuk akımı kabaca çizilmiş formlarla ve canlı renklerle bilinmektedir (manzaralar, figürler ve natürmort). Dışavurumculuk (ki tarihi yaklaşık olarak otuz yıllık bir döneme yayılmaktadır, 1900-30) en başta Kuzey ve Orta Avrupalı (Avusturya, Almanya, İskandinav ülkeleri ve İsviçre) sanatçıların çalışmalarından oluşmaktaydı ve temsilcileri temelde iki ana sanatçı grubundan gelmekteydi: Münih merkezli Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) ve 1905'te kurulan ve 1913'te dağılan, Dresden merkezli Die Brücke (Köprü) grubu. Aslında Dışavurumculuğun en iyi temsilcisinden pek çoğu bu grupların üyeleri değildiler, aksine bağımsız ressamlardı. Bugün bu akımın en bilinen sanatçıları arasında Wassily Kandinsky, Gustav Klimt, Egon Schiele ve Chaïm Soutine bulunmaktadır.

Gerçekçi temsil biçimlerini reddederek, burjuva estetiğine olan tepkisiyle Dışavurumculuk, modernist bir akım olarak tanımlanabilir. Cinselliğe ve duygusal belirsizliğe vurgu yaptığından, modernizmin iyimserliğini gerektiği gibi kucaklayamayan bir akım olarak durmaktadır; aksine, daha çok, bu yeni teknoloji çağının birey üzerindeki psikolojik etkilerine bakmaktadır. Dışavurumculuğu tartışırken Freud'un ve psikanalizin etkileri -özellikle histeri ile ilgili çalışmaları- göz ardı edilmemelidir. Dışavurumculuk ruhun metafiziğini yan-

sıtmaya çalışırken, psikanalizin belli bir oranda bilinçaltının çalışmasını yüzeye, huzursuzluğun ve histerinin ifade edilebildiği bilinç düzeyine çıkarmaya yönelik çabalarını yansıtmaktadır. Dışavurumculuk resimle sınırlı değildi, ayrıca (yine öncelikle) İskandinav ülkelerin ve Almanca-konuşan ülkelerin edebiyat, tiyatro ve mimarisinde de ortaya çıktı ve bu alanlardan anlatı, set ve mizansen yönleriyle sinemaya sıçradı. Aslında dışavurumcu mimari, tuhaf ve çarpık yapılarıyla, esas olarak tiyatroda ve film setlerinde uygulama alanı buldu – dönemin ekonomisi gerçek binalar üzerinde deneysel uygulamalar yapmaya izin verecek bir noktada değildi (Silberman, 1996: 307). Berlin'deki ünlü Reinhardt tiyatrosunun– özellikle Reinhardt'ın 1907-19 dönemindeki tiyatro çalışmalarının - sinemaya etkisi, değişik kültürel alanların birbirilerini karşılıklı olarak beslemesinin sembolik bir örneği olarak görülebilir. Alman Dışavurumcu Sinema ile ilişkilendirilen en baştaki oyuncuların birkaçı onun tiyatro topluluğundan gelmektedir (Conrad Veidt, Werner Krauss ve Emil Jannings bugün en çok hatırlananlardır). Buna ek olarak, Reinhardt'ın dışavurumcu setleri ve yüksek kontrastlı chiaroscuro ışıklandırma kullanımı, daha sonra Alman Dışavurumcu filmlerinin en önemli mizansen araçlarından ikisi oldu. Tabi ki, Alman Dışavurumculuğu'nun herkesçe bilinen ve daha önce 1910'lu yıllarındaki Alman filmlerinde de görülen, chiaroscuro ışıklandırmaya olan eğilimi (oldukça kontrastlı ışıklandırmanın kullanımı, tam anlamıyla açıklardan ve koyulardan oluşan sahneler), kuşkusuz, kısmi olarak dönemin Danimarka Sineması'ndaki ışıklandırma uygulamalarının etkisinde olduğu da ek olarak vurgulanmalıdır.

Alman Dışavurumcu film akımı birkaç konjonktürel nedenden dolayı ortaya çıktı. Değişik kuşaklardan gelen eleştirmenler bu akımı farklı şekilde yorumladılar. Bazıları onu, ölüme ve kaderciliğe saplantılı, faşizmi kabul etmeye hazır, deliliğin eşiğindeki Alman mantalitesinin yansıması olarak gördüler (Kracauer, 1992, ve belirli oranda Eisner, 1969). Diğerleri bu filmleri, ekonomik krizlerin ve enflasyonun korkunç etkilerinden kaçmaya yönelik bir çaba olarak algıladılar, bu korkuya yönelik bir kaçış olsa da (Manuell ve Fraenkel, 1971). Bu akım daha yakın dönemde, Alman film üretimi

gibi daha geniş bir bağlamın içerisinde ele alındı ve yeni bir çıkıştan ziyade, daha çok savaş-öncesindeki film geleneklerinin bir devamı olarak görüldü (Elsaesser, 1996: 143; ayrıca Eisner de benzer şeyi burada ima etmektedir, 1969: 17).

Günün koşulları dikkate alındığında, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki Almanya korkunç bir yoksulluk ve sürekli bir güvensizlik dönemi yaşamaktaydı. Versay Antlaşması'nın uygulanması sonucunda mağlup Almanya'nın karşı karşıya kaldığı ağır tazminat ödemeleri şeklindeki yaptırımlar, bu ülkede 1918 ile 1924 yılları arasında iç kargaşayla dolu ve şok edici bir enflasyona sahip bir dönemin yaşanmasına sebep oldu. Böylece, savaş alanlarında (düşmanları gibi) korkunç kayıplar vermiş olan bu halk, imparatorluğunu kaybetti (kendi kolonileri Milletler Cemiyeti'nin mandaları haline geldi) ve savaştan sonraki ilk yıl olan 1919'da, 750 bin sivilin açlıktan ölümüne tanık oldu. Güvensizlik, politik istikrarsızlığa ve aynı zamanda Weimar Cumhuriyeti'ne ve komünist bir tehlike olarak görülen hükümetine (1919-33) yönelik bir korkuya dönüştü. 1920'ler 'Dışavurumculukla, Weimar kültürüyle ve Berlin'in Avrupa'nın kültür başkenti olduğu zamanla' (Elsaesser, 1996: 136) ilişkilendirilen bir dönem olmasına rağmen, Weimar Cumhuriyeti'nin kendisi de yolsuzluk ve çökmüşlük suçlamalarından muaf değildi.

Berlin 1920'lerde, pekiyi Avrupa'nın kültür başkenti olabilirdi, fakat öncelikle savaş öncesine ait 'ahlaki yapılar ve toplumsal gelenekler genç kuşak tarafından elinin tersi ile itildiği' (Manuell ve Fraenkel, 1971: 13) için, sansür (kısa bir süre de olsa: 1918-20) yürürlükten kaldırıldığı için, komünist faaliyetler politik alanda boy gösterdikleri için ve son olarak, her türlü cinsellik kentsel hayatın bir parçası olmaya başladığı için, ayrıca çöküşün başkenti olarak da algılanıyordu. Berlin kırmızıydı ve bu sıcak bir kırmızıydı. Fakat ekonomik açıdan bakılırsa çökmüş piyasaların ve yaygın yoksulluğun şehriydi. Dolayısıyla, aşırı tezatların ve paradoksların şehriydi. Bu durum dikkate alındığında, Alman Dışavurumcu filmlerinin zamanın ruhunu yansıttığı söylenebilir.

Çoğunlukla hızla ve arabalarla, trenlerle ve telefonlarla (özellikle suç ve detektif filmlerinde) ilişkilendirilen modern şehrin ve onun teknolojilerinin sunumu yoluyla modernitenin tuzaklarına olan tutkusunu gösteren savaş öncesi sinemanın sunduğu temalar, savaş sonrası sinemada benzer bir şekilde devam ettirilmedi; aksine Alman Dışavurumcu filmlerde daha karanlık bir bakış açısı tercih edildi. Modernitenin büyüsü, yerini, onun insanlıktan çıkaran etkilerinin sunumuna bıraktı (örneğin Lang'in *Metropolis*'i, 1926). Ve ekonomik durumun Berlin'in kentsel gerçeklerine etkileri, Lang'in *Dr Mabuse, the Gambler/Dr Mabuse, Kumarbaz* (1922) filminde yansıtılmaktadır. Bu film, Mebuse'un, sadece Berlin'de değil de Lang'a göre daha belirgin bir şekilde Weimar Almanyası'nda açıkça görünür olan yolsuzluğun ve toplumsal kaosun bir anahtarı olarak ortaya çıktığı bir kötülük hikayesidir.

Alman Dışavurumculuğu'nun gerçekte bir akım olup olmadığı konusunda dikkate değer bir tartışma mevcuttur. Örneğin, Thomas Elsaesser (1996, 141) savaş öncesi dönemde akım filmlerine tematik ve biçimsel açıdan benzeyen Alman filmlerinin bulunduğunu iddia etmektedir, özellikle diğer edebi türler yanı sıra, Alman Gotik-Romantik efsaneleri ve masalları kullanan fantastik filmler buna örnektir. Bunlar, en başta film yönetmeni Paul Wegener ile ilişkilendirilen, savaş-öncesi sinemanın önemli bir geleneğiydiler (a.g.y.). Bu, muhafazakar içeriğin dışavurumcu biçimle kaynaştığı bir gelenekti. Dolayısıyla, Elsaesser için Alman Dışavurumcu film akımı yeni bir başlangıç değil de fantastik film akımının son halkasıydı (a.g.y.). Manuell ve Fraenkel (1971: 33) masalımsı kostüm filmlerinin ve kostüm dramlarının kendi zamanında, Alman Dışavurumcu filmlere göre açık ara çok daha verimli olduklarını belirtmektedirler. Açık olan bir şey varsa o da Alman Dışavurumculuğu'nun, film biçiminin evrimleşmesine ya da gelişmesine olan etkisi oldukça önemli olmasına rağmen, Alman Sineması'nın Altın Yılları (1920-29) olarak adlandırılan dönemi tek başına kapsamadığıdır. Gerçekte Alman Dışavurumcu filmler, 1920'lerdeki film üretiminin çok küçük bir bölümünü oluşturmaktaydılar (dışavurumculuğun kuralları içinde kala-

bilen filmlerin sayısı ondur ya da biraz daha fazladır) ve bu filmlerin ortaya çıkışı, muhtemelen tek başına ihtiyaç duyulan bir bilinçli estetikten ya da bir film akımından çok, endüstrinin alışkanlıklarıyla ilgilidir.

Savaş sonrası yıllardaki temel anlayış Alman film endüstrisini güçlendirmek ve onu **Hollywood**'un dikey bütünleşmiş **stüdyo sistemine** çok benzeyecek şekilde rasyonalize etmekti. 1917'de büyük yapım şirketlerinin daha küçük olanlarla tek bir çatı altında buluştuğu geniş bir birleşme operasyonu gerçekleştirildi. Bu birleşme UFA'nın (Universum-Film Aktiengesellschaft) ortaya çıkmasını sağladı. UFA'dan bağımsız bazı yapım şirketleri - gerçi çok kısa bir süre için de olsa - ayakta kalmaya başarmış olsalar da, Alman film endüstrisi UFA ile tanımlanır hale geldi. Bu şirketlerden biri, Erich Pommer'in başında bulunduğu Decla'ydı. Ve bir şekilde, dışavurumcu olarak adlandırılan 'ilk' filmin, *Das Kabinett des Dr. Caligari/Dr. Caligari'nin Kabinesi*'nin (1919) gün ışığına çıkmasını ona ve onun yeni bir şey ile ilgili risk alma konusundaki kararlılığına borçluyuz (Silberman'a (1996: 307) göre filmin Berlin prömiyeri 26 Şubat 1920 olarak belirtilse de). Bu film yeni bir sinemanın müjdeleyicisi olarak görüldü. Ne var ki, *Dr.Caligari* Pommer tarafından Decla'da devreye sokulan daha geniş bir stratejinin bir parçasıydı. Şöyle ki, Thomas Elsaesser'in (1996: 143) belirttiği gibi, bu özellikle 'ürün farklılaştırması anlayışına' dayalı bir sinema üretimini amaçlayan bir yapım programıydı. Bu yeni sinema, aslında, zaten beş yıl gibi kısa bir dönem için var oldu (1919-24). Bu bakımdan, dışavurumcu filmler mevcut olan film biçimlerinden sadece bir tanesini temsil ediyorlardı. Bu sağlamlaştırma dönemine bir katkı olarak Decla, 1920'de Bioskop ile (Decla-Bioskop'u oluşturarak) ve akabinde, 1921'de (bazı film tarihçileri 1920 olarak belirtse de) UFA ile birleşti - Decla-Bioskop ise dışavurumcu filmler üretmeye devam eden Pommer'in himayesi altında kaldı.

Alman Dışavurumcu filmler oldukça biçimci yapıtlardır. Bu biçimin en belirgin özellikleri eğik kamera açıları, deforme edilmiş bedenler ve şekiller, görünüş ve çerçeveleme açısından neredeyse gotik

olan tuhaf ve uyumsuz setlerdir. Işıklandırma da benzer bir şekilde, dramatik gölgeler sunan (chiaroscuro ya da yüksek-kontrast ışıklandırması olarak bilinen) açıkların ve koyuların arasındaki aşırı kontrast kullanımı ile oldukça biçimcidir. İşlenen konular benzer bir şekilde gerçeküstücü ve gotiktir ve garip davranışlar ve gerçeklikler hakkındadır – bir karakterin öznel ve çoğunlukla çılgın dünyasının perdeye yansıması. Marc Silberman (1996: 308-10) set düzeni ile oyunculuk tarzı arasındaki aktif gerilime yönelik önemli vurgular yapmaktadır. Dışavurumcu filmler görüntünün biçimsel sunumuna yoğunlaşmaktaydı. Mizansen soyuttu ve temelde iki boyutluydu. Görüntüdeki derinlik eksikliği oyunculuğun - en azından merkezdeki erkek kahramanın - 'saplantılı içselliği' ile zıtlık oluşturmaktaydı. Silberman'a göre (a.g.y.; 309) aktörün bedeni 'mizansenin içinde set tasarımı gibi diğer öğelerle birleşebilecek ya da onlara zıt durabilecek biçimsel bir öğe'ydi. Böylece beden - *Dr. Caligari'nin Kabinesi*'nin uyurgezeri Cesare'de ve onun duvarlar boyuncaki hareketlerinde ya da Murnau'nun ayrıı adlı, 1921 yapımı filminde, Nosferatu'nun gölgesinin merdivenlerden yukarıya doğru yükselmesinde olduğu gibi – kimi zaman 'mimari hatları desteklemektedir' (a.g.y.). Bu haliyle set tasarımı, ışıklandırma ve beden gibi öğelerin her biri, psikolojinin birbirleriyle bağlantılı dışavurumlarıdırlar. Kimi zaman da oyuncunun jestleri 'mekanik, yapay bir ritim oluşturacak şekilde' (a.g.y.) mekanik ve ani olabilmektedir – Murnau'nun *Faust*'undaki (1926) şeytan Mefisto bu tür bir tasarlanmış çelişkili dramatikliğin ve patlayıcı oyunculuğun somut örneğidir.

Öyleyse, Alınan Dışavurumcu filmlerinde oyuncunun bedeni anlam üreticisi olduğu kadar mizansenin de bir parçasıdır. Fakat, Silberman'ın (a.g.y.: 310) iddia ettiği gibi, bedenin 'görüntünün metafiziği için odak noktası' olarak merkezi konumu yeni bir eğilim değildi, aksine bu çalışmalar 1910'ların başlarındaki *Autorenfilm*'in (Sanat filmi) mirasıdırlar. Dışavurumcu filmlerde çarpıcı olan bir diğer nokta da, açıların yoğunluğu ve içselliği ile sınırlı kamera hareketlerinin ve sakin kurgu stilinin arasındaki zıtlıktır. Kamera oldukça durağındır ve kurgu da bir hayli alışılagelmiş ve basittir. Silberman şu tespiti yapmakta haklıdır (a.g.y.); sinema aygıtının modernliği söz

konusu olduğunda, dışavurumculuk aygıtın teknolojisine yönelik deneyler yapmayı - en azından **montaj** (bkz. **kurgu** başlığına) olarak bilinen kurgu anlayışının Alman sinemasını (1920'lerin ortalarında) etkileyinceye kadar - fiilen reddetti ya da bu fırsatı kaçırdı. Sonraki dışavurumcu filmler (örn. Murnau'nun *Der Letzte Mann/Son Adam*'ı, 1924, ve Lang'in *Metropolis*'i, 1926) kamera kullanımı ve kurgu uygulamaları konusunda yeni bir yaklaşım sunmaktadırlar. Kamera 'zincirlerinden kurtulmuş' ve 'anlamın üreticisi olarak aktörün yerine geçmiştir' (a.g.y.: 312) ve hızlı ve zaman zaman da montaj-tarzındaki kurgu aygıtın, Huz'ın 20. Yüzyıldaki teknolojik aracı olarak modernliğini yansıtmaktadır (a.g.y.).

Bu akımın simgesi olan film, aynı zamanda akımın 'başlamasını' sağlayan film olan, Avusturyalı Robert Wiene'in *Dr. Caligari'nin Kabinesi*'dir. Bu korku filmi, Dr. Caligari'nin değil de *onun* deli olduğunu fark ettiğimiz sondaki şaşırtmacaya kadar, gerçeklik algısını takip ettiğimiz, genç kaçık Francis'in sanrılarının hikayesini anlatmaktadır. Francis'in gerçekliğine göre Dr. Caligari, kendi kontrolünde bir uyurgezer olan (akımın *fetiş* **yıldızı** Conrad Veidt tarafından canlandırılan) Cesare'yi yerel bir fuarda izleyicilere sunmaya çalışan deli ve kötü niyetli bir doktordur. Cesare'yi izleyicilerle buluşturmak, aslında, doktorun gerçek niyeti değildir ya da Francis bizi buna inandırmaya çalışmaktadır. Doktorun gizli amacı uyurgezer Cesare'yi, kendi emellerini engelleyecek olan insanları öldürmek için kullanmaktır. Film Francis'in gerçek deli olduğunu öğrenmemizle ve az önce tanık olduklarımızın aslında, Francis'in - Doktor Caligari olduğunu sandığı bir doktor tarafından - şu anda tedavi edilmekte olan sanrılarından farklı bir şey olmadığını anlamamızla sona ermektedir.

Filmin görünüşü açıkça dışavurumcu olmasına rağmen (setler dışavurumcu sanatçılar Hermann Warm, Walter Reiman ve Walter Röhrig tarafından resmedildi ve tasarlandı), ölüm, zorbalık, kader ve kargaşa gibi temaları içeren anlatı söz konusu olduğunda, bu film (Grimm Kardeşler ve Friedrich Schiller tarafından örneklendirilen) Alman romantizminin uzak geçmişten gelen çizgisini sürdürmektedir ve film ayrıca 1914-18 savaşından önce Paul Wegener tarafından

başlatılan fantastik geleneğin bir takipçisi olarak da görülebilir (Elsaesser, 1996: 141). Hatırlanacağı gibi, dışavurumcu akım temelde, özellikle anti-romantik ve anti-natüralistti. Dolayısıyla film biçimsel olarak dışavurumcuyken, içerik bazında dışavurumcu olmadığı iddia edilebilir. Filmin finali de ideal dışavurumcu yaklaşıma epeyce uzaktır. Gençliğin (oğul'un) herşeyi-bilen ataerkil doktora teslim olması, güçlü otoriter figüre itaati savunan oldukça muhafazakar bir okumadır (Murray, 1990: 26-7). Ne var ki, filmin Francis'in (hayali ve çarpıtılmış dünya görüşünün dışavurumu yoluyla) bastırılmış cinselliğinin psikolojik boşalımı olarak ortaya çıkması, onu iç dünyanın dışa dönük sunumu olan dışavurumcu geleneğe yakınlaştırır. (Carl Mayer ve Hans Janowitz tarafından yazılan özgün senaryonun çok daha radikal ve politik olması sebebiyle, Kracauer'in (1992: 21-33) ve Manuell ve Fraenkel'in (1971: 17-18) bu filmin yapımı ile ilgili açıklamaları okumaya değerdir).

Bugün nasıl değerlendirirsek değerlendirelim, *Dr. Caligari* gösterime girdiği dönemde, özellikle Fransa ve ABD'de çok büyük bir uluslararası başarıya ulaştı. Alman film endüstrisi bu başarıyı çoğaltarak, kendisini uluslararası sahnede kabul ettirebileceğini hayal etti. 1920-1'e gelindiğinde Decla-Bioscope, UFA tarafından yutuldu ve yapım biriminin başındaki Erich Pommer'in yardımı ile bu devasa stüdyo dış piyasalarda iyi iş yapabilecek filmlerin üretimini başlattı. Fritz Lang'in *Der Müde Tod/Yorgun Ölüm* (1921) ve *Dr Mebuse, Kumarbaz* aynı zamanda Friedrich Murnau'nun *Nosferatu* (1921) filmleri büyük bir başarı elde ettiler ve Almanya'nın daha önce görülmemiş şekilde yabancı marketlere girişine yardımcı oldular (bu filmlerden sadece birinin tek bir yabancı ülkeye satışı yeni bir filmin yapım masraflarını karşılayabiliyordu). Bu filmler, finansal başarıya ek olarak, bir dünya savaşı ve onunla birlikte ciddi bir uluslararası itibar kaybeden bir ülkeye, büyük bir kültürel saygınlık da kazandırdılar. Bu bakımdan, Alman Dışavurumcu filmlerini ulusalcı değerlerden ayrı tutmak mümkün değildir. Böylece, bir kez daha, bu akım bize, muhtemelen avangart deneysel yapısının bizi inandırdığından daha muhafazakar olarak yansımaktadır.

Birkaç değişik sebepten dolayı bu akımın cevheri kısa bir sürede soldu ve 1924'e gelindiğinde, söz konusu biçim bir avuç filmde bir süreliğine daha varlığını sürdürse de (Lang'in - gişede başarısız olan - *Metropolis* (1926), *M* (Lang, 1931) ve Georg Pabst'ın *Kameradschaft / Arkadaşlık* (1931) filmleri), akım büyük ölçüde sonlanmış oldu. Bu akımın sona ermesinin iki önemli nedeni vardı. İlki ekonomikti. Mark 1923'te eski gücüne kavuştu ve para biriminin istikrar kazanması, eski ihracat avantajının ortadan kalkması anlamına gelmekteydi (Elsaesser, 1996: 144). İkinci neden ise sinemacıların – politik ya da profesyonel nedenlerle – özellikle Amerika'ya, Hollywood'a çalışmak üzere göç etmesiydi. Böylece – en bilinenlerini sıralamak gerekirse - Leni, Lubitsch, Murnau ve Lang Almanya'yı terk ettiler ve beraberlerinde Hollywood üretim biçimlerine, özellikle de korku filmlerine ve **kara filmlere** dikkate değer etkileri olan film yapım yöntemlerini taşımış oldular.

ayrıca bkz: **modernizm ve korku**

Ek okuma için metinde yer alan yazarlar dışında ayrıca bkz. Coates, 1991.

ALMANYA / YENİ ALMAN SİNEMASI

Kökenleri 1960'ların ilk yıllarına, **Fransız Yeni Dalgası**'nın ve **Özgür Sinema**'nın (İngiltere) etkisiyle yirmi altı genç sinemacının ve sinema eleştirmenin Oberhausen Manifestosu'nu imzaladıkları 1962 yılına kadar uzansa da, asıl gücüne 1970'lerin başlarında kavuşan bir sinema akımı. Manifestoda yeni bir Alman uzun metrajlı kurmaca film yaratma arzusu açık olarak deklare edildi. Geleneksel film endüstrisinin (*Papas Kino*, babaların sineması) ortadan kalkmasını savunup, uluslararası düzeye sahip yeni bir sinemanın doğumunu vaat ediyordu. Olası yeni yeteneklerin desteklenmesine yönelik kaynak sıkıntısı ile ilgili hükümetin dikkatini çeken bu Manifesto'nun ilk somut sonucu Genç Alman Sinemasını Geliştirme Komitesi'nin kurulmasıydı (1964).

Ne var ki, bu yeni dalga sinema anlayışı, doğrudan politik olarak

davranan bir akım olması itibariyle, etkisinde olduğu iki sinema anlayışından oldukça belirgin bir şekilde ayrılmaktaydı. Aslında bu film akımını anlayabilmek için içinde bulunduğu tarihi, politik, ekonomik ve coğrafi koşullara bakılmalıdır. Resmi olarak akımın iki kuşağı vardı: 1960'ların Genç Alman Sineması ve 1970'lerin ve 1980'lerin ilk yıllarındaki Yeni Alman Sineması. Kuşak değişimi, iki farklı sinemacı grubunun varlığından çok ideolojik değişimle ilgiliydi. En büyük değişim, politik sinema pahasına kişisel yaratıma vurgu yapan auteurist yaklaşımdan (*autorenfilm*) uzaklaşmak şeklinde gerçekleşti (bkz. **auteur** maddesine). Yeni Alman Sineması yeni bir estetik anlayış ve aynı zamanda endüstrinin gereklerini dikkate alan toplumsal-eleştirel filmler dizisi ortaya çıkarmaya odaklandı. Böylece bu dönemin filmleri, 1960'lardaki çalışmaların aksine daha geniş bir kitleye hitap eden ve anlaşılması daha kolay çalışmalardı. Alman Sinemasındaki bu yeni dalga 20 yıl kadar sürdü: 1962-82. 'Ölümü' ise onun en büyük yaratıcılarından birinin, film yönetmeni Rainer Werner Fassbinder'in intiharı ile gerçekleşmiş oldu. Ne var ki, böyle bir tarihsel okuma, 1980'ler boyunca yapılan ve açıkçası Yeni Alman Sineması ruhunun bir parçası olan pek çok filmi dışarıda bırakacaktır. Dolayısıyla, 1980'lerin ortasındaki üç konjonktürel olayın, belli oranda, bu sinema anlayışının ölüm habercisi olduklarını söylemek daha doğru olsa gerek. Bunlar: televizyonun etkisi ve aynı önemde, radikal sinemaya olan finansal desteğinin büyük bir bölümünü geri çeken muhafazakar Kohl hükümeti, artı birkaç özgün ve daha çok tanınan sinemacının uluslararası yapımlarda çalışmak üzere ülkeden ayrılmaları.

Akımın başlangıcını 1962 olarak kabul ediyorsak, politik bağlamda, 1961'de, büyük bir şehri iki ideolojik gerçekçiliğe bölen (kapitalist ve komünist) ve daha önce Almanya'da var olan bir gerçek bölünmeyi (Batı [FAC] ve Doğu [DAC]) etkili bir şekilde gösteren Berlin Duvarı'nın inşa edildiğini hatırlamalıyız. Batı'da savaş-sonrasında film endüstrisi, - ilginç bir şekilde, Üçüncü Reich zamanında UFA örneğinde olduğu gibi - tekrar tek bir oligarşik yapının kurulmasının önüne geçebilmek için, müttefikler tarafından bilinçli bir strateji olarak Münih, Hamburg ve Batı Berlin gibi birkaç merkeze

dağıtıldı. Savaş-sonrasında Berlin'in doğusunda, Potsdam'a yakın olan Babelsberg'teki eski Weimar stüdyoları kendisine miras kalan ve böylece film endüstrisini (DEFA) gayet merkezi bir oluşum olarak koruyan Doğu Almanya'da buna benzer bir şey gerçekleşmedi.

Böylece, Yeni Alman Sineması Batı Almanya'da ortaya çıktı ve Doğu Alman endüstrisinde üretilen filmlerden farklı olarak bu sinema anlayışı kendi yakın geçmişiyle, isim vermek gerekirse Nazi dönemiyle hesaplaşmayı denedi. Reddettiği sinema Nasyonel Sosyalist film endüstrisinin 1930'ların ve 1940'ların sinemasıydı. Bu 1950'lerde anaakım sinema alanında oldukça popüler olan taşra filmleri ile hala geçerliliği olan bir üretimdi (*Heimat* filmleri olarak bilinen çalışmalar - Edgar Reitz'in 16-saatlik TV dizisi *Heimat*'ta (1984) yıktığı ve yeniden anlamlandırdığı bir film türüdür: bir taşra ailesinin Birinci Dünya Savaşı'ndan 1982'ye kadarki yaşamı üzerinden anlatılan Alman politik tarihi). Yeni Alman Sineması'nın arzusu, Nazilerin yönetimi sırasında yaşadığı suistimalden sonra, sinema aygıtına ve endüstriye saygınlığını tekrar kazandırmaktı. Hükümet söz konusu arzunun değerini kavradı ve yeni Almanya'nın yeni imajını ortaya koyabilmek için, bu yeni dalga sinemanın konformist-olmayan üretimlerinden yararlanmaya çalıştı.

Ekonomik koşullar açısından, bu yeni ve karşı sinema anlayışı, tam da televizyonun yaygınlaşması sonucu izleyici sayısında yaşanan büyük gerilime sonucunda, endüstrinin büyük bir düşüş içinde olduğu bir anda ortaya çıktı. Tehdit altında olan endüstride yeni tarz bir sinema için alan bulmak çok daha kolaydı. Benzer bir fenomen, çok daha yavaş bir süreç olarak gelişmesine rağmen, İngiltere ve Fransa'daki yeni dalgalarda gerçekleşti. Bir de, Batı Alman izleyicisinin bu yeni dalga Alman Sinemasını karşılaması, hiç de diğer iki ülkedeki Fransız ve İngiliz yeni dalgalara olan ilk karşılamalar gibi coşkulu değildi. Gerçekte Alman izleyiciler bu yeni yerel ürüne çok az ilgi gösterdiler. Bu yeni ve hayli politik olan sinemayı takdir etmek Fransız ve Amerikalı izleyicilere bırakılmıştı.

Bu akımla en çok ilişkilendirilen isimler - ya da belki de **auteur** geleneği bağlamında genç, bağımsız sinemacılar topluluğu demek daha doğru olacak - Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders,

Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Hans Jürgen Syberg, Alexander Kluge ve Jean-Marie Straub'tur (Münih'te yaşayan ve yine Fransız olan Danièle Huillet ile işbirliği içinde çalışan bir Fransız). Ve bu sinemacılarla birlikte en çok anılan fetiş yıldızlar Hanna Schygulla ve Klaus Kinski'dir. Kaes (1996: 616) bu sinemayı iki döneme ayırmaktadır: 1960'ların Genç Alman Sineması ve 1970'lerin Yeni Alman Sineması. İlk dönem boyunca, mesleği hukukçu olan Alexander Kluge Alman hükümeti ile sinemacılar arasında etkili bir arabuluculuk yaptı ve genç Alman sinemacılar için (5 milyon marklık) resmi bir fon sağlayan Genç Alman Sinemasını Geliştirme Komitesi'nin başarılı bir şekilde kurulmasına yardımcı oldu. Fakat var olan film endüstrisi bu gelişmeye iyi gözle bakmadı ve hükümetin Film Destekleme Yasası'nı çıkartması yönünde lobicilik yaptı. Bu yasaya göre hükümetten para yardımı alan filmler en azından yarım milyon marklık bir miktarını geri çevirmeye hazır olmaları gerekmekteydi ve bu durum yeni sinemacıların söz konusu devlet yardımını almalarını engellemek konusunda etkili oldu. Ne var ki hükümet, ulusal kültürel üretimleri desteklemek konusunda istekli davrandı ve akımın sinemacıları da devletin desteğini almaya çoktan razıydılar. Böylece federal düzeyde olan diğer türlü fonlar devreye girdi. Ayrıca parasal yardımlar ve ödüller de bu yeni sinemaya yardım etmek için devreye giren diğer unsurlardı. İki film okulu kuruldu, Batı Berlin'deki Alman Film ve Televizyon Akademisi (DFFB, 1966) ve Münih'teki Film ve Televizyon Okulu (HFF, 1967). 1971 yılında, birkaç yıldır epey sıkıntı çekerek gerçekleştirdikleri kısa metrajlı filmlerden ve birkaç uzun metrajlı filmden sonra, sinemacılardan bazıları kendi filmlerinin dağıtımı ve uluslararası satışları ile ciddi olarak ilgilenmeye karar verdiler. Auteurlerin Film Yayıncıları'nı kurdular ve filmlerini (o dönemde artık var olan) Batı Almanya'da çok daha az da olsa, özellikle kendi ülkelerinin dışında satma konusunda başarılı oldular.

Yerel izleyicilerin ilgilerini kaçıran unsur muhtemelen işledikleri konulardı, çünkü Kaes'in (1996: 617) belirttiği gibi, Genç Alman Sineması 'Nazi döneminin ve 1950'lerin seri olarak üretilen eğlence endüstrisine, savurganlıkla üretilen yapımların görsel hazzına ve ekonomik mucizenin ideolojisine karşı bir direniş sinemasıydı'. Bu yeni sinema gerçek bir belgesel anlayış için çabaladı ve stili de çıplak

gerçekçilikti. Bu akımın ilk dönem filmleri, temelde, Almanya'nın kendi geçmişi ile olan sorunlu ilişkisini irdelediler (Straub ve Huillet'nin *Machorka-Muff*, 1962; Kluge'nin *Yesterday Girl/Dünkü Kız*, 1966; Schlöndorff'un *Young Törless/Genç Törless*, 1966). Bu filmlerde ele alınan konular, sırasıyla, 1950'lerde Alman ordusunun kullandığı kesintisiz güç, birinin kendi geçmişinden kaçamaması ve Naziler döneminde entelektüellerin gösterdiği uyum (daha ayrıntılı bilgi için bkz. Kaes, 1996: 616-17). İkinci dönemin filmleri toplumsal ve politik konularla ilgilenmeyi sürdürdüler ve bir tek Almanca-konuşan ülkelerin yakın geçmişlerini değil de, aynı zamanda bugünkü durumlarını da incelediler. Fassbinder'in *Angst essen Seele auf/Korku Ruhu Kemirir* (1974), Kluge'nin *Der starke Ferdinand/Güçlü Ferdinand* (1976) ve ortak bir yapım olan *Deutschland Im Herbst/Sonbaharda Almanya* (1978) filmleri, sırasıyla ırkçılık, faşizm ve politik sansür dahil genelde ülkenin durumu ile ilgili bir bakış açısıyla, dönemin Almanya'sına sert bir bakış yöneltir. Herzog'un filmleri bu akım içerisinde, romantik geleneğe daha yakın olmaları ve sahnelemenin tarihsel olması dolayısıyla daha farklı bir yerde durmaktadırlar (örneğin *Aguirre, Der Zorn Gottes/Aguirre, Tanrının Gazabı*, 1972). Çoğu filminde Herzog, başarılması imkansız olan tutkusunu yerine getirme isteği ile çılgına dönen ya da içinde yaşadığı toplum tarafından yabancılaştırılmış olan bir bireyin hikayesini anlatabilmek için belgesel, etnografik otantikliği gerçeküstücü bir bakış açısıyla harmanlar. Çoğunlukla tarihi şahsiyetlerin gerçek hikayelerine dayanan filmleri, kolonileşmenin aşırılıklarını işlemektedir - bunlar, ırkçılık ve ötekiye yönelik topyekun ihmaldir.

Fakat hikayenin tamamı bu değildir. Eğer en bilinenleri Münih-merkezli ve erkek sinemacılarsa, ayrıca önemli bir parçası bir grup kadın sinemacının (*Frauenfilme*) oluşturduğu, çok radikal bir Batı Berlin film oluşumu de mevcuttu. Fakat bu oluşum genellikle sinema tarihçileri tarafından görmezlikten gelinmiştir - istisnalar Thomas Elsaesser'in kitabı (1989), *Jump Cut*'ın bir özel sayısı (no.2, 1982) ve daha yakın dönemde Julia Knight'ın kitabı (1992), iki cilt olarak çıkan *Cinsiyet ve Alman Sineması* (Frieden ve diğ., 1993) ve Sabine Hake'nin *Alman Ulusal Sineması* (2002) isimli çalışmasıdır. Elli altı kadın yö-

netmen bu akıma filmleri ile (kısalar, deneysel video ya da uzun metrajlı kurmacalar) katkı sağlamışlardır. Onlar, kendi erkek meslektaşları gibi genellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası doğumluydular ve 1960'lardaki yeni kuşak sinemacıların bir parçasıydılar. Eğer erkek sinemacılar ortaya çıkmak için değişik zorluklarla karşılaştıysalar, en azından kadın sinemacılara nazaran onlara kapanan kapılar çok daha azdı. 1960'larda kadınların film okullarına girmesi oldukça zordu ve genellikle, bunu başarsalar da, çok çok az bir teknik eğitim görmekteydiler. Onlar, kendi erkek meslektaşlarından farklı olarak, 1960'larda 'sahneye çıkamadılar'. Belki de bu geç çıkış, onları film tarihçileri açısından daha az 'fark edilebilir' kıldı.

Temelde bu kadın sinemacıların üretimi 1970'lerde başladı – onların ortaya çıkışı Almanya'daki (ve Batı dünyasındaki) feminist hareketle aynı zamana denk gelmesi nedeniyle bu tarih önemliydi – pek çoğu da kendilerini bu harekete sıkı sıkıya adamışlardı. Bu adamışlığın bir örneği, 1974'te, Avrupa'daki ilk ve tek feminist film dergisi *Frauen und Film*'in (Kadınlar ve Film) Helke Sander tarafından kurulmasıydı. Derginin başlıca amacı ataerkil kültürün sinemaya nasıl yansıdığını analiz etmek ve bir kadın sineması ile feminist bir estetik geliştirmekti. Açıkçası daha pek çokları olmasına rağmen, yurtdışında daha iyi tanınan kadın sinemacılar arasında Jutta Bruchner, Margarethe von Trotta, Doris Dörrie, Helke Sander ve Helma Sanders-Brahms isimleri söylenmelidir. Onların 1970'lerdeki filmlerinde (Batı Almanya'da yasak olan) kürtaj, ev-içi şiddet, 1950'lerdeki Adenauer dönemindeki ekonomik mucize ile ilgili mit, çalışma koşulları ve toplumsal değişim olasılığı gibi gerçek-hayattan konular işlenmekteydi. Sabine Eckhard'ın *Paragraf 218* ve *What We Have Against It/Ona Karşı Neyimiz Vardı* (1976-77), Cristina Perincioli'nin *The Power of Men is the Patience of Women/Erkeklerin Gücü Kadınların Sabrıdır* (1978), Jutta Bruckner'in *Years of Hunger/Açlık Yılları* (1980) ve Barbara Kasper'in *Equal Wages for Man and Woman/Erkekler ve Kadınlar İçin Eşit Ücretler* (1971) filmleri, sırasıyla 1970'lerin kadın sinemasındaki bu eğilimlerin örnekleridirler. Daha sonra, 1980'lerde, kadınsı bir estetiğin ve farklı, hatta yıkıcı bir dünya bakışının olup olmadığı ile ilgili konuları araştırmaya yönelik bir eğilim gelişti

(Ulrike Ottinger'in *The Mirror Image of Dorian Gray in the Yellow Press/Sarı Basında Dorian Gray'in Ayna İmgesi*, 1984, Helke Sander'in *The Trouble with Love/Aşkla Dert*, 1984, filmlerinde olduğu gibi). Knight'ın (1992: 13) belirttiği gibi, 1980'lerde Batı Almanya her türlü etkinlikte 'bir hayli alkışlanan bir kadın sineması ile ve kendi yeni sinemasının bir parçası olan canlı bir feminist film kültürü ile övündü'. Bu film tarihçilerinin Yeni Alman Sineması'nın 1982'de öldüğü ile ilgili öne sürdükleri tezi çürüten bir ayrıntıdır.

Yeni Alman Sineması'yla ilişkilendirilen kadın sinemacılar Almanya'da filmler çekmeyi sürdürdüler. Ne var ki, erkek meslektaşlarının pek çoğu ülkeden ayrılıp ABD'ye yerleştiler (Hollywood'a ya da New York'a). Bu muhalif direniş sineması bundan dolayı ölmedi fakat zaten azınlıkta olan bir ulusal sinemanın içinde çok daha azınlıktaki bir üretime dönüştü. Bu kuşağın kadınlarından biri olan Dorris Dörrie'nin *Happy Birthday Türke!/İyi ki Doğdun, Türk!* filmi bize halen dile getirilmesi ve sürekli gündemde tutulması gereken - marjinallik ve farklılık sorunu gibi - politik meselelerin olduğunu hatırlatma görevini görmektedir. Fakat daha genç nesil sinemacılardan Wolfgang Becker, *Life is All you get/Elde Ettiğin Tek Şey Hayattır* (1996) ve Andreas Dresen, *Night Shapes/Gece Şekilleri* (1998) de benzer görevi üstlenirler. Böylece Yeni Alman Sineması'nın ortaya koyduğu yaklaşım sürdürülmektedir.

Ek okuma için bkz. Corrigan, 1983; Elsaesser, 1989; Hake, 2002; Kaes, 1996; Knight, 1992; Rentschler, 1988.

ALMAŞIK KURGU

Genel olarak eşzamanlı ya da değişik zamanlarda meydana gelebilen farklı aksiyon sahneleri arasındaki kurgudur. Bu terim biraz yanlış olarak *paralel kurgu*'yla eşanlamlı olarak kullanılır. Almaşık kurgu gerilim inşa etmekte ya da farklı aksiyon düzenlemeleri arasındaki ilişkiyi göstermekte kullanılır.

Daha fazla bilgi için bkz. **kesme** ve **kurgu**.

ANLATI / ANLATIM

Anlatı, gerçek ya da kurmaca olayların anlatılmasıyla ilgilidir. Anlatı sinemasının görevi hikaye anlatmaktır, tarif etmek değildir, ki tarif etmek kısmen de olsa, sanki **belgesel**in görevidir. Anlatı, bir hikaye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, (**mizansen** ve **ışıklandırma** dahil) **kodlar ve uzlaşımlar**a işaret eder. Anlatı sineması öncellikle, bu stratejileri 'gerçek' dünyayı yeniden üretmek için kullanan bir sinemadır; bu **izleyici**lerin ya özdeşleşeceği ya da olasılıklar çerçevesinde olabileceğini kabul ettikleri bir dünyadır. Hatta **bilimkurgu** filmler dahi izleyicilerin özdeşleşebileceği anlatılara sahiptirler (örneğin, iyi güçlerin kötü güçlerle çarpışması şeklinde). Karakterlerin **motivasyonu**, 'gerçekçi' bir anlatı oluşturmak adına hikaye boyunca sürmektedir. Anaakım sinemada geleneksel olarak anlatının temel motivasyon sağlayıcısı erkektir - yani, anlatının gelişimini gerçekleştiren onun aksiyonlarıdır. Ne var ki, genelde birer nesne olarak kalsalar da, kadın karakterler de ana motivasyon sağlayıcısı gibi hareket edebilirler. Örneğin **kara film**de sık sık gerçekleştiği gibi, kadın filmin etrafında kurulduğu gizemin merkezinde olduğunda dahi halen, çoğunlukla, anlatının **öznesi** değildir de nesnesidir. Onun 'gizemi'nin ya da hikayesinin erkek kahraman tarafından araştırılması, incelenmesi ve sonunda da bir sonuca bağlanması gerektiğinden, araştırmanın asıl nesnesi odur (bu anlamda bir klasik için, bkz. *Laura*, Otto Preminger, 1944).

Anlatı pek çok kültürel formda (roman, film, tiyatro, mitoloji, resim, v.s.) bulunduğu için 'hayat kadar doğal' görülür (Lapsley ve Westlake, 1988: 129). Ve en azından **yapısalcılık**tan beri film kuramcılarının mücadele etmeye çalıştıkları şey tam da bu doğallıktır, ya da **doğallaştırma** sürecidir. Filmin anlatı yapısı ve anlatı çözümlemeleri, ilk olarak, sinema ile ilgili yapılan yapısalcı tartışmalarda kuramsal bir araştırma alanı haline geldi. Vladimir Propp'un masallarda aksiyonun hareket alanı ve anlatının işlevleri ile ilgili (1920'ler) yaptığı ve Claude Lévi-Strauss'un (1950'ler) folklor anlatıların yapısıyla ilgili yaptığı çalışmalar, film kuramcılarının film anlatıları için başvurdukları sistemlerdi (bkz. Metz, 1972 ve Heath, 1981). Yapısalcı

anlatıbilim - bir tür anlatıların gramerini araştırırcasına - anlatıların çeşitliliği altında yatan ortak yapılara bakmaktaydı. Halen bu yaklaşımla ilgilenen kuramcılar, bugünlerde Gérard Genette'in (1980) çalışmalarına başvurmaktadırlar, çünkü Genette anlatı ile ilgili üç farklı tür içeren, açık ve kullanışlı bir sınıflandırma gerçekleştirdi: filmi bir anlatı çalışması olarak, filmin içinde devam eden bir anlatım olarak ve filmin anlattığı şey olarak düşünmek. Böylece *anlatı*, ***diegesis*** ve *anlatım* arasında ayrım yapmaktadır. *Anlatıyı* bir olayı anlatmaya girişildiği zaman kullanmaktadır. Bir film söz konusu olduğunda, anlatı bir anlatı bildirisi olarak filme, onun bir anlatı metni olarak işlevine işaret edebilir. İkinci terimi olan *diegesis*, olayların arka arkaya sunulmasına ve belirli bir hikayenin oluşumunu gerçekleştiren bu olaylar arasındaki çeşitli ilişkilere işaret eder. Böylece filmde diegesis, perdeye yansıtılan hikayeye ve bundan dolayı da hem hikayenin konusuna hem de mizansene işaret eder. Üçüncü terim olan *anlatım*, **ifade etme** işlemine işaret eder. Bu üçüncü terim filmde, ilk olarak, filmdeki konuşmalara, 'bir insanın filmde ürettiği kelime kümelerine' (Hawthorn, 1992: 57), dolayısıyla sözleriyle anlatıyı harekete geçiren karakterlere işaret eder. İkinci olarak da, ifade etme **izleyici**-metin ilişkisine işaret etmektedir. Diğer bir ifade ile anlatı bize anlatılmaktadır. Anlatma olayına tanık olmaktayız.

Ne var ki, anlatı söz konusu olduğunda Anglosakson kuramcıların öncelikli ilgi alanı, **Hollywood** tarafından örneklenen, özellikle 1930'lar ile 1950'ler arasındaki klasik anlatı sinemasıdır. Klasik anlatı genellikle kadın bakış açısını reddeder ve baskın olarak erkek **cinselliğine** dayanmaktadır; böylece filmler Ödipal açıdan fazlasıyla kararlı (over-determined) görünme eğilimdedirler (yani, Ödipal anlatıların egemenliği söz konusudur). Sinemadaki anlatılar, düzen/düzensizlik/yeniden düzen ve düzen/bilmece/çözüm (çoğu kez bozulma/çözüm olarak da geçer) üçlemeleriyle açıklanabilen oldukça standart bir takım kalıpları takip etme eğilimindedirler. Bu üçlemeler her zaman olmasa da çoğunlukla, erkek kahramanın **Ödipal yörüngeyi** başarılı ya da başarısız bir şekilde tamamlamasını takip etmektedirler - yani, daha basit ifade etmek gerekirse, ataerkil toplumun toplumsal geleneklerine başarılı bir şekilde adapte olmak, bir eş bul-

mak ve yuva kurmak. Böylece anlatıda kapanma gerçekleşmektedir. Bu üçlemelerin uyumlu bir yapıyı ortaya koyabilmeleri için, film anlatısı bir diğer stratejik üçlemeye dayalı olarak oluşturulmuştur: tekrar/çeşitleme/karşıtlık. Film *diegesis*inin bütümlüğünü korumak adına, görsel ve söylemsel öğeler anlatının sunumu süresince tekrardan ele alınır (tekrar) ve/veya bir şekilde değiştirilir (çeşitleme) ve/veya son olarak, tamamen zıtlık oluşturacak şekilde sunulurlar (karşıtlık). Bütün filmlerin belirli oranda benimsedikleri bu stratejiye iyi bir örnek, *Thelma and Louise/Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991) filminde, anlatıdaki önemli noktalama işaretleri olan çeşitli araba sahneleridir. Ömür boyu hapis cezasının başka bir türü olan kendi monoton hayatlarının angaryasından kaçtıkları ilk araba sahnesini, ömür boyu hapis cezasını değil de, karşı karşıya kaldıkları çıkmaz duruma alternatif bir çözüm hakları olduğuna dair coşkulu bir haykırışı simgeleyen son sahne ile karşılaştırınız.

ayrıca bkz.: **klasik anlatı sineması, diegesis, egemen sinema, Ödipal yörünge**

Ek okuma için bkz. Bordwell ve diğ., 1985; Bordwell, 1986; Branigan, 1992; McMahon ve Quin, 1986.

ARACILIK (1)

Özünde kontrol meselelerine gönderme yapar ve filmin hem içinde hem de dışında işler. Filmin içinde aracılık, sıklıkla arzuyla ilişki içinde bir karaktere uygulanır. Eğer karakterin arzu üzerinde aracılığı varsa bu, söz konusu kadın ya da erkeğin (her ne kadar **klasik anlatı sinemasında** bu çoğunlukla 'erkek'se de) bu arzu üzerine hareket edebilmesi ve onu gerçekleştirmesi anlamına gelir (klasik bir örnek: oğlan kızla karşılaşır, oğlan kızı ister, oğlan kızı alır) Aracılık, filmin iç ve dış **anlatısal** düzeyinde de işler. Bu kimin anlatısıdır? Filmdeki bir karakterin mi? Filmin dışındaki bir karakterin mi? Yönetmenin mi? **Hollywood**'un mu? Ve son olarak, aracılık izleyiciye de uygulanır. Film izleme sürecinde, anlam üretirken ve filmsel metni okurken izleyicinin metin üzerinde aracılığı vardır.

Ayrıca bkz. **Öznellik**

ARACILIK (2)

Bilgi akışının ya da anlamı aktarmanın aracısı olarak işlemek anlamına gelir. Böylece film anlama aracılık eder, ama karakterler de anlama aracılık yapar. Tabii ki bu doğrudan bir anlam aktarımı değildir. Anlam bir **tercih edilen okuma** vermek için kodlanır. Böylece filmlerin kendi aracılık işlemlerinde **ideolojik** bir işlevi vardır, tıpkı karakterler gibi (aşırı bir örnek olarak John Wayne'i, **Western'i** ve bu ikisinin Amerika hakkında yaptığı aracılığı düşünün).

ARTZAMANLI / EŞZAMANLI

Dil çalışmalarında iki farklı yaklaşımı tanımlayan bu terimler dilbilimden alınmıştır. Artzamanlı dilbilim dili zaman boyunca, tarihiyle inceler. Eşzamanlı dilbilim ise dili zamanın belirle anlarında ele alarak inceler. Birincisi dili bir gelişim süreci olarak; ikincisi ise tüm iç ilişkileri araştırılması gereken bir yapı olarak inceler. Film çalışmalarına uygulandığında, artzamanlı bir yaklaşım sinemayı, 1895'teki başlangıcından bugüne, gelişen bir dil ve endüstri olarak ele alır. Bu yaklaşım aynı zamanda bir filmi bir noktadan diğerine zamanda kronolojik olarak doğrusal **anlatı** hareketi (film öyküsünün düzen/düzensizlik/yeniden düzen şeklindeki tipik anlatı üçlüsü aracılığıyla gelişmesi) açısından da inceleyebilir. Eşzamanlı yaklaşım bir filmi kendi döneminin kültürel bağlamında inceleyebilir ve filme içsel ilişkilerinin analiz edilmesi gereken yapısal bir varlık olarak bakabilir (bkz. **kuram**). Film çalışmaları söz konusu bu iki yaklaşımı artık birbirini dışlayan yöntemler olarak değil, tam tersi, filmin metin ve bağlam olarak tam bir okunuşunu sağlamak için birleştirmeye değer görme eğilimindedir.

AŞIRILIK

Genellikle oyunculukla (bkz. **yıldız oyuncular**) ilgili durumlarda kullanılmakla birlikte, aynı zamanda belirli **türler** için de kullanılır. Oyunculuk açısından aşırılık, jestler aracılığıyla fazlasıyla stilize (Bette Davis'ın yapmacık tarzındaki gibi) bir oyunculuğu ya da tüm

performans minimalist bir çizgideyken buna karşıt biçimde sözlerle ya da jestlerle aşırılık patlaması ortaya çıkaracak biçimdeki oyunculuk tarzını (Robert De Niro, Jeremy Irons ve Meryl Streep bu kanaldan giden oyunculardır) vurgular. İlkinde yıldız oyuncu dikkatleri bir yıldız olarak -kendi rolünden daha fazlası olarak- üzerine çeker ve böylece bir yıldız personası olarak kendi özgünlüğüne işaret eder (Jack Nicholson'dan 'şunun gibi davranmasını' bekleriz). İkincisindeyse yıldız oyuncu dikkati bir oyuncu olarak üzerine çeker. Ve hem rolünden daha azı (minimalist) hem de bir aşırılık anında (öfke patlaması gibi) daha fazlası olarak hem bir rolü canlandırabildiğini ve hem de sadece bir role kişilik vermekten daha fazlası olarak yıldız olduğunu tekrar gösterir.

Aşırılığın diğer yönleri anlatı ve mizansende bulunabilir. Klasik anlatı sineması, yapım sürecine dair göstergeleri içerir fakat açığa vurmaz. Yine de, Hollywood aşırılıklarıyla kolayca bağlantısı kurulabilecek epik, müzikal, bilim-kurgu gibi belirli türler vardır. Aşırılık diğerlerinde kasıtlı olarak ortaya konmaz fakat yüzeysel olmayan bir okumayla ya da yakın bir metinsel analizle açığa çıkarılabilir. Kuhn'un (1982: 35) söylediği gibi, 1940'lardaki kara film türünde anlatısal aşırılık bulunabilir. Polis dedektifi ya da özel dedektif yalnızca bir cinayeti, bir örgüt suçunu ya da başka bir şeyi soruşturmaz, aynı zamanda kadın kahramanın sorgulanışına ve incelenişine de dahil olur. 'Kadının sorgulanması' suçun çözülmesine eklenir -ve böylece anlatı aşırılaşır. Mizansen ve aşırılık açısından akla gelen türlerden biri de, ev içi alana ilişkin takıntılı dekor uygulamalarıyla melodramdır. Aşırı mizansenin nedenleri arasında tüketimi özendirmek ve kadın izleyicileri hedeflemek bulunur. Ancak melodramın yüksek düzeydeki stilize görünümüne dair daha yıkıcı bir okuma da yapılabilir. Elsaesser (1987:53) bunun, etkisi 1960'lara kadar yoğun biçimde süren sansür ve ahlak yasalarıyla ilişkili olduğunu vurgular. Bu açıdan, tarz, anlam olarak kullanılır hale gelir. Öncelikle cinsel ve bastırılmış arzular düzeyinde olmak üzere, söylenemeyeni dile getirmek için dekor ve mizansen anlamın yerine geçer. (bkz. melodram).

AUTEUR / AUTEUR KURAMI / AUTEUR POLİTİKASI / CAHIERS DU CINEMA

Her ne kadar *auteur* terimi 1920lerdeki Fransız film eleştirmenlerinin ve sessiz sinema yönetmenlerinin kuramsal yazılarına tarihlense de, 1913 gibi erken bir tarihte Almanya'da 'yönetmen filmi' (*Autorenfilm*) teriminin türetilmiş olduğu vurgulanmalıdır. *Autorenfilm* kısmen, 1908'de başlayan ve aşırı derecede popüler olan Fransız *Film d'Art* (sanat sineması) hareketine bir tepki olarak ortaya çıktı. *Film d'Art*, sanat sineması olarak saygınlık mührüne sahip olduğu için, özellikle orta sınıf izleyicileri sinema salonlarına çekmede başarılı olmuştu. Ama Almanca *Autorenfilm* terimi, her nasılsa autuerlük (yazarlık) sorunlarıyla ilgili daha tartışmalı bir konuyla birleştirildi. Bu noktada, bazı senaryo yazarları *Autorenfilm*'e karşı kendi hakları için kampanya başlattılar. Sadece senaryo üzerinde değil, film üzerinde de hak iddiasında bulunuyorladı. Diğer bir deyişle, film, onu yönetmekten sorumlu kişiden çok yazarın çalışması olarak değerlendirilmeliydi (Eisner, 1969:39). Fransa'da auteur kavramu (1920'lerde) diğer yönden geldi: Yönetmen auteurdür -senaryonun yazarı kim olursa olsun... Gerçekten de, çoğu kez senaryo yazarı ve yönetmen bir ve aynı kişiydi. Ama her zaman değil: Örneğin yönetmen Germaine Dulac *La Coquille et le clergyman*'i (1927) yapmak için oyun yazarı Antonin Artaud ile birlikte çalışmıştı. 1920'ler boyunca Fransa'da tartışma auteure karşı 'senaryonun önde geldiği film' (yani stüdyolar ve yapım şirketleri tarafından senaryo yazarlarına siparişle yazdırılan ve sonra da stüdyonun görevlendirdiği bir yönetmen tarafından çekilen senaryolar) etrafında toplandı. Bu ayrım, sinema dünyasında 1908 gibi çok erken bir tarihte başlayan yüksek sanat/düşük sanat (bir başka deyişle, *Film d'Art*'a karşı popüler sinema) tartışmasını besledi. Böylece 1920ler boyunca auteur filmleri sinema kuramı alanında büyük edebi başyapıtların uyarlamalarından değilse bile, popüler roman uyarlamalarından daha değerli görüldü. 1950'den sonra, özellikle de Alexandre Astruc'un yeni ufuklar açan yazısı "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la Caméra-stylo"dan ("Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem," *L'Ecran français*,

1948) sonra bu tartışma tekrar zirve yaptı ve yaygınlaştı -nihai bir etkiyle de, göreceğimiz gibi, yüksek sanat/düşük sanat meselesini çözme yönünde ilerledi. Tekrar alevlenen bu auteur tartışmasında öncü, sinema dergisi *Cahiers du cinéma* (1951'de yayımlanmaya başladı) ve tartışmayla en çok özdeşleştirilen yazı da, François Truffaut'nun 1954 tarihli yazısı "Une certaine tendance du cinéma" (Sinemada Belli Bir Eğilim) oldu. Bu yazı her ne kadar auteur kuramını tartışan temel metin değilse de, en azından **Fransız Yeni Dalgası** için manifesto olarak addedilir.

1950'lerde *Cahiers de cinéma* (bugün hâlâ yayımlanmaktadır) film eleştirmeni André Bazin tarafından yönetiliyordu ve *Cahiers* Grubu olarak da bilinen bir grup film eleştirmeni düzenli olarak dergiye yazılar yazıyordu. Bu grup 1920'lerin kuramcılarının düşüncelerini (bkz. **avangard**) takip etmedi; hatta bu düşünceleri ya görmezden geldi ya da tamamen reddetti. Bu, sinema kuramını ileriye taşımış bir tartışmadır. *Auteur politikası* üzerine yaptıkları *Cahiers* tartışmaları (yani auteurizm kavramını çevreleyen polemikleri) sayesinde bu grup, auteur anlayışını **mizansen** kavramıyla yakından ilişkilendirerek geliştirdi. Auteurün anlamındaki bu değişimin nedeni büyük ölçüde *Cahiers* grubunun Amerikan/**Hollywood** sinemasına yönelttiği coşkulu dikkatte yatıyordu. II. Dünya Savaşı'nda Fransa'nın Almanlar tarafından işgali boyunca Amerikan filmleri yasaklanmıştı. Savaştan sonra ansızın daha önce izlenmemiş yüzlerce Amerikan filmi Fransız sinema salonlarına akın etti. Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford ve Samuel Fuller gibi yönetmenler tarafından yapılmış bu filmler canlandırıcı biçimde yeni göründüler ve *Cahiers* grubunun Hollywood yapımlarını yeniden değerlendirmesine yol açtılar. Amerikalı yönetmenlerin çekimlerin sahneleşine yönelik herhangi bir yapım engeline karşı bir şey söylememeleri ya da çok az şey söylemelerini tartıştılar; bu onların auteur statüsünü elde edemedikleri anlamına gelmezdi. Tıpkı mizansen gibi tarz da bir auteurü tanımlayabilirdi. *Cahiers* grubunun tartışmaları sayesinde auteur terimi artık bir yönetmenin mizansen aracılığıyla ortaya çıkan ayırt edici tarzına ya da yönetmenin imzasının filmde olduğu gibi senaryoda da açıkça görüldüğü film yapım pratiklerine gönderme yapabiliyordu.

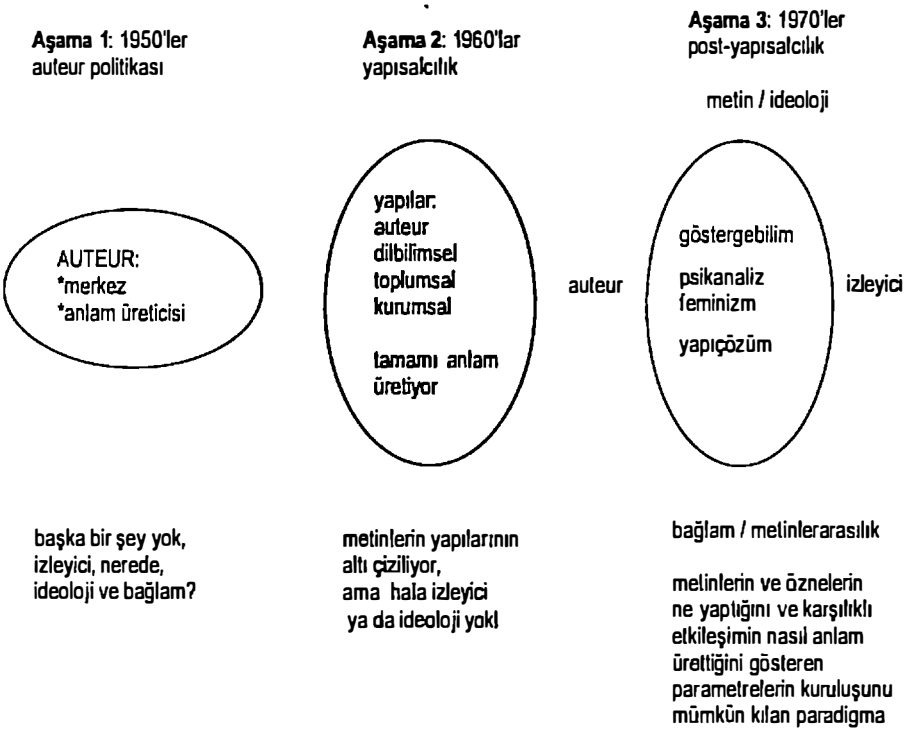
Bu ikinci biçimdeki (tam auteur) auteurizmin örnekleri Fransa'da Jean Vigo, Jean Renoir, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Almanya'da Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta, ABD'de Orson Welles ve David Lynch'tir. Belli yönetmenler (çoğunlukla auteurün mizansen biçimiyle), her ne kadar yapıtları terimin bu şekilde kullanımının öncesine ait olsa da, *Cahiers* grubu tarafından auteur olarak tanımlanmıştır (örneğin ABD'de Hawks, Ford, Fuller ve Hitchcock).

Auteur politikası, *Cahiers* grubu tarafından sadece gözde Amerikalı yönetmenleri kutsal azizler listesine eklemek için değil, aynı zamanda dönemin katılaşmış, kemikleşmiş olarak tanımladıkları Fransız sinemasına saldırmak için de başlatılan bir polemikti. Bu sinemaya *le cinéma du papa* (yaşlıların sineması) diyor, senaryonun önde gelmesiyle, güvenli bir psikolojik ortam yaratmakla, toplumsal gerçekçilikten uzak olmakla ve aynı yaşlı senaryo yazarları ve zamanı geçmiş yönetmenlerce yapılan bir sinema olmakla suçluyorlardı (saldırılarında en şiddetli olan François Truffaut'ydu). Bu yarı-Ödipal polemik yazar/auteurün üstünlüğünü tesis etti ve böylece epey romantik ve bu nedenle de muhafazakar bir estetik önerdi. Fransa'da 1950'ler boyunca yaşanan sıcak politik ortam dikkate alınırsa, grubun yazılarının nasıl olup da bu kadar apolitik olabildiği şaşırtıcıdır -muhafazakar bir konumlanışa tekrar işaret eder. Bu polemikle ilgili bir başka sorun, auteure tanıdığı ayrıcalık sonucu bağlamı (yani tarihi) silmesi ve bu nedenle **ideoloji**den uzak durmasıdır. Aynı ölçüde, filme biçimsel, stilistik ve tematik yapılar açısından bakıldığı için, bilinçdışı yapı (mesela yönetmen ile oyuncu arasındaki dile getirilmeyen dinamikler ya da endüstriyle bağlantılı ekonomik baskılar) dışarıda bırakılır. İlginç biçimde, *Cahiers* grubu içinde yazan ve sonradan yönetmenliğe geçen iki kişiden (Godard ve Truffaut) Truffaut'nun sineması *auteur politikası*nın muhafazakâr romantik estetiğinin içine kilitlenmiş, Godard'ın sineması ise auteurizmi (başka konuların yanı sıra) sürekli sorgulamıştır.

Bu *politika* 1980'lere kadar süren bir tartışma üretti; ve auteur bugün hala hüküm süren bir terimdir. Özündeki muhafazakârlık nedeniyle, insan bunun niçin böyle olduğunu sorabilir. Birinci yanıt,

1950'lere kadar öncelikli olarak sosyolojik analize dayanan sinema kuramı anlayışının değişimine katkısıdır. İkinci yarıt ise, bu tartışmanın, tek bir sinema kuramı oluşturmaya yönelik girişimlerin başarısızlıkla sonuçlanacağını ve filmin aslında çoğul kuramlarla ilgili bir konu olduğunu açıkça göstermesidir.

Bundan sonra yazılacaklar, üç aşama üzerinden auteur kuramının gelişiminin kısa bir taslağıdır (daha fazla bilgi için bkz. Andrew, 1984; Caughie, 1981; Cook, 1985; Lapsley ve Westlake, 1988). Aşağıdaki şema auteurizmin grafik bir sunumudur.



'Auteur kuramı' terimi 1960larda Amerikalı film eleştirmeni Andrew Sarris'in yaptığı bir yanlış çeviri sonucu ortaya çıktı. Sadece 'basit' bir polemik, artık tümüyle gelişmiş bir kurama dönüşmüştü. Sarris auteurizmi, adını anmaya değer bulduğu yalnızca bir ya da iki Avrupa sanat filmiyle birlikte Amerikan/Hollywood sinemasını 'tek iyi sinema' statüsüne yükseltmek için milliyetçi ve şovenist amaçlarla

kullandı. Terimin kötüye kullanılmasının bir sonucu olarak sinema, 'iyi' ya da 'büyük' yönetmenler kanonu ve 'geriye kalanlar' şeklinde bölündü. Başlangıçta bunun sinema dersleri ve çalışmalarındaki etkisi genel olarak çok büyüktü; sadece 'iyi' ya da 'büyük' yönetmenlerin incelenmesine yönelik bir eğilim baş göstermişti. Neyse ki, 1970lerin sonunda yaygınlaşan kültürel çalışmaların sinema çalışmaları üzerindeki etkisi, sinema kuramındaki gelişmelerin yanı sıra bu dengesizliğin düzelmesine de hizmet etti.

Ama tartışma orada bitmedi. 1960ların sonunda, **Yapısalcılığın** etkisinin ışığında yeniden gelişti. Fransa'da *Cahiers du cinéma* auteurizmle ilgili görüşlerini tekrar düşünmek ve düzeltmek zorunda kaldı; İngiltere'de sinema dergisi *Movie* tartışmayı önemli ölçüde geliştirdi. Bir kavram olarak Yapısalcılığın tarihi, Ferdinand de Saussure'ün dilbilim kuramlarını geliştirdiği 20. yüzyıl başına kadar gider. Fakat 1950lerde Fransız filozof-göstergebilimci Roland Barthes tarafından ilgi odağı haline getirilene kadar (özellikle iyice yaygınlaşmasını sağlayan denemelerinden oluşan *Mythologies*, 1957) bu kuramlar çok az biliniyordu. Saussure *Cours de linguistique générale*'de (*Genel Dilbilim Dersleri*) bütün dillerin düzenlenebileceği ve anlaşılabileceği temel paradigmayı oluşturur. Temel *dil sistemi/sözcelem* (*langue/parole*) paradigması, hem dilin ya da dil sisteminin (*langue*) temel evrensel yapılarını hem de bunların değişik kültürlerdeki görünümlerini (*parole*) aynı anda hem gösterecek hem de tanımlayacak bir işlev olarak tasarlanmıştı. 1960larda Claude Lévi-Strauss'un antropolojik yapısalcılığı (Amerikan yerlilerinin mitlerini inceliyordu), bu sefer **anlatı** yapılarına uygulanarak, benzer bir kanalda devam etti. Lévi-Strauss'un tezi, tüm kültürler insan beyninin ürünü olduğuna göre, yüzeyin altında bir yerlerde hepsi için ortak özellikler olması gerektiği üzerine kuruluydu.

Yapısalcılık 1960lar boyunca Fransa'da aşırı derecede popüler bir yaklaşım haline geldi. Barthes ve Lévi-Strauss'un oluşturduğu eğilimi izleyen Marksist filozof Althusser yapısalcılığı ideoloji tartışmalarına ve Jacques Lacan da **psikanaliz** üzerine yazdığı yazılara uyarladı.

Fransa'da yapısalcılığın popülerleşmesine dair vurgulanması gereken temel nokta, bunun sosyo-politik olduğu ve yapısalcılığın bütüncül kuram stratejisine gönderme yaptığıdır. Yapısalcılığın bu popülerleşmesi, Charles De Gaulle'ün 1958'de tekrar iktidara gelmesiyle aynı zamana denk düşmüştü. De Gaulle'ün ulusal birlik çağrısı (Cezayir krizi karşısında), ekonomik başarı dönemi ve bunları izleyen yaygın milliyetçilik, kendi içlerinde Fransa'ya bir ulusal kimlik duygusu vermek için harekete geçirilmesi gereken yapılara yönelik bir arzunun belirtisiydi. Bu nedenle, yapısalcılığın örneklediği haliyle bütüncül yapı arzusu, 1960'ların reel politik istikrarsızlığına karşı bir çaba olarak da okunabilir.

1960'larda sinema kuramını 'yeniden düşünmenin' film eleştirisi yoluyla (1950lerde olduğu gibi) değil de, diğer disiplinler aracılığıyla, yani yapısalcı dilbilim ve göstergebilim aracılığıyla ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Bu motif 1970lerde psikanaliz ve felsefenin, 1980lerde de tarihin bu tartışmayı ileri taşımasıyla kendini tekrarlayacaktı. Denemecilerin ve filozofların kuramlarını uygulamak için sinemaya dönmeleri konusundaki bu eğilimin önemi küçümsenmemelidir. Bunların önemi konusunda basite indirgemeden yapılacak bir okuma, çalışmalarının bir disiplin olarak film incelemelerini meşrulaştırdığını ve sinemayı güçlü bir biçimde akademik alana taşıdığını tartışmasız biçimde ortaya koyar.

Auteurizm taraftarları yapısalcılığa büyük bir hevesle sarılmışlardı, çünkü bu alanın bilimsel yaklaşımının kavram için nesnel bir temel kurmayı kolaylaştıracağına ve auteur kuramının romantik öznelliğine karşı koyacağına inanıyorlardı. Ayrıca, auteurizme bilimsel meşruiyet kazandırma potansiyelinden ayrı olarak yapısalcılığın sinema kuramı için çekiciliği, genel olarak kuramın temelindeki bütüncül yapı oluşturma stratejisinde yatıyordu.

Sinema kuramında düzene yönelik bu arzunun belirtisi, Christian Metz'in sinemanın yerini Saussurecü bir göstergebilimin içinde belirlemeye yönelik çabalarında (1960ların ortaları) görülüyordu. Bir göstergebilimci olan Metz, *Essais sur la signification au cinéma* (1971, 1972) adlı eserinde biçimlendirdiği *grand syntagmatique* ile bütüncül

bir kuram yaklaşımını geliştiren ilk kişiydi. Sinemanın bütüncül bir yapıyı ele geçirip kavradığına inanıyordu. Saussurecü terimleri benimsemişti ve sinemayı *dil sistemi* (langue), her bir filmi de *sözcelem* (parole) olarak algılıyordu. Metz'in çabası -sinema diline hükmeden kuralları açığa çıkarmaya ve sinema göstergebilimi için bir çerçeve oluşturmaya yönelik çabası-, böyle her şeyi kucaklayan bütüncül bir yaklaşımla temel sınırlamayı işaret etti: Metni geride bırakan ve metnin diğer yönlerini kapatan kuramın sınırlılığı. Burada haz ve izleyicinin alımlaması kavramları atlanır ve geriye kuramsal çerçevenin ağırlığı nedeniyle ezilen estetik deneyim kalır.

Bu, yapısalcılığın film kuramı ve auteurizm üzerine tartışmayı ileri götürmediğini söylemek anlamına gelmez. Zaten götürdü de. Auteur-yapısalcılığı auteur kuramında (Sarris tarzı) büyük ve olumlu bir değişim sağladı. İngiliz sinema dergisi *Movie* büyük bir azimle sinemayla ilgili romantik estetiğin sorunlarını işaret etti ama onlarla başa çıkma yollarını da gördü. Auteurü diğerleri arasına -tür kavramı ve sinema endüstrisi gibi- anlam üreten bir yapı olarak yerleştirmekle, kuram daha büyük bir esneklik sağlayacaktı. *Cahiers du cinéma* da, auteur birleşmiş ve özgür bir ruh olmadığı, film de bir metin olarak "gerilimler, sessizlikler ve bastırmalar oyunu" (Caughie, 1981: 128) olduğu için romantik auteurlük kavramını eleştirdi. Böylece auteur çalışmanın merkezindeki yerinden edildi, artık filmin metnini oluşturan diğerleri arasında bir yapıydı. Bu yer değiştirme diğer yapıların, yani dilbilimsel, toplumsal ve kurumsal yapıların ve auteurün de bunlarla ilişkisinin ortaya çıkmasına olanak sağladı. Ve her ne kadar 1960ların sonundaki eğilim auteur yapısını başlıca yapı olarak algılıyorduysa da, aynı zamanda stüdyo ve yıldız oyuncuların da (diğerlerinin yanı sıra) filmdeki anlam üretimine eşit derecede önemli katkıda bulunduklarını kabul etti. Tartışmada her nasılsa hala bulunmayan, izleyiciydi -haz ve ideoloji sorunu.

1968'den sonra *Cahiers*, baskın ideolojiyi yansıtan ya da ona 'direnen' Hollywood filmlerinin incelenmesinde, tartışmanın içine ideoloji sokmaya yönelik ilk girişimi yaptı. ('*The Young Mr. Lincoln* tartışması' olarak tanımlanan çalışmada filmi analiz eden *Cahiers* grubu, filmin

1933-41 arasında Roosevelt tarafından yürürlüğe sokulan Demokratik Yeni Düzen tedbirlerine karşı çıkmak için Cumhuriyetçi değerlere aracılık yaptığını ve Cumhuriyetçi Parti'nin 1940 başkanlık seçimlerindeki zaferine destek verdiğini iddia etti.) Althusser'in ideoloji üzerine tartışmaları, özellikle de "çağırma" kavramı, hem *Cahiers*'nün hem de İngiliz dergisi *Screen*'in perde-izleyici ilişkisine yönelmeye başlamasını mümkün kıldı. Bu birleşme noktasında her iki dergi de, olması gerekenin, izleyici konumunun derinlemesine bir anti-hümanist analizi olduğunu kabul etti. Althusser'e göre devletin ideolojik aygıtları (DİA'lar) bireyleri **özneler** olarak çağırır, yani önceden varolan yapılar olarak DİA'ların işlevi, bireyi ideoloji karşısında bir özne olarak oluşturmaktır. DİA'lar kendilerini devletin kurumları olarak gösterir: Polis, hükümet, monarşiler DİA'dır. Mesela: İngilizler monarşinin özneleridir. Bu nedenle birey, DİA'nın etkeni değil sonucudur. Özne-sonuçlar olarak bireyler ideolojiye uygun davranmakla komploya ortak olup ona anlam kazandırırlar. Burada, özneye ulusal kimlik (aidiyet) duygusunun güvencesini sağlayan bir yansıtma işlemi vardır. Filme uygulandığında, anlam üretimi bakımından bu, sinemanın izleyiciyi perdeden sızan görüntüleri gerçek olarak düşünen özne-sonuç şeklinde konumlandırdığı anlamına gelir. Böylece anlam izleyici tarafından oluşturulmaz, kabul edilir.

Post-yapısalcılığın (bkz. **yapısalcılık**), **psikanalizin**, feminizmin ve **yapıçözümün** etkisi, nihayet tek bir kuramın yetersiz olduğunu ve birbirini besleyen çok sayıda kurama ihtiyaç duyulduğunu açıkça göstermiştir. Kolayca tanımlanamayan post-yapısalcılığın bir yeniden gruplama olduğu ve bir ölçüde diğer üç kuramsal yaklaşımla (psikanaliz, feminizm ve yapıçözüm) çapraz dölleme yaptığı söylenebilir. İsminin de ima ettiği gibi post-yapısalcılık bütüncül kurama dair derin bir güvensizlikten doğmuş ve bütün metinlerin **söylev**lerin ve söylev-olmayanların (yani söylenen ve söylenmeyen, *le dit et le non-dit*) çift eklemlenmesi olduğu konumundan hareket etmişti. Auteur kuramı açısından çoklu bir etki söz konusuydu: '**göstergebilim**in ve psikanalizin müdahalesi', 'auteurün birliği'ni ilk ve son kez 'parçaladı' (Caughie, 1981: 200). Post-yapısalcılık metnin içinde ve etrafında dönen bütün ilgili söylevlere (söylenen ve söylenmeyen) baktığı için,

bir çok anlam üretim alanı tanımlanabilir. Böylece göstergebilim metinsel özne kuramını ortaya koydu: Tüm anlam üretimini sağlayan metinsel süreçteki, izleyicinin ve auteurünkini de içeren özne konumları. Ayrıca göstergebilim, metnin anlam üreten bir göstergeler dizisi olduğunu da açıkça ortaya koydu.

Metinsel sürecin içinde auteurün yerini tanımlayan auteur kuramı şimdi bir metinsellik kuramı içine yerleştirebilirdi. Saf metin diye bir şey olmadığı için, herhangi bir film metninin **metinlerarasılığı** (farklı metinlerin diğer metinler üzerindeki etkileri), auteurle ilgili metinlerarasılık da dahil, özellikle göz önünde tutulmalıdır. Yani auteur kendi filminden yapılandırılmış bir figürdür: X özellikleri nedeniyle film görünüşte belli bir yönetmene ait olduğu ve aynı zamanda diğer yönetmenlerden etkilendiği için vb. Psikanaliz cinsel, ayna evresinden geçen, bölünmüş (farklılık gerçeği, anneyi yitirme ve anneden ayrılma nedeniyle bölünmüş (bkz. **psikanaliz**)) özne kuramını ortaya koydu. Özne soruları gündeme geldi: Özne kimdir (metin mi, auteur mü, izleyici mi)? İfade eden metnin (yani performans olarak filmin) izleyici üzerindeki ve izleyicinin filmsel metni üzerindeki etkileri nelerdir? İki-yönlü ideolojik etkiler (filmin izleyici üzerindeki etkisi ve tersi) ve izleyicinin metnin içinde ve dışında gezinirken aldığı hazlar nelerdir (bkz. **izleyici özdeşleşmesi**)? Metnin anlamından söz edebilmek için bağlamın anlam üretimi açısından ortaya çıkması gerekir: Üretim biçimleri, toplumsal, politik ve tarihsel bağlam. Son olarak ve aynı zamanda kimse bir metnin şeffaf, doğal ve masum olduğunu söyleyemez; bu nedenle dikişleri sökülmeli ve yapıçözüme uğratılmalıdır ki, sunum biçimleri tam olarak anlaşılsın.

AVANGARD

Günümüzde, genelde kurum-karşıtı bir konumlanmayı tarif eden bu terimin askeri bir lügattan çıkmış olması garip karşılanabilir. *Avangard* terimi, modern bakış açısıyla ilk olarak Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde ve ertesinde, sırasıyla verilen tarihlerden itibaren değişik estetik grupları simgelemek için kullanıldı: Kübizm ve Fütürizm (ikisi de 1909), Dadaizm (1916), Konstrüktivizm (1920)

ve Gerçeküstücülük (1924). Not düşülecek bir diğer tuhaflık, savaş sonrasında beliren avangard hareketlerin, kısmen de olsa, söz konusu savaşın yarattığı korkuya bir tepki olarak ortaya çıkmalarıdır. Avangard gelenekle ilişkisini kopartma çabasındadır ve bunu özellikle süreci politikleştirerek yapmak arzusundadır. Sinemada ilk avangard çıkışlar, 1920'lerde, bir grup Fransız film kuramcısının (en bilinenleri Louis Delluc, Germaine Dulac ve Jean Epstein) avangard bir sinema yapma amacıyla film çekmeye başlamalarıyla gerçekleşti. Oldukça serbest bir organizasyon yapısına sahip olan bu grup için söylenecek ilk şey, üyelerinin sinema kuramına yaklaşımları konusunda çoğulcu bir bakış açısını benimsemiş olmalarıdır. Bu tutum onların film yapma pratiklerine açık bir şekilde sirayet etti. Filmlerinde yüksek ve popüler kültür, doğalcı filme karşı gerçekçi film, izleyici-perde ilişkisi, kurgu biçimleri (özellikle **Sovyet Okulu** ve **montaj**), eş zamanlılık, **öznellik**, bilinçaltı, filmin psikanalitik olanakları, auteur sineması, ritim olarak ve simge olarak (bkz. **göstergebilim**) film gibi konuları işlediler. Ne zaman ki film çekmeye başladılar, uygulamalarının merkezinde deneysellik yer almaya başladı. Bu deneysellik birbirleriyle çakışan üç farklı katmanda işlev gördü: türleri tekrar ele almak, film dilinin olanaklarını araştırmak ve öznelliğin temsilini tekrar tanımlamak. Türler birbirine karıştırıldı, araya yenileri ilave edildi, kimileri de yan yana getirildi. Benzer bir şekilde, popüler deneyselle (anaakım sinema ile **karşı-sinema**), toplumsal gerçekçilik de öznellikle (**belgesel** ile **melodram**) kaynaştırıldı. Bu tarz popüler türlerin sınırları içerisinde çalışmak, onlara egemen **söylevleri** genişletme, bozma ve hatta yıkma şansı tanıdı. Böylece, bu avangard sinemacılar film **anlatım** geleneğine ve izleyicilerin film içerisinde "her şeyi bilen" olarak konumlandırılmasına saldırmış oldular. Avangard filmler, öznellik ve öznelliğin parçalayıcı bir **diegetik** zaman ve mekanla sunulması konusunda yeni bir tartışma zemini açtılar. Bu birkaç yolla gerçekleşmiş oldu: diegetik devamlılıktan devamsızlığa doğru bir dönüşümle, hızlı kurguyla, geleneksel geçiş çekimlerini yok ederek, **eşleştirilemeyen çekimler** yardımıyla yön duygusunu kaybettiren çekimlere başvurarak ya da bakış açısının çeşitliliğini eşzamanlı olarak sergileyerek. Böylece, kendini ifade

etme olanağı bulamayan kadın öznelliğine dikkat çekmek adına, erkeğin fetişleştirici **bakışını** da ayrıca sorgulamış oldular. Öznellik, bir tek bakış açısı ile ilgili bir tartışma konusu değildi, aynı zamanda **röntgencilikle** ve spekülasyonla (öteki olarak kadının spekülasyonuyla - bkz. **bakış**), ve ayrıca arzuyla ve bilinçli ve bilinçaltı aklın çalışması gibi konularla da ilgiliydi (bkz. Abel, 1984: 241-95; Flitterman-Lewis, 1990; Hayward, 2004).

Sovyet Sineması ve **Alman Dışavurumculuğu**, sırasıyla, kendine özgü kurgu ve **ışıklandırma** teknikleriyle, bu ilk avangard hareketi derinden etkilediler. Benzer bir şekilde, Gerçeküstücülük akımı ve **psikanaliz** de bu avangardı etkileyen yaklaşımlardır. Sinemadaki ilk avangard çıkış üç farklı aşamadan geçti: öznel sinema (bir karakterin iç dünyasını yansıtmak, örn. *La Souriante Mme Beudet/Güler Yüzlü Madam Beudet*, Dulac, 1923), saf sinema (filmin plastik değerler ve ritim yardımıyla hem anlam üretmesi, hem de kendine işaret etmesi, örn. *Entr'acte/Perde Arası*, René Clair, 1924) ve dışavurumcu sinema (bilinçaltının ve rüyanın hem akılcı hem de akıldışı yönlerini filmsel dile aktarabilmek amacıyla, ilk iki aşamanın bir tür çarpışması, örn. *La Coquille et le clergyman/Deniz Kabuğu ve Rahip* , Dulac, 1927 ve *Un chien andalou/Bir Endülüs Köpeği*, Luis Buñuel, 1929).

Bu dönemden sonra, başka türlü etkilenmeler de devreye girdi ve ilginçtir ki, yine üç egemen anlayış belirdi: ilkini, Wollen (1982, 92) öz-dönüşümlü (self-reflexive) avangard (ağırlıklı olarak Amerikan) olarak ya da Andrew (1984, 124) Amerikan romantiği olarak terimleştirmektedir; ikincisi, açıkça politik avangard (Wollen, 1982, 92) ya da Avrupalı yapısal materyalist film (Andrew, 1984, 125) olarak tanımlanmaktadır; sonuncusu da, *écriture* (yazı) sinemasının anlatımcı avangardı olarak adlandırılmaktadır (Andrew, 1984, 126).

Amerikan tarzı söz konusu olduğunda, bu avangard film anlayışının en önemli ilham kaynağı, günümüzde modernist ressamlar olarak adlandırılan, ama esas olarak erken 20. Yüzyılın avangard hareketleri olarak bilinen çıkışlar oldu (bkz. bu maddenin başına). Bu anlayışa özgü filmler, yaratıcılarının kendi özüne dönüşünü yansıtan soyut bir biçimciliğe sahiptirler ve bu yaklaşımlarıyla, 1920'lerin

avangard yaklaşımlarından olan saf sinema anlayışıyla benzerlikler gösterirler (örn. *Meshes of the Afternoon/İkindi Tuzakları*, Maya Deren, 1943). İkinci tür avangard anlayışının en önemli etki kaynakları Bertolt Brecht, onun **yabancılaştırma** kuramı ve Sergei Eisenstein'in montaj kuramıydı. Bu filmlerin en önemli özelliği, kendi yapı elemanlarını ve filmin materyalist boyutunu açıkça sunuyor olmalarıdır – böylece, film yapma pratiklerini açıkça teşhir ederek, sinemanın 'yapıntı' doğasına vurgu yaparlar. Filmlerde bakış açısının ve anlatım yapılarının eksik olması, seyircinin izlediği şeyin iki boyutlu bir sinema perdesine yansıtılan bir film olduğuna dair yanılsamayı yaşayamamasına neden olur. Bu Jean-Luc Godard'ın politik filmleri politik yolla yapmak olarak adlandırdığı yaklaşımdır. Bu tarz bir sinema anlayışı, **ideoloji**ye, onu devreye sokan ve ayakta tutan yapılarını ifşa ederek saldırmak yoluyla, avangardın devrimci rolünü yansıtır (örn. *Week-End/Haftasonu, La Chinoise/Çinli Kız*, J.L.Godard, ikisi de 1967). Buradaki üçüncü tür avangard anlayışı, kolaylıkla, 1920'lerin ilk ve üçüncü avangard sinema anlayışlarına benzetebiliriz, fakat materyalist film anlayışıyla da akrabalık gösterdiğini söylemeliyiz. Buradaki anlatımcı avangard sinemasal **kodları** kullanarak ya da onların üzerine eğilerek, karşı-sinema kuramının pratiğe aktarılmasını gerçekleştirmiş olmaktadır. Bu tür yaklaşımlar, egemen sinematografik dilin tek seçenek olmadığını ve izleyicilerin metnin yaratıcıları olduğu durumlarda olduğu gibi (bkz. **aracılık**), öznelliğin başka türdeki hallerinin de mümkün olabileceğini göstermek için, sinemayı kendi doğal durumundan uzaklaştırmaktadırlar. Burada, yine ağırlıklı olarak Avrupa merkezli bir sinema yaklaşımından söz edilmektedir ve belki de beklenebileceği gibi, özdeşleşme, temsil, izleyici-görüntü ilişkisi, öznellik ve ek olarak da üretim pratikleri (bir eser olarak ya da bir iş olarak film) gibi konulara değinildiği için, bu sinema anlayışı aynı zamanda feminist sinemacılarla da ilişkilendirilebilir (örn. Chantal Akerman, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975; Marguerite Duras, *India Song*, 1975; Agnès Varda, *Sans toit ni loi/Yersiz Yurtsuz*, 1985).

Ek okuma için bkz. Andrew, 1984, 119-27; Flitterman-Lewis, 1990; Gidal, 1989; Lapsley ve Westlake, 1988, 181-213.

AVRUPA SİNEMASI

Bu kitapta, geçmiş bir dönemde, bir akım ya da bir okul olarak ortaya çıkan değişik Avrupa sinemaları hakkında ayrı ayrı başlıklar mevcuttur (bunların bir listesi için bkz. bu maddenin sonuna). Avrupa sinemasından söz edildiğinde ise, politik **ideoloji**lerin ifade ettiği gibi, Avrupa'nın hiçbir zaman dengeli, birleşik bir birim olmadığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Örneğin, eski Almanya'nın iki ayrı Almanya'ya (Doğu ve Batı) bölünmesinin çok iyi örneklendiği gibi, İkinci Dünya Savaşı'ndan çok yakın bir geçmişe kadar (1990) iki ayrı Avrupa mevcuttu. Bundan dolayı bir Avrupa sinemasından söz etmenin imkansız olduğu apaçık ortadadır - en azından Atlantik'in bu kıyısından bakınca. ABD'de, daha doğrusu **Hollywood**'ta Avrupa sineması 1920'den itibaren küresel bir kavram olarak ele alındı ve (en az) iki ayrı şey olarak algılandı. İlki, Avrupa sineması ağırlıklı olarak **sanat sinemasıdır** ve çoğunlukla cinselliği sergilemek açısından yerel yapımlardan daha cesurdur (bkz. **Hays yönetmeliği**). İkincisi, Avrupa sineması Hollywood'un tek gerçek rakibidir ve ne pahasına olursa olsun içine sızılmalı ve egemenlik altına alınmalıdır. ABD ile Avrupa arasındaki en son ticari sözleşmeler (GATT), Amerikan film sanayisinin kendi ürünlerini Avrupa'ya ihraç edebilmeyi sağlayacak uygun anlaşmaları garantiye alabilmek için yapılan bir seri girişimin sonuncusudur - Avrupa'nın ayakları üzerinde durabilecek film sanayisine sahip tek ülkesi olan Fransa'nın şiddetle karşı çıktığı bir girişim. (Sözleşmeler, Fransa'nın ısrarı ile, ABD'den Fransa'ya yıllık ihraç edilecek film sayısı ile ilgili bir kota sınırlaması içermektedir. ABD salonlarda gösterilecek film sayısında sınırlama yapılmamasını istemekteydi; Fransa kotayı yıllık 180-200 film olarak belirledi). ABD'nin Avrupa film pazarında çok egemen bir konumda olmasına rağmen, İngiltere ile Fransa'yı karşılaştırdığımızda, Fransa'nın geçmişte ne ölçüde direndiği açıkça ortaya çıkmaktadır. 1981'de ABD'nin İngiltere'nin film pazarındaki payı %80, Fransa'da %35'ti. 1991'de oranlar %80 ve %59'du. Günümüzde, ABD'nin İngiltere'deki pazar payı %85 ve Fransa'da %64 civarındadır. Fakat bu oranlar, aynı zamanda, son on yıldaki korumacılığa rağmen, ABD'nin direnişi sarstığını göstermektedir.

Hollywood'un Batı kültüründe halen oldukça etkili bir egemenliğe sahip olmasından dolayı, referans noktası olmayı sürdürmektedir. Bu nedenle, Batı Avrupa'da ulusal bir sinema, kısmen, ne olmadığına (yani, Hollywood'tan ne kadar farklı olduğuna) bakılarak tanımlanmaktadır, 'öteki' ile ilişkisine bakılarak. Bunun sonucunda iki farklı strateji geliştirilmektedir. İlkinde, Avrupa ülkeleri 'ötekinin' alanına izinsiz girmeyi sağlayacak filmler üretmektedirler. Fransa ve İngiltere kendi kültürlerini yansıttıkları filmlerle bu konuda kısmi bir başarı elde ettiler (örneğin *Manon des sources*, Claude Berri, 1985; *Cyrano de Bergerac*, Jean-Paul Rappeneau, 1990; *A Room with a View*, 1985 ve *Howards End*, ikisi de Merchant/Ivory, 1992; gibi filmler). İkincisinde, yerli sanayi kendi mali menfaatlerini korumak adına, özellikle yerli izleyicilere yönelik filmler üretmektedir ve böylece, Hollywood'un yapamayacağı şekilde, kendi toplumunun kültürel özelliklerini kullanmaktadır. Özellikle Fransa, Almanya ve İspanya bu yönteme baş vurmaktadır.

Ayrıca bkz. (kronolojik sırayla) **Alman Dışavurumculuğu, Sovyet Sineması, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Özgür Sinema [İngiltere], Fransız Yeni Dalgası, Almanya/Yeni Alman Sineması.**

Avrupa sineması söz konusu olduğunda belirli bir bütünlük sunmak adına yapılan girişimin ilginç örnekleri için bkz. Sorlin, 1991; Vincendeau, 1995; Forbes ve Street, 2000; Ezra, 2004.

AYGIT

Baudry (1970) sinemasal aygıtın ya da teknolojinin **izleyici** üzerinde **ideolojik** bir etkisi olduğunu öne süren ilk sinema kuramcıları arasındaydı. En basit örnekle sinemasal aygıt, gerçekçi görüntü ve sesleri gözlerin ve kulakların önüne getiriyormuş gibi görünür. Ama bu teknoloji gerçekliğin nasıl kare kare bir araya getirildiğini saklar. Aynı zamanda gösterdiği mekanda perspektif yanılsaması sağlar. Bu ikili yanılsama anlam üretim işini gizler ve böyle yaparak aslında **ideolojik** bir oluşumu, yani idealistik bir gerçekliği doğalmış gibi gösterir. Bu açıdan Baudry, her ne kadar izleyici bu süreçlerin farkında olmasa da, her şeyi gördüğü için her şeyi bilen **özne** olarak

konumlandığını, böylece sabitlendiğini tartışır. Böylece bilge izleyici-özne filmsel metin tarafından üretilmiştir, filmsel metnin *sonucu*dur. İzleyicinin bir sinema salonunun içinde konumlanış biçiminin (karanlık bir mekanda, başının arkasından gelen filmin yansıtıldığı perdeye bakışı) bir sonucu olarak ardışık ve eşzamanlı bir ideolojik etki ortaya çıkar. Bu konumlanış nedeniyle kamerayla bir özdeşleşme gerçekleşir (izleyiciden önce bakılmış olan, şimdi izleyicinin baktığıdır). İzleyici bu nedenle filmsel metin tarafından çağrılmıştır, yani film özneyi oluşturur, özne filmsel metnin bir sonucudur (bkz. **ideoloji**). Yani, özne olarak izleyici filmsel metnin anlamları tarafından inşa edilmiştir.

1975'ten sonra, aygıt tartışması özne-sonuç olarak izleyicinin bu anti-hümanist okumasının ve izleyicinin erkek olduğu varsayımının ötesine taşındı. Şimdi, hala özne olarak konumlanan izleyici aynı zamanda aktif bir anlam üretici olarak görülür, ama bu sefer filmsel metnin aracısı olarak... İzleyici böylece izleyen, izlediğinden haz (ya da hazzın bir diğer biçimi olarak korku) duyan kişidir. İzleyici aynı zamanda metni yorumlar ve yargılar. Bu konumlanışın 'olumsuz' yanı üzerine, aygıtın kameraya dönüştürdüğü izleyiciyi röntgencilik noktasına yerleştirerek, film endüstrisinin finansal refahının özü olan haz dolaşımının işbirlikçisi olarak konumladığı söylenebilir (Metz, 1975). Endüstrinin ekonomik canlılığı, izleyicinin haz arzusuna bağlıdır. Sinema bu açıdan haz ve sermayenin karına dayanan bir değiş tokuş metaı haline gelir -para değiş tokuşundaki haz. Bu konumlanışın 'olumlu' yanı üzerine ise, aracı olarak izleyicinin bir röntgenci ya da gerçekten bir sonuç olarak sabitlenmeye direnebildiği, filmi eleştirel biçimde yargılayabildiği söylenebilir.

Ayrıca bkz. **aracılık, izleyici-özdeşleşmesi** *ve* **dikiş**

Daha fazla bilgi için bkz. Lapsley ve Westlake, 1988: 79-86; Mayne, 1993: 13-76; De Lauretis ve Heath, 1980

B

B-FİLMLERİ

Ucuz, çabuk yapılan filmler, ilk kez ABD'de ekonomik buhran döneminde (1930'ların başları) izleyiciler paralarının karşılığında daha fazlasını talep ettiklerinde -çift bilet: bir film fiyatına iki film- ortaya çıktı. Böylece asıl büyük filmin (A-filmi deniliyordu) yanında ikinci film olarak bir B-filmi gösteriliyordu. Monogram ve Republic çoğunluğu gerilim filmleri ve western olmak üzere sadece B-filmleri yaptılar; büyük stüdyolar da bazı stüdyolarını B-filmi yapımına ayırdılar ve bu yapımlardan bazıları şaşırtıcı bir başarıyla karşılaştı (örneğin RKO'nun yaptığı *Cat People*, Val Lewton, 1942). Yüksek Mahkeme 1948'de büyük stüdyoların dağıtım ve gösterim alanındaki kartelleşmelerine son verme kararı, perdeleri bağımsız üretilen filmlere açtı. Bu kararın Hollywood stüdyoları üzerindeki etkisi, büyük stüdyolar arasındaki vahşi rekabetin yeniden ortaya çıkmasıydı. Bunun bir sonucu olarak Hollywood'da ve Hollywood için film yapmanın maliyeti aşırı derecede yükseldi. Bunun da etkisiyle çift bilet ve B- filmi üretimine son verildi.

Ayrıca bkz. stüdyo sistemi

BAĞIMSIZ AMERİKAN SİNEMASI

1970'lerden günümüze kadarki 30 yıllık uzun dönemi kapsayan bir terim. Bağımsız Amerikalı Sinemacılar olarak adlandırılan ilk dalganın yönetmenleri arasında Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Dennis Hopper ve Paul Schrader'ı sayabiliriz. Tabi ki bunların öncüleri de vardı, örneğin 1950'lerin sonlarında John Cassavetes – sık sık bugünün Bağımsız Amerikan Sineması'nın babası olarak gösterilir (bkz. *Shadows/Gölgeler*, 1959). Bu grup Hollywood'un klasik-sonrası dönemi olarak bilinen yıllarda ortaya çıktı ve dolayısıyla ya kendi

yapım şirketlerini kurdular (Cappola'nın bugün Zoetrope olarak ad landırılan Kaliforniya merkezli şirketi gibi) ya da çalışmaları bağım sız yapımcılar ve arkadaşlar tarafından gerçekleştirildi (Scorsese Hopper). Scorsese, tabi ki, ayrıca Doğu Yakası'nın film üretimini zir veye taşımakla (örneğin Taplin-Perry-Scorsese Productions şirketinir bir üretimi olan *Mean Streets/Arka Sokaklar*, 1973, filmi) ve (Viet nam'la başlayan; bkz. *Taxi Driver/Taksi Şöförü*, 1970) 1970'lerin politik krizlerinden etkilenmiş, çekicilikten uzak, sıkıntılı New York'u ön plana çıkarmakla da ünlüdür. Schrader farklı bir yaklaşımla, işçi-sınıfının sömürüsünü ve sendika patronları ile gangsterlerin ilişkisini ele alarak, politik yolsuzlukların diğer yönlerini araştırmaktadır. Onların bu dönemki filmlerinde var olan dolaysız ve keskin (raw-edge) politik bakış (Hopper'ın *Easy Rider*, 1969, *The Last Movie*, 1971; Scorsese'nin *Arka Sokaklar*, *Taksi Şöförü*; Coppola'nın *The Conversation/Konuşma*, 1974, *Apocalypse Now/Kıyamet*, 1979; Shrader'ın *Blue Collar/Mavi Yakalılar*, 1978), bağımsız sinemacıların müteakip dalgaları ile devam ettirilen bir gelenek oluşturdu, çünkü bu yeni sinemacıların filmlerinde de toplumsal ve güncel konular işlenmeye devam edildi. Örneğin, David Lynch'in çalışmaları kasabalardaki toplulukların ahlaki sefaletini adım adım incelemektedir. İlk çalışması olan *Eraserhead/Silgi Kafa* (1979) ile başlayarak ve *Blue Velvet/Mavi Kadife* (1986) ve *Lost Highway/Kayıp Otoban* (1996) gibi filmlerle devam ederek, *Mulholland Dr./Mulholland Çıkmazı* (2000) çalışmasına kadar insani çöküşün ve hastalıklı halin sınırlarını araştırmaktadır. Kabusların rüyaları onun dünyasıdır ve bunlar hepimizin iyi bildiği orta-Amerika coğrafyasında cereyan eden ve neredeyse hepimize tanıdık olan ahlak oyunlarına dönüşmektedirler.

Cassavetes'in mirasından 1990'lara kadar intikal eden Bağımsız sinema Hollywood'un kusursuzluğu ya da kesintisizliği peşinde değildir; yapımın kalitesi değil de yönetmenin bakışı önemlidir - aslında iyi bir bağımsız yapım çoğu kez yapım konusunda yaşadığı sıkıntıları gösterecektir ve gerilla ya da grunge sineması olarak adlandırılabilecek bir üretim gerçekleştirecektir (bu üretim tarzı 1970'lerde Latin Amerika'da ortaya çıkan üçüncü sinemanın bir bölümünü hatırlatmaktadır). Grenli görüntüler, kesik kesik kurgu, do-

ğaçlama diyaloglar, dağınık anlatılar, uzun çekimler ve kusurlu çerçeveler bu tür filmlerin özellikleridir - bu teknikler Hal Hartley'in filmlerinin bazı özellikleri ile (*Trust*, 1990, *Amateur*, *Flirt*, ikisi de 1995), Paul Thomas Anderson'la (*Boogie Nights*, 1997; *Magnolia*, 2000) ya da (bugüne kadar) sadece bir kereliğine mahsus Kevin Smith'in *Clerks* (1994) ya da Darren Aronofsky'nin *Pi* (1998) filmleri ile ilişkilendirilmektedir. Fakat aynı zamanda daha incelikle hazırlanan bağımsız yapımlar da vardır - atası Cassavetes değil de daha çok Scorsese ve Coppola olan ve aynı zamanda başka bir sinemaya, Avrupa Sanat Sinemasına seslenen bir yaklaşım. Bu Jim Jarmusch'un çalışmalarıyla (*Mystery Train/Gizemli Tren*, 1989); bir seferinde kendi çalışması *The Limey/Denizci* (1999) için 'Alain Resnais tarafından yapılan *Get Carter/Yüzleşme*'dir' (1999: 12) diyen Steven Soderbergh ile; Quentin Tarantino; ve Sofia Coppola ile ilişkilendirdiğimiz bir anlayıştır. Bir diğer yaklaşım olarak, Amerika'nın mitleri ve aynı zamanda Amerikan sineması tarafından üretilen mitler bir kaç sinemacının çalışmalarında (yukarıdaki sinemacıları da kapsayacak şekilde), yine çok incelikli bir şekilde alt üst edilmektedir. Coen kardeşler (*Fargo*, 1995, *The Man Who Wasn't/There Orada Olmayan Adam*, 2001), John Sayles'in filmleri (*City of Hope*, 1991, *Lone Star*, 1995, *Sunshine State*, 2002) ve Jim Jarmush'un *Dead Man/Ölü Adam*'ı (1995) akla gelmektedir ve kolayca bu kategoriye eklenebilen fakat aynı zamanda queer sinema ile de bağları olan diğer iki sinemacı da benzer bir şekilde akla gelmektedir: Gus Van Sant (*Drugstore Cowboy*, 1989, *My Own Private Idaho/Benim Güzel İdaho'm*, 1991) ve Todd Haynes (*Velvet Goldmine*, 1998).

İlginç olan şu ki, bu çağdaş bağımsız sinemacılardan pek çoğu - onların 1970'lerdeki öncüleri dahil (Hollywood'la çalkantılı bir ilişkisi olmasına rağmen Scorsese bir örnektir) - başarıyla anaakım tarafına geçiş yaptılar: en bilinenleri Coen kardeşler, Soderbergh ve Tarantino'dur. (Belki de bu dönem içerisinde pek çok bağımsız yapımın Hollywood'un yan kuruluşları tarafından finanse edildiklerini söylemekte fayda vardır.) Onların yaklaşımı ya sistem içinde para kazanıp kendi kişisel projelerini bu parayla gerçekleştirmek ya da sistemin içinde değişim için çabalamak ve bu yönde çalışmak şeklin-

dedir. Bazı yönetmenler Hollywood'a katıldılar ve sonra ayrıldılar - bu tür bir çalışma yöntemini başarıyla gerçekleştirenlerden biri olan Van Sant, Hollywood'ta sadece iki film çekti: ona iki Oscar kazandıran *Good Will Hunting/Can Dostum* (1997, Miramax ile) ve *Finding Forrester/Forrester'ı Bulmak* (2000, Colombia ile). Yine de bu durum bazı eleştirmenlerin onu kendini satmakla suçlamalarını engelleyemedi. Ne var ki, kendi *Psycho/Sapık* (1998) versiyonunu çekerken - kağıt üstünde Hitchcock'un aynı adlı filminin birebir kopyası gibi görünen, Univesal'ın desteklemek için sadece çok memnun olduğu, fakat başyapıtın kare-kare yapıbozumu olan çalışma - bağımsız günlerine geri dönüş yolunda olduğunu çok önceden ilan etmişti! Biçimsel açıdan Macar auteur Belá Tarr'ın ilham kaynağı olduğu *Gerry* (2001) filmi ve *Elephant/Fil* (2003) çalışmasının belgesel-hissi bu dönüşü doğruladı.

Bu çağdaş bağımsız sinemacıların çalışmaları bize ağırlıklı olarak kaybedenlerin, isimsizlerin, yerlerinden edilmişlerin, kafası karışık ve işlevsiz yalnızların dünyasını göstermektedir. Amerikan Hollywood'un saklayamazsa da gizlemeye çalıştığı dünya. Fakat dikkat çekici bir şekilde yukarıdaki sinemacılar listesinden ilk olarak, kadın bağımsız sinemacıların varlığı eksiktir – neredeyse bir tek Sofia Coppola (*Virgin Suicides*, 1999, *Lost In Translation*, 2003) göze çarpmaktadır (Kathryn Bigelow anaakımın içerisinde mücadele etmektedir) - ve ikincisi de, (kadın ve erkek) siyahi sinemacılar. İkinci grupla ilgili olarak, **Siyahi sinema ABD** başlığı altında bir madde mevcuttur. İlk gruptakilerle ilgili bir madde için ise, maalesef henüz çok erken.

Ek okuma için bkz. Hillier (2001); Holmlund ve Wyatt (2005).

BAĞIMSIZ SİNEMA

Egemen, yerleşik film endüstrisinden bağımsız olarak çalışan sinemacıların yaptığı filmleri tanımlamak için kullanılan bir terim. Anaakım sinema pratiklerinin dışında yapıldıkları için avangard ya da karşı-sinema eğilimi göstermektedirler ve deneysel olmasalar da, egemen ideolojiye alternatif bir ses getirme eğilimindedirler. Bunlar

ya özel yollarla finanse edilen ya da bazı ülkelerde kısmi olarak devlet tarafından desteklenen, çoğunlukla düşük-bütçeli filmlerdir.

Bazıları bu kitapta ayrı bir başlık olarak işlenen pek çok başka örnek olmasına rağmen (örneğin **Yeni Sinema (cinema nôvo)**, çeşitli Avrupa **Yeni Dalga sinemaları** (İngiliz, Fransız, Alman) ve son olarak, **Üçüncü Sinema** başlığı altında tartışılan bazı bağımsız sinemalar), yukarıdaki madde bağımsız sinemanın bir tane çok iyi bilinen örneğini ön plana çıkartmaktadır, **Bağımsız Amerikan Sineması'nı** (ki bu sinema anlayışı da belirli bir akımdan ziyade daha çok bir üretim şeklidir).

Ayrıca bkz.: **avangard, karşı-sinema, yeraltı sineması.**

BAKIŞ

Bu terim, filmde karşılıklı bakış değiş tokuşuna gönderme yapar. Fakat 1970lere kadar hakkında yazılmamış ve teorize edilmemiştir. 1970lerin başında, önce Fransız sonra İngiliz ve Amerikalı sinema kuramcıları film içindeki metinsel ilişkiler kadar izleyici-perde ilişkisini de tartışmak için psikanalizi sinemaya uygulamaya başladılar. Özellikle Freud'un libido dürtüleri ve Lacan'ın ayna evresi kuramlarından yola çıkarak, sinemanın bilinçdışı düzeyde nasıl işlediğini açıklamaya çalıştılar. Aslında iddiaları, sinema süreçlerinin bilinçdışının işleyişini taklit ettiğiydi. İzleyici karartılmış bir salonda oturur, perdeye bakmayı arzular ve izlediklerinden görsel haz alır. Bu hazzın bir kısmı da perdedeki kişiyle hissettiği narsisistik özdeşleşmeden kaynaklanır. Dahası da var; izleyici bu imgeleri kontrol ettiği yanılsaması yaşar. Birincisi, sinemasal görüntünün izleyicinin bakışın öznesi olmasını garantiye alan Rönesans perspektifi nedeniyledir. İkincisi, gösterim cihazı izleyicinin başının arkasında konumlanmıştır ve bu, perdedeki görüntüler sanki izleyicinin kendi imgeleminden kaynaklanıyormuş gibi olduğu anlamına gelir. Şimdi tüm bunlar hakkında kuramcıların neler söylediğine bakalım.

Christian Metz (1975) film izlemenin izleyicinin konumlanışı ve bakışla özdeşleşmesinden kaynaklanan röntgencilik boyutu (karşı

bakış olamayacağından izleyici röntgenci konumundadır) konusunu tartışırken, ekranın aynayla olan benzerliğine dikkat çeker. Metz izleyicinin bakışla özdeşleşmesinin aynaya bakması anlamına geldiğini savunur. Diğer bir deyişle, izleyici bakış yoluyla ayna evresini yeniden canlandırmaktadır. Bu açıdan bu özdeşleşme, çocukluğa doğru bir gerilemedir. Raymond Bellour (1975), sinemanın aynı anda hem imgesel düzeyde (yani yansıma olarak, ayna olarak) hem de simgesel düzeyde (yani film **söylev**leri aracılığıyla dil olarak) işlediğini söyler. Her iki durumda da bu kuramcılar izleyicinin ayna evresinde bulunduğunu ve cinsiyet farklılığının ayırdına varmak üzere olduğunu (erkek çocuk aynaya baktığında cinsel açıdan annesinden farklı olduğunu görür) iddia eder. Kadın izleyicinin bu tartışmanın dışında tutulduğu dikkatinizi çekecektir. İngiliz feministler Laura Mulvey (1975) ve Claire Johnston'ın (1976) çalışmalarıyla bu tartışma daha ileri taşındı, Amerikalı feministler de onları hemen peşlerinden takip etti. Fakat 1970lerin başında bakış etrafında gelişen tartışma, her film izleyişte, erkek çocuğun cinsiyet farklılığını (ayna evresi), dili (Simgesele giriş) ve özerk kendilik ya da **öznelliği** (Simgesel düzene, dolayısıyla Babanın Yasası'na giriş ve sonuç olarak özdeşleşme nesnesi olan anneden kopma) kazanmayı kapsayan bilinçdışı süreçlerinin yeniden canlandırılması ortaya çıkar. Böylece izleyici özne olarak oluşturulur; kendini annesinden ayrılmış bir kimlik olarak görmekten haz duyar, ve -girdiği ataerkil yasa nedeniyle babasıyla aynı konumda yer alarak- artık anneye/ötekine yani kadına -dişi olan anneye/ötekine- bakmaktan cinsel haz alabilir. (Daha fazla ayrıntı için bkz. **İmgesel/Simgesel** maddesi)

Ödipal arzunun aslında bir erkek gerçekliği (**fanteziye** karşıt olarak) olduğunu görmek zor değildir. Bellour (1975) sinemada Ödipus hikayesinin yinelenmesi olarak erkeğin yeniden sunumu ya da nitelenmesi kavramına özellikle dikkat çeker (bkz. **Ödipal yörünge**). Sinema etkin biçimde Ödipal arzuyu teşvik eder. **Hollywood**'un en önemli konusu heteroseksüelliktir, olay örgüsünün çözümü heteroseksüel çift oluşturmayı 'gerektirir'. Öyleyse sinemasal uygulamalar mükemmel Ödipal arzu benzetmeleridir çünkü bakış ilişkilerinin yapısına göre arzunun öznesi erkek ve nesnesi de kadındır. Egemen

sinemada bakışların değiş tokuşu üç yönden gelir - 'doğal olarak' hepsinin erkek olduğu farzedilmektedir. Birincisi, film öncesi olaydır - arkasında kameramanla, kameranın bakışı. Sonra **diegetik** bakış gelir: Erkek kadına bakar, kadının karşılık verebileceği bir bakıştır bu, ama üzerine bir şey ekleyemez. (bkz. **aracılık**). Ve sonuncusu diğer iki bakışı taklit eden izleyicinin bakışıdır. İzleyici kameranın gözü olarak konumlanmıştır ve aynı zamanda, izleyici olarak bakışın öznesi olduğu için, perdedeki seyreden erkeğin de gözü haline gelir. Ödipal arzunun hoş bir **doğallaştırılmasıdır** bu, tabii eğer öyle bir şey varsa!

Hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde feministler bu bakış kavramını aldılar ve ona biraz daha çeki düzen verdiler. E. Ann Kaplan'ın (1983: 30) dediği gibi: "Egemen Hollywood sineması... ataerkinin bilinçdışına göre inşa edilmiştir; film anlatıları bilinçdışının diline paralel biçimde erkek-temelli dil ve söylevler aracılığıyla organize edilir." Böylece Kaplan, bir erkek yapısı olarak psikanalizi reddetmeyen ama onu inceleyerek etkilerine nasıl karşı çıkılacağını keşfeden feministler için güçlü bir savunma oluşturdu. İlk adım, bakışın üçlü pozisyonunun doğallaştırılmasını açığa çıkarmaktı. Laura Mulvey'nin çok önemli ve bilinçli biçimde polemik yaratan makalesi "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), erkek bakışının perdenin içinde ve dışında, kadınınkinin zararına varolan egemenliğini göstererek tartışmayı başlattı; o kadar ki, kadın izleyicinin bakacağı ya da özdeşleşeceği çok az şey vardı (daha fazla ayrıntı için bkz. **skopofili** ve **izleyicilik**). Film içinde bakışların değiş tokuşu ya da el değiştirmesi (bilindiği gibi) sinemasal aygıtın **röntgenci** hazzını yeniden üretir, bu da erkek çocuğun görünmeden ebeveyninin çiftleşmesini (psikanalitik terminolojide ilk sahne olarak adlandırılır) izlemesini akla getirir. Görsel haz eşittir cinsel haz, evet, fakat erkek için.

Kaplan (1983) "Is the gaze male?" ("Bakış erkek midir?") diye sorar ve aykırı okumalara, kadını bakışın nesnesi olarak göstermenin gerekmediği okumalara kapı açan bir yanıtla çıkagelir. Anaakım Hollywood sinemasında arzulayan bakış eylemini bütünüyle erkeklerin gerçekleştirdiğini kabul ederken, buna karşın bakışa sahip ol-

manın ve onu harekete geçirmenin 'erkek' bir konumda olmak, yani egemen olmak olduğunu vurgular. Sonra devam ederek, hem erkeklerin hem de kadınların egemen ya da bağımlı rolleri benimseyebileceğini savunur. Ama tabii ki bu gerçek bir değişim anlamına gelmez, aynı ikili karşıtlık (erkek/kadın) hala yerinde durmaktadır. Ve Linda Williams'ın (1984) uyardığı gibi "When the Woman Looks" ("Kadın Baktığında") (yani 'egemen' hale geldiğinde) genellikle bunun bedelini öder, çoğunlukla da hayatıyla. "Merak ve arzuyu mazoşist fanteziye dönüştüren anlatı süreçleri tarafından... kadının bakışı cezalandırılır." (1984: 85). Demek ki rol değişimi yapılabilmesi her zaman için talihli bir durum değildir, hatta potansiyel bir tehlike bile taşıyabilir.

Egemen/bağımlı yapısının varlığını kabul ettikten sonraki aşamada Kaplan (1983), bunun neden böyle olduğunu sorgular: Neye ihtiyaç duyuluyor, kimin ihtiyacı karşılanıyor? Eğer sinema bilinçdışını taklit ediyorsa, bastırılanı da –cinsellik ve cinsel farklılık etrafında oluşan örtük korkuları– yansıtmalıdır. "Ataerkil düzen içindeki toplumsallaşmamızı anlamaya" (1984: 34) doğru ilk adım olarak psikanalitik metodoloji aracılığıyla film incelemesini savunması bundandır. Aykırı okumaların mümkün hale geldiği yer burasıdır. Bu okuma, kadının sinemasal açıdan nasıl inşa edildiğini ortaya çıkararak, ataerkil toplumsallaşmanın normalleştirme ya da doğallaştırma süreçlerini onaylamayı reddeder.

Daha fazla ayrıntı için bkz. **feminist sinema kuramı.**

Ayrıca bkz. **aygıt, psikanaliz, skopofili, izleyici**

Daha fazla bilgi için bkz. **Kaplan, 1997.**

BAKIŞ ÇİZGİSİ UYUMU

Bakışın (bkz. **bakış**) mantığını garantileyen **devamlılık kurgusu** uygulamasına işaret etmek için kullanılan bir terimdir. Bakış çizgisi uyumu, bir karakter çerçeve dışı alana baktığında **izleyici**nin onun neye baktığını görme beklentisine gireceği şeklindeki anaakım sinema inancına dayanır. Bu nedenle bakılanın ne olduğunu gösterecek

bir **kesme** yapılacaktır: Nesne, manzara ya da bir diğer karakter. Öyleyse bakış çizgisi, bakan gözün yörüngesine gönderme yapmaktadır. Bakış çizgisi uyumu sinemasal uzamda düzen ve anlamı yaratır. Mesela A karakteri çerçeve dışındaki B karakterine bakar. B karakterine kesme - eğer aynı odadaysa ve A karakteri ile bakış değiş tokuşu yapıyor ya da konuşuyorsa- bakışa karşılık verecek ve böylece A karakterinin bakışını ilk gördüğümüz uzamdaki gerçekliğini 'doğrulayacaktır'. Bu "dengeleme" (Bordwell ve Thompson, 1980: 167) bakış çizgisi uyumunun başta gelen kullanım alanlarından olan ve genellikle yakın plan diyalog sahnelerinde kullanılan **açı/karşı açıda** da - karşı açı çekim veya çekim/karşı çekim olarak da bilinir- geçerlidir. Kamera, konuşan kişiye bakan muhatabın bakış çizgisi yörüngesini benimser, sonra diğer kişinin konumuna geçer ve aynısını yapar.

Ayrıca bkz. **kurgu, 180 derece kuralı**

BELGESEL

1890'larda, aslında seyahat filmleri olan ve *belgesel* olarak adlandırılan filmleri yapan ilk sinemacılar Lumière Kardeşler'di. Otuz yıl sonra İngiliz sinemacı ve eleştirmen John Grierson bu terimi alarak Robert Flaherty'nin *Moana* (1926) adlı filmi için kullandı. Grierson İngiltere'de 1930lardaki belgesel grubunun kurucusu ve belgeselin doğasının belirlenmesine en çok etki eden kuramcılardan biriydi. Grierson'a göre belgesel, gerçekliğin yaratıcı bir uygulaması olduğu kadar bir bilgilendirme, eğitim ve propaganda aracı da olmalıdır. 1940ların sonlarında,Grierson'un konumunun gelenekselciliği, Lindsay Anderson ve **İngiliz Özgür Sineması**'nın diğer kurucu üyeleri tarafından şiddetle eleştirildi. Bu eleştirmenlere göre bir toplumsal propaganda aracı olarak kullanılması belgesel filmin estetik değerini alıp götürmüştü ve ideolojik düzeyde entelektüel burnu büyüklüğü ve toplumsal elitizmi (bkz. **doğallaştırma** ve **ideoloji**) normalleştirmişti. Geriye bakıldığında Grierson'un konumu her ne kadar elitist görünüyorduysa da, 1920lerin sonundaki ortamı incelersek, bu konumlanışın nedenleri en azından daha açık hale gelir. 1918'den

sonra Birleşik Krallık'ta (ABD'de olduğu gibi) halk demokrasisinde ilerici bir gelişme başladı. 1928'le birlikte Birleşik Krallık'taki erkekler ve kadınlar eşit oy hakkına sahip oldular. 1924-1927 arasında ABD'de çalışan Grierson çoğunluk demokrasisiyle ilgili entelektüel endişelerle –seçmenler arasındaki eğitim eksikliği, sıradan seçmenin seçim yaparken bilgisiz olması gibi- çarpılmıştı ve bununla ilgili bir şeyler yapmaya kararlıydı. Bu eğitim ihtiyacı duyarlılığını, bazı İngiliz kurumlarının sinemayı Grierson gibi mükemmel bir eğitim aracı olarak gören üyeleri de paylaşıyordu. Böylece 1930-1939 arasında İngiliz yaşamı, kurumlar, resmi daireler ve toplumsal sorunlar üzerine - hepsi de yurttaşların toplumlarına katılması niyetiyle yapılmış- 42 belgeselin yapımcısı olarak önce İmparatorluk Pazarlama Kurulu'nda (Empire Marketing Board) ve sonra da GPO'da (Genel Posta İdaresi) görev yaptı. Madenciler ve onların çalışmaları hakkındaki *Kömür Sırat* (*Coalface*, Alberto Cavalcanti, 1935) ve Posta İdaresi çalışanları hakkındaki *Gece Postası* (*Night Mail*, Harry Watt, 1936) bu bakımdan örnek filmlerdir.

Belgesel çalışmasında alternatif bir ses kısa bir süre sonra, II. Dünya Savaşı sırasında Humphrey Jennings'in filmlerinde ortaya çıktı. Jennings şair ve ressamdı; gerçeküstücülük, Marksizm, edebiyat ve bilimle ilgileniyordu. Gierson'un emeğin yüceliğine odaklanan ama toplumsal bağlamdan kopuk olan liberal elitizminin tersine, Jennings'in filmleri sıradan erkek ve kadınların gündelik hayatına ve seslerine (*Spare Time*, 1939 filminde olduğu gibi) yoğunlaştı. Jennings Londra'nın dışına çıkan, Birleşik Krallık'ın kuzey bölgelerine giden ve sanayi işçileri hakkında filmler yapan ilk belgeselciydi. Sanayi Devrimi'ne ve onun İngiltere ve İngiliz halkı üzerindeki etkilerine büyük bir ilgisi vardı. Jennings'in filmlerinin çoğu, son derece uygun biçimde, Mass Observation Unit (Kitle Gözlem Birimi) -hayatlarını ve duygularını anlattıkları kayıtlar üzerinden sıradan insanları gözlemlemek amacıyla sol kanat düşünürler tarafından oluşturulmuş bir birim- için yapılmıştı. Jennings'in sıradan olana dair mahrem gözlemleri, sanayi İngilteresi görüntülerini çerçeveleme tarzı ve sıradan olanla olmayanın sıralanmış görüntülerinde de görüldüğü gibi, şiirsel ve gerçeküstü bir niteliğe sahipti.

Her ne kadar diğer kültürleri kaydetme geleneğinin tarihi Lumière Kardeşler tarafından yapılan seyahat filmlerine kadar gitse de, bu gelenekteki ilk belgeselci aslında Robert Flaherty'dir. Belgesel olarak adlandırılan ilk film, Flaherty'nin Eskimo hayatını anlattığı *Nanook of the North*'tur *(Kuzeyli Nanook*, 1922). Flaherty ayrıca Grierson için *Industrial Britain* (1931-1932) adlı bir film yönetti - Flaherty'nin romantik dünya görüşünü şaşırtıcı biçimde gösteriyordu. Sovyetler Birliği'nde 1920ler boyunca Dziga Vertov, *Kino-Pravda* (*Sinema-Gerçek*) çerçevesinde yaptığı belgesellerde Sovyet kalkınmasını kaydetti. İlginç bir biçimde Vertov'un çalışmalarında, yukarıda bahsedilen iki İngiliz eğiliminin olası mirasının izini sürebiliriz. Vertov, tıpkı Grierson gibi belgeseli bir eğitim aracı olarak gördü ama onun tarzı - montajla ulaşılmış, yapıçözüm noktasına varan bir avangard biçimcilik- Jennings'in çalışmalarında da bulduğumuz görüntüyle ilgili bir estetik kaygıyı gösteriyordu. 1930lar boyunca Sovyet sinemacı Medvedkin belgeselin olanaklarını yeni bir evreye taşıdı: Sovyetler Birliği'nde trenle yaptığı yolculuklarda odağında işçiler bulunan belgeseller çekti, bu filmleri banyo etti ve gösterimini yaptı -bu çalışma *sine-tren* olarak anılmaya başlandı.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda finansal kaynakların yetersizliği nedeniyle Avrupa'da birçok hevesli yönetmen, uzun metrajlı filmler yapmadan önce belgesele yönelmek zorunda kaldı (ilk akla gelenler Fransa'da Alain Resnais, Georges Franju ve Agnès Varda, Birleşik Krallık'ta Ken Russell). Her ne kadar bu yönetmenlerden bazıları, özellikle yukarıda adı geçenler, önemli politik belgeseller yapmışlarsa da bir hareket oluşturamadılar. Sonraki önemli gelişme, 1960'larda Fransa'da **sinema-gerçek** grubunun, ABD'de ise *doğrudan sinema*nın yükselişiyle ortaya çıktı. İki yeni teknolojik gelişme bu belgesel tarzına katkıda bulundu -televizyon ve hafif kameralar. Televizyon haberlerinde canlı görüntüler yer aldı. Hafif kamera dikkat çekmemeyi, hareketliliği ve filmde gerçekliği yakalamayı mümkün kıldı. Daha önceki bazı belgesel gelenekleri de onların çalışmalarını değiştirdi: Sıradan insanlar deneyimlerine tanıklık etti, örneğin Parislilerin 1961 yazındaki gündelik yaşam deneyimleri (Jean Rouch ve

Edgar Morin'in filmi, *Chronique d'un ete*, 1961), Fransız halkının Alman İşgali sırasında yaşadıkları (Marcel Ophuls'ün filmi *Le Chagrin et la pitié*, 1970) ya da Birleşik Devletler'deki madencilerin grevi (Barbara Kopple'ın filmi *Harlan County USA*, 1976).

Batı toplumunda 1970lerin liberal ortamında birçok sinema kolektifi ve bağımsız sinemacılar düzene meydan okuyan belgeseller yaptılar. Bunun en iyi kanıtlarından biri kadınların birey olarak hayatı, annelik, fahişelik gibi konuları işleyen feminist filmlerdir. Siyah kadınlar ve diğer beyaz ırktan olmayan kadınlar film yapım sürecine ilk adımlarını attılar. Lezbiyen ve gey sinemacılar belgesel aracılığıyla seslerini duyurdular ve eşcinsel politikalar kadar kendi yaşam tarzlarını da ele aldılar. Bu dönemde ilgilenilen önemli konulardan bazıları kürtaj (o tarihlerde Fransa'da bile o yasadışıydı: bkz. *Histoire d'A*, Charles Belmont ve Marielle Issartel, 1973), cinsel kimlik, ırkçılık ve ekonomik sömürüydü.

1980'lerden bu yana video teknolojisinin gelişimi Avrupa ve ABD'de çok sayıda kolektif ve atölyenin ortaya çıkmasını sağladı. Ayrıca bu, kameranın büyük oranda demokratikleşmesini ve bir ifade olanağı bulan marjinallerin seslerini daha çok duyurmasını sağladı. Televizyon yayınlarındaki değişimler belgeselin görünürlüğünün artmasına da yardım etti. Kablolu televizyonun ve uydu yayınlarının gelişimiyle, belirli izleyicileri hedef alacak daha fazla program ihtiyacı ortaya çıktı.

Ayrıca bkz. **sinema-gerçek, etnografik film**

Daha fazla bilgi için bkz. **Barsam, 1992, genel bir tarih için; Bruzzi, 2000; Grimshaw, 2002; Nichols, 1991 ve 2001; Renov, 1993; belgesel kuramı için; Lovell ve Hillier, 1972, ve Winston, 1995, İngiliz belgeselciliği için.**

BELİRSİZLİK

'Çift anlamlılık' film çözümlemesiyle birleşmiş bir terimdir. Belirsizlik, bir filmin tüm aşamalarında ortaya çıkabilir: Karakterizasyon, **anlatı, çekim** türü, **mekan ve zaman**. Belirsizliğe işaret etmek için ge-

nellikle **sahneleme** ve **ışıklandırma** kullanılır. Mesela bir karakterin yansımasını gösteren aynalar sadece Narkissos söylenine/mitine değil, aynı zamanda ikiyüzlülüğe de göndermne yapabilir. Bir karakterin tamamı gölgedeyken yüzünün sadece bir yanında güçlü aydınlatma kullanılması ya da tek bir **çekim** içinde aydınlık-karanlık karşıtlığının kullanımı, karakter belirsizliğine işaret eden ışıklandırma teknikleridir. Bu özel kodlara kara filmde sıkça rastlanır ve merkezi karakterin ahlaki belirsizliğini vurgulamakta kullanılır. Fakat belirsizlik sadece bu **türe** özgü değildir ve hem ana akım sinemada hem de sanat sinemasında bulunabilir. Eski uygulamada, Clint Eastwood'un son dönem Westernleri örnek olarak gösterilebilir çünkü Eastwood karakter belirsizliğini **türün** kendisini sorgulamak için kullanmaktadır (her ikisini de Eastwood'un yönetip başrolünü oynadığı *Pale Rider* (1985) ve *Unforgiven*'da (1992) olduğu gibi). Kahramanın kendine yönelik şüphesi ya da sorgulaması türü bir belirsizlik konumuna sürükler. Artık türün kendisi kodlarının ve uzlaşımlarının neyi normalleştirmeye hizmet ettiğini sorgulamaktadır ('iyi' ve 'kötü', 'uygarlaşmış' Beyaz adam ve 'doğal' Kızılderili karşıtlığı gibi...) Yönetmenlerin film üretim süreçlerini ve türlerin benzeşmesini sorgulamaya çalıştığı sanat sinemasında ise belirsizlik, bu etkiyi elde etmek için kullanılan unsurlardan biridir. Örneğin **diegetik**/anlatı devamlılığının eksikliği bir belirsizlik duygusu ve hem filmin kendisinde hem de izleyici üzerinde bir dengesizlik etkisi yaratır. Zaman ve mekan kodlarının atlamalı kesme kullanılarak yıkılması ve görüntüyle ses arasındaki eşzamansızlık/senkron bozukluğu izleyicinin kafa karışıklığı hissetmesine yol açar. Bu filmlerde merkezi karakterler de sık sık, izleyici tarafından kolayca okunamayan zihin durumlarını açığa çıkaracak biçimde benzer bir kafa karışıklığı ya da şaşkınlık yansıtırken görülür.

Öyleyse belirsizlik, odaklanmış bir okumada olacağından daha fazla sonuç doğurabilir: Çünkü burada tek bir **tercih edilen okuma** söz konusu değildir. Bunun nasıl gerçekleştiğine dair bazı örnekleri yukarıda gördük, fakat **alan derinlikli** çekim ve çok-kanallı sesin yarattığı etkiyi de anmak gerekiyor. Her iki durumda da bu efektlerin 'gerçekliğe' yakınlığı paradoksal biçimde onların belirsizliğini göste-

rir. Bazin (1967: 23) alan derinlikli çekimi nesnel **gerçekçilik** olarak niteler. Bunun izleyiciye daha büyük bir okuma potansiyeli sunan açık bir çekim olduğunu vurgular, çünkü burada anlamlar **montaj**da olduğu kadar güçlü bir biçimde kodlanmamıştır. Her ne kadar zaman ve mekanda bir görüntü birliği kursa ve gerçekçi bir yapı oluştursa da, daha geniş yorumlara açık olduğu için belirsizlik potansiyelinden bir şey kaybetmez. Benzer biçimde, sesin doğallığına daha yakın bir kayıt ve çoklu ses kanallarının genişliği, eğer seslerden biri diğerinin üstüne çıkmıyorsa, daha gerçekçi bir yapıya ve daha az kodlanmış anlama yol açabilir. Burada bir ses diğerinden yapay olarak öncelikli değildir; aksine, seyirci sesleri kendi 'gerçek' bağlamlarında duyar ve bu ilişkinin anlamını değerlendirebilir.

Ayrıca bkz. **kara film** *ve* **doğallaştırma**

BİLİMKURGU FİLMLERİ

Bu filmler bazı eleştirmenler tarafından **korku** filminin bir alt-türü olarak (bkz. Cook, 1985: 99); başkaları tarafından korku filmlerinden farklı bir **tür** olarak (bkz. Kuhn ve Radstone, 1990: 355); başkaları tarafından yine (korku filmleriyle birlikte) **fantastik** filmlerin bir alt-türü olarak görülmektedir (Konigsberg, 1993: 303). Bu farklı eleştirel duruşlar genel çerçevede türleri ve özelde de bu türü sınırlandırmak ve sınıflandırmak konusundaki zorluklara işaret etmektedir. İlginçtir Fransızlar, diğer pek çok ülkenin tek bir etiket altında - mesela korku - toplamaya memnun olacağı filmleri ayırmak için her üç kategoriyi de kullanmaktadırlar, *fantastique* (*fantastik*), *horreur* (*korku*) ve *science fiction* (*bilimkurgu*).

Bilimkurgu, bilimde ve teknolojideki gelişmelerle birlikte 19. Yüzyılın ortası ve sonu civarında ortaya çıkan bir edebi türdür. Türün farklı bakış açılarına sahip iki örnek yazarı, Jules Verne ve H.G. Wells, bilimin yeni yüzyılın başlangıcına kadar imkansız görüleni (örneğin denizaltıları ve uzay araçlarını) mümkün kılma konusundaki maharetini anlattılar. Film, görülmeyeni gösterebilme özelliğinden dolayı, bu tür anlatılar için doğal bir mecra gibi ortaya çıkmakta-

dır. Ne var ki, bilimkurgu filmlerin perdede yer bulmaları, diğer pek çok türden çok daha düzensizdir. Örneğin, sessiz dönem boyunca sadece birkaç film yapıldı ve bir tür olarak bilimkurgunun, ancak 1950'lerden sonra (aşağıda açıklanan bazı sebeplerden dolayı) kendini gösterdiği söylenebilir.

Bilimkurgunun en erken örnekleri Georges Méliès'in aya ve dünyanın merkezine seyahati konu edinen *films fantastiques*'leridir (fantastic filmler) (1902). Ne var ki, bunlar garip yabancılarla dolu bir dizi macera ile karşılaşan insanların sevecen, komik anlatılarıydı ve buna rağmen, yine de 'mutlulukla' sonuçlanan ve emniyetli dönüşün (bu, dünyanın yüzeyine dönüştür) vurgulandığı anlatılardı. Çok serbest da olsa Verne'nin yazılarının birer uyarlaması olan Méliès'in çalışmalarını bir tarafta tutarsak, bu türe ait filmler, daha çok bilimin bizim zekamızdan üstün çıkıp, bizi ele geçirmesi ile ilgili Wells'çi korkunun etrafında kurgulanma eğilimindedirler. Bilimkurgu filmler, yarattıklarımızı artık kontrol edemediğimiz gelecekçi bir bakış üretmektedir (bu durumda, bugün artık garip bir şekilde bilimi kontrol ettiğimizi varsaymaktayız). Bu tür, izleyicilerin şüpheyi askıya alma konusundaki arzularına güvenir ve bunu da bizim bilim ile ilgili korkularımızla oynayarak başarır. 1950'den önce çekilen az sayıdaki bilimkurgu, insanlığı yok edebilecek bir bilim-şeytan olarak teknolojiye odaklanma eğilimindeydi.

1950'den sonra eğilim, dünyayı işgal eden ya da uzay boşluğundaki bir uzay gemisinde ya da yabancı bir gezegende (ki filmlerde, insanların orada sorgusuz sualsiz bir şekilde, çok daha önemli bir bulunma hakları olduğu anlatılmaktaydı) insanları yakalayan uzaylı işgalcilerin tehdidi altında olan insanlık gibi konular yönündeydi. Ancak bu dönemden sonra bu tür ya da bu alt-tür, bir Hollywood türü olarak kabul edildi. Bu döneme kadar, *Flash Gordon* dizisini (1936-40) bir tarafta tutarsak, Batı kültüründe üretilen az sayıdaki bilimkurgu çalışmaları Avrupa kökenliydi –en çarpıcı örnekler, fütüristik şehir sunumuyla Fritz Lang'in *Metropolis*'i (1926) ve bir uzay fantezisi olan William Menzies'in *Things to Come* (1936) çalışmasıdır. Ne var ki, 1950'ler Soğuk Savaş'ın en yoğun olduğu *dönemdi.*

'Komünistler aramızda', McCarthyizm ve Amerikan Karşıtı Faaliyetler İzleme Komitesi'nin sözde komünistlere yönelik cadı avı, nükleer silahların tehdidi (her ne kadar, şimdiye kadar bu silahı sadece Amerikalılar, II. Dünya Savaşı'nda Japonya'ya karşı Hiroşima ve Nagasaki'de kullanmış olsalar da), totaliter rejimlerin yarattığı korku ya da tehdit - bütün bu öğeler 1950'lerin Amerikan politik kültürünü biçimlendirdiler ve dönemin filmlerinde önemli yansımaları görüldü. Uzaylılar Amerikan perdesine kalabalık bir şekilde akın ettiler (*Invaders from Mars*, *War of the Worlds*, *It Came from Outer Space*, üçü de 1953 yapımı ve *It Conquered the World*, 1956, v.b.).

Uzaylı tehdidinin (gerçek ya da hayali) yarattığı Amerikan paranoyası ve sinir bozukluğu İngiltere'de 1960'lar boyunca farklı bir şekilde ifade buldu - çünkü, belki de Batı Avrupa'nın geri kalanı gibi, bu ülke kendini iki süper-güç arasında (ABD ve eski SSCB) huzursuz ve zayıf durumda buldu. İngiliz bilimkurgusu bağlamında egemen olan korku, nükleer kitle imha silahları sahibi bu iki devin dünyayı imha etme kapasitesi karşısında bir şey yapılamamasından kaynaklanmaktaydı. Düşük bütçeli olmasına rağmen, bu filmlerden ilki, bir sahnesinde nükleer-bomba testinin dünyayı ekseni boyunca yan yatmasına ve ısınmasına sebep olduğu, Val Guest'in *The Day the Earth Caught Fire* (1961) filmiydi. Tabi ki, Kubrick'in *Dr.Strangelove: or, How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) filmi daha çok bilinen bir örnektir ve gücün (özellikle de bomba şeklindeki mutlak gücün) liderleri ne düzeydeki bir deliliğe sürükleyebileceğini göstermektedir.

Hollywood açısından bir sonraki dönüm noktası 1968 yılıydı ve bu yılda yapılan bilimkurgu filmlerde iki farklı yaklaşım söz konusuydu. Biri diğerinden az da olsa daha iyimserdi fakat burada teknolojinin ve uzaylıların insanlığa yönelik tehditleri çok daha belirsiz olarak sunulmaktaydı. Teknolojiye ve uzaylılara daha az 'siyah-ve-beyaz' olarak yaklaşıldığı bu dönemde, vicdanla ilgili konular ön plana çıktı. Söz konusu dönemde, Avrupa'da ve ABD'de otoritenin sorgulandığı ve soruların sorulduğu (örneğin Amerika'nın Vietnam'daki varlığı hakkında) bir politik ortamın mevcut olduğunu ha-

tırlatmak gerekmektedir. Avrupa bağlamında - tartışma yaratan filmler arasında - Tarkovsky'nin *Solaris* (1972) filminden söz edebiliriz. Fakat Stanley Kubrick'in bir İngiliz-yapımı olan *2001: A Space Odyssey/2001: Bir Uzay Yolu Macerası* çalışması, insanın teknolojinin yaratıcısı olarak sorumlulukları ile ilgili soruları en açık bir şekilde ortaya koymaktadır - 2001 uzay gemisinin bilgisayarı Hal'un aslında bize hatırlattığı şekilde. Hal, insan hayatını tehdit eden ciddi arızasından dolayı imha edilmiş olmasına rağmen, dost mu düşman mı olduğu hiçbir zaman anlaşılmamaktadır. Hal ile ilgili bu belirsizlik, 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında çekilen bilimkurgulardaki uzaylıların temsilinde tekrarlanmaktadır (*The Man who Fell to Earth*, Nicholas Roeg, 1976; Steven Spielberg'in *Close Encounters of the Third Kind*, 1977 ve *E.T.*, 1982). Buradaki uzaylı genellikle ('onu' bir kere tanıdıktan sonra) tehditkar değildir ve çoğu zaman (muhtemelen geldiği yere geri dönmek üzere) ayrılmadan önce bize alçakgönüllülük dersi sunar.

Fakat anlatı söz konusu olduğunda, yukarıdaki davranışlar her zaman gerçekleşmezler. Filmler aynı zamanda hoşgörüsüzlüğün, şovenizmin ve ırkçılığın halen nasıl geçerli olduğunu ortaya koymaktadırlar. Bu bakış açısı, 1960'ların sonlarında başlayan ve 1970'lerin başlarına kadar devam eden *Planet of the Apes/Maymunlar Cehennemi* serisinde fazlasıyla mevcuttur: insanlık esas olarak teknolojiden dolayı değil de daha çok hoşgörüyü benimseyemediğinden dolayı kaderine terk edilmiş görülmektedir. Schaffner'in 1967 yapımı *Maymunlar Cehennemi*'ndeki astronotlar, Dünya'nın daha ilkel bir evresine, evrimin devam ettiği bir döneme - belki de öyle değil, çünkü asıl maymunlar tarafından laboratuvar deneylerine tabi tutulan insanoğludur - geçmiş bir zamana çarparak indiklerini keşfedinceye kadar, bilinmeyen gibi görülen bir gezegene çarptıklarını zannederler. Ted Post'un *Beneath the Planet of the Apes* (1970) devam filminde, (post-apokaliptik New York'ta yeraltında gömülü olan) insan mutantlardan oluşan bir kabile atom bombasına tapmaktadır. İnsanlığın bilgi ile ilerleme kaydedemediği ortaya çıkmaktadır. Serinin bir sonraki filminde, maymunlar insanların köleleri olurlar - *Conquest of the Planet of the Apes* (Thompson, 1972) - ve en sonunda, *Battle for the*

Planet of the Apes (Thompson, 1973) filminde durum tamamen kavgaya dönüşür. Eninde sonunda asıl yabancının, basitçe kendi Dünya'sında yaşayan insanın kendisi olabilir mi acaba? Bu sorunun cevabını öğrenmek için *Matrix* serisini beklemeliydik! Ne var ki, bundan önce *Star Wars* serisinin dönemiydi. George Lucas'ın aynı adı taşıyan, 1977 yapımı, başlangıç filmi her şeyi değiştirdi. Lucas'ın *Industrial Light and Magic* (ILM) isimli kendi stüdyosu tarafından oluşturulan edilen özel efektler çıtayı çok yükseğe taşıdı ve böylece ilk bilimkurgu gişe bombası ortaya çıkmış oldu. Fakat, ne yazık ki bu teknoloji hayranlığı, çizgi roman macera-kültürüne yönelik geçkin bağımlılığı ve çocukluktaki eşyalara olan derin özlemi ve bununla birlikte, çok daha fazla kadın düşmanı olan bir bakış açısına geri dönüşü de gizlemeyi başaramadı. Garip bir şekilde, bilimkurgu düşlemlerinin tam ortasına konumlandırılan bu nostaljik dünya görüşü ile birlikte, bizler geçmişe geri dönmüş ve güvenli orta-Amerika sihirli bir şekilde tekrar çağrılmış oldu. Ve filme verilen bu başlığın, bir sonraki on yıl için ne kadar da geleceği önceden görmüş olduğunu, muhtemelen Lucas dahi farkında değildi. Bu on yıl, Reaganomi*'siyle ve iyinin (ABD) kötüyle (komünist blok) savaşacağı kendi Yıldız Savaşları için hazırda tutulan, stoklanmış haldeki balistik füzeleriyle, Başkan Reagan'ın kendisi tarafından halka satılan orta-Amerika değerlerinin dönemiydi.

1970'lerin başlarındaki bilimkurgu filmlerine hakim olan daha açık ve eleştirel hava artık kaybolmuş oldu ve 1970'lerin sonlarına doğru her tarafı iğrençlikler kapladı. Böylece zamansal olarak Ridley Scott'un 1979 yapımı *Alien/ Yaratık* filmine gelmiş olduk. Burada teknoloji, insanlar ve yaratıklar eşit derecede korku saçmaktadırlar - hayır, belki de korku, bu ve (şimdiye kadarki) diğer üç devam filminin gösterdiği gibi, çok kendine özgü bir şekilde de olsa, tek ve aynı şeyde dahi bulunuyor olabilir. *Alien* dörtlemesinde kadının ön plana çıkartılmasıyla ilgili beliren durum, eninde sonunda beklenmedik bir şekilde, feminizmin ataerkilliğe ve erkek cinselliğe olan etkisine gönderme yapmaktadır. Böylece, (1950'lerde olduğu gibi) kendini teh-

* Reaganomi (buraya dipnot eklenecek)

dit altında gören politik kültür yerine, şimdi kendini tehdit altında hisseden (Beyaz) erkek cinsel kültürdür. *Alien*'da erkekler yaratık çocuklar doğururlar; *Alien 3*'te hayatta kalan tek kadının içine bir yaratık yumurtası yerleştirilmiştir (yapay olarak döllenmiştir) - ve kadın insanlığı kurtarmak için kendini öldürür. Görüldüğü gibi çok budalaca. *Alien Resurrection*'da (Jeunet, 1997) kadın hayata geri klonlanır ve yaratıklara yönelik korkutucu saldırıları bir kez daha başlatmak için bir insan yaratır. Yeniden üretim teknolojisi ortaya çıkmıştır (klonlama, yapay döllenme) - bunu erkek gerçekleştirmiştir ve böylece kadının yeniden üretme gücünü tehdit etmiştir, ki kadının organlarına yönelik tehdid de cabasıdır. Bu filmler, feminist eleştirmenlerinin bu türe ilgi göstermelerini sağlayan ilk seri bilimkurgu filmler olmamalarına rağmen, bu türün onlar için neden ilginç olduğunu özetlemektedirler: çünkü bu tür, bilimin ve teknolojinin tehlikesini ortaya koymaktadır; yeniden üretim teknolojisindeki deneyler bağlamındaki temel toplumsal kaygıları ve kadın cinselliğini genellikle korkunç olarak sunan bu türün ideolojik etkilerini araştırmaktadır (Kuhn ve Radstone, 1990: 356).

Yüzyılın bitişiyle ve yeni binyılla birlikte bilimkurgu, kesin bir şekilde, korku tekniklerinin bir parçası haline gelmiştir. Bizler şimdi genetik mühendisliğin, ekolojik yıkımın ve resmi adıyla 'kitle imha silahları'nın çağındayız. Bu yüzden, bilimkurgu türünün şu anda suçöncesi, hafıza-sonrası ve Dünya-öncesi filmler üretme gerekliliği oldukça ilginç bir durumdur. Yani ortada bulunmayan neredeyse her şeyi. Spielberg'in *Minority Report/Azınlık Raporu* (2002) ve *Matrix* serisi burada akla gelmektedir. Bazı açılardan sanki 1950'lerin paranoyasına tekrar geri dönüş yaptık - fakat o zamanlar en azından Batının tehdidi, Doğunun komünist blokuydu. Somut, coğrafi olarak yerleşik bir 'öteki' söz konusuydu - (dönemin pek çok ABD propaganda filminde iddia edildiği gibi) 'onların' 'tıpkı bizler gibi' görünebilmelerine rağmen. Şimdi ise düşman görünmez, hatta muhtemelen de sanaldır. Biz 'onu' gerçek olarak kabul ettiğimiz video kayıtlarında konuşurken görmekteyiz fakat nerede olduğu ve ne kadar takipçisi olduğu konusunda bir fikrimiz yoktur. O 'şeytan ekseni' olarak ya da El Kaide olarak bilinmektedir, fakat bunlardan hiçbiri aslında (isim

olarak var olmak dışında) var olmamaktadır. Bu yüzden *The Matrix*'in (Larry ve Andy Wachowski, 1999) Batıdaki mevcut politik havanın sanal retorik dilinden konuşması büyük bir sürpriz olmamalıdır. Filmde bilgisayar tarafından oluşturulan dünyada hapsedilmiş insanlar vardır. Onların algıladıkları, dijital olarak yaratılmış ve kendi beyinlerine taşınmış dünyadır. Sanki kadının yeniden üretim organlarını kontrol altına almak ve erkeği erkekten (diğer bir ifade ile teknolojiden) meydana getirmek yetmiyormuş gibi, şimdi teknoloji beyni de ele geçirmiş durumdadır! Başkan Bush'un Amerika'sını epeyce etkisi altına alan ve dikkatli olmazsak Avrupa'yı da içine çekmekle tehdit eden korku kültürünün, tüm istekleri ve amaçlarıyla *The Matrix*'te tarif edilen ve filmin içine işlemiş olan kültürün ta kendisi olduğunu düşününce, bu durum insana büyük bir sürpriz gibi gelmektedir. Matrix Dünya'yı kontrol eden bir yapay zekadır. Fakat bu Matrix gerçekte (insan etiyle oburca beslenen) bir minotordur* ve yurttaşlar Matrix'e güç vermek için besin ve enerjiye dönüştürülmüştür. Böylece insanlık bu mega-bilgisayar tarafından saklanmış, korunmuş ve sonsuza kadar tekrar-dönüştürülmüş, dijital olarak tekrar-oluşturulmuştur. Fakat bir dakika. Eğer sözlüğe bakarsak matrix'in günümüzde harfleri dökmek için kullanılan bir kalıp anlamına geldiğini öğreniriz - diğer bir ifade ile istendiği kadar stereotipin üretilebildiği ilk özgün kalıptır. Ayrıca onun artık kullanılmayan, özgün anlamının dölyatağı, üreme için bir alan olduğunu da öğreniriz. Erkek ne kadar da zeki. Kendi tükenişinden (Bush'un dünyayı şeytan ekseninden kurtarma retoriğinde kanıtlandığı gibi) korkmasına rağmen, düşmanını göremediği için, yapabileceği en iyi şey: birincisi, insan-üreten makineyi tam olarak kontrol altına almak ve bütün olaylar sonucunda hayatta kalabilecek sayıda insana sahip olmayı garantilemek; ve ikincisi, gerekli hızda ve verimlilikte yeniden üretim yapma konusunda güvenilemeyeceği için (ayrıca bunu reddedebilir de) kadını -dölyatağını ve her şeyini- kullanım dışı haline getirmek. *The Matrix* bizlerin, megalomanların kendi kudretleri için ara sıra beslendiği birer yemek olduğumuz konusundaki görüşe sağlam bir açıklama getirmektedir (Birinci Dünya Savaşı klasik bir örnektir).

* İnsan ile boğa karışımı bir yaratık.

Fakat burada, ayrıca ilginç olan şey, yıllar boyunca kadına yönelik güvensizliğin ne kadar az değiştiğidir. Son tahlilde, *Metropolis*'teki kötü robot Maria üzerinden sunulan kadın (entelektüel ve cinsel) verimsizliğinin sunumu, *The Matrix*'te ve ondan önce çekilen pek çok filmde örneklendiği gibi, Dünya'yı dölyatağına olan ihtiyaçtan kurtarmaya yönelik çabadan ne farkı vardır? Dölyatağının ebedi olarak ortadan kalkmasını isteyen diğer pek çok örnek arasından (*Jurassic Park*, Spielberg, 1993; *Mary Shelley's Frankenstein*, Branagh, 1994), David Cronenberg'in yaptığı sayısızca genetik-geçişle ilgili iğrençliklerden ve dölyatağı fantezilerinden bahsedebiliriz (*The Brood*, 1979; *The Fly*, 1986; *Dead Ringers*, 1988). Yine garip bir şekilde, tekrar robotlara geri döndük - fakat bu sefer çocuk robotlara (ve burada bir tek *Terminator* serisindeki 'çocuk' robot Schwartzenegger'den söz etmiyorsuz). Annesinin sevgisini kazanmak için gerçek çocukla rekabete giren, Spielberg'in *A.I.* (2001) filmindeki çocuk robottan söz ediyoruz - ve ne tahmin edersiniz, kısa süreliğine robot kazanıyor. Kendi çocuğu (doğuşundan gelen hastalığa bir deva bulunur umuduyla) geçici olarak buzlara yatırıldığı dönemde, robot-çocuğa bağlanan bir anneyi biz ne yapmalıyız? Burada robot, sadece bir annenin ne kadar güvenilmez olabileceğini göstermektedir.

Bu durum bizi ziyadesiyle, bilimkurgunun erkeğin bilimle ve bilimin bize hazırladığı gelecekle bağlantılı olarak en kötü korkularının bir sunumu olduğu noktasına götürür. Fakat tabi ki aynı zamanda, erkeğin ölümden korkmasıyla da ilgilidir - erkeğin dölyatağını ele geçirme güdüsü ve hayatın kendisini yaratma (ya da canlı robotlar yaratma) isteği bu yüzdendir. Teknolojiyi sadece üretildiği amaçların sınırlarları içerisinde kontrol edemediğimizden dolayı ortaya çıkan korku da vardır (bunu unuttuğumuzu rahat bir şekilde unutmamıza rağmen) ve onları bu kontrole muhakkak sahip olmaları gereken en doğru insanlar olarak görmediğimiz için, teknolojiyi kontrol ettiklerini düşünenlere (devletin başındakiler, bilim adamları) karşı da bir o kadar korku duymaktayız. Böylece gerçekte bilimkurgu, genellikle şimdi ile ilgili duyduğumuz, fakat bir tür kusursuz-gerçeklik olarak gizlediğimiz ya da füturistik bir hayali anın ya da dünyanın örtüsü altında sakladığımız, derin rahatsızlığın bir dışavurumudur. Ve tabi ki bu rahatsızlıkla ilgili daha iyi hissetmenin yolu - nasıl bir şekle

sahip olursa olsun - bu füturistik dünyayı yok etmektir (*Maymunlar Cehennemi*'nin sonunda Charlton Heston'un, yabancı olarak düşündüğü dünyanın aslında kendi dünyası olduğunu fark ettiği anda hissettiği korku tam tersine bir etki sağlasa da).

Öyleyse bilimkurgu filmleri politik açıdan *angajedirler* fakat bu angajman çoğu zaman meydan okuyucu düzeyde değildir. Genel olarak bu türün filmleri statikoyu savunmaktadırlar (düşmanı yok etmek, evi güvenli bir yer haline getirmek, v.b.). Bu türe ait filmlerin ideolojik sonuçları (her zaman olmasa da) genellikle egemenliği onaylayıcı yöndedir. Üzücü bir durum çünkü aslında teknoloji *sorgulanmalıdır* ve yabancılara yönelik davranışlar da dikkatle *incelenmelidir*. Bu durum, aşağıda tartışmaya açılan üç farklı kategoriye ait filmlerle ilgili kısa araştırmanın gösterdiği gibi çok nadir gerçekleşmektedir. Bu türün üç farklı kategorisi şunlardır: uzay-yolculuğu, yaratık istilası, füturistik toplumlar. Lang'ın *Metropolis* filmi son kategorinin tipik örneğidir. Fakat bu film aynı zamanda, 1920'lerde toplumsal değişimin kaynağı olarak teknolojik ilerlemeye olan modernist inancı sorgulayarak, füturistik şehir mekanları ile ilgili bir tartışmayı da başlatmış oldu- Jean-Luc Godard'in *Alphaville* (1965), Ridley Scott'ın *Blade Runner* (1982) ve Luc Besson'un *The Fifth Element* (1997) filmlerinde halen açık bir şekilde geçerli olan bir sorgulama. Diğer taraftan, uzay-yolculuğu filmleri, geleneksel olarak enerjilerinin çoğununu film teknolojisinin ustalıklarını göstermeye harcamaktaydılar ve bu halleriyle (gerçek anlamda film endüstrisi için ve **metaforik** olarak uzay endüstrisi için) kahramanlık öyküleri için bir araç haline gelmekteydiler. Bu durum, insanın teknolojiye yönelik inancı ile ilgili ve onun teknoloji üzerindeki varsayılan üstünlüğü ile ilgili ciddi sorular soran, Kubrick'in 1968 yapımı *2001* filmine kadar böyleydi. Son örnek olarak da, yaratık istilacılarla ilgili filmler gösterilebilir çünkü üç kategori içerisinde, büyük olasılıkla en çok çekilen ve ötekiyi, hayatı ve toplumsal değerleri tehdit eden biri olarak ele aldıklarından dolayı, muhtemelen en tutucu olan filmler bunlardır - ayrıca bu filmler, kadın düşmanlığını, ırkçılığı ve ulusal şovenizmi kolayca barındırabilecek bir potansiyele sahip olduklarından, en 'endişelendirici' kategoriyi oluştururlar.

Ayrıca bkz.: tür

BOLLYWOOD

Bombay ve Hollywood'un birleşmesinden oluşan bu terim, 1980'lerde Bombay'da (günümüzdeki adıyla Mumbai) üretilen Hint popüler sinemasının baskın tarzına işaret etmek için Batı tarafından bulunmuştur; şöyle ki, bunlar günümüzde dünya sahnesinde yer edinen şarkılı-danslı-aksiyon filmleridir. Hindistan'da Bombay ticari sinemasını aşan çeşitlilikte bir üretim söz konusu olduğundan, bu terimin Hint Sineması hakkında oldukça sınırlı bir bakış ortaya koyduğu şeklinde şüpheler mevcuttur (Kabir, 2000: 21). Ne var ki, diğer taraftan, bu bakış açısı Batı'nın, bu tarz filmlerin geniş bir skalaya sahip eğlence ürünlerini temsil ettiğini ve bunlara da Hollywood filmlerine benzer bir şekilde yaklaşılması gerektiğini anlamasına yardımcı olmuştur (a.g.y.). Bu bakış açısı, ayrıca, Batı'nın Hint Sineması'nı gerçekten tanımasını ve onu sadece **auteur** filmlerinden oluşan küçük bir koleksiyon olarak 'bilmesini' önlemeye yardımcı olmuştur.

Nedir bir Bollywood filmi? Birincisi, Hint ve Urdu dillerinin (Hindistan'daki nüfusun yaklaşık olarak yarısı tarafından konuşulan iki Kuzey Hint kardeş dili) kusursuz bir birleşimi olması gerçeği yardımıyla, kitlesel bir izleyici ilgisine ulaşan popüler bir Hint filmidir. İkincisi, destanın, romantizmin ve melodramın bir karışımıdır. Son olarak, oldukça açık olarak sunulan bir sıra kurala dayalı bir müzikal aşk-hikayesidir. Koşulsuz aşk, çatışma, intikam ve kurtarmaya dair hikaye, minimum altı şarkıyla ve (kırktan fazla insanın yer aldığı) iki savurganca üretilmiş dans rutiniyle iç içe örülmüş durumdadır. Ortalama bir popüler Hint filmi geleneksel bir anlatıya dayanır (çocuk-kızla-karşılaşır) ve özgünlüğünü müzikten, şarkılardan ve dans rutinlerinden alır. Bu bakımdan, Hint filmi Hollywood'un müzikalleri ile pek çok ortak noktayı paylaşmaktadır, ki kendi anlatı çizgisi buna bir örnektir. Ancak iki sinema arasındaki karşılıklı-alışveriş dikkate alındığında, göze çarpan nokta, Bollywood'un Hollywood hikaye kurma tarzını kolayca ödünç alırken, Hollywood'un taklit etmekte zorlandığı Bollywood şarkılarının ve dans rutinlerinin karmaşıklığı nedeniyle, tam tersinin neredeyse imkansız olmasıdır (2001: 15).

Bollywood ödünç alıyor, fakat kendi kodları ve uzlaşımları yardımı ile özgün metni fark edilmesi zor olacak şekilde dönüştürüyor.

Holywood müzikali gibi Bolywood müzikalinin de kendine özgü ideolojik etkileri mevcuttur. Fakat Amerikan müzikalleri ütopyayı uyumlu bir evlilik olarak pazarlarken, Bollywood müzikalleri, onurun ve haysiyetin önemi yanı sıra evliliği de kapsayan dini ve ahlaki değerlerin muhafaza edilmesine yönelik yaptıkları vurgu ile, Hintli olmaya dair çok daha geniş ve karmaşık bir görüntü sunmaktadırlar. *Devdas* hikayesi - üç kere uyarlanmıştır (Barua, 1935; Roy, 1955; ve Bhansali; 2002) - bağlılık hikayelerine yönelik ideolojik bakışı barındıran açıklayıcı bir örnektir. Bu hikaye aşk-üçgeni filmleri için popüler bir model haline gelen bir anlatı örneğiydi ve ideolojik yönden, annenin ve babanın otoritesine karşı gelerek evlenmeye teşebbüs edeceklere yönelik de ciddi bir uyarı niteliğindeydi (2001: 10). Hikaye şu şekildedir: 'Devdas, komşusunun kızı ve hayatının aşkı Parvati ile alt-kasttan olduğu için evlenemeyen, üst-kasta mensup bir Brahmin'dir. Devdas daha sonra, meseğini bırakıp kendini maneviyata veren bir fahişe ile arkadaşlık kurar. Özyıkımın girdabına düşen Hamletvari Devdas alkolik olur ve sonunda Parvati'nin evlilik evinin kapısı önünde ölür' (2001: 10).

Bu tür Bollywood filmleri iki buçuk ile üç saat arasında sürmektedir, dolayısıyla oyunculuk performansı, setler ve mekanlar, özellikle de anlatı kurulumu belirli formüllere ve tekrarlara dayalı olması sebebiyle hayati bir öneme sahiptir. İzleyicilerin filmle ilişkisi Batılı izleyicilerden çok farklıdır. İzleyiciler görüntü ile karşılıklı etkileşime girerler (gülerler, alkışlarlar, ıslıklarlar), erkek izleyiciler zaman zaman dışarıya çıkarlar (fakat anlatının zirvesi olan dans sekansları için anında salona geri dönerler), vb. (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 123). Fakat filmler sürekli aynı şeyleri tekrarlamalarına rağmen, milyonlarca izleyicinin bu filmlere hayran olmasının asıl sebebi, bir taraftan setlerin ve egzotik mekanların zarifliği, diğer taraftan ise sinema yıldızlarının göz kamaştırıcılığıdır. Bollywood müzikallerindeki aşk sahneleri, çok az cinsellik sunularak, son derece ihtiyatlı çekilmektedir (Torgonvik, 2003: 32). Aslında, çoğu zaman, bu tarzda

bir mahremiyet, çok çok önemli olmalarından ve erkek izleyiciler üzerindeki cazibelerinden dolayı, şarkı ve dans sekansları ile sınırlı tutulmaktadır.

Şimdi de, madem ki müzikalleri bu kadar etkilemektedirler, gelin yıldızların üzerine yoğunlaşalım. Stüdyo sisteminin (onu dengesiz kılan endüstri finansmanının spekülatif doğası sonucu) çöktüğü 1940'ların ortalarına doğru finansörler, kendi (çoğunlukla 'kara') paraları için daha güvenli bir yatırım yolunun peşine düştüler. Sonuç olarak ilgilerini yıldızlara yönelttiler ve onlara inanılmaz paralar önerdiler. Yeni bir düzen başlamıştı: 'bu andan itibaren yıldızların sözü geçmeye başladı' (Joshri, 2001: 26). Raj Kapoor ve Dilip Kumar kendilerini ilk kabul ettirenlerdi. Aynı şekilde büyük kadın yıldızı Nargis de kendini kabul ettirmişti. Bu yıldızlara kısa bir süre sonra Dev Anand ve Guru Dutt de katıldı. Ne var ki, her bir yıldız kuşağı bu türü farklı noktalara taşıdı. Kapoor ve Dutt birer film yönetmeni olarak da yola devam ettiler. Kapoor kendi film yapım şirketini kurdu (RK Films) ve onun fetiş starı Nargis, yapımlarının büyük başarısında kilit rolü oynadı. Dutt, Hindistan'ın en yenilikçi yönetmenlerden biri olmayı başardı. Dutt dramın derecesini yükseltmek için şarkılara ciddiyetle yaklaşması ile, Satyajit Ray ve Mrinal Sen gibi yönetmenlerle birlikte, Hint Sineması'nın Altın Çağı'na (1950'lerden 1960'ların başlarına kadar) - öncelikle Hindistan'ın bir çok temel meselesini gündeme taşıyan toplumsal bir sinema anlayışı - katkı yapanlar arasında gösterilmektedir. Renkli filmlerin çekilmeye başlanması ile birlikte Hint Sineması, 1960'ların ortasında Altın Çağı anlayışının daha deneysel yaklaşımına son vererek ve daha önceki formüllere dayalı üretim tarzına geri dönerek, yeni bir dönemece girmiş oldu. Yeni üretilen filmler setlerle ve kostümlerle etkili oldular. Üretim değerleri, önem açısından, toplumsal dramın yerine geçmiş oldu. 1970'lerde, bu tür formüllere dayalı filmler, ilgiyi canlı tutmak adına, türleri iç içe sunmaya başladılar ve böylece aşk hikayesini, komediyi, aile dramını ve macerayı birleştirdiler (2001: 16). Bu tür örnekler (pek çok baharatın karışımından oluşan Masala körisinden yola çıkarak) Masala filmi olarak bilinir hale geldi. Bu isimlendirmeyi izleyicilerin

tüketimi bağlamında düşünmek ilginç olacaktır: bir şekilde, bu filmler oldukları gibi yenmek için yeterince iyidiler (ve 1970'lerde kadın yıldız Madhuri Dixit'in kült bir figür olduğunu hatırlamakta fayda var)! Sonuçta, bu çok-türlü yaklaşım, günümüzde Bollywood müzikallerinde halen egemen olan film biçimidir.

1970'ler ve 1980'ler boyunca başka bir tarz Hint filmi de üretilmekteydi. Bu Amitabh Bachchan'ın *süperstar* olduğu ve bir Bollywood gişe bombası olan öfkeli genç erkek filmiydi. Bachchan'ın filmleri, diğer daha sıradan Bollywood yapımlarına yönelik cüretkarca bir meydan okumaydılar ve halihazırdaki çok-türlü film sepetine şiddeti ekleyerek, Hint filminin doğasını değiştirme etkisine sahiptiler. Bachchan'ın en büyük gişe bombası *Sholay/Alevler*'di (Ramesh Sippy, 1975). Bachchan'la gerçekleşen ve *Sholay*'da örneklenen Bollywood filminin duygu durumundaki bu değişim, sık sık zamanın politik sahnesinde yaşanan değişim ile ilişkilendirilmektedir. Indira Gandhi büyük halk ayaklanmasının olduğu bu dönemde olağanüstü hal ilan etmişti (Gopalan, 2002: 9). Daha çok aksiyon-merkezli olan bu müzikal filmlerinin karakteristik anlatıları – ki bunlar 'gangsterler, intikam peşindeki kadınlar, gaddar polisler ve yolsuzluğa bulaşmış politikacılar' ile doldurulmuştur - intikam ve kahramanın kendi hukukunu uyguladığı aksiyon hikayeleriydi (2002: 10). *Sholay* ikonik statüsünü bir tek 'gerçeklikle mimetik bir ilişkisi' (1970'lerdeki Hindistan'ın gerçeği) olduğundan dolayı değil de, aynı zamanda, Amerikan Westernlerini çok açık bir şekilde tekrar şekillendirdiğinden dolayı (2002: 10) ve 'bütün bir sinemacılar kuşağının küresel dolaşımda olan türlerden alıntı yapmasını kışkırtan efsanevi bir kaynak' haline geldiği için de elde etti (2002:11). *Sholay* belki de gerçek anlamda *ilk* Masala filmiydi.

Bu tür aksiyon filmlerinin başarısı, 1980'ler boyunca, daha geleneksel Hint şarkılı ve danslı filmlerinin popülerliğinin azalmasına sebep oldu. Ne var ki, Bollywood aksiyon filmlerinin, 15 yıllık başarılı bir koşudan hemen sonra, 1980'lerin sonlarında 'ışıkları sönmeye başladı' – muhtemelen BJP'nin (Bahratiya Janata Partisi) iktidara gelişi ve 'Hinliliğe' özel önem vermesi sebebiyle – ve aile-merkezli şarkı

ve dans filmlerinin geri gelişi ile bugün de geçerli olan tam tersi istikamette bir eğilim baş gösterdi (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 110). Bu durum Batı'ya ilginç gelebilir, çünkü aile halen sinema izleyicilerinin önemli bir kısmını oluşturmasına rağmen, günümüz izleyicisi ağırlıklı olarak - özellikle erkek - gençlerden oluşmaktadır, ki bunlar da bir milyarlık Hindistan nüfusunun yaklaşık yarısını teşkil etmektedir. Ne var ki, Kabir'in (2001: 2) belirttiği gibi, 'Hindistan Sinemasının diğer bölgelerdeki ticari sinemalardan daha çok sevilmesinin en önemli nedenlerden biri karma dünyalar yaratma konusunda başarısıdır'. Gerçekten de, 1930'ların Bombay müzikallerinden beri (bunlardan ilki *Alam Ara*'ydı, 1931), farklılıklar karma bir gerçeklik uğruna gizlenmekteydi ve dolayısıyla bu durum katiyen yeni bir fenomen değildir. Fakat Mishra'nın (2002, xviii) haklı olarak ifade ettiği gibi, türün barındırdığı büyük karmaşıklık göz önünde bulundurulduğunda, bu yapıtların çeşitlilikten uzak oldukları anlamına gelmemelidir. Günümüzde, bu karma dünya, küresel ile yereli başarılı bir şekilde birleştiren bir dünyadır. Dolayısıyla, tipik bir Hint filmi, bir taraftan, Dünya'daki bütün Hintli izleyicilerin küresel kültüre referansla gönüllerini okşayacak kültürel göndermelerle bezeli bir ürün iken, fakat aynı zamanda her zaman geleneğe, izleyicilerin evlilik söz konusu olunca talep ettikleri statükoya 'geri dönüş' yapacaktır (Kabir, 2001: 3). Gelenekle ilgili bu ısrar, sinema izleyicilerine Hintli olmanın tarifini yapmaya olanak sağlamaktadır (a.g.y.). Fakat bu onların, Batının etkisiyle perdeye modern bir üslup ve zengin bir hayat tarzı biçiminde yansıyan tüketim ideolojisinden zevk alma kabiliyetlerini törpülememiştir (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 115). Yeni Bollywood filminin bu melezliği, onun çok iyi ihraç edildiğini göstermektedir. Filmin içindeki küresellik, Dünya genelindeki Hint diaspora izleyicisinin özdeşleşmesine yardımcı olmaktadır, fakat onlar için geleneksel Hindistan'ın temsili, eşit şekilde, özdeşleşmeye arzu ettikleri bir Hintlilik yansısı sunmaktadır. Bu bağlamda, son dönemde diaspora yönetmenlerinin Bollywood müzikallerine yönelmeleri ve ilginç bir şekilde bunların kadın yönetmenler olmaları dikkate değerdir: Mira Nair, *Monsoon Wedding* (2002); Gurinder Chadha, *Bride and Prejudice* (2004).

Günümüzde, Hint film endüstrisi, 1990'ların ortalarından itibaren gerçekleşen finansmanın liberalizasyonu ile birlikte yeni bir statüye kavuşmuş durumdadır. Bu demek oluyor ki, yıldızlar eskisi gibi endüstriyi kumanda etmemektedirler ve bir filmin başlangıcı için senaryo, yıldızlardan çok daha önemli hale gelmiştir (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 111). Ne var ki, bu durum megastarların sonu anlamına gelmemektedir. Son erkek superstar Sharukh Khan'dır. Son filmi *Devdas*, şu ana kadar çekilen en pahalı Hint filmi olmasına rağmen (ki bu, Khan'ın aldığı ücretle epey bağlantılı olan bir pahadır), uluslararası başarı da sağladı. Ondan önceki starlar gibi (özellikle 1950'lerin starları) Khan da kendi yapım şirketini kurdu (Dreamz Unlimited) ve bu sayede, kendi star imajı üzerindeki kontrolünü, önemli ölçüde kendi ellerinde tutabildi. Benzer bir durum, superstar seviyesinde olan kadın yıldızlar için de geçerlidir (tabi, Sharukh Khan seviyesinde olmasa da); günümüzde, Kajol, Karisma Kapoor, Kareena Kapoor ve Aishwarya Rai'yi sayabiliriz.

ayrıca bkz. **Üçüncü Dünya Sinemaları***'nda Hindistan Sineması bölümü*

Ek bir okuma için bkz. **Gokulsing ve Dissanayake, 2003; Gopalan, 2002; Joshri, 2001; Kabir, 2001; Mishra, 2002; Torgovnik, 2003.**

C

CANLANDIRMA SİNEMASI

Başlangıçta sadece çizgi filmlerin yapımında kullanılan, bugünse canlı rollerin bulunduğu filmlerde de görülebilen teknik. İçinde canlandırma barındıran ya da uzun metrajlı canlandırma olan filmlerden farklı olarak 'çizgi film' kavramı genellikle kısa animasyonları tanımlamak için kullanılır. Geleneksel metodda canlandırma çizgilerin, kilden ya da hamurdan yapılmış cansız objelerin tek-kare (stop-motion) yöntemiyle kare kare fotoğraflanması sayesinde gerçekleştirilir. Peşpeşe çekilen karelerde nesnenin pozisyonu çok küçük hareketlerle değiştirilir, böylece tek-kare fotoğraflar standart film hızıyla (saniyede 24 kare) akıtıldığında nesnenin hareket ettiği görülür.

John Hart (1999: 3) canlandırma için gerekli temel unsurların son derece kullanışlı bir krokisini sunar. Çizgi filmlerde, diye açıklar Hart, sanatçılar mekanı, kompozisyon araçlarını ve renkleri dinamik biçimde kullanmalıdır. Ayrıca ön, orta ve arka planları da etkili biçimde kullanmaları gerekir. Geleneksel olarak ana anlatı aksiyonu, görüntünün içerdiği üç görsel çatışma düzeyinin -boyut (büyük ve küçük karakterler), yatay çizgilere karşı güçlü dikey çizgiler, renkler (yeşile karşı kırmızı)- yansıttığı çatışma prensibinin etrafında döner.

Canlandırmanın tarihi sinemanın ilk günlerine kadar gider. İlk olarak Georges Méliès'nin *Voyage à la lune* (1902) filmindeki ay canlandırmalarında, canlı rollerin bulunduğu sahnelerde bir özel efekt biçimi olarak kullanılmıştır - Méliès bunu tek-resim tekniği ve fotografik hileler sayesinde başarmıştır. Bir başka Fransız sinemacı olan Émile Cohl ise bant karikatürü sinemaya taşımasıyla bilinir. Basılı bant karikatürlerden farklı olarak Cohl, diğer nesnelerin arasında çizgilerle yarattığı çubuk karakterleri kullanmıştır. İlk filmi olan *Fantasmagorie* (1908), aslında bir 'seyirlik efektler filmi' -Richard Abel'ın tanımı, 1994: 286) olmasına ve tam anlamıyla bir anlatısal metin içermemesine rağmen büyük başarıya ulaşmıştır. Cohl'ün çizgi

tekniği Amerikalı bant karikatür sanatçısı Winsor McCay tarafından taklit edilmiş ve uyarlanmıştır. McCay hayvanları insana benzer biçimde çizerek canlandırmaya kişilik ve karakterlerin girmesini sağladı. Böylece 1914'te *Gertie the Dinosaur* adlı ilk çizgi filmini yaptı. Bu 'insani özellikler taşıyan çizgi yıldızlar' döneminde ortaya çıkan ünlü Otto Messmer karakteri *Felix the Cat* (*Kedi Felix*) -ilk olarak 1915'te görülmüştü- 1920'den itibaren bir diziye de dönüştü.

1923'te kurulan Walt Disney Stüdyoları, canlandırılan hayvanlara daha fazla gerçekçilik katarak bu popüler insanbiçimci geleneği sürdürdü. 1928'de Disney ilk sesli çizgi filmi yaptı (Mickey Mouse'un da göründüğü *Steamboat Willie*). Disney ayrıca 1932'de sesli çizgi filmlere rengi ekleyen yapım firması olarak da anılır. Disney'in 1937'de yaptığı ve özel bir oskar ödülü kazanan *Snow White and the Seven Dwarfs* ile renkli ve sesli uzun metraj animasyon filmler de ortaya çıkmış oldu.

Kukla canlandırması alanındaysa en ünlü figür, tartışmasız *King Kong*'a (Ernest B. Schoedsack, 1933) adını veren goril kuklasıydı. Bu, uzun metrajlı bir filmde gerçek çekimlerin animasyon çekimleri ile birleştirilebileceğini de açıkça göstermiş oldu. Bu bileşimin daha yakın tarihli ve çok başarılı bir örneği *Who Framed Roger Rabbit'tir* (Robert Zemeckis, 1988).

Canlandırmanın öncüsü olarak mutlaka Disney Stüdyoları'nı anmak şart değil. Disney stüdyoları kurulmadan önce, 1920 yılında, Fleischer Kardeşler (Dave ve Max) kendi serileri *Out of the Inkwell*'i piyasaya sürmüşlerdi. Bu çizgi film serisinin karakteri Palyaço Koko'nun başarısı, 1921'de kendi stüdyoları Red Seal'ı kurmalarını sağladı. Her ne kadar işleri batmış olsa da, Fleischer Kardeşler kendi stüdyolarıyla Paramount için çalışarak ünlü Betty Boop karakterini *Temel Reis* çizgi dizisini yarattılar. Çizgi film tarzına önemli katkıları– doğrudan izleyiciye hitap etmek, Cohl'ü anımsatan bir biçimde mantık içermeyen bir olay örgüsü geliştirmek- bir yana, kardeşler aynı zamanda alanın teknolojik öncüsüydüler. Dave Fleischer, basitçe açıklamak gerekirse, gerçek figürlerin filme alınmış aksiyonlarının her bir karesinin bir cam yüzeye aktarılıp kopyalanarak yeniden fo-

toğraflanmasına dayalı rotoskop işlemini icat etti (tahminen 1920). Böylece animasyon karakterlerin hareketleri canlı figürleri temel alıyor ve bu sayede çizgi film karakterlerinin hareketleri insan hareketlerine daha çok benziyordu. Fleischer Kardeşler ayrıca 1934'te görüntüde gerçek derinlik yanılsaması -üçboyut etkisi- yaratan stereoptik işlemini de sinemaya kazandırdılar. Disney Stüdyoları bazen taklit ederek bazen de benzer yöntemler bularak bu işlemlerin her ikisini de kendi çizgi film yapım süreçleriyle birleştirecekti. İnsan bedeninin hareketlerini taklit etme yöntemi günümüzde bazı stüdyolar tarafından hala kullanılmaktadır -her ne kadar diğer bazı stüdyolar bu karakterlerin sadece sembolik yeniden-sunumlar olduğunu, hiç de canlıya benzemediklerini söyleyerek bu tür bir hiper-gerçekçiliği reddetse de... Stüdyolar bugün, örneğin yüze bağlanan hareket yakalayıcı sensörler aracılığıyla (ana karakterde Tom Hanks'in yüzünün kullanıldığı bir örnek için bkz. *Polar Express*, DreamWorks, 2004) hareketlerin dijital olarak aktarıldığı 'gerçek yaşam taklidi' yöntemlerini uyguluyorlar.

Disney filmlerinin tarzı ve görünüşü, Batı canlandırma sineması geleneğine hakim olma eğilimindedir. Yine de, Disney animasyonlarıyla anılan gerçekçi hareket canlandırma sinemasındaki tek yönelim değildir. 1941'de Disney'den ayrılan bir grubun kurduğu The United Productions of America (UPA) -belki de en çok *Mr. Magoo* serisiyle anımsanmaktadır- canlandırma tarzının evrimine büyük bir etkide bulundu. UPA yapımlarında modern sanat tarzını kullanmış, özellikle gerçeklik karşıtı bir 'sarsak hareket' etkisi yaratmış, ayrıca şiddet içermeyen senaryolar yazarak geleneği bir kez daha kırmıştı. Bu etki 1940ların sonu ve '50lerin başında hem ülke içinde hem de ülke dışında, özellikle Doğu Avrupa'da hissedilmişti. Diğer yandan ABD'de canlandırma alanının en büyük isimlerinden bazılarını Warner Bros. ortaya çıkarmıştı. Örneğin Tex Avery, 1942-55 arası çalışacağı MGM'e geçmeden önce 1936-42 arası Warner Bros.'un çizgi film bölümünde çalışmış, burada Bob Clampett ve Chuck Jones'un ünlü çizgi karakter Bugs Bunny'yi ortaya çıkarmalarını sağlamıştı. Avery'nin yüksek tempolu, sıklıkla şiddet içeren, gerçeküstücü gag tarzında ve 'seyir-

ciyi şaşırtma' prensibi üzerine kurulu çizgi filmleri o dönem olduğu gibi bugün de hala büyük etkiye sahiptir (hem canlandırma sinemasında hem de reklamcılık alanında). Tam da çekirdeğinde toplumsal içerik ya da eleştirellik bulunduran uzun metrajlı filmler yaparak saygınlık kazandığı bu dönemde Warner Bros., özellikle ırkçı içerikleri yüzünden bu durumla çelişkili görünen iki çizgi filmin de bulunduğu *Merrie Melodies* başlıklı bir çizgi film serisi üretti. (Warner Bros. hakkında daha geniş bilgi için, bkz. **stüdyo**) Bu iki çizgi film, *Clean Pastures* (Fritz Freleng, 1937) ve *Coal Black and De Seben Dwarves* (Bob Clampett, 1942) adlı yapımlardı. Tamamen siyahi karakterlerin bulunduğu ilk çizgi filmde Aziz Peter, gece hayatını temizlesinler diye meleklerini Harlem'e gönderir. Filmdeki karakterler arasında, müziği dönemin pek çok çizgi filminde kullanılan Cab Calloway, Louis Armstrong, Fats Waller, Stepin Fetchitt ve Bill 'Bojangles' Robinson gibi isimlerin karikatürleri bulunmaktadır. İkinci film Disney'in *Snow White and the Seven Dwarfs* (*Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*) adlı filminin ırkçı bir parodisiydi ve gösterimi yasaklandı -her iki çizgi film de BFI (British Film Institue) arşivinde bulunmaktadır.

Chuck Jones, Warner Bros'un çizgi film bölümünde 1930ların sonundan kapandığı 1962'ye dek çalıştı. 300 kısa canlandırma filmiyle birlikte ona asıl ününü sağlayan *Road Runner* serisini yaptı. Bu çalışmanın ana teması, aslında ihtiyaçlara dayanmayan isteklerin peşinden nasıl koştuğumuzu göstermek üzerine kuruluydu (Amerikan kapitalist rüyasının tam bir panzehiri -çakal road-runner'ı asla yakalayamaz, hatta niçin onun peşinde olduğunu bile unutmuştur!) Warner Bros'tan sonra Jones bir süre *Tom and Jerry* serisinde çalışmak üzere MGM'e gitti.

Bu arada ABD dışında, 1960ların başlarında Doğu Avrupa'da ortaya çıkan ve hem nicelik hem de sanatsal nitelik açısından gelişen bir çok ünlü canlandırma sineması ekolü vardı (Bendazzi, 1994: 333) Çek ekolü kendini geliştirerek dünya canlandırma sinemasında önemli bir rol oynamaya başladı. Bu ekolün dünya çapında tanınması, çoğu bir tahrip aracı olarak gerçeğin üzerine şüpheyi diken kukla ve çizgi animasyonları sayesinde oldu. Jiri Trnka'nın *The Hand* (*Ruka*, 1965) ve

Jana Marglova'nın *Genesis* (1966) adlı filmleri canlandırma sinemasının bu alegorik kullanımına birer örnektir. Öte yandan, eski Çekoslavak Cumhuriyeti çocuklara yönelik kukla masalları ve farklı araçların bir arada kullanıldığı –oyuncaklar, kuklalar, kilden figürler, çizgiler vs.- gerçeküstücü çizgi filmler yaparak büyük bir saygınlık kazanmıştı. Bu önemli ekol, sıklıkla Doğu Avrupa canlandırma sinemasında güçlü bir gelenek oluşturan Polonya ile karşılaştırılır. Walerian Borowczyk ve Jan Lenica'nın kullandığı 'eklemli resim' tekniği (Dom, 1957) ve Witold Giersz'in cam üzerine boyama yöntemi (*Maly Western*, 1960), bu ülkenin animasyon dünyasına kazandırdığı canlandırma tarzlarından sadece ikisidir. Dünya canlandırma sinemasına dair oldukça geniş kapsamlı kitabında Bendazzi'nin DE (1994: 341) özetle belirttiği gibi, tüm tarz çeşitliliğine rağmen Polonya ekolünün belirli bir 'görünüş'ü vardır: "tercihan koyu tonlu görüntüler... çoğunlukla varoluşsal sorgulamaların belirlediği kasvetli temalar... ve ağır bir karamsarlık."

Ve son olarak, eski Yugoslavya'da, temelini bir grup Hırvat canlandırma sanatçısının oluşturduğu ve çalışmalarını gerçekçi Disney geleneğini tersine çevirme temsilcisi bir üslupla (UPA'nın modern sanat üslubundan ilhamla) 1950 ve '60larda gerçekleştiren Zagreb ekolü bulunmaktadır.

Her ne kadar Amerikan pazarının hakimiyetinde olsa da, canlandırma sineması hem Batı hem de Doğu dünyasında oldukça yaygın bir film yapım biçimidir. Japon animelerini televizyonda yayınlanmaları sayesinde tanıdık. Japon animelerinin endüstriyel büyümesi 1958'de başlar (Bendazzi: 1994: 411) İki büyük yapım firması da aynı dönemde kuruldu: Toei (1958) ve Gakken (1959). Bir kukla canlandırma stüdyosu olan Gakken, kadın yönetmen Matsue Jimbon'un liderliğindeki birkaç firmadan biriydi (Bendazzi, 1994: 411). Toei'nin uzun metraj film üretimi iki ana konuya yoğunlaşma eğilimindeydi: Uzakdoğu efsaneleri ve bilim-kurgu hikayeleri. Bu filmler, diğer bir çok Japon stüdyosundan çıkan filmler gibi hızlı üretilen ve hem konularının içeriği hem de hızlı kurgu tarzlarıyla yoğun şiddet içeren hızlı aksiyon filmleriydi (age)

Günümüzde de dikkati çeken Japon anime stüdyolarından Ghibli (1985'te kurulmuştur) şimdiye kadar 12 film -Şubat 2011 rakamı: 18- yaptı -en ünlüleri *Princess Mononoke* (1997) ve *Spirited Away*'dir (2001). Ghibli stüdyosu uzun metraj animasyon üzerine uzmanlaşmış, hikayelerinde de çocuklara ve onların dünyayı algılamalarına odaklanmıştır. Daha fazla ahlaki ve tematik karmaşıklığın söz konusu olduğu bu filmlerde tempo tipik ABD ya da diğer Japon yapımlarına göre daha yavaştır. Daha şaşırtıcı olanı, Manga kökenli animasyon eğiliminin baskınlığı ve bunlardaki maço dövüş kültürü düşünüldüğünde daha şaşırtıcı olanı, çoğu Ghibli animasyonunda merkezi karakterin bir kadın olmasıdır. Stüdyonun en önemli yönetmeni, filmlerden yedisini yapan ve Isao Takahata ile de ortak çalışan Hayao Miyazaki'dir. Takahata'nınkilere göre daha fantastik temellere dayanan Miyazaki filmleri daha deneysel eğilimler taşır ve günümüzde geçen öyküler anlatır. İsten popüler ister deneysel olsun, bu sinemacıların çalışmaları fonda gerçekçi ayrıntılar kullanmaları ve usta ressamlıklarıyla öne çıkar -büyük seyirciler için bir cazibe kaynağı...

Ruhların Kaçışı uluslar arası bir başarı getirirken, Japonya'nın en çok kar getiren filmi oldu. Aslında, Japonya'da, Ghibli yapımı filmler her seferinde Disney'i geride bırakırlar. Bu durum Disney'in neden Ghibli'nin ortak sermeyedarı ve, bir süreliğine de olsa, Japonya içinde ve diğer ülkerde dağıtımcısı olduğunu açıklayabilir.

Son dönemdeki teknolojik gelişmeler bilgisayar destekli grafiklerin doğuşunu sağladı. Bu yüzden, belki, yeni teknolojinin yapım maliyetlerini düşürdüğünü düşünebilirsiniz. Geleneksel canlandırma filminin bir dakikası ortalama 1500 çizim gerektirdiği için hem pahalıdır hem de yoğun işgücü gerektirir. Ancak yine de Steven Spielberg'in *Jurassic Park* (1992) filminde kullanılan ve George Lucas'ın bağımsız şirketi Industrial Light and Magic'e (ILM), dijital canlandırma tekniği ile yaptırılan dinozorların tek başına 25 milyon dolar tuttuğunu hatırlamakta fayda var.

Dijital canlandırma sineması o kadar incelikli hale gelmiştir ki duyguları iletmek için sadece hareket ve jest kullanımının (geçmişte

canlandırma sineması filmlerinin yaptığı gibi) ötesine geçmiş ve daha fazla derinlik duygusu yaratmak adına karakterin varoluşunun kökenlerine inmiştir. Bununla birlikte, her bir karakterin denetimini sağlamak ve onları teker teker karelerde canlandırmak için milyonlarca denklem gerekmektedir, bu nedenle de tek bir karenin yaratılması bile günler almaktadır. Uzun metraj bir filmin yapımı ise genellikle iki yıla yakın bir sürede gerçekleşmektedir.

Dijital canlandırma, hareket anlamında daha fazla gerçeklik yaratabilmesine rağmen karakter hareketlerini illa ki gerçekle birebir hale getirme gayretinde olmadan da kullanılabilir. Aslında, endüstrinin Amerika tarafında, gerçekçilik hususunda birbirinden farklı düşünen iki grup vardır: Pixar ve DreamWorks. Pixar, bilgisayar tabanlı canlandırma formatının (bilgisiyarda yaratılmış görüntü: CGI) öncüsü olarak kabul edilir. Bu yapım şirketi 1986 yılında, Ed Catmull ve adını Apple Bilgisayar Şirketi ile duyuran Steve Jobs'ın ortaklığı ile kurulmuş ve 2004 yılına kadar Disney ile yakın temas halinde olmuştur. Birlikte, Disney adına, ilk kez tamamen bilgisayar ortamında yaratılmış canlandırma sineması örneği olan *Oyuncak Hikayesi* (*Toy Story*, 1995) filmini hayata geçirmişlerdir. O zamandan beri Pixar yapımları büyük ekonomik başarılar elde etmiş ve 17 Oscar ödülü kazanmıştır. Asıl vurguyu, öykünün ikinci planda kalması pahasına, bilgisiyar destekli görüntülere veren DreamWorks yapım şirketinden farklı olarak Pixar, asıl amaçlananın gerçeklik olmadığı ve üzerine odaklanılması gerekenin öykünün kendisi olduğu prensibiyle çalışır. Sanki neredeyse Warners Brothers yapım şirketinin toplumsal içerikli filmlerine ait görüş noktasını sahiplenmiş gibi, her Pixar filminin bir mesajı vardır (tıpkı Japonya'daki Ghibli yapım şirketi gibi) ve büyük ihtimalle de bu nedenle daha geniş izleyici kitlelerine hitap edebilmektedirler. Bunun yanında Pixar, gelişen bilgisayar teknolojisi sayesinde duygusal karmaşıklığın seyirciye iletilmesinin artık mümkün olduğunu anlamış görünmektedir. Şirket yüksek-renk gerçekliği kullanır – bu bağlamda Ed Catmull'un canlandırma sinemasına katkısı olan buluşu doku eşlemesi (bir dokunun karakterlere ait yüzey üzerine gerçekçi bir yolla uygulanması – fakat bu karakterleri gerçek

gibi gösterme girişiminde bulunmadan) önem kazanır. Pixar'ın bu görüşünün tam aksine DreamWorks, aktarım yoluyla, canlı varlıkların hareketlerini – karakterin derinliğini feda etmek pahasına – taklit etmeye çalışır. Örneğin *Shrek 2* (2003) sözlü esprilerle donatılmışken Pixar'ın *İnanılmaz Aile* (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004) filminin karakterleri istisna olma durumlarını baskı altında tutmak isteyen hükümetle bile mücadele ederler.

Bu çağdaş canlandırma sineması öyküsündeki son dönemeç, Bristol'da kurulan, *Wallace ve Grommit* (*Wallace and Grommit*) adlı televizyon dizisi ile ünlenen ve başında da Nick Park'ın olduğu (ayrıca projenin de fikir babaları olan David Sproxton ve Peter Lord ile birlikte) Aardman Canlandırma Sineması grubunun başarı öyküsü olmalı. Onların çalışmalarına ait belirleyici özellik film türü ve klasik anlatılar arasındaki derin metinlerarası oyundur. Bir bakıma bu stüdyo canlandırmaya ait tüm medyumları kullanır: çizim, modelleme ve dijital canlandırma. Önce, canlandırılacak karakterlerini, bütün hareketleriyle birlikte kağıt üzerine çizerek işe başlarlar. Daha sonra filmin her bölümüne ait yazılı metni bu çizimlere bağlı kalarak siyah beyaz olarak çekerler. Bu işlemin ardından bu provası yapılmış bölümleri oyun hamurundan oluşturulmuş karakterlere ve mekanlara dönüştürürler. Daha sonra karakterlerin tüm hareketleri özenle filme alınır ve kurgulanmak üzere bilgisayara yüklenir. Yapım aşaması iki yıl süren ve büyük başarı kazanan ilk uzun metrajlı filmleri *Tavuklar Firarda*'ya (*Chicken Run*, Peter Lord ve Nick Park, 2000) – böyle bir girişim için gerekli olan muazzam harcamalar göz önünde tutulursa – DreamWorks şirketinin sermayedar olarak katılması hiç de şaşırtıcı değildir.

Canlandırma sineması, temelleri gerçeklik olgusuna dayanmadığından, temsilleri sorunlu hale getirme potansiyelini her zaman özünde taşımaktadır. Örneğin cinsiyet ve ırkla ilgili sorunları farklı şekilde dile getirebilir. Fakat daha sarsıcı ve ideolojik olarak tümden muhalif canlandırma sineması örnekleri için, diğer pek çok isimle birlikte, Batı'dan Oskar Fischinger, Len Lye, Paul Driessen, Quay

Kardeşler ve Robert Beer ve Doğu Avrupa'dan Jan Svankmajer ve Birovoi Dovnikonvi'nin deneysel çalışmalarına göz atmamız gerekmektedir.

Canlandırma sineması üzerine geniş bir kaynakça bulunmaktadır. Aşağıdaki kaynaklar sadece bir öneri listesidir: **Hoffer, 1981; Solomon, 1987, 1994; Grant, 1987, 2001; Culham, 1988; Lessiter ve Davy, 1995; Pillig, 1992, 1997; Bendazzi, 1994; Solomon, 1994; Ghanian ve Phillips, 1996; Taylor, 1996a; Pillig, 1997; Furniss, 1998; Lord ve Sibley, 1998; Wells, 1998; Sandler, 1998; Faberve Walters, 2004.**

CİNSELLİK

Sinema cinselliği inşa eden yapılardan biridir. Feminist kuramın (1970'lerdeki) etkisine kadar cinsellik dendiğinde 'normalde' Beyaz erkek cinselliği akla geliyordu. Bu cinsellik, (en başta) Beyaz kadın pasifliğine karşıt olarak, heteronormatif ve aktif olarak inşa edilmişti. Yani, kadınlar seks sembolleri, seks tanrıçaları olarak algılandılar ve inşa edildiler (arzu eden özneler yerine, arzulanan nesneler olarak). Aynı şekilde, cinselliğin heteroseksüelliğe işaret etmesi de 'doğal' karşılanıyordu ve bu anlayış hala egemen olsa da, 'ötekiliğin' temsili için (sınırlı sayıda da olsa) birkaç kapı açılmış oldu. Genel anlamda, cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin film türleri tarafından sıkı bir şekilde kodlandıkları aşikardır. Örneğin bir müzikaldeki karakterlerin cinselliği ile bir westerndeki karakterlerin cinselliği farklıdır. Bir müzikalin kahramanı, en azından durulmaya ve evlenmeye çalışır. Bu arada onun cinsellik kokan vücut hareketleri şarkı ve dans rutinlerinin içine eritilmiş durumdadır - tabi ki bunlar düet olarak yapılan danslardır (!). Halbuki Westernlerin kahramanı kısa bir aşk ilişkisi ile kendini tatmin eder ve sonra yoluna devam eder - cinsellik kokan vücut hareketlerinin büyük bir çoğunluğu ateş etmenin ve kavga etmenin içine serpiştirilmiştir. İlginç durumların, kodlamanın işe yaramadığı anlarda ortaya çıktıklarını söylemeye gerek yok sanırım.

Film çalışmalarında cinselliğin tartışılması, büyük ölçüde, kadını ataerkil toplumda bir öteki olarak konumlandıran ya da inşa eden yapıların geniş anlamda feminist kuramlaşmasının bir sonucu olarak

ortaya çıktı (bkz. **gözetlemecilik**). Claire Johnston (1976: 209) kadının sinemadaki (bir vamp ya da bakire olarak) ilk **stereotipleştirilmesi** çok az değişmişken, erkeğin görüntüsünün büyük değişikliklere layık görüldüğünü vurgulamaktadır. Erken dönem sessiz sinemada izleyicilerin anlatıyı takip edebilmesi için sabitleştirilmiş bir **ikonografiye** ihtiyaç duyuluyordu, dolayısıyla karakterler stereotipleştirilmişti (erkekler için kötü karakter, kahraman, v.b.; kadınlar için günahkar kadın, kurban, v.b.). Ne var ki, sinema **kodlarını** bir kere öğrenildikten sonra, erkeklerin bu tarz stereotipleştirilmesi 'karakter kavramı' ile çatıştığı ve daha komplike bir karekterizasyonun önünün açılması gerektiği düşünüldü (1976: 209). Bu bağlamda, Johnston **Hollywood**'un cinsellikle ilgili uzlaşımlarının, erkeği aktif ve dolayısıyla tarihin bir parçası olarak ve kadını pasif ve dolayısıyla 'tarih dışı ve ebedi' (1976: 209) olarak stereotipleştiren egemen **ideolojiyi** yansıttığını iddia etmektedir. Böylece, bir tek olmasa da özellikle anaakım sinemasında stereotipleştirme sorgulanmamaktadır. Birer inşa olarak erkeklik ve kadınlık 'doğal karşılanmaktaydı' ve onların temsili sorgulanmamaktaydı – bu 1970'lere kadar böyleydi.

Annette Kuhn (1985: 5) iki Fransız filozofun **temsil ile ilgili** düşüncelerinin faydasını bildirmektedir: Barthes'ın belirli görüntülerin **göstergebilimsel** ve **yapısalcı** okumasını ve Althusser'in ideoloji **ile ilgili** çalışmalarını (özneyi konumlandırması aşamasında üstlendiği **rol ile** ilgili). Ne var ki, aynı zamanda 'toplumsal cinsiyet körlüğüne' de vurgu yapmaktadır, ki buna da renk-körlüğünü de eklemeliyiz. 1970'lerin ve 1980'lerin feminist ve siyahi hareketlere ve kültürel çalışmalarla ilgili tartışmalara ek olarak **psikanalizin** genel anlamda kuramın içine eklemlenmesi, cinsellik meselesinin dar açılı (Beyaz) erkek/kadın ikili karşıtlıktan kurtulduğu anlamına gelmekteydi. Tekli basit bir yapı olmayıp çok farklı 'türlerin' ve sınıfların varlığı ile belirlenen **izleyicilik** meselesinin etrafında dönen tartışmalar, bu ikili karşıtlık yapısının sınırlarını anlamamıza yardımcı oldu çünkü izleme hazzı bu ikili karşıtlık paradigmasında içkin olan Beyaz heteroseksüelliğe işaret etmeden de sağlanabilir. Dolayısıyla temsil ataerkil düzenin yeniden üretimi ile sınırlı değildir – yeniden üretimi gerçekleştirmektedir fakat bunun ötesinde de bir şeyler yapmaktadır.

Egemen ideolojiyi yeniden üretmektedir fakat aynı zamanda, kültürün merkezine ne kadar yakın olduklarına bağlı olarak, kültürün ya da **hegemonyanın** içinde olanları ve dışında kalanları, ayrıca değişmekte olan ilişkileri de yansıtmaktadır. Örneğin, anaakım Hollywood ve Batı sinemasında, Beyaz kadın Siyahi kadından daha güçlüdür; ve genel anlamda, **bakış** (bakış kaybının Beyaz heteronormatiflik açısında yaratacağı tehdidi bir düşünün) söz konusu olduğunda Siyahi erkekten de güçlüdür.

Bundan sonraki yorumlar, ikili karşıtlık paradigmasının **klasik anlatı sinemasındaki** cinsellikle bağlantılı olarak nasıl işlev gördüğünü göstermektedir. Beyaz erkeğin doğruluğun kaynağı olarak konumlandırılması ve erkek egemen bakış açısının doğal karşılanması (ya da kabul edilmesi), açıkçası, herhangi bir başka öznelliğe yer olmadığı anlamına gelmektedir. Dolayısıyla, Beyaz erkeklik basit bir 'cinsellikten' fazlası olarak tanımlanabilirken, kadınlık ise kat ve kat azı olarak tanımlanır – olduğunda ise (yani, kendi cinselliğinden fazlasına işaret ettiğinde), her zaman kötü ve aşırıdır (bkz. aşırılık). Kadın öteki ya da erkek öznesinin nesnesi haline gelir –o erkeğin merkezdeki konumuna bağlı olarak, onun bakış açısına göre tanımlanır. Böylece erkek arzusunun bir nesnesi olarak sabitlenmiştir, fakat aynı zamanda bu cinselliği tehlikeli olarak algılan –ve dolayısıyla cezalandırılması ya da zapturapt altına alınması gereken (sırasıyla, ölüm ya da –eşiti olan– evlilik yoluyla)– da bir objedir.

İlk başta cinsellik ve iktidar ilişkileriyle başlayan cinsellikle ilgili tartışma, 1990'lardan itibaren evrimleşti ve toplumsal cinsiyet (çapraz-toplumsal cinsiyetleştirme ve/veya cinsel kimliğini gizleme), seks ve arzunun temsili (heteroseksüellik, homoseksüellik, lezbiyen-lik, travestilik, transeksüellik), göndergenin dahil edilmesi (erkek, kadın, sınıf, ırk, yaş, çapraz-giyinme), tarihi ve toplumsal bağlamlar ve izleyicinin temsille ilişkisi ile yakından anılır hale geldi. Ne var ki, bu durum anaakım sinemada temsil bakımından büyük değişimlerin yaşanmaya başlandığı anlamına gelmemektedir. Yukarıda adı geçen sabitleme kavramı, Beyaz erkeğin merkezi konumundan dolayı öznellikleri engellenen diğer ötekiler için de geçerlidir. Bunlardan biri Queer cinselliğidir – geyler ve lezbiyenler genellikle kendilerini gö-

rünür kılma konusunda ya da ifade etme alanına sahip olma konusunda büyük zorluklar yaşamaktadırlar. Siyahi cinsellik, Beyaz erkek cinsellik tahakkümünün ön plana çıkartılmasının diğer bir önemli kurbanıdır. Sinemada çok az Siyahi çifte rastlarız, farklı ırktan gelenlerin oluşturduğu çiftler ise neredeyse hiç görünmez. Günümüzde Siyahi kadınlar anaakım Batı sinemasında önemli bir yere sahip değildirler ve Siyahi erkeğin de, daha çok temsil edilmesine rağmen, geniş bir yer kapladığını söyleyemeyiz.

Özellikle Siyahi erkek söz konusu olduğunda ön plana çıkan ırksal farklılık, anaakım film anlatılarının pek çoğunda abartılmış bir cinsellikle bağlantılı olarak sunulur ve böylece, sadece Beyaz kadın için değil de aynı zamanda Beyaz erkek için de geçerli olan cinsel tehlike ile ilişkilendirilir. O bir öteki olarak, bir cazibe nesnesi olarak (renkli ve kuvvetli), fakat aynı zamanda da bir tehlike olarak algılanır. Ne var ki kendisi, garip bir şekilde, tam da Beyaz kadın gibi konumlandırılmıştır ve dolayısıyla zapturapt altına alınmalıdır ya da cezalandırılmalıdır. Fakat siyahi erkeği bu tarz fetişleştirmenin kökenleri Beyaz kadın için söz konusu olanlarla aynı değildir. Onlar, en başta sömürge tarihi içerisinde ve daha sonra da – Jane Gaines'ın (1988) 'ırksal ataerkillik' olarak adlandırdığı - köle tarihi içerisinde sabitlenmişlerdir, ki bu ötekilikle ilgili farklı bir düzendir. Ve Siyahi erkek tam da bu tarihlerle bağlantılı olarak cezalandırılır ya da zapturapt altına alınır. Böylece, anaakım sineması Siyahi erkek cinselliğini, Beyaz erkek cinselliğinden farklı bir tarih dizisi etrafında kurgulamaktadır. Fakat bu Beyaz hegemonyanın içinden doğan tarihtir –sömürge ve köle tarihinin Beyaz versiyonudur. Dolayısıyla Siyahi erkek iki kat sabitlenmiştir: Beyaz erkeğin bakışı tarafından bir öteki olarak ve Beyaz erkeğin tarihi tarafından bir 'aşağı' olarak. Bu ideolojik tertip, erkek siyahlığın mizanseninde, bu erkekliği yapılandırmak için söz konusu tarihi kullanan film endüstrisi tarafından örneklenmektedir. D.W. Griffith'in *Birth of a Nation/Bir Ulusun Doğuşu* (1915) bunu yapan ilk filmdir, fakat Steven Spielberg'in *The Color Purple/Mor Yıllar* (1986) filmi de aynı şekilde şehvet düşkünü Siyahi adamın vahşilik mitini ortaya koymaktadır. Siyahiliği 'daha da aydınlanmış' bir şekilde sunduğu düşünülen Sidney Poitier'in 1950'lerdeki ve

1960'lardaki filmleri de, benzer bir şekilde problemlidir. Pointier'in terbiyeli bir kentli imgesi, Siyahi erkeğin güçlü bir cinselliğe sahip görüntüsüne karşı çıkmak için az şey ve Amerikan eğitiminin uygarlaştırıcı etkisine vurgu yapmak için fazla şey yapmaktadır (durum şu şekilde okunabilir: 'o (Siyahi Sidney Poitier) "tam da bizden biri" olabilir'). Ne var ki, söz konusu mit ortadan yok olmadı. Beyazların kuralları ile hareket eden ve kaybeden Siyahlara ait filmler hala çekilmektedir (Eddie Murphy'nin filmleri örnek olarak gösterilebilir: *A Soldier's Story*, Norman Jewison, 1984). Daha çok auteur anlayışını benimsemiş bazı yönetmenlerin Siyahi oyunculara daha güçlü ve komplike roller verdikleri doğrudur ve günümüzde bu tür rolleri oynayan oyuncu Danzel Washington'dur (Philadelphia'dan, 1993, *The Manchurian Candidate*'e, 2004 - ikisinin de yönetmeni Jonathan Demme'dir). Buna ek olarak, siyahiliğin bu şekilde mitleştirilmesi ve şeyleştirilmesi, 1990'lardan itibaren Siyahi Sinema tarafından (ABD'de ve İngiltere'de) sorgulanmaya ve karşı çıkılmaya başlandı. Fakat, Siyahi kadının ve onun cinselliğinin temsili için daha çok zamanın geçmesi gerektiği bir olgudur! Günümüzde, Batı'da, Siyahi kadının imgesi - bir şekilde temsil şansı bulursa - belirli stereotiplerin içerisinde kalmaya devam etmektedir. İçeriye sızabilen itiraz seslerinin sayısı çok azdır. Bugün, bunlar Siyahi kadının sesleri olmasa da, Kuzey Afrika'da, erkeklerin oldukça egemen oldukları Arap dünyasında, kadınların cinsel kimlikleriyle ilgili sorgulayıcı sorular soran bir sinema mevcuttur. Arap kadını Yasmina Benguigui'nin *Inch'allah dimanche/İnşallah Pazar* (2001), Moufida Tlatli'nin *Silence des Palais/Sarayların Sessizliği* (1994) ve *La Saison des hommes/Erkeklerin Mevsimi* (1999) gibi filmlerin örneklediği gibi kendisinden söz etmenin yolunu keşfetmiştir.

1990'ların sonlarından itibaren, Avrupa'da (yapım düzeyinde), anaakıma daha yakın olan sinemanın içerisinde Beyaz kadının cinselliği ile ilgili daha sorgulayıcı bir anlayış görülmektedir. Fakat bazı çıkışların diğerlerine göre daha olumlu olduklarını vurgulamakta fayda vardır. Kadının kendini yaşıyor hissedebilmesi için sekse ihtiyaç duyması Patrice Chéreau'nun *Intimacy* (2000) filminin konusudur. Onun filmi seksi grafiksel ve ayrıntılı bir şekilde (35 dakika sü-

ren açık seks sahneleri vasıtasıyla) ön plana çıkartırken, bizler de bu seksin kadın için taşıdığı erotik değerin bilincine varırız (Hanif Kureshi'nin özgün metninde vurgu fazlasıyla erkeğin orta-yaş krizine yoğunlaşmış olmasına rağmen). Catherine Breillat'ın *Romance* (1999) ve *A ma soeur* (2001) filmleri konvansiyonel heteroseksüel cinselliğin ve kadınlığın handikaplarını ortaya koymaktadırlar. Seks deneyimleri ne kadar gaddarca olursa olsun, onun kadın kahramanları kurban olmayı reddederler. Ne yazık ki, aynı şey Jane Campion'un kadın mazoşizmini araştırdığı *In the Cut* filmi için söylenemez (2003, New York'ta geçmesine rağmen İngiltere/Yeni Zelanda yapımı olan film). Ve son olarak, Virginie Depsentes'in ve Coralie Trinh Thi'nin tecavüz-intikam filmi *Baise-moi*'da (2000) kadın sadomazoşizmin sağlıksız bir yansıması ile karşılaşırız. Bu filmlerle ilgili ne hissedersek hissedelim, onlar kadın sömürüsünden çok farklıdırlar çünkü Beyaz kadın cinselliğini ve fantezisini daha önce görülmedik bir derinlikte ele almaktadırlar. Açıkça meselenin gerçeği ile ilişkisi kopartılmış – ve bu maddenin başındaki tartışmalara benzer (kadın cinselliğinin erkek cinsellik yararına iptal edildiği) - belirli ideolojik yapılar artık geçerli olmamalıdırlar. Ne var ki, Hollywood halen çok sık olarak sabitliği kullanmaktadır. Ve eğer anaakım sinemanın kadının gerçek temsiline yer vermesi için daha ne kadar beklememiz gerektiği konusunda umutsuzluğa kapılıyorsak, o zaman Beyaz olmayan kadının kendi temsilini elde edebilmesi için daha ne kadar fazla zamana ihtiyaç olunduğunu siz bir düşünün. Ya ırklar-arası ilişkilere ne demeli? Sinemada bu tarz ilişkilerden ne kadar az görmekteyiz. Ve son olarak, günümüzde tek başına herhangi bir şekilde sesini duyuramayan diğer cinselliklerin temsili için ne demeli?

ayrıca bkz. **Queer, stereotip**

Ek okuma için bkz. **Dyer, 1986; Grosz ve Probyn, 1995; Kuhn, 1985; Manatu, 2003; *Screen*, 1988 ve 1992.**

Ç

ÇEKİMLER

Görüntüdeki nesneye bağlı olarak kamera *uzaklığı* dikkate alındığında, temelde yedi tür çekim vardır: çok yakın çekim (ya da ayrıntı çekimi), yakın çekim, orta yakın çekim, orta çekim, orta genel çekim, genel çekim ve çok genel çekim ya da uzak çekim. Bunlara ek olarak bir, iki ya da üç kişiyi- genellikle orta yakın çekimde ya da orta çekimde - çerçeveleyen çekimleri adlandırmak için *tekli*, *ikili* ve *üçlü çekim* terimleri kullanılmaktadır.

Yakın çekim/çok yakın çekim (*YÇ/ÇYÇ*) Burada kamera tarafından çerçevelenen insan kareyi doldurur. Bu çekim türü samimiyeti, karakterin aklına girebilmeyi ya da (bilinçaltı dahil) düşünme süreçlerini ima edebilir. Bu çekimler, belirli bir karakterin filmin belirli bir anındaki önemini vurgulamak için de kullanabilirler ya da filmin başında, karakteri yakın bir çekimle ayrı sunarak onu anlatının merkezine yerleştirebilirler. Bu çekim türü yıldızı özel olarak tek başına gösterebilir (1930'lara ve 1940'lara ait pek çok Hollywood yapımında olduğu gibi). YÇ'lerin çoğu zaman sembolik bir anlamı vardır. Örneğin, aynada ya da suda kendi yansımasına bakan bir karakterin görüntüsü hileyi (gördüğümüz şey gerçek değildir) ya da ölümü (Narcissus'un rüyasında ya da mitinde olduğu gibi) çağrıştırabilir. YÇ'ler objeler ve bedenin yüz dışındaki parçaları için de kullanılabilirler. Bu haliyle yakında olacak bir aksiyona vurgu yapabilirler (örneğin bir bıçağı alan bir el gibi) ve böylece gerilim yaratabilirler. Ya da bir nesnenin anlatının gelişiminde önemli bir yeri olacağına da işaret edebilirler. Bu çekimler, film boyunca tekrarlanmaları yoluyla sembolik değere sahip olurlar. Nasıl ve nerede tekrar ortaya çıktıkları, sadece onların önemini değil, aynı zamanda anlatının gidişatını ve anlamını da açıklamaktadır.

Orta yakın çekim (*OYÇ*) Bir ya da iki (bazen üç) karakterin, genellikle omuzlarının ya da göğüs ve başlarının çerçevelenmesidir. Bu

terim ayrıca kamera karakterleri belden yukarı (ya da aşağı) gösterdiği zaman, fakat ancak karakterler ön tarafta çerçeveyi doldurduğu durumlarda kullanılabilir (aksi durumda, bu tür bir çekim orta çekim olarak adlandırılır). İki ya da üç karakterden oluşan bir OYÇ, birlikte olmayı, samimiyeti ve belirli bir dayanışmayı ifade edebilir. Tam tersine, tekli ve ikili çekimlerden oluşan bir seri varsa, bu OYÇ'ler iki insanın, görsel olarak başka bir çekimle ayrılmış olan bir üçüncüye karşı işbirliği içinde olduklarını ifade edebilir.

Orta çekim (*OÇ*) Genelde bu tür çekimler karakteri belden, kalçadan ya da dizden yukarı (ya da hemen altında bir yerden) gösterirler. Kamera karakterin içinde bulunduğu çevre ile ilişkisini (örneğin bir apartman dairesinde) gösterebilecek kadar bedenden uzak bir konumdadır. Tipik olarak karakterler görüntünün yarısı ile üçte ikilik bir bölümünü kaplarlar. Bu çekimler karakterler arasındaki ilişkilere görsel bir vurgu yapmaya olanak vermesinden dolayı, sıklıkla iç mekan sahnelerinde kullanılmaktadır. İkili bir OÇ ile OÇ ölçeğinde bir seri tekli çekimi karşılaştırmaya gelince. İlki samimiyeti, ikincisi ise uzaklığı gösterir. Ne var ki, ilk çekimde eğer iki karakter bir nesne ile (örneğin bir sütun, bir masa, hatta bir telefonla) birbirlerinden ayrılmışlarsa, bu çekim anlam olarak uzaklığı ifade edebilir.

Bu çekimler görsel olarak daha karmaşık, anlam üretimi açısından öncekilere göre daha açık uçludurlar. Karakterler ön, orta ve arka olmak üzere değişik düzlemlerde gözlemlenebilirler ve anlam oluşumuna yardımcı olan şey bu düzlemler arasındaki ilişkilerdir.

Orta genel çekim (*OGÇ*) Genel ile orta çekimin arasında bir çekim. Eğer bu çekim bir karakteri çerçeveliyorsa, o zaman bedenin tamamı, çerçevenin orta düzleminde görünür olmaktadır. Karakter(ler)le ilişkili olarak bu çekim etrafı çok daha fazla gösterdiği için, anlam üretme açısından oldukça açık uçludur.

Genel çekim (*GÇ*) Özne ya da karakterler kameradan belirli bir mesafededirler; çevreleriyle birlikte bir bütün olarak görünmektedirler.

Uzak çekim (*UÇ*) Özne ya da karakterler çerçevenin fazlasıyla arka düzlemindedirler. Etraftakilerin de daha fazla olmasa bile, en azın-

dan eşit derecede bir önemi vardır, özellikle de çekim üst açı ile yapılmışsa.

Yukarıda sıralanan çekimler göz önünde bulundurulduğunda söylenecek ilk şey, bir çekimin türüne ve uzunluğuna bağlı olarak daha az ya da daha çok yoruma açık olabildiğidir. Kamera ana özneden (bu bir insan ya da bir nesne olabilir) uzaklaştığı sürece, görüntü çok daha karmaşık bir okumaya ihtiyaç duyar hale gelir – ana özne ile dekor arasındaki bağlantı söz konusu olduğunda ise **izleyici**'nin gözü için okunacak ve deşifre edilecek daha fazla şey vardır. Çekim ne kadar yakınsa, izleyicinin gözü kamera tarafından belirlenmiş bir okumaya daha fazla yönlendirilmektedir. *André Bazin* (1997: 23ff.) alan derinliği ile ilgili irdelemesinde, **derin odaklı** çekimin nesnel **gerçekçiliği** olarak adlandırdığı şeyi çok büyük oranda desteklemiştir – bu genellikle OGÇ'de ve GÇ'de görülebilen bir durumdur. Öyleyse çekimler kendilerinde ya da onların dışında oluşan anlamlar sonucunda, öznel ya da nesnel bir değere sahiptirler; çekim ne kadar yakınsa o kadar öznel bir değere sahiptir ve o kadar çok anlam üretimine izin vermektedir; tam tersine, çekim ne kadar uzaksa, o kadar nesnel bir değere sahiptir ve anlam üretimi aşamasında izleyicilerin ve okuyucuların katılımına o kadar fazla ihtiyaç duyulmaktadır. *Öznel kamera* gibi terimlerin yaratabileceği karışıklığı önlemek için, anlam üretimine daha fazla ya da daha az açık (OÇ'den UÇ'ye kadar) ya da kapalı (OYÇ'den ÇYÇ'ye kadar) çekimlerden söz etmek daha doğru olacaktır.

Bir çekimin yorumlanmasına etki eden başka faktörler de vardır – ilk akla gelen çekim açısıdır. Üst ya da alt kamera açısı bir çekimi doğal görünümünden uzaklaştırabilir ya da sembolik anlamını güçlendirebilir. Örnek olarak üst açı ile çekilen bir UÇ ele alınabilir. Bu tür bir çekim, otomatik olarak birinin bakışını çağrıştıracaktır, dolayısıyla bu tam olarak bir bakış açısı çekimidir. Böylece bu çekimin (eğer yere paralel olarak çekilseydi korunacak olan) nesnel değerinin ya da açıklığının bir kısmı kaybolacaktır, çekim artık 'doğal' bir nesnelliğe sahip değildir. Ne var ki, bu çekimdeki çekim açısı izleyiciyi tercih edilen okumaya zorlasa da (biri yukarıdan bir yerden aşağıya

bakmaktadır), YÇ ile karşılaştırıldığında bu çekim halen anlam üretimine daha fazla imkan tanımaktadır. Sembolik değeri desteklemenin ne demek olduğunu göstermek için alt ve üst açı YÇ'lerinin zıtlıkları iyi birer örnektir. İlk tür çekim karedeki öznenin biçimini bozacaktır ve onu daha çirkin, daha tehditkar ve daha gülünç gösterecektir; üst açı bir YÇ kullanıldığında ise, tam tersine, özne daha hassas ve daha arzulu görünecektir.

Bunlar tabi ki tercihli okumalar ya da geleneksel sinemanın **kodlar ve uzlaşımlarına** uygun okumalardır. Ne var ki, sinemacılar bu kurallara bağlı kalmak zorunda değildir. Ve onların bu kuralları, genel film çekme uygulamalarına (çekimler, kurgu, **filmin** sesi, v.d.) bağlı olarak 'yıkmaları', bükmeleri ya da altüst etmelerinin sonucunda bizler, onların çektikleri filmlerin karakteristik özelliklere sahip olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Ayrıca bkz. **görüntü, uyumlu kesme, sıçramalı kesme, açı/karşı açı çekim, eşleştirilemeyen çekimler.**

ÇERÇEVELEME

Öznelerin ve nesnelerin bir çekim içinde çerçevelenme yöntemi kendine özgü okumalar üretir. Çerçeve içindeki ölçü ve hacim diyalog kadar çok şey anlatır. Aynı şeyi kamera açıları da yapar. Bu nedenle, mesela (Jean Renoir'ın *La Grand Illusion*, (1937) adlı filminin sonunda olduğu gibi) uzakta yürüyen iki adamın üst açıdan yapılmış aşırı uzun çekimi onların incinebilirliğini vurgular -gözden kaybolmak, belki de ölmek üzeredirler. Bir insanın alt açıdan yapılmış göğüs çekimi onun gücünü vurgulayabilir, ama aynı zamanda biçim bozulması etkeninden dolayı onunla alay edildiğini de gösterebilir.

Ayrıca bkz. **mizansen, çekimler.**

ÇERÇEVE ORANI

Bu terim perdedeki görüntünün boyutuna ve genişlik ile yükseklik arasındaki orana gönderme yapar. Tarihi sessiz sinema dönemine, Edison Company'nin çıkarcı stratejileri yüzünden sinema teknolojisinin standartlaştırılması sonucu oranın 1.33:1'de (genişliğe yükseklik) sabitlendiği günlere kadar gider. Edison, kendi ürünlerini kullanmak ve Edison şirketine patent ücreti ödemek zorunda olan bir kartel içinde rakipleriyle sözleşme yaptı. Kartel 1909'dan başlayıp bir antitröst kanununun bunu yasakladığı 1917'ye kadar pazara hakim oldu. İronik bir şekilde bu oran, her ne kadar HDTV 1.76:1 oranını kullansa da, televizyonun kendi ekranları için benimsediği oranlardan biriydi. Edison bu alandan çekildi ama standart bir ekran için bu çerçeve oranı, televizyonun izleyici sayısı için bir tehdit olmaya başladığı ve sinema endüstrisini izleyicileri kendine çekmek ya da elinden kaçırmamak için yeni görsel yollar bulmaya zorladığı 1950'lerin başlarına kadar uluslararası bir norm olarak kaldı. Başka ekran ölçüleriyle denemeler yapılmış olsa da, ekonomik zorunluluklar sinema endüstrisini farklı boyutlarda ekranlar konusunda aşırı teknolojik yatırımlar yapmaya zorlayana kadar bu oran değişmedi. Boyuttaki ilk yenilik 2.35:1 standart çerçeve oranıyla sinemaskoptu. Günümüzde filmler yaygın olarak 2.2:1 çerçeve oranlı 70 mm geniş filmden ya da ABD'de 1.85:1 ve Avrupa sinemalarındaysa 1.66:1 çerçeve oranlı üstten ve alttan kırpılmış 35 mm filmden gösterilmektedir.

D

DERİN ODAK / ALAN DERİNLİĞİ

Bu iki kavram birbirinin yerine kullanılmaz ama birbiriyle ilişkilidir, çünkü bir teknik olarak 'derin odak' geniş bir alan derinliğine dayalıdır. Derin odak hem teknik hem de kuramsal ve ideolojik içerimleri olan bir film tarzıyken alan derinliği sinematografik bir uygulamadır. Alan derinliği herhangi bir özel objektifin sağlayabildiği odak uzaklığına gönderme yapar. Daha büyük alan derinliği geniş açılı objektifle sağlanır ve derin odağı sağlayan da aynı tür objektiftir. Derin odakta, objektifin odağındaki tüm planlar keskin odaktadır - böylece hem arka plan hem de ön plan nettir. Yani derin odak mümkün olduğunca fazla alan derinliği sağlayabilmek için hızlı geniş açı objektifler ve hızlı film kullanan bir tekniktir. Her ne kadar bazı eleştirmenler uzun çekimler yapabilmek ve hareketi (çerçeve içinde gerçekleşen hareketi) yaratmak için kurgu yapmak zorunda kalmamak amacıyla bu tip odağı ilk kullanan yönetmenin Jean Renoir olduğunu söyleseler de, genel kanaate göre bu odak ilk kez *Citizen Kane/Yurttaş Kane*'de (1941) Orson Welles tarafından kullanılmıştır. Derin odak için küçük bir diyafram açıklığı gerekmektedir, bunun için de hızlı film gerekir ama bu tür film 1930'ların sonuna kadar mevcut değildi. Renoir derin odak yanılsamasını derinlikli sahneleme ve ana ilgi alanına odaklama yoluyla yarattı. Derinlikli sahneleme sinema tarihinde 1910'lara kadar giden bir perspektif stratejisidir. Bu sistem, karakterlerin arkaplandan ön plana doğru hareketiyle veya arkaplan ya da orta plandaki karakterlere öncelik tanıyan sahne düzenlemesiyle yaratılan bir derinlik yanılsaması sayesinde üretiliyordu. Arka plan keskin odağa getirilebilir ('çekilir') ve ön plan odak dışında bırakılırdı (Salt, 1983: 269). Ancak, David Bordwell'in de (Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985: 344) açıkça gösterdiği gibi, aslında derin odağı gerçekleştiren ilk sinemacılar ne Renoir ne de Welles'di. Bordwell 1940'lar sinemasında bu tekniğin kullanımına dair bir çok örneği listelerken bir yandan da Amerikalı

sinemacı Gregg Toland'ın (hoş bir tesadüfle, *Yurttaş Kane*'nin görüntü yönetmeni) 1937 gibi erken bir tarihte (*Dead End*) yapmış olduğu çalışmalara işaret eder. Aslında Toland sessiz sinema döneminde derin odağı zaten denemişti, Arthur Edeson'un *The Bat* (1926) filmi bunun ilk örneğiydi.

Derin odak uygulamasının **mantaja** göre daha iyi olduğuna dair kuramsal ve ideolojik tartışma ilk olarak 1950'lerde André Bazin'in 'Sinema Dilinin Evrimi' (Bazin, 1967: 23-40) başlıklı makalesiyle başladı. Bazin montaj hakkında konuşurken bugün sıklıkla gönderme yaptığımız belli montaj yöntemlerinden (**Sovyet sinemasındaki** kurgu tarzında olduğu gibi) değil, sesli sinema öncesi dönemde kullanılan "görüntülerin zamana göre düzenlenmesi"nden (*a.g.e.*: 24) söz ediyordu. Bazin montaj için önerdiği tanım "görüntülerin kendisine uygun olan değil, özellikle art arda oluşlarından üretilen bir anlam duygusu yaratma" şeklindedir (*a.g.e.*: 25) Bazin savaş öncesi Amerikan sineması klasiklerinin, montajı sadece deneysel ekoller (Sovyet ya da **Alman Dışavurumculuğu**) kadar kullandığını sadece bunu görünmez bir biçimde yaptığını belirtir (*a.g.e.* 24). Bazin, "montaj nasıl kullanılırsa kullanılsın **izleyiciye** kendi yorumunu empoze eder ve gerçeklikten uzaklaştırır" (*a.g.e.*: 26) diyerek açıklamasını sürdürür. Tartışmasını formüle etmek için Bazin sinemadaki iki eğilim arasında bir ayrım yapar; ilki daha çok görüntüye yatırım yapılan ve montajın kullanımının temel olduğu sesli sinema öncesi dönem, ikincisi ise her şeyden önce gerçekliğe yatırım yapılan 1940'lar sinemasıdır (*a.g.e.*: 24). Bazin'in temel amacı montajı sadece sessiz sinemayla sınırlı sinemasal bir tarz olarak reddetmek değil, bir filmin uzamsal bütünlüğünün derin odak dediğimiz ve Bazin'in 'odak derinliği' olarak adlandığı aygıt lehine montajın azalmasını dayatması gerektiğini belirtmektir. Bazin için derin odak daha büyük bir nesnel **gerçekçiliği** mümkün kılıyordu. Montajın hızlı kurgulama tarzının aksine derin odak genellikle uzun çekimler ve çekimden çekime daha az kurgulama gerektirdiği için kendisine daha az **dikkat** çeker ve daha açık bir okumaya olanak sağlar. Bazin'in söylediği gibi "odak derinliği, belirsizliği bir gereklilik olmasa da en azından bir olasılık olarak görüntünün yapısına yeniden soktu." (*a.g.e.*: 36) Bazin'e göre belli bazı film-

lerin derinlikli olarak çekilmemesi düşünülemez (bunu söylerken özellikle *Yurttaş Kane*'i düşünmektedir). Bazin'e göre derin odağın en büyük değeri, montajın ideolojik doğasıyla a priori bilgide yaptığı gibi (örneğin, bu montaj x anlamı üretecektir) izleyiciyi nesneleştirmemesidir. Derin odak izleyiciye daha çok dünyanın bütün a priori analizlerini reddeden bir görüntü doğalcılığı sunar (bkz. **belirsizlik** ve **ideoloji**). Ama montaj ve derin odak kurgusunun görünüşte ideolojik düzeyde birbirinin karşıtı olsa da bir filmi okumanın iki ayrı yolu olduğunu tartışabiliriz. Her iki örnekte de izleyici gördüğü şeyi yaratıcı bir şekilde okumakla 'sorumlu'dur. Montaj iki görüntünün çarpışması yoluyla üçüncü bir anlam yaratır. Aslında, görüntünün dışında üretilen bir anlam... Çatışma içindeki görüntüler dizisi (Eisenstein'ın atraksiyonlar montajı olarak tanımladığı akış) kendisi için üçüncü anlamı üreten izleyicide yaratıcı bir reaksiyonu harekete geçirir. Derin odak kurgusu anlamı görüntünün içinde üretirken izleyici kendi okumasını önündeki görüntüden yapar.

Ayrıca bkz. **kurgu**

DESTANSI FİLMLER

Başlangıçta *The Ten Commandments/On Emir* (1923) ve *Ben Hur* (1926) vardı ve onlar çok başarılı oldular ve çoğaldılar ve **sesli** olarak yeniden doğdular, *The Ten Commandments/ On Emir* (1956) ve *Ben Hur* (1959) ortaya çıktı, fakat daha sonra *Cleopatra* (1963) belirdi ve o çok inatçıydı ve masraflıydı ki **Hollywood**'u ve destansı filmleri yıkıverdi. ...Bu türün yükselişi ve çöküşü ile ilgili resmi açıklamalarından biri bu olabilir. Ve tabi ki, destansı filmleri çekmek çok masraflı bir iş olduğu için, burada büyük ölçekli üretimler söz konusudur. Destansı filmleri çekmek için, sadece çok büyük bir paraya ihtiyaç duyulmamaktadır, ayrıca devasa setlere, binlerce figürana ve her şeyden önce, en azından sesin kullanılmaya başlanmasından itibaren, büyük bir yıldız tarafından oynanan, dev bir kahramana ihtiyaç duyulmaktadır. Ve isimden de anlaşılabileceği gibi konu her zaman tarihten seçilmektedir: İncil'le ilgili ya da 'gerçek olaylara dayanan'; tercihen, özellikle uzak bir geçmişten ki ulusal mükemmellikle ilgili

ideolojik mesaj başka yönlere çekilmeden kolayca iletilebilsin. Batı toplumlarında, genellikle söz konusu olan devlet ABD'dir, çünkü destansı filmler, Hollywood'un bu filmleri üretebilecek kaynaklara sahip olmasından dolayı, ağırlıklı olarak bir Amerikan türüdür.

Muhtemelen D.W.Griffith'in *The Birth of a Nation/Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmi ilk büyük destansı filmdi ve David Lean'in *Lawrence of Arabia/Arabistan'lı Lawrence* (1962) filmi de sonuncusuydu. Sesli destansı filmlerinin altın çağı 1950'lerdi. Bu dönem 1953'te **sinemaskop** olarak çekilen ilk **renkli** film özelliğini taşıyan *The Robe/Zincirli Köle* (Henry Koster) ile başladı. Bu türdeki filmlerin tekrar yapılmaya başlanmasının en büyük sebebi tabi ki ekonomikti, fakat bu tekrar canlanmanın ideolojik sebepleri de vardı. Hollywood'un popülerliği azalmaktaydı. Ev içi boş zaman aktiviteleri, özellikle televizyon, izleyicileri sinemalardan uzaklaştırmaktaydı. Film stüdyoları izleyicileri cezbedebilmek için, hiçbir televizyonun gerçekleştirmeye başaramayacağı büyüklükteki gösterileri çekmeleri gerekiyordu. Böylece, ekonomik açıdan, renk, sinemaskop ve destansı filmler, izleyicileri sinemaya tekrar gitmeye ikna etmek için sunulacak garantili formüldü. Bu filmleri cazip kılan bir diğer özellik de seçilen ve kahramanlıkları ve ahlaki değerleri ön plana çıkartan konuların büyüklüğüydü - İncil'den ya da tarihi konular - ki bunlar da dönemin egemen kültürel bakış açısına uygun gelen konulardı: Batı kapitalizmi ile Doğu/Sovyet komünizmi arasındaki Soğuk Savaş. Bu destansı filmlerin ideolojik bir işlevi de ABD'nin süper güç olma görüntüsünü pekiştirmekti; ayrıca, McCarty'nin ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin (HUAC) ulusu korumak konusunda kararlı olduğu komünizm tehdidi karşısında vatandaşlarına mümkün olduğu kadar temiz kalmaları gerektiğini hatırlatmaktı; ve son olarak, ülkenin savaş-sonrası iş piyasasının ekonomik açıdan yeniden yapılanması sırasında açıkça tanımlanmış **toplumsal cinsiyet** rollerine olan sosyo-ekonomik ihtiyaçtı (bu da kadınların savaş döneminde üstlendikleri işlerden vazgeçmeleri ve evle ilgili işlerine geri dönmeleri ve ev içi işler için üretilen yeni teknolojinin tüketicileri haline gelmeleri gerektiği şeklindeki durumdu).

Buradan yola çıkarak, Kleopatra'yı konu edinen bir destansı filmin, neden tür için bir ölüm habercisi olduğunu anlamak kolay olabilir. Unutulmamalıdır ki bu film, kendi erkeğini seçen ve işini bitirdikten sonra fırlatıp atan (yani öldüren) bir kadın, bir lider, (hatta) bir kraliçe hakkındadır. Bir filmde güçlü, kendine güvenen bir kadının gösterilmesi olağın bir durum değildi ve feminist hareket henüz ABD'nin gündeminde değildi. Her halükarda, bu tarz bir 'Hollywood feminizmi' (Thomas Esaesser'in terimini kullanırsak, 1987, 69) herhangi bir feminist **ideoloji**den zaten çok uzaktı. Dolayısıyla bu durum, bu filmin Hollywood'un ve onun destansı filmler geleneğinin son örneği olmasının nedeni değildi. Söz konusu dönem John F.Kennedy'nin (ABD'nin en genç başkanı), iyimserliğin, değişimin ve kolektivizmin yıllarıydı. Bir konu başlığı olarak Kleopatra - moda bağlamında Elizabeth Taylor'ın Kleopatrası için tasarlanan kreasyonlar, 1960'ların sonlarına kadar kadınların giysilerine, saç stillerine ve makyajlarına önemli bir etkisi olmasına rağmen - güncelliğini yitirmişti. Bununla birlikte, maliyet, destansı filmlerin perdede ve dışarıdaki görkemi, yönetmenlerin, mekanların ve senaryonun birçok kez değiştirilmesi, Taylor'ın hastalığı ve Burton ile aşk ilişkisi, dönemin ruhuyla ilgisi olmayan türdeki **aşırılık**lara işaret etmektedirler.

İlginçtir, yeni binyılla birlikte Batıda destansı filmlere kısmi bir dönüş yaşandı. Bu bağlamdaki ilk büyük başarıyı Ridley Scott'ın *Gladiator/Gladiyatör* (2000) filmi sağladığından dolayı, geri dönüş tamamen New York'ta, 11 Eylül 2001'de gerçekleştirilen İkiz Kule saldırısının ardından, çağdaş aksiyon filmlerinden uzak durmaya yönelik hissedilen ihtiyaca bağlanamaz. Ne var ki, 2004 yılında, geniş oyuncu kadrosuna sahip üç destansı filmden dolayı gerçek anlamda bir 'bolluk' yaşandı: *Troy/Truva* (Petersen), *King Arthur/Kral Arthur* (Fuqua) ve *Alexander/Büyük İskender* (Stone). Bu filmler imparatorlukların ihtişamı hakkındadırlar. Fakat daha ayrıntılı bir okuma yaparsak, durumun daha da endişelendirici olduğunu görebiliriz. Her bir filmde, açgözlülük ya da 'kendilerinin' hakkı olduğuna inandıkları şeyleri 'geri alma' konusundaki kararlılık, kan dökme ile dolu bu gösterişli anlatıları sürüklemektedir. Hilekarlık ve kurnazlık olduğu

kadar, savaşmaya başlamanın gerçek sebepleriyle ilgili yalanlar da kullanılmaktadır ve maktullere ve ölmekte olan kahramanlara acımasızca davranılmaktadır - bunların tamamı filmlerde mevcuttur ve Irak savaşı düşünüldüğünde bunlar çok çağdaş meseleler olarak durmaktadır. Ezilen köle kahraman *Spartacus/Spartaküs* 'den beri (Kubrick, 1960) köprünün altından çok sular aktı. Amerika günümüzde tek süper güçtür. Günümüz propagandasına inanırsak görünmez düşmanlarla çevrili Golyat'tır. Söz konusu olan bu yani destansı filmler bu algılayı hafifletmek için çok az şey yapmaktadırlar.

Ayrıca bkz.: **tür**

DEVAMLILIK KURGUSU

Film pratiğinde **anlatı** devamlılığını sağlayan bir stratejidir. Film dikkatleri öykünün anlatılış tarzına çekmez. Kurgu görünmezdir ve böylece dikişsiz, mekansal ve zamansal olarak uyumlu bir anlatı sunar. Mekansal devamlılık **180 derece kuralı**na sıkı bağlılıkla, zamansal devamlılık ise anlatının kronolojisine dikkat ederek sürdürülür. Anaakım sinemada bu zamansal devamlılığın tek bozuluşu **geçmişe dönüş** biçiminde ortaya çıkar.

Yine de kuramcılar bu dikişsizliğin filmin üretimindeki işçiliği gizlediğini ve bu nedenle **ideolojik** bir etkisi olduğunu belirtmişlerdir. Sinema izleyiciye bir gerçeklik izlenimi verir, aslında ideal bir gerçekliği doğalmış gibi sunar ('hatalar' görülemez). İzleyici bütünsel bir görüntü duyumuna sahiptir ('hepsi orada, önümde'); izlediklerine üstün olduğuna inanır ('hepsi orada, ve ben olan biten her şeyi biliyorum'); izleyici sinemasal gerçeklik etkisinin idealizmiyle uzlaşmıştır.

Daha geniş bir tartışma için için bkz. **aygıt** ve **izleyici**. Bordwell ve Thompson [1980] devamlılık kurgusu anlayış ve stratejilerine, aynı zamanda alternatiflerine tam ve çok faydalı bir giriş sağlar. Klasik Hollywood sinemasındaki devamlılık sistemi hakkında daha fazla bilgi için bkz. Bordwell, Staiger ve Thompson [1985: Bölüm 16]).

Ayrıca bkz. **dikişsizlik ve mekansal ve zamansal devamlılık**

DİEGESİS / DİEGETİK / DİEGETİK-OLMAYAN / DIŞ DİEGETİK VE İÇ DİEGETİK

Diegesis **anlatım**, anlatının içeriği ve öykü içinde tanımlanan kurmaca dünyaya gönderme yapar. Sinemada diegesis; perdede gerçekten olup bitene, yani kurmaca gerçekliği işaret eder. Karakterlerin konuşmaları ve jestleri, perdede canlandırılan tüm aksiyon diegesis'i oluşturur. Bu nedenle diegetik **ses** terimi, perdenin uzamında 'doğal' yollarla ortaya çıkan sesi ifade eder (ekranda konuşan, şarkı söyleyen ya da bir enstrüman çalan bir oyuncu gibi). *Diegetik-olmayan ses* terimi ise, açıkça perdedeki uzamda üretilmemiş (dış-ses ya da eklenen müzik gibi) sesi tanımlar. Tabii ki film izleyicinin içine rahatça dikildiği gerçeklik yanılsamasıdır (bkz. **dikiş**) ve bir dereceye kadar diegetic ses ve uzam bile tümüyle yanılsatıcı ve sahte bir yapıdır: Yanılsatıcı ve sahte ses, çünkü birçok filmde ses eşlemesi sonradan yapılır; yanılsatıcı ve sahte **uzam**, çünkü gördüğümüz görüntü ve **çekimler**, sayısız çekimin sonucudur –yani 'doğal olarak' da orada değillerdir (bkz. **doğallaştırma**). Bazı yönetmenler dış-diegetik sesler kullanarak sinemanın bu yanılsatıcı doğasıyla oynarlar. Dış-diegetik sesler ya da çekimler perdenin uzamında elde edilen ses ve çekimlere uygulanır ama orada olmalarının hiçbir mantıklı gerekçesi yoktur. Bunlar, **karşı-sinema** uygulamasının bir biçimi ya da **yapıçözüm** olarak izleyicinin ilgisini aslında bir film izlediği gerçeğine yöneltmek için araya eklenirler. Jean Luc Godard bunun en ünlü uygulayıcılarından biridir.

Diegetik terimi, aynı zamanda **seyirci**lere de gönderme yapar, yani diegetik seyirciler de vardır: Filmin içindeki seyirciler. Bunlar çoğu kez dikkatleri filmin **yıldız** oyuncusuna çekmek için ya da yıldız oyuncuyu göstermek için arka plan olarak kullanılır. Bu diegetik seyirciler aynı zamanda bizi, yani dış-diegetik seyircileri filmin içine çekmeye ve böylece bizim de diegetik seyircilerin bir parçası olduğumuz yanılsamasını yaratmaya yarar. **Müzikaller** sıklıkla kahraman(lar)ın –genellikle bir çifttir- ne kadar mükemmel dans ettiklerini ve şarkı söylediklerini göstermek için, onların etrafında dans edip şarkı söyleyen diegetik seyircileri kullanırlar. **Western**'ler de diegetic seyircileri, kahramanın cesaretini onların korkaklıklarına karşıtlık içinde göstermek için olarak kullanır (bir örnek için bkz. *High Noon*'daki (Fred Zinnemann,1952) Gary Cooper).

Son olarak iç-diegetik sese bakalım. Bu terim, kaynağını görmediğimiz ama öykünün içinde varolduğunu 'bildiğimiz' varlığın sesini ifade eder: Örneğin, bize öyküyü anlatan ve aynı zamanda filmde tanımlanan, yani filmdeki öykü ve karakterlerle aynı gerçeklik düzeyinde varolan bir anlatıcının dış-sesi. Michael Curtiz'in *Mildred Pierce* (1945) adlı filmi bu alanda bir klasiktir. Kadın kahramanın çerçeve içindeki görüntüleriyle **geçmişe dönüş** yaptığımız sırada, bazen dış-seste sadece kadının geçmişinden anları hatırlatan sahibini görmediğimiz bir ses duyarız, ama biliriz ki o da öyküdeki karakterlerden biridir ve ses ona aittir İlk geçmişe dönüşteki dış-seste, kocası Bert'in onu terk edişinin sonrasını hatırlar: "Kendimi tümüyle yalnız hissettim; yapayalnız...". İç-diegetik ses kullanımına bir diğer klasik örnek *Rebecca*'dır (Alfred Hitchcock, 1940). Filmin en başında sahibi görünmeyen bir kadın sesi duyarız: "Ben dün gece rüyamda Manderley'e gittiğimi gördüm." Kısa bir süre sonra filmde fark ederiz ki, bu 'ben' ile kadın kahramanın 'ben'i tek ve aynı kişidir. O sırada anlarız ki, başlangıçtaki ses iç-diegetiktir –ilginç bir gerilim yaratma yöntemi. Bir kahramanın yaşamındaki bir geçmişe dönüşü anlattığı dış-ses, bir iç-diegetik sestir. Çok tipik bir biçimide, biz dış seste "Ve bu daha dündü..." sözlerini duyarken, kahramanın yüzünden zincirlemeyle daha önceki zamana ait bir görüntüye geçilecektir (*Le Jour se lève*'de olduğu gibi, Marcel Carné, 1939). Aslında geçmişe dönüşler iç-diegetik olarak görülebilirler çünkü **anlatının** bir parçası olmalarına rağmen, yine de şimdiki zamanda akan anlatıyı kesintiye uğratırlar. İç monolog da iç-diegetiktir ve öykü hakkında bilgi veren ama kişisel olarak öykünün parçası olmayan, her şeyi bilen bir anlatıcının diegetik-olmayan dış sesinden bütünüyle farklıdır. Öyleyse iç-diegetik ses en basit biçimiyle, öyküsüne tanık olduğumuz bir anlatıcının iç dünyasındaki düşünceleri ya da sesleri kapsar. İç-diegetik ses aynı zamanda farklı bir izleyici **özdeşleşme** düzeni de yaratır. İç-diegetik anlar boyunca karakterin **öznelliği** bizim öznelliğimiz haline gelir: burada çifte bir ayrıcalık söz konusudur –sadece fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik düzeyde de **özne** olarak konumlandırılırız.

DİKEY BÜTÜNLEŞME

Hollywood tarafından devreye sokulan ve bütün yapım, dağıtım ve gösterim faaliyetlerinin filmi yapan stüdyo tarafından kontrol

edildiği, film endüstrisinin bir özelliğine işaret eden bir terim. Böylece stüdyo filmi yapar, dağıtır ve filmin gösterimini kontrol eder (genellikle kendi sinema salonlarında).

DİKİŞ

Bu terim, tam olarak, dikmek anlamına gelir (bir kesiği ya da yarayı dikmek anlamında kullanılan tıbbi terimden). Sinema kuramında dikiş sistemi, en basit haliyle, izleyiciyi filmsel metine bağlamak anlamına gelir. Jean-Pierre Oudart (1977) ile başlayarak kuramcılar tarafından bir eleştiri kavramı olarak film incelemelerine dahil edilmiş ve Jacques Lacan'ın 1960larda yürüttüğü çocuk psikanalizi çalışmalarına dayanmıştır. Lacan birincil düzeyde erkek çocuk psikolojisi üzerine yönelirken, kız çocuğun psikoseksüel gelişimini tartışmanın merkezine yerleştirenlerin - Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva- feminist Lacancılar olduğunun altını çizmek lazım. Benzer şekilde, yakın zamana kadar, bu kuramın film incelemelerine uygulanması açısından, sinema kuramcıları da kadın izleyicilik meselesini yakın zamana kadar büyük bir memnuniyetle görmezden gelmişlerdir. Neyse ki **feminist sinema kuramı** dikkate değer biçimde bu dengesizliği telafi etmiştir (daha ayrıntılı bilgi için bkz. **izleyici**).

Lacan *dikiş* terimini, İmgesel ve Simgesel olarak adlandırdığı iki düzen -bebeklikten sonra daima birlikte varolacak iki düzen- arasında sıkıntılı bir birleşme olarak gördüğü bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi işaret etmek için kullanır. İmgesel ilk olarak, çocuğun hayatında ilk kez aynadaki yansımasına baktığında kendisini birleşmiş bir varlık olarak gördüğü bebeklik döneminde ortaya çıkar. Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı bu dönem çocuğun annesinden bağımsız olarak kimlik kazandığı ilk aşamayı belirtir ve uzam, uzaklık ve konuma dair ilk kavrayışa işaret eder. Bu an, Ödipal öncesidir. Annesi tarafından aynanın karşısında tutulan çocuğun kendisini dünyanın merkezindeki birleşmiş varlık olarak gördüğü veya hissettiği saf bir *jouissance* ya da sevinç (bkz. **psikanaliz**) ve narsisizm anıdır. Bu an uzun süremez çünkü ayna evresinde (altıncı aydan ile on sekizinci aya kadar uzayan dönem) çocuğun annesiyle olan farklılık ve benzerliklerini fark ettiği ve annenin yokluğu ve anne yitiminin

ayırdına vardığı ikinci bir an daha yaşanır –o andan itibaren kendisini ondan ayrı olarak tanımlar–.

Lacan'a göre bu noktada Ödipus karmaşası ayna evresinin çözülmesindeki rolünü oynar ve çocuğun Simgesele iteler. Bir başka deyişle, Ödipal aşama hem erkek hem de kız çocuk için ilk aşk nesnesinden, anneden ayrılma anlamına gelmektedir –o artık anne/öteki haline gelir. Çocuk annesiyle yeniden birleşmeyi arzular, ama bu sefer ortada ayrılık, yokluk ya da eksiklik olduğu için birleşmeye duyulan arzu artık cinsel güdümlüdür. Erkek çocuğun durumunda bu arzu ensest potansiyeli içerir ve bu noktada Babanın Yasası, Simgesel Düzen yürürlüğe girer. Çocuğun anneye erişimi baba tarafından yasaklanır ve çocuk baba tarafından iğdiş edilme korkusuyla babaya boyun eğer. Arzusunu bastırır, bilinçdışını biçimlendiren bir bastırmadır bu. Baba tarafından iğdiş edilme tehdidini oluşturan sözel yasaklama yürürlüğe girmiştir. Bu nedenle Simgesel Düzen ya da Babanın Yasası, Lacan'a göre, dile dayanır, konuşulamayan arzu bastırılır. Bu Yasa'ya itaat ederken çocuk Simgesel'e girer ve kendisini annesinden bağımsız olarak tanımlayan bir konuşma konumunu benimser. Ataerkil yasaya uyar, onu sürdürür ve başka bir kadın öteki (annesinden başka) bulup Ödipal yörüngesini gerçekleştirmenin peşinde koşar.

Simgesele giriş üzerine hem erkek hem de kız çocuk bütünlüğü değil ama parçalanmışlığı hisseder. Bu defa her iki çocuk da kendilerini – içinde olmadıkları (dil / Babanın Yasası) – dil aracılığıyla göstermeye çalışır. Simgesel artık Öteki haline gelir (Lacan bunu büyük "Ö" ile anlatır). Özne kendisini Öteki'nin (büyük "Ö" Babanın Yasasıdır) alanında (dilde) temsil eder. Bu ilk parçalanma duygusu, konuşma bilinçdışını yansıtamayacağından (anne ya da babaya duyulan bastırılmış, dile getirilemeyen arzu), öznenin kendisini konuşma içinde tam olarak temsil edemeyeceği gerçeği ile hissedilen bir diğer parçalanma duygusuna varır. Özne, kendisini temsil ederken, bunu ancak parçalanma pahasına gerçekleştirebilir (bilinç / bilinçdışı, ben / Öteki). Çocukların cinsiyetleri arasındaki fark, elbette, bölünme ya da parçalanma düzeyidir. Bu durum bir özne olarak dil *içinde* ve dile *ait hakimiyet*le doğrudan ilgilidir. Erkek çocuk Öteki'nin alanında

onun bir parçası olabilir çünkü büyük "Ö" tarafından her zaman iğdiş edilme tehlikesi içinde olsa bile babanın adına davranır – büyük harf (tıpkı ölüm cezasında olduğu gibi). Zaten kendiliğinden iğdiş edilmiş kız çocuk bu sayede dışarıda tutulur ancak karşılığında, daima iki yönlü bir arzulama içinde kalacaktır (kız çocuk hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. **psikanaliz ve izleyici**).

Parçalanmayla ilgili genel soruna dönelim. Özne -bilinç düzeyinde- kendisini Öteki'nin sahasında temsil etmeye çalışır, bunu da gerçeğin ya da kelimenin peşinden gitme pahasına yaparken, özne -bilinçdışı düzeyinde- zaten orada değildir ancak başka bir şeye, Lacan'ın (1977: 304) "gelecekteki geçmiş" (*futur anterieur*) olarak gönderme yaptığı durum haline gelir (bkz. **ifade etme** ve **yokluk / varlık**). Diğer deyişle, bilinç düzeyinde özne "BEN"i söyler ya da ifade eder ve "BEN" olarak konumlanmış olur (konuşan özne, varlık haline gelir). Bununla birlikte bilinçdışı düzeyinde özne bu "BEN"in ötesindedir ve başka bir şeye dönüşür (konuşan özne yokluk haline gelir). Konuşan özne silinerek, kayıp ya da eksik hale geldikçe, kendi bütünsel varlığını, İmgeselin idealleştirilmiş imgesi olarak konumunu tekrar ele geçirmeye çalışacaktır. Bu idealleştirilmiş imge, ilk ayna yansımasının ve çocuğun kendi ayna imgesiyle özdeşleşmesinin hatırlanmasıdır. Diğer bir ifadeyle, bu imge dışsaldır ve özne (içerden değil) dışardan görülendir – o nedenle başkalarının gördüğünü hayal ettiği haliyle öznedir. Lacan'a göre bu nokta öznenin parçalanmış benlik nosyonuyla yüz yüze geldiği yerdir: kendisinin imgesi eksiksizdir ama aynı zamanda aldatıcıdır. Hem kendisidir hem de öteki. Özne kendisini, kendisi ve öteki olarak -yanlış- tanır. Bu imgenin üretimi ve yeniden üretimi girişimi, kendisine dair yanlış tanımayı üretir – olamayacak bir kendisi olma durumu. İşte tam da bu noktada, öznenin kimliğinde bu gedik nedeniyle oluşan boşluğu kapatmak üzere, İmgesel ve Simgesel arasında (tanıma ve yanlış tanıma, ve bilinç ve bilinçdışı arasında) -Lacan'ın *dikiş* adını verdiği- birleşme gerçekleşir.

Özet olarak

Simgesel, İmgeseli "yerinden etmez" ama onu düzenleyecek şekilde işler ve bu nedenle iki düzen daima bir arada olarak tanımlanır. Bu birliktelik şu şekilde özetlenebilir. Ayna safhasında yaşanan ilk

jouissance ya da coşku, kısa süre sonra çocuğun dünyanın merkezindeki bütünsel varlık olmadığını, aksine içinde ve karşısında konumlandığı -bireyin sürekli olarak kendi kimliğini tanımlamaya çalıştığı (buna kendini bütünsel varlık olarak tekrar ileri sürmek de dahildir)- daha büyük bir sosyal ve Simgesel düzenin parçası olduğunu fark etmesiyle tehdit edilir. Bundan dolay ruh, İmgeselin bütünsel varlığına dair ideale duyduğu arzu ile pek çok çelişen güçten oluşan Simgesel tarafından dayatılan bilgi arasında dalgalandığı için basit bir varoluş değildir. Psikanalitik anlamda dikiş, bu iki düzeni birbirine bağlayan, onların dolaylı olarak kopması nedeniyle ortaya çıkan boşlukları dolduran, sonuçta ruhu ikiye parçalayacak (öyle farzedilen) kopuş yerine onları birleştirmeye çalışan bir ego çabası olarak anlaşılır. (Lacan üzerine daha detaylı inceleme için bkz. Grosz, 1990).

Kavramın sinema kuramında kullanımı

1970'ler ve 80'lerin başında dikiş ve bunun sinemaya uygulanabilirliği üzerine tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmaların nedeni, film gösterim sürecinde yaşanan izleme deneyimlerini ve film anlatısı ile izleyici arasındaki ilişkiyi tam olarak anlamaya dair gerekliliğin ortaya çıkmasıdır. Aşağıda yazılanlar bir özet sunmaktadır. İlk, basit biçimiyle, dikiş izleyiciyi filmsel metne bağlayan belirli filmsel kodların etkisi olarak görüldü. Oudart (1977) için açı / karşı-açı çekim sistemi **klasik anlatı sinemasında**ki temel dikiş aracıdır. Örneğin karşılıklı konuşma durumunda, iki karakterin bakış açısını oluşturan bu çekim dizisinde, izleyici önce bir karakterin, daha sonra da diğer karakterin bakış açısını edinir ve böylece bakışın hem öznesi hem de nesnesi haline gelir. **Bakış uyumu** ile oluşturulan ilk çekim izleyiciyi bakan kişi olarak konumlar: karakter A. *İzleyici karakter A'nın pozisyonunu edinir ve karakter B'ye bakar. Sonraki çekim olan karşı açı ise izleyiciyi karakter B olarak konumlar.* Ancak karakter B, bildiğimiz gibi, karakter A'nın bakışının nesnesidir. Böylece izleyici, A'nın baktığı nesnenin konumunu alır. Ancak şimdi, karakter B, karakter A'ya bakmaktadır. Kadraj dışı alan (ilk çekimde A'nın bulunduğu yer) artık görünür kılınır. Böylece izleyici, Oudart'a göre, kadraj dışı alanı algılar ve filme dikilmiş olur.

Genel anlamıyla dikiş işlemi şu şekilde işler. Sinemasal **görüntü** ile ilk karşılaşmasını yaşayan izleyici, çocuğun ayna evresindekine ben-

zer bir coşku ya da *jouissance* hisseder. İmge tam ya da bütünsel olarak görünür, tıpkı çocuğun aynada yansıyan kendi görüntüsünü algılaması gibi. Başlangıçta izleyici imgeyle hayali ilişkisinde güvenliği hisseder. Ne var ki bu imge idealleştirilmiş bir imgedir ve izleyici aslında gerçek olmayanla, yanılsamayla büyülenir. Yine de, bildiğimiz gibi, İmgesel ve Simgesel her zaman birlikte varolmaktadır. O yüzden, imgeyle kurulan bu güvenli hayali ilişki kısa süre sonra, izleyicinin, öncelikle görüntü karesinin (imge[lenen] kare), daha sonra da çerçeve dışı alanın, yokluğun ve çerçeve dışı alanın yokluğunun farkına varışıyla, tehdit altına girer. Bu boşluk, izleyici tarafından hissedilen bakış açısı yokluğu ya da eksikliği, öznenin kimliğinde aynı ve öteki olarak, yokluk / varlık olarak, Lacan tarafından belirtilen gediğe benzer. Bu noktada izleyici, kimin bakış açısına sahip olduğunu ve imgeyi kimin çerçevelediğini merak etmeye başlar. İmge, kendisinin, insan eliyle yapılan bir şey, bir yanılsama olduğunu ortaya koyar ve böylece bir filmin gösterge ve kodlar sisteminden oluştuğunu açığa vurmakla tehdit eder. Filmin anlamlama uygulamalarını ve izleyiciyi yanılsamaya (kendisinin imgeyle ilk hayali bütünlüğüne) bağlayan dikişi ortaya çıkarmayı engelleyen şey, karşı-açı çekimidir (ikinci bakış açısı çekimi). İzleyici ilk çekimin o anda çekim içindeki karakterin bakış açısı olduğunu görür. Çerçeve-dışı alan çerçeve-içi alan olur. Yokluk da varlık haline gelir. Filmin yapaylığı devam edebilir. Anlatı güvendedir ve izleyici rahat bir şekilde filmsel söyleve tekrar dahil edilebilir.

Daniel Dayan (1974) bu aldatma düşüncesini (aynı zamanda Oudart'ın sinemasal **söyleve** özgü trajedi olarak adlandırdığı durum) alır ve daha ileri götürürken, onu, **ideoloji** bağlamında inceler. Eğer, der Dayan, dikiş sistemi filmin anlamlama uygulamalarını görünmez kılıyorsa, o zaman izleyicinin filmi okuma ya da kodları çözme kabiliyeti sınırlı olacaktır. Bu yolla bu sistem, ideolojik etkinin hiç fark edilmeden aradan geçmesine ve izleyici tarafından bilinçsizce içselleştirilmesine olanak sağlar. Sinema, gerçeğin yansıması olmak yerine **hegemonik** hale gelir. **Hollywood** ve onun düş fabrikalarının, her türlü çelişki ve tutarsızlığı yumuşatan ve izleyiciye **şüphe** edilemez ve parçalanmamış bir Amerikan yaşam tarzı ideali sunan bu sinema-

sal stratejileri hayata geçirdiğini söylemek, tıpkı Kaplan'ın (1983: 132) yaptığı gibi, hiç de zor değildir (bkz. **dikişsizlik**).

Diğer kuramcılar dikiş sistemine ait bu yorumu hem ifade etme (izleyicinin filme erişimini nasıl müzakere ettiğini) hem de ideolojiyle olan ilişkisi bakımından kısıtlayıcı bulur. İlk noktayla ilgili olarak Salt (1977), Rothman (1976), Heath (1981) ve Silverman (1983) dikişi açı / karşı açı çekim sistemiyle sınırlamanın, bir çekim dizisi olarak bu sistemin sinemada - hatta Hollywood sinemasında bile - egemen olmadığı gerçeğini gözden kaçırmak anlamına geldiğini ve bu çekim tipinin **devamlılık kurgusu** içinde yer alan diğer araçlarla birlikte, dikişe ait sadece bir örnek olarak görülmesi gerektiğini öne sürerler ve dikişin sadece saf sinemasal araçlarla sınırlanmasına da karşı çıkarlar. Özellikle Silverman, dikişin, klasik anlatının (yani görsel düzenleme ve biçimsel anlatı unsurları kadar, **kurgu** ve **aydınlatmanın** en geniş anlamında filmsel söylevin) işleyişleriyle olan benzerliğini ortaya koyar. Yazarın çözümlemesine göre anlatı, izleyiciye özne konumlandırması kazandıran sistem için vazgeçilmezdir.

İdeoloji açısından hem Heath hem de Rothman (farklı yönlerden olsa da) Dayan'ın argümanının etrafında döner. Rothman, egemen bakış açısı çekim dizisinin aslında - ikili değil - üçlü bir çekim dizisi (bakanın bakışı / bakana bakış / tekrar bakanın bakışı) olduğunu söyleyerek, bu dikiş sistemine karşı argüman geliştirir. Bakış açısı çekim dizisinin, izleyiciye, bakanın ne gördüğünü göstermek için ikinci çekimde bakanın **bakışını** kendine mal ettiğini söyleyerek argümanını sürdürür. Bu yetkili bir çekim değildir - diğer bir ifadeyle, bakan kişi bu çekime yetki vermez ve bakış açısı çekim dizisi sadece onu bakışını üstlenir ve daha sonra üçüncü çekimde tekrar bakana geçer. Rothman şöyle ekler; bakış açısının kime ait olduğu meselesi, basitçe kendini ifşa etmez. İzleyici bunun bir bakış açısı çekimi olduğunu bilir ve bu sinemasal kodun farkındadır (tıpkı pek çok diğeri gibi). O zaman bu, bir aldanma meselesi ya da filmin anlamlama uygulamalarını görünmez kılmaya yönelik bir girişim değildir ve aslında işleyiş biçimi ideolojik bir özellik taşımaz. Daha sonra bunu, klasik anlatının zorunlu olarak hemegonik olmadığı ve eğer ideoloji

meselesine sinemayla ilişkili olarak hitap edilecekse, o zaman bunun (Dayan'ın yaptığı gibi) bazı soyut tarih dışı kesinlikler açısından değil, tarih açısından düşünülebileceği argümanı izler. Eğer sinema ideolojik bir sistemse, diye argümanına devam eder Rothman, bu yalnızca onun tarih boyunca farklı burjuva ideolojileri hizmet ettiği ölçüdedir.

Heath her ne kadar Salt ve Rothman ile dikiş sisteminin sadece karşı-açı çekiminin sinemasal kodunun işlevine indirgenemeyeceği konusunda hemfikir olsa da, dikişi reddetmez. Tıpkı Silverman gibi, o da dikişin filmsel ifade etmenin her düzeyinde ister istemez varolduğuna (çünkü İmgesel ve Simgesel arasında bir birleşme noktasıdır) ve o nedenle tüm metinlerin birbirine dikişle bağlandığına inanır. Bu kapsamlı bir genelleme değildir. Heath için dikiş kavramı çok değerlidir çünkü dikkati şuna çeker: imge, göründüğü gibi, imgeselin bütünsel idealleştirilmiş imgesi değildir ama daha çok tamamlanmamış imge özelliği taşır (tamamlanmış hale gelebilmek için konuşan özneye [Simgesel Düzenden konuşana ya da ifade edene ihtiyaç duyar). Ne var ki, daha önce Lacan bölümünde belirtildiği gibi, konuşan özne, konuştuğu anda kaybolur. İmgenin eksiksiz olduğuna dair bütün nosyonlar aldatıcıdır ve bu açıdan imgelerin oluşturduğu ideolojik temsiller incelenmeye alınabilir. Bu şekilde yorumlandığında, dikiş, Dayan'ın fikirlerinin tersine, ideolojik temsilleri anlamaya hizmet eder.

Dikiş tartışmasına ait, en uzun süre ayakta kalan sonuç, izleyici ile perde arasındaki ilişkiyle ilgili olanı ve sinemanın izleyiciye, yaşamının ilk dönemlerinde tattığı hayali birliğe dair aldatıcı bir duygulanma yaratarak haz sağlamasıdır. Bu özdeşleşme sürecine anneden kopuş ve bu kopuşun beraberinde getirdiği üstü kapalı cinsel dürtüler eşlik eder. Sinema bu açıdan bir arzu **mizanseni** haline gelir. Öncelikle izleyiciyi özne olarak yapılandırır, sonra izleyici için görsel hazzın içerdiği tüm çağrışımlarla bakma arzusunu oluşturur. Dikiş tartışmalarıyla aynı zamana denk düşen görsel haz tartışması başlangıçta **cinsellik** ve **skopofili** anlamında tamamen sorunsuzdu. Ancak o zamandan bu yana feminist sinema kuramı da tartışmaya dahil oldu ve meseleyi kadının temsili ve izleyiciliğin yanı sıra eril erotik

arzu ve 'erkeğin fetişleştiren bakışı' analizlerini de kapsayacak şekilde genişletti (ayrıca bkz. **feminist sinema kuramı** ve **röntgencilik/fetişizm**).

Ayrıca bkz. **seyirci, ifade etme, İmgesel/Simgesel, Ödipal yörünge, psikanaliz, açı/karşı açı, izleyici, özne/öznellik**

Daha ayrıntılı okumalar için bkz. **Kuhn, 1982; Lapsley ve Westlake, 1988; Mast, Cohen ve Baudry, 1992.**

DOĞALLAŞTIRMA

Toplumsal, kültürel ve tarihsel yapıların onun vesilesiyle açıkça doğalmış gibi gösterildiği bir işlemdir. Bu bakımdan doğallaştırma ideolojik bir işleve sahiptir. Böylece filmlerdeki dünya (ve televizyonda da neredeyse aynı şekilde) 'doğal olarak' beyaz, burjuva, ataerkil ve heteroseksüel olarak yansıtılır. Batı toplumuna ait bu görüntüler doğal olarak kabul edilmektedir. O halde doğallaştırma egemen **ideoloji**yi pekiştirme işlevini görmektedir. Doğallaştırma söylevleri **sınıf**, ırk ve **cinsiyet** eşitsizliklerini normal olarak sunacak şekilde faaliyet göstermektedirler. **Görüntüler** kadını ikinci sınıf olarak ve erkek **bakış**ının objesi olarak inşa etmektedir. Siyahilerin **cinselliği** güçlü ve dolayısıyla tehlikeli ve kontrol edilmesi gereken şeklinde sunulmaktadır. İşçi sınıfı, orta sınıfın (entelektüel ve ekonomik olarak) doğal bir alt sınıfı olarak belirlenmiş durumdadır. Ve saire. Bu doğallaştırma sürecine yönelik direnişler, bir avuç sinemacının çalışmaları aracılığı ile çok yavaş bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Mike Leigh'nin *Ladybird Ladybird!* filmi*, eşitsizliklerin doğallaştırılmasını ele alan ve böyle bir sürecin ideolojik işlevini açığa çıkartan örnek bir çalışmadır.

Ayrıca bkz. **ideoloji**

Ek okuma için bkz. **Bordwell ve diğ., 1985; Lapsley ve Westlake, 1988: 5. Bölüm; Neupert, 1995.**

* *Ladybird, Ladybird!* filminin yönetmeni Mike Leigh değil Ken Loach'tur. (ç.n.)

E

EGEMEN/ANAAKIM SİNEMA

Egemen sinema genellikle **Hollywood** ile ilişkilidir ama özellikleri Hollywood ile sınırlı değildir. Annette Kuhn'un söylediği gibi (1982, 22) "egemen sinema somut biçimini ekonomik ve ideolojik olan" arasındaki ilişki içinde alır. Bu nedenle sinema endüstrisi olan her ülkenin kendi egemen sineması vardır ve bu sinema içinde bulunduğu ekonomik ve ideolojik ilişkilere bağlı olarak sürekli gelişir. Her bir ülkenin sinema endüstrisi ekonomik koşullar nedeniyle diğerleri yerine belli üretim pratiklerini tercih edecektir. Örneğin Hollywood **stüdyo**larının 1930-1940lardaki dikey bütünleşmesi ve montaj hattı sistemi 1950lerin sonuna doğru çökmüş ve Hollywood stüdyo şirketlerinin filmleri sipariş ettiği bağımsız sinemacılar ortaya çıkmıştır. İdeolojik cephede, batı toplumunda egemen filmsel metin düzen/düzensizlik/yeniden düzen şeklinde gelişen standartlaşmış olay örgüsü etrafında oluşmaktadır. Aksiyon merkezdeki karakterlere odaklanır ve senaryo karakter güdümlüdür. **Anlatının** finali **Ödipal yörünge**nin evlilikle ya da çift olmanın reddedilmesiyle tamamlanması şeklinde ortaya çıkar. Her iki durumda da final, heteroseksüel kur yapmanın çözüme kavuşması anlamına gelir (Kuhn, 1982: 34). Bu çözüm genellikle (toplumsal) düzeni ihlal eden bir kadının geri kazanımı şeklini alır. Bu **ideolojik** ilişki görsel düzeyde 'gerçeklik' etkisiyle -gerçeklik yanılsaması- sunulur. Filmin **devamlılığı dikişsizdir** ve **kurgu** dikkatleri üzerine çekmez. **Mizansen, ışıklandırma** ve **renk,** filmin türüne uygundur. **Çekimler** türün dayattığı **kodlar ve uzlaşımlara** uyar.

Daha fazla bilgi için bkz. **Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985.**

EKSİLTİ

Anlatının dışında bırakılmış zaman dilimlerine gönderme yapan bir terimdir. Eksilti, eylemin bir bölümünü dışarıda bırakırken, yine de bir şeylerin atlandığını işaret eder. Bu nedenle, **kararma** ya da **zin-**

cirleme zamanını geçtiğini, **silinme** bir sahne değişimini gösterir vb. **Atlama** izleyiciyi bir eylem ve zamandan bir diğerine taşır, eğer uyumsuzsa (yani eğer **izleyici** nereye 'atlamış' olduğunu bilmiyorsa) hızlı **eylem** izlenimi verir ya da kafa karışıklığı yaratır. **Almaşık kurgu** ve paralel kurgu da eksiltiyi içinde barındırır.

EŞLEMESİZLİK / EŞLEMESİZ SES

Eşlemesizlik kasıtlı ya da kasıtsız olarak sesin görüntüyle uyuşmamasıyla ortaya çıkar. Kasıtsızlık durumunda bu hatalı kurgunun sonucudur (örneğin hareket eden dudaklarla uyumsuz bir konuşma sesi). Kasıtlı olduğundaysa, estetik ve/ya da **anlatısal** bir işlevi vardır. Öncelikle, eşlemesizlik dikkatleri kendi üzerine çeker; böylece **izleyici** bir film izlediğinin farkına vardırılır (böylece özdeşleşme yanılsaması geçici olarak kırılır ya da yapıçözüme uğratılır). İkinci olarak, zaman ve uzamda kesintiye ve böylece anlatı devamlılığının bozulmasına hizmet eder ve bu sayede **klasik anlatı sinemasının** dikişsiz **devamlılık kurgusu** sayesinde yarattığı gerçeklik yanılsamasına işaret eder. Ve son olarak eşlemesizlik, sinemaya sesin gelişiyle yönetmenlerin karışık tepkiler verdiği ilk dönem sesli filmlerde olduğu gibi mizahi etkiler için de kullanılabilir. Bu konuda sinemacılar iki kampa ayrılmıştı: yeni teknolojiyi kucaklayanlar ve bunun sinemayı filme alınan tiyatroya dönüştüreceğinden korkanlar. Bu ikinci kampın bir örneği olarak Fransız yönetmen René Clair, sesin görsel deneyselliği sınırlayacağı ve sessiz filmin doğasındaki şiirsel boyutu ortadan kaldıracağı konusunda endişeliydi. Clair'in ilk sesli filmleri (çoğunlukla komik operetler) sesle oynar. Sesin gerçek kaynağını karıştırarak (örneğin bir pencerenin kenarında oturmuş şarkı söyleyen bir kadın görürüz, daha sonra kesme yapılır ve kadının bulunduğu odanın içine gireriz ve aslında onun müzik setinden gelen sesi taklit ettiğini anlarız) dikkatleri filmin 'gerçeklik etkisi' iddialarına çeker (bkz. *A nous la liberté*, René Clair, 1931).

Ayrıca bkz. **ses, dikişsizlik, mekan ve zaman**

EŞLEŞTİRİLEMEYEN ÇEKİMLER

Bir çekimden diğerine kesme yaparken, aksiyonda belli bir devamlılığın olmaması durumu. Bu tür bir kurgu, çoğunlukla **avangard** ve **gerçeküstü** filmlerde, zamanda ve mekanda kaybolmuşluk duygusunu oluşturmak amacıyla kullanılmaktadır. Luis Buñuel'in *Un Chien andalou/Bir Endülüs Köpeği* (1929) filmi klasik bir örnektir.

ETNOGRAFİK FİLM / ETNOGRAFİK BAKIŞ

Etnografik film belirli bir toplum ya da kültürün antropolojik incelemesini sağlayan filmdir (ilk örneği, sorunlarına rağmen, Flaherty'nin *Nanook of the North* (1922) adlı filmidir). Etnografik film, böyle yaparak, bilimselliğinde mümkün olduğunca nesnel olmayı hedefler. Bu nedenle etnografik bakış, yorum yapmamak ya da gösterdikleri konusunda izleyicisini aldatmamak için uğraşır. Bu yönden, Dziga Vertov ve Jean Rouch'un yaptığı *sinema-gerçek* çalışmalarını anımsatır. Ancak etnografik bakış nadiren tarafsız olabilir ya da en azından belirli sınırlar içinde tarafsızdır. Tipik bir şekilde belgeselciler/etnograflar köken itibariyle Avrupa merkezlidir. Bu nedenle, kaçınılmaz olarak sinemasal göz, o kültürün içsel/yerli bilgisine sahip içeriden birinin değil, ağırlıklı olarak bir yabancının bakışı olacaktır (bkz. Minh-ha, 1989). Amerikalı avangard yönetmen Maya Deren'in 1950'lerde voodoo uygulamalarını filme alması için davet edildiği Haiti'de çektiği *Divine Horsemen* (erken ölümünden on yıl sonra 1973-1977 arasında kurgulandı) ile Charles Chauvel'in *Jedda*'sının (1955) yeniden ele alındığı, Beyaz aileler tarafından yetiştirilmek üzere gerçek ebeveynlerinden alınan Aborijin çocuklarının toplumsal sorunlarını işleyen Tracey Moffatt'ın filmi *Night Cries: A Rural Tragedy* (1990), dışarıdan/içeriden etnografik bakış açısından karşıtlık oluşturan iki ilginç örnektir. İlk film, bir sanatçı olarak yetenekleri bilinen ve voodoo pratiklerine sempatisi nedeniyle içeriye davet edilen dışardan birinin filmidir, ama kendi filmini kurgulayarak son biçimini asla verememiş olması önemlidir –çekimler deneyseldi.

İkinci örnek, Beyaz etnografik bakışını biçimsel olarak düzelten ve bu deneyimin yerli bir bakış açısından nasıl hissedildiğini gösteren içeriden birinin filmiydi.

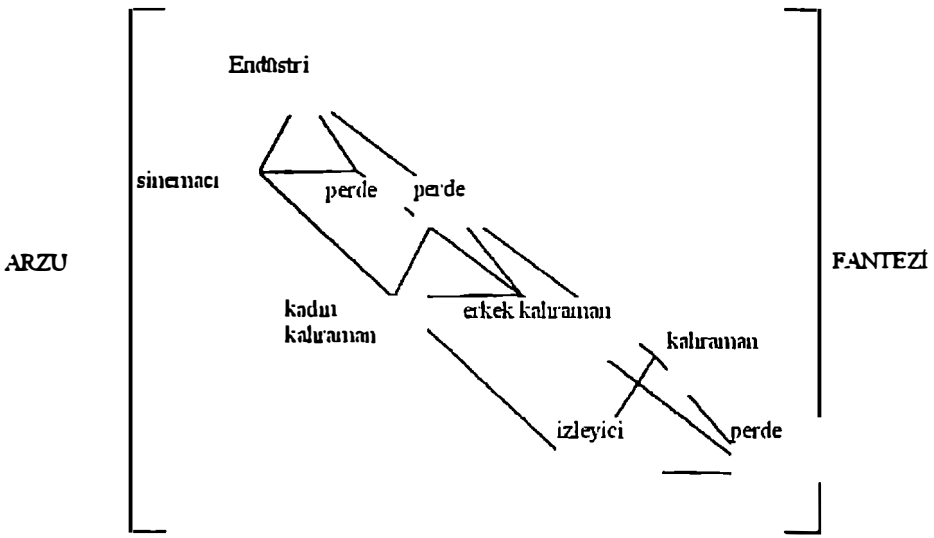
Daha fazla bilgi için bkz. **Grimshaw, 2002.**

F

FANTEZİ / FANTASTİK FİLMLER

Genel ifadesiyle fantastik filmler dört temel kategoriyi kuşatır: **korku, bilim-kurgu,** peri masalları ve belirli bir macera filmi tipi (olmayacak yerlere yolculuklar ve *Planet of the Apes*/Maymunlar Cehennemi'ndeki (Franklin Schaffner, 1967) gibi inanılması güç 'yaratıklar'la karşılaşmalar). Fantastik filmler 'hakkında gerçekten bir şey bilmediğimiz' ve bu nedenle gerçek olarak görmediğimiz alanlar hakkındadır. Yine de **fantezi** bilinçdışımızın ifadesidir ve bu filmler bastırdığımız ya da baskıladığımız alanları -daha açık söylersek, bilinçdışımızın krallıklarını ve düşlerimizin dünyasını- çok iyi yansıtır. Bu filmlerin tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, egemen **ideoloji**nin ve toplumsal **mit**lerin **ifade edicileri** olarak **metonimik** bir şekilde işledikleri de doğrudur. Bildiğimiz gibi anaakım **Hollywood** sinemasının en önemli konusu cinsel kimlik değil, heteroseksüellik ve daha kesin olarak da ailedir. Bu düş tehdit edildiğinde, 'tehdidin' ortadan kaldırılmalıdır. *Fatal Attraction*'daki (Adrian Lyne, 1987) iki yönlü olarak sapkın kadın –bu kadın bir anne değil fakat meslek sahibi ve cinsel olarak doyumsuz biridir- ortadan kaldırılmalıdır ki aile yaşamı devam edebilsin. *Psycho*'da (Alfred Hitchcock, 1960) Norman Bates'in kurbanı, çifte hırsızlık yaptığı için başına geleni hak eden bir kadındı: patronunun parasını ve başka bir kadının kocasını çalmıştı. Son zamanlardaki cyborg filmleri (insanların yapay yeniden üretimleri) sağanağı, Kaplan'ın öne sürdüğü gibi (1992, 211) açıkça üreme hakları ve onları kimin kontrol edeceği konusuyla ilişkilidir. (Muhtemelen ilk biyonik insan romanının bir kadın tarafından yazıldığı da belirtmeye değer. Mary Wollstonecraft Shelley neden *Frankenstein*'ın önce düşünü gördü (1816) ve sonra da yazdı (1818)?) Aynı zamanda, bu filmlerin sayısının Batı dünyasındaki birçok ülkede kürtajın yasallaşmasından bu yana arttığını da belirtmekte fayda var. Erkekler ya *The Fly* (David Cro-nenberg, 1986) ve *Alien 3*'te (David Pincher, 1992) olduğu gibi üreme üzerinde kontrol sahibi olmayı, ya da *Dead Ringers*'da (Cronenberg, 1988) olduğu gibi üreme organizmasının yok edilmesini istiyorlar.

Lacan'a göre fantezi, İmgesel'de -yani bilinçdışında- bulunan arzuyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır (bkz. **İmgesel/Simgesel** ve **dikiş**). Öyleyse fantezi, **görüntüler** veya öyküler aracılığıyla arzunun bilinçli ifadesidir –o zaman bu, arzunun **mizansenidir**. Bu bağlamda film perdeye arzuyu düşürür. Sinema endüstrisi arzunun endüstrisidir, Hollywood rüya fabrikasıdır. Ama film sadece film değildir, aynı zamanda, bilinçdışı arzuyu ifade eden fantezi yapıları olarak işlev gören metin ilişkilerinin bağlantı noktasıdır. Film-metin ilişkileri en iyi biçimde, şekilde de görüldüğü gibi, arzu/fantezi parametresi içinde yerleşik, birbiri üstüne binen eşit öneme sahip üçgenler serisi olarak tanımlanabilir.



Tek bir fantezi dizisi ya da düzeyi yoktur (tıpkı tek bir arzu olmadığı gibi). İlk örnekte, diyagramdaki her bir üçgen hem birbiriyle ilişkili hem de birbirinden ayrı bir fanteziler dizisi oluşturmaktadır. Biraz daha açalım: yönetmen tarafından yaratılan fantezi, oluşturulmuş özne olarak **izleyici** tarafından algılanan fanteziyle ilişkili ama ondan ayrıdır. Ve oluşturulan özne olarak izleyici başka bir fantezi yaratır ama fantezi yapıları çoklu olduğundan izleyici özdeşleşmesi de çokludur. Örneğin (ama tabii ki fantezi yoluyla!), *Rebel Without a Cause* (1955) ile yönetmen Nicholas Ray, filminin 1950ler Amerika'sındaki gençlik sorunları ve yabancılaşma ile ilgili olduğu ve James Dean'in de arketipik bir anti-kahraman olduğu fantezisini oluşturabilmiştir.

Ray'in geçmişi nedeniyle -yalnız, serseri ve uyumsuz olması- nedeniyle Dean'i kendi alter-egosu olarak da hayal edebilmiştir. Genç bir erkek izleyici, gösterime girdiği zaman filmi izlerken, oluşturulmuş özne olarak olması gerektiği gibi Dean ile özdeşleşirdi, ama bu bağlamda Dean'in *kendi* alter-egosu olduğunu hayal ederdi. Oluşturulmuş özne olarak filmi ve Dean'in canlandırdığı karakteri okuması Ray'in yarattığı belgesel gerçekçiliğine uyabilir, ama Dean'in haykırdığı gibi, 'hepimizin içinde olduğu' kendiliğinden bir 'sorun filmi' olarak okuması gerekmezdi. Bunun yerine filmi gençlik kültürünün ve bu kültürün anlayışsız yetişkinlere ya da ebeveynlere karşı savaşının gerçekçi bir betimlemesi olarak okuyabilirdi. Bu film sahiplenilir, kültürün bir parçası -izleyicinin yaşamının (fantezisini kurduğu gibi) 'kült film'i- haline gelir. Son olarak özdeşleştirici konumların çokluğu nedeniyle, bu izleyici Dean'in ona tapınan diegetik seyircileri olarak Sal Mineo ve Natalie Wood (Dean'in arkadaşları) ile özdeşleşebilir - böylece hem homoerotik hem de heteroerotik arzuyu tatmin edebilir.

Fantezinin bu yapılarıyla ilgili belirtilecek ikinci nokta, fantezi arzunun mizanseni olduğu için ve arzu bilinçdışında bulunduğu için, sinemanın görmeyi istediğimiz imgeleri yaratırken bilinçdışımızın yapılarını hatırlatması ve bizi onlarla sırdaş kılmasıdır. Sinemasal aygıt bu açıdan bizleri kendi fantezilerimizi röntgenleyen kişiler konumuna sokma işlevi görür. Sigmund Freud'a göre, öykü anlatımı bir çocuğun cinsel farklılıklar ve bağımlılıklar (özellikle de annesine) etrafındaki anksiyetesinin üstesinden gelmesinin yoludur. O halde öykü anlatımı bilinçdışı arzularımız ve korkularımızdan ortaya çıkan fantezileri yaratır. Sinemanın anlatıları bu fantezileri gözümüzün önüne serer, özellikle de şunları: anne tarafından terk edilme korkusu ve anne/öteki ([m]other) ile birleşme arzusu; iğdiş edilme korkusu (Freud) ya da anne tarafından yok edilme korkusu (Melanie Klein); gayri meşru çocuk olma ve kimsesizlik fantezileri; (anne-babanın cinsel ilişkisini) meşru olmayan izleme arzusu – ilk sahne (primal scene).

Bu fantastik mizansenler dizisini incelemek için *Jurassic Park*'ı (Steven Spielberg, 1993) ele alalım. Yok edici anne(ler) kuşkusuz yeniden yaratılan dinozorlardır –hepsi dişidir (en azından doğumda) ve genetik mühendisliğinin (üreme hakkıyla oynayan erkeklerin) ürü-

nüdür. Doğumdan sonra cinsel olarak belirsiz hale gelen dinozorlar - onlar cinsiyet değiştirebilirler- aynı zamanda saldırgan babalar ve caiz olmayan şekilde çiftleşme olarak hayal edilen / izlenen çok korkunç ebeveynlerdir. Lex ve Tim adlı çocuklar terk edilmekten korkarlar ve bu korku, onlara bakması gereken ve paleontolog olan "ebeveynleri" Ellie Sattler ve Alan Grant'tan ayrıldıklarında gerçekleşir. Filmin açılış sekansında genç oğlanın sürekli dinozorlar hakkındaki sorularına yanıt olarak oğlanın kafasının üzerine bir dinozor pençesi koyarak iğdiş edilme tehdidinde bulunan da doğal olarak aynı babadır (Grant) ve hiç de masum değildir. Yaşam-veren ve yaşam-alan olarak baba aynı zamanda bu isteksiz baba rolünde simgelenir: Lex ve Tim cipte saldırıya uğradığında, Grant sonunda yaşamı tehdit edilen çocukları kurtarmaya çalışmak zorundadır.

Bu filmde kimsesizlik fantezisi çocuğun aileyi ebeveynler onun olmadığı ve güçsüz oldukları için reddedebilmesi yoluyla tersine çevrilir. Sokak çocukları Lex ve Tim, Grant'ın 'aile'sini koruyarak Ödipal yörüngeyi tamamladığı filmin sonunda nihayet onun tarafından kabul edilirler. Hatta o, sonunda onun kollarında uykuya dalma noktasına dek koruyuculuğu hissedebilir. Bu filmdeki 'piçler' sadece gayrımeşru dinozorlardır. Onlar, 'anne'leri olan milyarder girişimci John Hammond'un gayrımeşru çocuklarıdır. Yine bir tersine çevirme, bu kez cinsel tersine çevirme vardır. Piçlik fantezisinde, anne çocuk tarafından gayrımeşru ilişkileri nedeniyle babanın sahiplenmediği kişi olarak görülmez. Anne aynı zamanda rezil ve ahlaksız -fahişe- olarak da görülür. O halde bu fantezi aile birliği anlayışını parçalar: çocuk babaya karşı gerçek annenin yanında yer alır ve kadının statüsü nedeniyle ona sahiplenebilir bile. Bu filmde Hammond'ın gayrımeşru üre(t)me uygulamalarının bir sonucu olarak dinozorlar 'aile' birimini parçalar ve babaya karşı anne olarak Hammond'la birleşirler (öldürdükleri tüm insanlar erkektir); onlar aynı zamanda Hammond'la birlikte onun bastonu üzerindeki kehribar rengi kan biçiminde Isla Nublar'dan ayrılırlar ancak Hammond artık ahlaksızlığı nedeniyle teşhir olmuş, düşmüş bir kadın/erkek, dinozor çocukları tarafından sahiplenilen potansiyel bir avdır.

Daha fazla bilgi için bkz. **Donald, 1989.**

FEMİNİST SİNEMA KURAMI

Her ne kadar 1920'lerde, hatta daha öncesinde (bkz. Hayward, 1992) kameranın kadının kendi **öznelliğini** ifade etmesine uygunluğu konusunda açıklamalar yapan kadın yönetmenler vardıysa da, ikinci feminizm dalgasının (birinci dalga 1900'lerin başındaki Kadınlara Oy Hakkı ve Kadın Hakları hareketiydi) bir sonucu olarak feminist sinema kuramı, 1960'ların sonlarına kadar tam olarak ortaya çıkmadı. Bu ikinci dalganın rüzgarı Batı dünyasında ve Avustralya'da akademi ve basını etkiledi ve çok hızlı bir şekilde kadın meseleleriyle, ve aynı derecede önemli olarak, akademide öğretilen disiplinlerle ilişkili metinler üretilmeye başlandı -film incelemeleri de dahil. Gerçekten de, özellikle 1970'lerin başından bu yana hiçbir film (ya da bu konu için televizyon) tartışması film incelemeleri üzerinde -**toplumsal cinsiyetin** sunumu konusundan başlayarak- güçlü bir etki yapmış olan feminist sinema kuramını yok sayamaz. Kuramın bugüne kadarki evrimini üç döneme ayırabiliriz: 1970'lerin başı; 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar; 1980'lerin ortasından bugüne. Birbirini izleyen bu üç bölüm bu dönemlerin tarihini ve tartışmalarını oluşturmaktadır ve bu dönemlerin her birinin ürettiği sorunlar ve sonuçlar kadar etkilerine de bakmak tartışmayı ileriye götürecektir.

Feminist sinema kuramı, 1968-74

Her ne kadar 'feminist sinema kuramı' terimini kullanıyorsak da, Annette Kuhn (1982: 72) haklı olarak tek bir kuramın olmadığını, daha çok bir 'görüşler' dizisinin olduğunu vurgular. Bunun mantığı feminizmin ikinci dalgasıyla doğrudan bağlantılı iki olayda bulunabilir. Birincisi 1960'ların etkisiyle ortaya çıkan dönemin olaylarıdır. İkincisi tarihe daha uzun erimli bir bakışa dayanır. 1960lar boyunca politik tartışmalar cinsel özgürleşmeyle radikalleşen kadınlar (çoğunlukla öğrenciler) politik değişime dair entelektüel -ve kimi zaman şiddet içeren (ABD'de olduğu gibi)- arayışta erkeklerin arkasında ikinci plana atılmaya karşı tepki gösterdiler. 1968'de doruğa ulaşan ve sonra da parçalanan radikalizmin kadınlar için anlamlı bir değişim yaratmadaki başarısızlığı onları bir kadın hareketi oluşturma konusunda kadınları etkili bir şekilde canlandıracak bilinçlendirici gruplar

kurmaya yöneltti. Erkek radikalizmine yönelik bu red, entelektüel açıdan **yapısalcılığın** (1960'ların tartışması) etkisiyle örneklenen 'bütüncül teori' arayışının da reddi olarak yorumlanabilir -her ne kadar feministler, daha sonra göreceğimiz gibi, yapısalcılığın bazı temel ilkelerini reddetmedilerse de... Aslında onlar bu tartışmayı daha çoğulcu bir **post-yapısalcılık** artışmasına taşıma taraftarıydılar.

İkinci olay bazı yönlerden birincinin bir sonucuydu. Kadınlar yakın tarihte yaşadıklarına bakarak, kadın tarihine farklı bakış açılarından ve daha uzun, daha fazla bakmaya ihtiyaç olduğunu gördüler. Annette Kuhn'un feminizm tanımı, bu aşamada, feminizmin ve ardından feminist sinema kuramının nasıl çok sayıda eğilimden oluştuğunu, böylece bir 'tek kuram'ın sabitliğine direndiğini en uygun şekilde özetler: "[feminizm] politik pratikleri egemen üretim biçimleri (kapitalizm gibi) ve/veya ataerkil ya da erkek egemen toplumsal ilişkiler tarafından altlara itilen, ezilen ya da sömürülen olarak kadınların toplumsal/tarihsel konumunun analizinden çıkan bir politik pratikler dizisidir" (1982: 4). Öyleyse, bunun uzantısı olan feminist sinema kuramı da politiktir. Daha ilk aşamasında, farklı bakış açılarından egemen sinemanın kadınları inşasını analiz etmeye başlamıştır. Göreceğimiz gibi, bu dönemde Atlantik'in iki yanındaki feministler arasında bakış açısı farklılıkları epey belirgindi.

Feminist sinema kuramının bu ilk döneminin etkisi, sinema kuramındaki tartışmayı **sınıftan** toplumsal cinsiyete doğru yönlendirdi. Feminist film eleştirmenleri kadın kimliği ve film görüntülerinde kadının sahne/görünüş ya da erkekler arasında değiş tokuş nesnesi olarak sunumu sorununu incelediler. Bu noktada bu analizlerin odağı yalnızca **Hollywood** sinemasıydı ve erkek-merkezli bakış açıları ve kadınların nesneleştirilmesi nedeniyle daha önce **auteur** filmi statüsüne yükseltilmiş ve artık üzerine düşünülmeyen filmlere dair ayıltıcı bir etkisi vardı. Bu yaklaşımın bir örneği Molly Haskell'ın *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) adlı kitabıydı. (*Auteur kuramı* terimini bulan kişinin Haskell'ın kocası Andrew Sarris olduğunu belirtmete fayda var. Bkz. Auteur) Amerikalı bir gazeteci olan Haskell kitabında iki önemli noktayı vurgular. Birincisi, sinemanın toplumu yansıttığını ve tersinin geçerli olduğunu

ve böyle yaparak saygı gösterilen (Bakire olarak) ya da hakaret edilen (fahişe olarak) kadınların **ideolojik** ve toplumsal inşasını yansıttığını öne sürer. İkincisi, 1930ların ve 1940ların Hollywood sinemasını analiz ederken **melodram** ile kadın filmleri arasında önemli bir ayrım yapar -kadın filmlerinin özellikle kadınlara yönelik yapıldığını belirtir. Bu ikinci nokta, kadın kahramanın ve kadın izleyicinin merkezi rolü, bizi **türe** dair yeni ve farklı bir odağa ve toplumsal cinsiyet farklılığının olası estetik ve politik sonuçlarına yönlendirir. Bu aşırı derecede önemli nokta feminist sinema kuramının ikinci döneminde geliştirilen konulardan biridir. Yine de, Atlantik'in iki yanındaki feministlerin bakış açılarındaki farklılıkları açığa çıkardığı için şimdilik ilk noktaya odaklanalım.

1970'lerin başında ABD'de Molly Haskell, Marjorie Rosen (1973) ve Joan Mellen (1974) sinemada kadınların sunumu üzerine yazan üç önemli feministti. Benimsedikleri yaklaşım, o dönemde ABD'deki film eleştirisinde sanatın durumuna uygun biçimde sosyolojik ve ampirikti. Eleştirel yaklaşımları, kendine özgü bir yolla filmlerin kadınları nasıl yanlış sunduğunu sergilemeyi amaçlıyordu. Sürekli atıfta bulunmayı amaçladıkları -gerçeğe dayalı anlamları tespit etmek için- bir sosyolojik-ampirik yaklaşımla, ataerkillik tarafından baskılandığı farz edilen kadın varlığını varsaydılar. Yani analizleri, önceden belirlenmiş bir cinsel kimliği, farklılığı varsaydı. Basit bir ifadeyle, söylenen şuydu: "Gerçekler gösteriyor ki kadınlar görüntülerde ya Bakire olarak ya da fahişe olarak sunuluyor, çünkü ataerkil toplum kadınları kendisine böyle sunuyor".

Bugünden geriye baktığımızda bu hüküm tamamen indirgemeci görünüyor. Ama gerçek şu ki, bu bulgular ilk önemli aşamayı oluşturmuştur. Bu sırada Avrupa'da (özellikle de Birleşik Krallık'ta) bu özcü tartışma, Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook ve Annette Kuhn'un da içinde bulunduğu feminist sinema kuramcıları için üç büyük sorunu gösterdi. Bu feministler **göstergebilim** ve yapısalcılık tarafından sunulan daha bilimsel ve kesinlikle anti-ampirik yaklaşımdan etkilenmişlerdi. Onlara göre bu özcü tartışma, birincisi, bütün kadınların sinemada kadınların sunumunun sahiciliğini yargılayabilme konusunda doğuştan gelen bir yeteneğe sahip olduğunu; ve

ikincisi, bütün kadın yönetmenlerin feminist olduğunu varsayıyordu. Hepsi de çok eleştirel bir şekilde, sabitlenmiş bir kadın özü olduğuna inanmanın ataerkilliği meşrulaştırarak arka kapıdan içeri almak anlamına geldiğini vurguladılar. Önceden belirlenmiş olarak kadının sabit bir özü olduğunu kabullenmekle, 'şeylerin verili düzeni'nin, dolaylı olarak da ataerkil düzenin 'doğallığının' kabul edilmiş olduğunu söylediler (Lapsey ve Westlake, 1988: 25). İngiliz feministleri, Althusserci çizgiyi takip ederek, sinemanın ideolojinin bir ürünü olduğu kadar ayrı zamanda üreticisi de olduğunu ve dahası - Althusser'in öznenin maddi yapıların bir oluşumu olduğunu kuramlaştırmasıyla ayrı şekilde- izleyicinin de filmi izlerken oluşturulmuş bir özne olduğunu belirttiler. Nedenselci ve indirgemeci tartışmalardan uzaklaşma zamanıydı. Tarihsel materyalizm (kadınları bulundukları yere getiren tarihsel bağlamlar içindeki maddi koşulların analizi), göstergebilim ve psikanaliz, o günlerde geçerli olan Amerikalı yazarların ürettiği yansıtmacı ifadelerin ve yüzeysel bulguların ötesinde inceleme yapmaya çağıran araçlardı.

Bu eleştirilere rağmen Haskell, Mellen ve Rosen'ın çalışmaları önemli sonuçları olan anlamlı bir kriter sunuyordu. Onların 'onun burada olduğunu söyleme'leri, sonraki adım olarak 'oraya nasıl geldi'yi ve daha da önemlisi 'onu değiştirme'yi gösterdi. Onların çalışmaları, kadınların filmlerde inşa edilme tarzını açığa çıkarmayı ve sonra da değiştirmeyi başarmak için üç temel yaklaşımın tanımlanmasında öncülük etti. Burada öncelikle anaakım sinemanın kadınları ve kadınların yerini inşa etme tarzının kuramsal analizine; ikinci olarak kadın yönetmenlerin filmlerinin eleştirel analizine; ve üçüncü olarak -bu iki noktanın birleşme noktası olarak- feminist sinema pratiklerinin oluşturulması ve yürütülmesine ihtiyaç vardı.

Bu dönemle ilgili belirtilmesi gereken son nokta, kadınların sinema kurumunun bütün alanlarında varlık göstermeye başlamalarıdır. 1972 yılı, ABD ve İngiltere'de ilk kadın film festivallerine tanık oldu. Kadın sinemacılar kadınları film çekmeye cesaretlendirmek için kolektifler kurdular (örneğin 1972'de kurulan London Women's Film Group (Londralı Kadınlar Film Grubu)). İlk feminist sinema dergisi

olan *Women and Film* de 1972 ile 1975 arasında ABD'de yayımlandı. Böylece sonraki dönem, öncü uygulamalar zaten hazır olduğu için güçlü bir mirasa sahip oldu.

Feminist sinema kuramı 1975-83

1972'de Claire Johnston, Laura Mulvey ve Linda Myles, Edinburg Film Festivali'nde Kadın Etkinlikleri'ni organize ettiler. Bu bölüme eşlik etmesi için Johnston 1973'te yayımlanan ve içinde kendi yeni ufuklar açan yazısının da –"Women's Cinema as **Counter-Cinema**"- yer aldığı *Notes on Women's Cinema* adlı kitapçığın editörlüğünü yaptı. Johnston'ın metni, sinemasal metinsel işleyişin gözardı edilemeyeceğini açıkça gösteren ilk metinlerden biriydi. Johnston sinemayı değiştirmek, kadınların sinemasını oluşturmak için öncelikle mevcut anaakım sinema pratiklerinde varolan ideolojik uygulamaları anlamak gerektiğini öne sürdü. Yapılması gereken, hem kadının 'nasıl' sunulduğunu hem de anlamın inşa sürecinde kadının konumlanışının 'etki'sini belirlemekti. 'Nasıl'ın altında öncelikli olarak önemli olan **görüntü ikonografi**sinin okunmasıydı. Kadın nasıl çerçeveleniyordu, nasıl ışıklandırılıyordu, nasıl giydiriliyordu, vs.? 'Etki'nin altında öncelikli olarak önemli olan, kadının **anlatı** yapısı içinde konumlanışıydı. Öncelikle gerekli olan, **gösterge** olarak görüntünün okunmasıydı; görüntünün **temelanlam** ve **yananlam**larını anlamak gerekiyordu. İkinci olarak, anlatı psikolojisinin detaylı incelenmesi geliyordu: Niçin, sürekli olarak, Anaakım sinemada niçin bu kadar çok anlatı kadını, sürekli **Ödipal yörünge**ye giren erkek karakterin arzu nesnesi olarak betimler? Kamera-çalışması ve **ışıklandırma**, kadının, erkeğin fantezilerini üzerine kurduğu bir figür olduğunu açıkça gösterir. Öyleyse bunlar, ideolojiyi inşa eden metinsel işleyişlerdir ve Johnston'ın öne sürdüğüne göre, üretim biçimlerini yapıçözüme uğratarak anlamamız gerekir, ki bu da bizi işlemekte olan sinemasal ve anlatısal kodların açığa çıkarılmasına götürür. Muhalif bir karşı-sinema ancak o zaman bir olasılık olabilir. Tasarladığı sinemanın kendi yansımasına ya da sadece film üretim koşullarını **öne çıkarma**ya (burada gönderme yaptığı politik sinemadır) dayanmaması, kadın fantezi ve arzusunu göstermesi gerektiği noktasını belirtmek için ulaştığı sonuçtan alıntı yapmaya değer:

> Hem politik bir araç olarak filmler hem de eğlence olarak film kavramını kucaklayan bir strateji geliştirilmelidir. Bu ikisi uzun süredir çok az ortak noktaya sahip iki karşıt kutup olarak değerlendirilmiştir. Sinemada nesneleştirilmemize karşı çıkmak için kolektif fantezilerimiz serbest bırakılmalıdır: Kadınların sineması arzu vasıtasıyla işleyişini somutlaştırmalıdır: böyle bir hedef eğlence filminin kullanılmasını gerektirir. O halde eğlence filminden türetilen düşünceler politik sinemayı biçimlendirmeli ve politik düşünceler de eğlence sinemasını yönlendirmelidir: iki yönlü bir süreç.
>
> (Johnston, 1976: 217)

Johnston, film pratiklerini öne çıkarmaya ve kadın öznelliğine dair bu zorlu reçetenin ideoloji ve metin arasında bir kırılma -kadınların sinemasının ortaya çıkması için alan yaratacak bir yer değiştirme- yaratacağına inanmaktadır.

Bu dönemin bir diğer çığır açıcı metni, Laura Mulvey'nin "Visual Pleasure and Narrative Cinema" adlı yazısıydı (1975). Mulvey filmin içindeki metinsel işleyişlere daha az, perde ve izleyici arasındaki metinsel ilişkilere daha çok odaklandı. Bu önemli metin psikanalitik feminist sinema kuramının kurucu anahtar belgesi olarak görüldü. Bu konu izleyici maddesinde daha ayrıntılı tartışılacağı için, burada kendimi kısa bir özetle sınırlayacağım. Bu denemesinde Mulvey, sinemasal aygıt içinde kadın izleyici meselesini ele almaya çalışır. Sinemanın kodlar ve uzlaşımları aracılığıyla kadının film içinde erkeğin bakış açısıyla başlayarak bakılan oluşunu, ona bakma yolunu ve sonuç olarak erkek karakterle özdeşleşen izleyiciyi oluşturma işlevini inceler. Bu bakış sürecini skopofili -izlemekten alınan haz- olarak tanımlar. Bir yandan da, klasik anlatı sinemasının ağırlıklı olarak Ödipal yörüngenin anlatısı olması ve bu yörüngenin de erkeğin kadınlarla ilgili algılama ve fantezileriyle sıkı bir şekilde bağlı olması nedeniyle kadın izleyicilere ne olduğunu sorar. Kadın nasıl görsel haz alır? Mulvey metninde sadece kadının perdedeki kadın karakterin edilgen konumuyla özdeşleşmek, ya da, eğer haz alacaksa, bir erkeğin konumlanışını üstlenmek zorunda olduğu sonucuna ulaşabi-

lir. Bilinçli olarak polemik yaratma amaçlı bu yazı feminist eleştirmenlerin şiddeti tepkisiyle karşılaştı. Bir sonraki bölümde bu tartışmanın detayları olacak. Şimdilik bu dönemdeki kuramsal çalışmanın üçüncü yanını inceleyelim: metinsel analiz.

Özellikle ABD'de feministler dikkatlerini filmdeki metinsel uygulamaların analizine ve bunların ideoloji inşasındaki rolüne yönelttiler. Nüfuzlu bir dergi olan Camera Obscura'daki -*Women and Film* kolektifinden ayrılan bir grup tarafından 1976'da yayımlanmaya başlandı- denemeler, ataerkil yapının ideolojik işleyişlerinin ortaya konmasının aracı oldu; bu yazılar yapısal-psikanalitik kuram uygulamaları aracılığıyla, anlatı kodları ve uzlaşımlarının kadınların koşullandırılması ve kontrol edilmesinde ataerkil ideolojiyi nasıl desteklediğini gösterdiler. Metin analizi anlatı stratejilerine odaklandı, özellikle tür sorununu ve onun öznelliğin yapılanmasındaki rolünü ele aldı -bu da daha önce gördüğümüz gibi Molly Haskell'ın melodram ile kadın filmleri arasındaki ayrımı belirtirken ileri sürdüğü bir noktadır.

Psikanalizin ve feminizmin müdahalesi melodramı ve kadın filmlerini eleştirel ilginin merkezine getirdi ve simgesel 'kadın ve annelik' alanını inşa eden söylevlere odaklandı. Bu arada Western de incelendi. Anlatı içindeki erkekegemen-tanımlı sorunsallar, kadınların erkeğin eylemi ve tercihi için yalnızca tetikleyici olarak rolü ve nihayet kahramanların çoğunun karşı-Ödipal yörüngesi -bütün bu anlatı stratejileri ortaya kondu. Niçin bu kadar çok silahşor atına atlayıp 'kadın'ı arkada bırakarak günbatımına doğru uzaklaşıyordu? Bir erkek öznelliğinin egemenliğini gizleyemeyen kara film incelemeye alınan bir diğer türdü. Erkek öznelliğinin iğdiş edilme korkusuyla motive olan bakışı, ya 'tehditkar' ve tehlikeli olan kadını fallik ve bu yüzden de tehditkar olmayan öteki içinde fetişleştiriyor ya da bu korkunun kaynağı olarak algıladığı ötekini kontrol etmeye ve cezalandırmaya çalışıyordu. (Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. **melodram, Western** ve **kara film**; ve bu konulardaki ayrıntılar için bkz. **psikanaliz**.)

Feministlerin metinsel analizlerindeki stratejisinin bir diğer parçası aykırı okumalar yapmak ve özellikle de cinsel farklılığı ön plana çıkarmaktı. Korku ve kara film röntgenci 'öz'leri nedeniyle incelemenin başlıca hedefleriydi, ama melodram ve kadın filmleri de aileye ve yaygın deyişle 'kadının uzamı'na odaklandıkları için aynı yerde duruyordu. Bu nedenle örneğin bir kara filmde ya da korku filminde bir kadının imha edilmesi yüzeyde kendi eylemlerinin sonucu olarak görünebilir, oysa bu aslında erkeğin kendi benliğinin bastırdığı dişil yanını kadına yansıtması ve sonra da kadını öldürmesi olarak okunabilir. Örneğin Alfred Hitchcock'un *Sapık*'ı (*Psycho*, 1960) çok sayıda karmaşık yolla kriz içindeki bu cinsel kimlik üzerine oynar. Norman Bates çok sayıda konum belirler: Kendisine sürekli kadınların pislik olduğunu hatırlatan 'iğdiş edici fallik anne'sinin konumu; böylece kılık değiştirerek ya da annesi gibi giyinerek hem annesi olur, hem de o pislik haline gelir–bunu yok etmek zorundadır tabii; çünkü o aynı zamanda bir sürü delikten kadının bedenine bakan anaakım sinemanın röntgenci bakışı, ve nihayet, onlar haline gelmemesi gerektiği için kadını ve pisliği yok etmek zorunda olan erkeğin bakışıdır.

Melodram tarihsel olarak ailenin ne pahasına olursa olsun hüküm sürdüğü, birlik ve düzen içinde olduğu 19. yüzyıl burjuva değerlerini yansıtan bir tiyatro türü olarak görülür. Sinemanın başlangıcında kullanılırken bu yansıma devam etti. Yüzeysel olarak 1930larda ve 1940larda melodramlar ve kadın filmleri ataerkil düzene meydan okumuyor gibi görünüyordu. Yine de bu filmler anlatı yapılarında bir kadının bakış açısına yer veriyorlardı. Ve bu açıdan aykırı bir okuma mümkündü. Bu filmlerin kapanışları ailede düzen ve mümkünse uyumun yeniden sağlanması gerektiği anlamına geldi. Peki başlangıçtaki düzensizliğin nedeni neydi? Çoğunlukla iki cins arasındaki çatışma. Laura Mulvey'nin belirttiği gibi (1977; yeniden basım 1989: 39) melodram ideolojik karşıtlığın perdenin merkezine gelmesi kabul edilen bir türdür: "İdeolojik karşıtlık aslında melodramın aleni ve kendine özgü içeriğidir... Hiçbir ideoloji bütünlükmüş gibi davranamaz: Kendi tutarsızlıklarından dolayı emniyet sübapları arayışındadır." Ve melodram tam da bu emniyet sübaplarından biri-

dir. Ama bu bağlamda ilginç olan, melodrama özgü setin içerdikleridir: ev içi alan, kadının uzamı ya da yeri ve aile. Çatışmanın merkezindeki erkek karakter sorunu bu alan içinde çözmek zorundadır. "Eğer aile yaşayacaksa, bir uzlaşmaya varılması, cinsel farklılığın yumuşatılması ve erkeğin aile yaşamının değerini görmeye başlaması zorunludur... Ataerkil kültürün fallus merkezli, kadın düşmanı fantezileri bu türde ailenin ideolojisiyle çatışma içinde gösterilir" (Mulvey, 40). Ve kadın karakterin öznelliğine sırdaşlık ettiğimizden, ilk özdeşleştiğimiz onun duygularıdır. Western ya da gangster filmlerinin ve erkekegemen-tanımlı sorunların yalnızca kahramanın eylemiyle çözülebildiği filmlerin aksine, burada "ataerkil koşullarda cinsel farklılığın kendi özel yerleşim alanı olan aile içinde endişe verici, patlamaya hazır ve dramatik biçimde şiddetle patlayan bir şekli"yle karşılaşırız (Mulvey, 39). Bu aykırı okumanın ima ettiklerinde şu tür hayal kırıklığı yaratan şeyler vardır: "Eğer melodram ve kadın filmleri anlatı stratejilerinin ataerkil ideolojideki çelişkileri gösterdiği tek alansa ve eğer ev içi alan ataerkil yapının özel yerleşme alanıysa, o zaman anaakım sinemanın geri kalanı kamusal alanda ataerkil ideolojinin çelişkisiz olduğunu iddia etmek için epey çalışmak zorundadır. Ve eğer kadının öznelliği özel ev içi alandan dışarı doğru süzülecek ve o çelişkileri teşhir edecek olsaydı, nasıl da 'tehlikeli' olurdu." Eğer melodram varolmasaydı, Hollywood onu icat etmek zorunda kalırdı.

Feminist sinema kuramı 1984-2000'ler

Daha önce görmezden gelinmiş, hatta küçümsenmiş belli bazı türlerin yeniden değerlendirilmesi, tıpkı kadın izleyicilik etrafında bir tartışma açılması gibi önemli bir başarıydı. Ancak 1980lerin ortalarında feministler filmlerin metinsel işleyişleri üzerine odağın fazlasıyla dar olduğunu ve bir filmin değişik bağlamlar -filmin yapılması ve izlenmesinin tarihsel ve toplumsal bağlamları- içinde incelenmesi gerektiğini hissettiler. Açık bir biçimde bu hareket izleyicilik etrafındaki tartışmayı genişletti ve son iki dönem boyunca toplumsal cinsiyet sorunlarının yerine geçtiği sınıf meselesini yeniden gündeme getirdi. Mulvey'nin kadın izleyiciyi erkek olarak konumladığı 1975 ta-

rihli yazısından bu yana tartışma, bu konumlamayı mazoşistik (Silverman, 1981) ya da hem mazoşistik hem de travesti (Doane, 1984) olarak değerlendirmeye yönelmişti. Fakat De Lauretis'in (1984: 152) Modleski'nin kadın izleyicinin ikili bir arzulama konumundan hoşlandığı sonucuna vardığı eski bir yazısını yeniden okumasıyla önemli bir atılım yapıldı. Kız çocuğun annesi için duyduğu arzudan asla tümüyle vazgeçmediği anne/kız ilişkisinin bir sonucu olarak kadın izleyici biseksüel olarak konumlandı. İki konum arasındaki ileriye ve geriye daimi değişiklik kadının muammasını yaratır. (Modleski, 1988: 99). Bu değişim aynı zamanda kadının ataerkil yapı içinde içinde asla tam olarak toplumsallaşamaması anlamına gelir – bu da erkeklerin kadınlardan korkmasına yol açar ve erkeklerin bir yandan kendi cinsleri ile kadın cinsi arasında çok katı sınırlar oluşturmasına, diğer yandan da kadını ya gerçekten öldürmeleri ya da zaptetmeleri gereğine yol açar.

Modleski ve De Lauretis'in argümanlarında belirgin olan, bir kadın **Ödipal** yörüngesinin bulunduğu ve penis yokluğu ve kıskançlığı kavramının erkek-egemen statükonun korunması ve cinsel farklılık sorunundan uzak durmak için tasarlanmış bir ataerkil oluşum olduğudur. Stephen Heath'in (1978) korku filmlerini kadının iğdiş edilmeyi temsil ettiği cinsel farklılığın **mizanseni** olarak okumasına karşı Williams (1984: 89) Susan Lurie'nin Freud'un erkek çocuğun annenin bedenini iğdiş edilmiş olarak algılaması anlayışına karşı çıkışını kullanır. Williams (1984) Lurie'nin argümanını sürdürür: "Erkeğin iğdiş edilmiş versiyonu olarak kadın anlayışı, Lurie'ye göre, çocuğun annesinin gerçek gücünün ona yapabileceklerine dair hayali korkusuyla mücadele etmeye yönelik rahatlatıcı, istekli bir fantezidir." Metinlerin iğdiş edilme miti etrafında inşa edilmesi sürecini tartışan bu feministler, bu sürecin artık onu gerçek kılmadığını ama ataerkil ideolojinin çocuğun anne/ötekiye karşı duyduğu korkudan kurtulma çarelerine işaret ettiğini öne sürerler. Modleski ve De Lauretis kadın filmlerini sinemada bir kadın Ödipal yörüngesinin ihmali ya da inkarına nadir istisnalar olarak ayrı tutarlar. Ancak bu, kadın filmlerini zorunlu olarak 'iyi' yapmaz. Kadın izleyicileri çekmek için kasıtlı olarak kadın-merkezli (öykü görünüşte kadının bakış açısından anlatılmak-

tadır) olan bu türde anlatı çoğu kez "kadının Ödipal durumunu tanımlayan ikili arzu konumlanışından (erkek ve kadın)" yararlanır (De Lauretis, 1984: 153). Ama filmin sonunda bu ileri ve geri değişim bir sona ulaşmalı ve kadına yönelik arzu, erkeğe yönelik arzu için bastırılmalıdır. Dahası, anne ya da vekil anne, fallik anne olarak, tamamen canavar olarak sunulduğunda bile Ödipal yörünge oradadır ve tamamlanmıştır. Hitchcock'un *Rebecca*'sı (1940) kadın kahramanın sonunda vekil annelere (özellikle Bayan Danvers'a) ait kötü tutumdan uzaklaştığı ve olgunluk dönemine (yani baba figürü olan kocasıyla tam bir ilişkiye) girdiği böyle bir filmdir.

Bir kadın Ödipal yörüngesinin bu açığa vuruluşu, De Lauretis'e göre (1984), feminist sinema kuramının durması gereken yer değildir. Her şeye rağmen, "sinema Ödipus için çalışır"; yani film anlatısı içinde kadın kahramanın ikili arzusu nihayetinde Ödipal hatlar boyunca çözülür. Kadın annesini öldürecek ve babasıyla evlenecektir. Ataerkil yapının ideolojik işleyişleri kadınların kendi ikili arzularını devam ettirmelerine hoşgörü gösteremez. Niçin hem *Now Voyager*'da (Irving Rapper, 1942) hem de (bir kadın filmi değil gerilim olmasına rağmen) *Marnie*'de (Alfred Hitchcock, 1964) kadın kahramanı fallik anneden 'kurtaran' bir erkektir - *Now Voyager*'da daha ayrıntılı olarak bir psikiyatrist-? (*Rebecca* tartışması için bkz. Modleski, 1988; *Now Voyager* ve *Marnie* için bkz. Kaplan, 1990.)

Bu analizlerde kadınların sinemasının kadının kendi anlam inşasını öne çıkarabilmesinin yöntemlerinden birini görebiliriz: İkiyüzlülüğünün asla çözülmesi gerekmeyen ikili arzu öznesinin, farklı bir toplumsal öznenin farklı şekilde inşası aracılığıyla... Bu bir karşı-Ödipus değil, ama, De Lauretis'in çok isabetli biçimde ortaya koyduğu gibi 'Ödipus İnterruptus'tur (Kesintiye Uğrayan Ödipus). Sandy Flitterman-Lewis'in (1990) çalışmasında takdire şayan biçimde gösterdiği gibi, olağanüstü olan (belki de olmayan) ,kadın yönetmenlerin sinemanın ilk günlerinden bu yana farklı arzulayan özneler inşa etmeleridir.

Şimdiye kadar her şey iyiydi. Ancak feminist düşünce psikanalizin sınırlamalarını görüyordu. Her ne kadar Lacan'ın öznenin dil/söylev

aracılığıyla inşası anlayışı cinsel farklılık konusundaki tartışmayı başlattıysa da, kadınlığın erkeklikle ilişkili -erkek özneye karşı kadın öteki- olarak tanımlanması sorunu hala ortada duruyordu. Güç ilişkileri de bu ışıkta görülüyordu. Bu yaklaşımın sınırı bir toplumsal cinsiyet ideolojisi yaratmaktı: Yani, sonunda Kadını ve son tahlilde Erkeği (bakışın, gücün vb. öznesi olarak) esaslarına indirgemek için 'Erkek'/'Kadın' (ya da şunu tercih edebilirsiniz: ataerkilözne-erkek/ataerkilnesne-kadın) kavramını inşa etmek. Toplumsal cinsiyet meselesinin ölmesine çok kalmamıştı ama eleştirmenler dikkatlerini bu yöne vererek Kadın ve kadınlar etrafındaki sorunları ihmal ettiler ya da böyle bir yaklaşım nedeniyle kadınlar hakkında konuşulamadı. Toplumsal cinsiyet sorunundan hareket edilmesi ve tartışmanın kadınlar arasındaki sınıf ve güç ilişkileri sorunlarını, izleyen kadın özneler arasındaki farkları, kadınları görünmez kılan ve Kadını inşa eden ideolojik bir kurum ya da ataerkil yapının aygıtından daha fazla bir şey olarak sinema endüstrisini içeren bir tartışmaya doğru genişlemesi gerekiyordu -ve bu sorunların tarihle bağlantısının görülmesi... Toplumsal cinsiyet ancak tartışmanın bu şekilde genişletilmesinden sonra yeniden gündeme getirilebilirdi -çünkü açıklayacağımız gibi, artık yeri değişmişti.

İngiltere'de feministler, popüler kültürü sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk, iktidar ve bu iktidara direniş katmanlarıyla inceleyen kültürel çalışmalar alanının kullandığı tarihsel materyalist yaklaşımdan yararlanmaya başladılar. ABD'de feministler daha spesifik biçimde dikkatlerini Fransız filozof Michel Foucault'ya ve onun "teknolojilerin ve söylevlerin yayıldığı pratik bir alan olarak toplumsal kavramı"na ve iktidar kuramına yönelttiler (De Lauretis, 1984: 84). Foucault teknolojilerle iktidar (*techno*s) ve bilginin (*logos*) birleşmesini kastediyordu. *Bilgi* aynı zamanda *söylev* anlamına gelir. Bu nedenle de *teknolojiler iktidarın söylevleri* demektir. Bu son nokta, Foucault'nun başka bir kuramı olan cinsellik teknolojisinin feminist kuram üzerindeki etkisini incelerken daha kapsamlı biçimde tartışılacak. Ama önce iktidar kuramına bakalım.

Foucault'nun kültürel çalışmalarla ilgili tartışmaları üzerinde de bir etkisi olduğu için, izleyen satırlarda onun yazılarının hem Ameri-

kalı feministleri hem de kültürel incelemeleri nasıl etkilediğini ve bu etkinin de feminist sinema kuramına nasıl etkide bulunduğunu kısaca açıklayalım. Foucaultcu kuramı sinema kuramına uyarlamada belirli sorunlar vardır (bkz. De Lauretis, 1984: 84-102) ama onun cinsiyetlendirilmiş öznellikle az ya da çok hesaplaşması anlamında, başka neler olduğunu görmeyi kolaylaştırır. İktidara ilişkin tartışmada "söylevler nesnelerin alanlarını ve itaat tarzlarını üretir" (Lapsley ve Westlake, 1988: 101). Foucault konumlanışların çokluğuna işaret eder: Birilerinin güce sahip olduğu bir yer, diğerlerinin gücünün olmadığı bir yerdir. Foucault'nun "iktidar üretir; aslında iktidar gerçekliği üretir" ifadesi, (1977: 194) iktidarın bir ürünü ve üreticisi olarak bireyin hem bir gerçeklik üreticisi hem de bir gerçeklik ürünü olduğu anlamına gelir. Ama bu aynı zamanda gerçekliğin iktidar ağı içindeki konumların çeşitliliğinden üretildiği anlamına da gelir. Bu nedenle Foucault iktidarın aşağıdan geldiğini öne sürer. Bütün toplumsal ilişkiler iktidar ilişkileri olduğu için, iktidarı yukardan aşağıya hiyerarşik bir yapı olarak değil, daha çok her yerde mevcut bir yapı olarak görmenin yararlı olduğunu ifade eder (1978: 93). Egemenlik karmaşık bir dizi iktidar stratejisinden ya da yatırımından gelişir, bu yüzden bir tek değil bir çok kaynak saptamak mümkündür. Foucault aynı zamanda bütün iktidar tabakalarında bu iktidar ilişkilerine karşı direnişler olduğunu ve bu direnişlerin 'iktidar ilişkilerinin dışındalık' konumunda bulunmadığını, aksine iktidar ilişkilerinin bağlantı noktasıyla bir arada varolduğunu belirtir (1978: 94-6). Ve Foucault, bu özet bağlamında son olarak, iktidarın içinde ve kendisinde olumsuz ya da olumlu olmadığını söyleyerek onun nasıl uygulandığının önemli olduğunda ısrar eder (1977: 194). Yani, kendi uygulaması içinde iktidar, çeşitli "toplumsal kurumlarda, ekonomik eşitsizliklerde, dilde ve her birimizin ve hepimizin bedenlerinde' mücadeleyi yeniden tescilleyen sessiz, gizli bir iç savaştır" (Merquior, 1985: 110-11).

Feminist sinema kuramı açısından, Foucault'nun iktidar üzerine düşüncelerini uygulamanın iki temel noktası vardır. Birincisi, gerçeklik-etkisinin biricik üreticisi olarak sinema ya da film endüstrisi

(özellikle de Hollywood) anlayışı artık geçerli değildir. Gerçeklik-etkisi üreten konumların çeşitliliği sadece film yapım uygulamalarının metinsel işleyişlerini değil, aynı zamanda üretim ve izleme koşullarını ya da uygulamalarını da içerir. Bu nedenle endüstrinin farklı parçaları (yani senarist(ler), devamlılık ve set asistanları, kamera ve ışık ekibi, kurgucu(lar), yönetmen(ler), yapımcı(lar), dağıtımcı(lar), sinema salonu sahipleri vs.) arasındaki toplumsal iktidar ilişkileri gerçeklik-etkisinin de en az izleyici kadar parçasıdırlar. (Burada çoğul eklerin kullanılması, tek bir filmin yapımına bir birden fazla senaryo yazarının, yönetmenin vb. katılabileceğine dikkat çeker ve böylece anlam üreticilerinin çoğulluğu görüşünü güçlendirir.) Üretilen gerçeklik izleyicilerde olduğu kadar endüstri içindeki iktidar ilişkileri ve direnişlerin de bir sonucudur. İzleyici artık ideolojik bir aygıtın tek inşası olarak görülemez. İzleyiciler çoğuldur. Burada 'kadın' ya da 'erkek' izleyici değil, film akarken anlam üretmekle meşgul farklı sosyo-kültürel bireyler vardır. Yaş, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, cinsellik izlemeyi ve anlam üretimini etkiler. Filmin analiz edildiği bağlamın bu genişlemesi feminist sinema kuramcılarının psikanalizin kendisini reddetmeleri gerekmeden psikanalitik okumaların erkek-merkezli etkilerinden uzaklaşmalarını ve bu bağlama yeniden odaklanabilmelerini sağladı. Başka bir deyişle, hem artık kadınlığın erkeklikle ilişkili olarak tanımlanmasına gerek yoktur, hem de tek bir oluşum, Kadın, olarak görülmesi zorunlu değildir. Doane'in (1982: 87) dediği gibi, kadınlık artık "bir iktidar ilişkileri ağı içinde" inşa edilmiş bir konum olarak görülebilir. Böylece kadınlık *yalnızca* bir erkek inşasından daha fazlası haline gelir. Kadınlık çok biçimli ve çoğulcu biçimde konumlanmış olarak görülebilir: Kadınlar. Kadınlığın saklı anlamı, De Lauretis'in dediği gibi (1989: 25) "başka bir yerden" görülebilir -kadınların bakış açısından...

Bu bizi direnişlerle ilgili ikinci noktaya götürür. Direnişler, tam da Foucault'nun dediği gibi, iktidar ilişkilerinin bağlantı noktasıyla bir arada varolur. Her zaman olduğu gibi bunlar toplumsal ve kurumsal katmanların içinden süzülür -kendi izlerini bırakırlar. Bu aynı zamanda direnişlerin bazı noktalarda iktidar ilişkilerine kapıldığı anlamına gelir, her ne kadar ondan uzaklaşmaları gerekse de... Burada

karşı-sinemadan söz ediyorum. İlginç bir şekilde Foucault direnişlerden karşı-yatırımlar olarak söz eder (1978: 97) -yani karşı-yatırımlar, bireylerin bir pratikten diğerine geçmede çıkarları olması nedeniyle, iktidarla olanın tam tersidir. Bunun ışığında, karşı-sinema anaakım sinemadaki iktidar ilişkilerinin işleyişine karşı çıkar ama onun dışında da durmaz. Bu, çelişki ya da karşı-sürüm içindeki söylevlerin çeşitliliğine ses verir, böylece aynı anda egemenliğe (**hegemonya**) götüren bir dizi karmaşık tabakalaşmayı ve iktidar stratejilerini açığa çıkarırken, aynı anda hegemonik yatırımla (yani geride bırakılan söylevlerle) açıkça gizleneni görünür hale getirmeyi önerir. Bu da ataerkil hegemonyanın artık kadınlıktan daha bütün bir şey ya da sabitlenmiş bir öz olmadığının açığa çıkarıldığı anlamına gelir. Dahası, bu karşı-sinemanın açığa çıkardığı, ataerkilliğin diğerlerine (psikanaliz de dahil) karşı belli bazı söylevlere yatırımların bir sonucu olarak ortaya çıktığıdır. Genişletirsek, bu karşı-sinema uygulamaları kurumlar, dil ve bireyler içindeki çatışmayı yeniden tescilleyen daha önce bahsettiğimiz sessiz iç savaşı açığa çıkarır. Bu açıdan kadınların karşı-sineması tutarsızlığın ifşasına dairdir, yani genellikle sessizlik içinde geçiştirilen diğer bilgilerin ifadesidir. Dahası karşı-sinema iktidar ilişkilerinin dışında olmadığı için, bu ortaya çıkarma ve ifşa pratikleri bir dereceye kadar egemen sinema içinde geri kazanılır. Bu arada yeni direnişler biçimlenme halindedir. Her ne kadar anaakım içinde geri kazanma direnişi normalleştirmeye hizmet etse de, Foucaultcu anlamda geri kazanma aynı zamanda şimdiye dek yok sayılan ve uygulanmayan bir söylev içinde yatırım yapmayı seçmek anlamına gelir. Bildiğimiz gibi çıkar grupları değişir; demek ki mevcut hegemonya da, yavaş da olsa değişmek zorundadır. Claire Johnston'un yıllar önce söylediği gibi (1976: 217): "Tüm aşamalarda çalışmalıyız: erkek egemen sinemanın içinde ve dışında." Gerçek şu ki, sayıları az olsa da halihazırda bunu yaparak değişim olanağını kanıtlayan kadınlar var.

Bunu aklımızda tutarsak, toplumsal cinsiyetin niçin tartışmaya yeniden dahil olabildiği netleşecektir. *The History of Sexuality*'nin (*Cinselliğin Tarihi*, 1978) ilk cildinde Foucault, cinselliğin kültürün çıkar grupları içindeki söylevler tarafından inşa edilme yöntemini

kastederek seks teknolojilerinden söz eder. Teresa De Lauretis (1989, 2) "Technology and Gender" adlı parlak ve çığır açıcı yazısında toplumsal cinsiyetin sinemanın da dahil çeşitli toplumsal teknolojilerin bir ürünü olduğunu öne sürer. Foucault'nun seks teknolojisi tartışması, tıpkı iktidar kuramı gibi, cinsiyetlendirilmiş öznellik düşüncesiyle hesaplaşır. Ancak De Lauretis bunu yapmanın "erkek ve kadın öznelerin farklı taleplerini" ve "cinsellik söylev ve uygulamalarında erkeklerin ve kadınların çatışan yatırımlarını" (1989: 3) yok saymak olduğunu iddia eder, bir toplumsal cinsiyet teknolojisinde ısrar etmesinin nedeni de budur. İlk örnekte De Lauretis toplumsal cinsiyet teknolojisinin toplumsal cinsiyeti cinsel farklılık açısından inşa etme yöntemlerine gönderme yapar -bu açıdan "pedagoji, tıp, demografi ve ekonomi aracılığıyla gerçekleştirilen" (1989: 16) kurumsal söylevler, erkek ve kadın özneleri farklı şekillerdede çağırdıkları ya da teşvik ettikleri ya da ilgilendikleri için, "anlamları, değerleri, bilgileri ve uygulamaları" üreten iktidar/bilgi yatırımlarıdır (1989: 12). İşbölümü buna başlıca örnektir: üreten olarak Erkek, yeniden-üreten olarak Kadın. Sinema düşünüldüğünde, feminist kuramın zaten söylevlerin Kadının simgesel yerini nasıl inşa ettiğine odaklandığını görmüştük. Öyleyse kadınlığın kurumsal sunumu, De Lauretis'in de kabul ettiği gibi, zaten inceleme altındadır. Bu bakış tarzına dair farklı olan, erkek ve kadın öznelerin erkeklikle değil, değişik iktidar stratejileriyle ilişkili olarak görülmesidir.

İkinci örnekte De Lauretis erkekler ve kadınların cinsellik uygulamaları ve söylevleri açısından aynı yatırımları yapmadıklarının işaretini veriyor. Farklı tarihlerine rağmen, bunu nasıl yapabildiler? Kadınlar "tarihsel olarak farklı yatırımlar yapmış ve böylece toplumsal cinsiyet ve cinsel uygulamalar ile kimliklerde farklı konumlar üstlenmişlerdir" (1989: 16). Ve bu noktada De Lauretis toplumsaldaki -toplumsal cinsiyete dair güç ilişkilerindeki- yer değiştirmelerin ya da değişimlerin olasılıklarının 'kaba harita'sını (kendi deyişiyle) çıkarmaya başlar. "Kadın-cinsiyetli özne toplumsal cinsiyet ideolojisinin aynı anda içinde ve dışında olan öznedir" diye öne sürerek devam eder (1989: ix). Daha önce toplumsal cinsiyet ideolojisinin Kadını

(dişi, anne ya da ölümsüz) olarak nasıl sabitlediğini görmüştük: yani toplumsal cinsiyet ideolojisinin içindeki ekranda sabitlenen Kadın - bir söylevler çeşitliliği ya da kadınların çeşitliliği olarak olarak kadın değil... Bu çeşitliliğin kadını, toplumsal cinsiyet ideolojisinin dışında, sunulmayan, ekranın dışında olan, ama ekran dışı oluşuyla ekran dışı uzamın ima ettiği gibi ekranda olan kadın-cinsiyetli öznedir (1989: 26).

> Feminizmin öznesini karakterize ettiğini ileri sürdüğüm ideolojik temsil olarak toplumsal cinsiyetin içindeki ve dışındaki hareket, toplumsal cinsiyetin temsili (erkek merkezli referans çerçevesinde) ve bu temsilin dışarıda bıraktığı ya da daha maksatlı biçimde temsil edilemez hale getirdiği arasında bir ileri geri hareketidir... Bu iki uzam türü ne birbiriyle karşıtlık içindedir ne de bir anlam zinciri boyunca dizilirler ama eşzamanlı olarak ve karşıtlık içinde bir arada varolurlar.
>
> (1989: 26)

De Lauretis'in söylediği gibi, anaakım sinema, metinsel işleyişleri ve endüstriyel uygulamaları aracılığıyla bu ekran dışı uzamı gizlemeyi denese de, "feminizm uygulamaları onları ayrı ve bağımlı (farklı yasalara tabi) uzamlar olarak gösterdiği için artık bunu yapamaz. (1989: 26).

Geçen yirmi yıl boyunca feminist sinema kuramı genel anlamda sinema kuramı üzerinde oldukça büyük bir etkide bulunmuştur. Ancak hala tartışmaların daha da genişletilmesi gerekiyor. Örneğin siyah feministlerin dediği gibi, henüz bütün kadınların toplumsal ve kültürel deneyimleriyle ilgilenilmemiştir. Ve feminist sesler ağırlıklı olarak Beyaz ve orta sınıf olmuştur. 1980lerin başından bu yana İngiltere'deki kültürel çalışmaların etkileri bu açıdan bir değişime neden oldu. Popüler kültür çalışmaları sadece Beyazların girebileceği bir inceleme alanı olmadı. Siyahlar ve Asyalılar kendi deneyimlerini yaratıyor ve hakkında yazıyorlar. Özellikle ABD'de, siyah kadınların akademiye girme oranı yükseliyor. Latin Amerikalı ve Asyalı kadınların sesleri Siyah ve Beyaz kadınlarınki kadar duyuluyor ve giderek

artan sayıda ekranda görünüyorlar. Okuma listesinin açıkça göstereceği gibi, tartışmalar devam ediyor.

Ayrıca bkz. ***kuram***

Feminist sinema kuramı üzerine daha fazla bilgi için bkz. **Kuhn, 1982; Kaplan, 1983, 1990 ve 1997; De Lauretis, 1984 ve 1989; Doane, Mellencamp ve Williams (der.) 1984; Penley, 1985 ve 1988; Mulvey, 1989; Mellencamp, 1995. Aykırı okumalar için bkz. Kaplan, 1980; Mayne, 1984; Williams 1984; Kuhn 1985; Modleski, 1988; Penley, 1989; Doane, 1992; Creed, 1993. Kadın yönetmenlerle ilgili bilgiler için bkz. Kuhn ve Radstone, 1990. Kadın izleyicilik üzerine bkz. Pribham (der.), 1998; Mayne, 1993; Hull ve diğerleri, 1982; Stacey, 1993. Siyah feminizm üzerine bkz. Davis, 1981; hooks, 1981; Moraga ve Anzaldia (der.), 1981; Hull, Scott ve Smith (der.) 1982; Attille ve Blackwood, 1986; Davies, Dickey ve Stratford (der.) 1987.**

FETİŞİZM – Bkz. KARA FİLM, RÖNTGENCİLİK/FETİŞİZM

FİLM ENDÜSTRİSİ – Bkz. HOLLYWOOD, STÜDYO SİSTEMİ

FRANSIZ ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİĞİ

Fransa'da, 1930'ların ortasında iki büyük film tröstünün, Pathé ve Gaumont'un tasfiye olması, küçük bağımsız yapımcıların başrollere soyunabileceği anlamına gelmekteydi. 1935'ten önce iki majör şirket yapım piyasasına hakimken, 1935 ile 1939 yılları arasında üretilen Fransız filmlerinin ortalama %90'ı küçük bağımsız şirketlerin yapımıydı. Bu durum Fransız film endüstrisini olumlu etkiledi. Büyük ticari **stüdyoların** çöküşü, Fransız **sanat sinemasının** çıkışına yardımcı oldu. Bağımsız yapımcı-yönetmenler bir süreliğine kendi filmlerini gerçekleştirmeye uygun bir ortam ve ayrıca majörlerin stüdyolarını, teknik servislerini ve aynı zamanda sinema çevrelerini kullanma şansı elde ettiler. Aralarında en bilinenleri Yves Allégret, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Grémillon ve Jean Renoir'nın olduğu bağımsızlardan oluşan bu küçük hizip, Şiirsel Gerçekçilik

Okulu etiketi altında anılan serbest bir grup haline geldiler. Fakat bu sinemacılar, az sayıda olmalarına rağmen yine de Fransa'nın, **Hollywood** majörlerinin uluslararası marketi tamamen kontrol ettikleri dönem olan Birinci Dünya Savaşı'ndan beri giderek kaybolmakta olan uluslararası sinema çevrelerindeki sıkıntılı itibarını tekrar kazandırmayı başardılar.

Şiirsel gerçekçilik, Halk Cephesi'nin - 1936'da iktidara gelen sol'un birlik partisidir - yükselişi ve çöküşü ile aynı yıllara denk gelmesi sebebiyle tarihsel bağlamı çerçevesinde ele alınmaktadır. Toplumsal reformlar için oluşturulan platformun yarattığı iyimserlik dalgası partinin seçilmesini sağladı. Ne var ki, hem ekonomik koşullardan hem de savaş tehdidinden dolayı reformlar hiçbir zaman tam olarak uygulanmadı. Parti bin gün boyunca iktidarda kaldı fakat daha altı aylık görevleri sonunda, ekonomik ve politik koşullar sebebiyle, önemli değişiklikler gerçekleştiremeyecekleri belli olmuştu. İlerlemenin yarattığı iyimserlik, işçi sınıfı dayanışmasının görsel yansıması olarak Renoir'nın *Le Crime de M. Lange/Bay Lange'ın Suçu* (1935) filminde ve *La Vie est à nous/Hayat Bizimdir* (1936) filminin iyimser adında somutlaştı. Marcel Carné'nin *Quai des brumes/Sisler Rıhtımı* (1938), *Le Jour se lève/Gün Doğuyor* (1939) ve Renoir'nın *La Règle du jeu/Oyunun Kuralı* (1939) gibi derin bir kötümserlik taşıyan filmler ise, Halk Cephesi'nin gerilemesinin ve savaşın kaçınılmazlığının hissettirdiği çaresizliğin işaretleri olarak ortaya çıktılar.

Ne var ki, bu grup içinde düşünülen bütün filmlerin söz konusu, basit, önce-iyimser sonra-kötümser mesaj iletme formülasyonuna uymadıkları dikkate alındığında, bu basitleştirilmiş düşüncenin biraz daha derinleştirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Buna ilaveten, bu okulun içinde sol sempatizanı olmayan sinemacılar da vardı. En azından 1936 yapımı iki film sonuna kadar kötümser bir mesaj taşımaktadırlar. Bunlar Julien Duvivier'nin *Pépé le Moko* ve *La Belle équipe* filmleridir (her ikisinde de Şiirsel Gerçekçiliği'nin fetiş satanı Jean Gabin başroldedir). İlkinde *Pépé* kendi elleriyle ölümünü hazırlar. Polis tarafından aranırken, Cezayir'in Kazbah şehrinde, ona tapan bir çete ve bir metres tarafından esir alınmış durumdadır, fakat ak-

lındaki tek düşünce Paris'e geri dönmektir – bu arzusunu gerçekleştirmenin bedeli ölümdür. *La Belle équipe* filminde ise erkek işçi-sınıfı dayanışmasının, cazibeli bir kadının ortaya çıkışı sonucu anında dağılmasıyla, ne kadar zayıf olduğu gösterilmektedir. Duvivier kesinlikle sol'un adamı değildi, ki bu da onun Halk Cephesi'nin ilk zamanlarındaki o coşkulu döneminde çektiği karanlık filmlerinin belki de açıklamasıdır. Ne var ki, bu kez sol kesimden gelen başka bir sinemacı, Jean Grémillon, aynı dönemde benzer iç karartıcı filmler çekti. Onun *Gueule D'amour* (1937) filmi, (daha sonra öldürdüğü) 'vicdansız' bir kadına olan tutkusu uğruna (asker olarak) görevinden olan bir erkeğin mahvoluşunu göstermektedir.

Şiirsel gerçekçi filmlerde **mizansene** çok büyük önem verilir: dekor, **set** ve **ışıklandırma** ilgiyi kendilerine çekmektedir ve burada **Alman Dışavurumculuğu'nun** etkilerini göz ardı etmemek gerekir. Şiirsel gerçekçilik, **belgeselin** toplumsal-gerçekçiliği gibi değildir, aksine yeniden oluşturulmuş bir **gerçekçiliktir**. Bu açıdan söz konusu olan, oldukça stüdyo-bağımlısı ve stilize bir gerçekçiliktir. Örneğin Paris'in bazı bölgeleri stüdyoda, bilinen stüdyo yöntemleriyle yeniden oluşturulmuştur – bu neredeyse otantik olmayan bir gerçekçiliktir. Mizansenin bu stilize gerçekçiliği **anlatıdaki** şiirsel sembolizm ile eşleştirilmiş durumdadır. Kadercilik anlayışı anlatıya ciddi bir şekilde yansımıştır. Erkek baş kahraman çoğunlukla mahvolmuş durumdadır ve filmin **diegesisi** (anlatı dünyası) onun mahvoluş yolundaki ruh halini en etkili şekilde göstermek üzerine kurgulanmıştır. Bu acı çeken erkeğin eşi benzeri olmayan gösterisidir. Sahneleme, jestler, hareket (ya da eksikliği), sözlü ya da sözsüz iletişim bu adım adım mahvoluşun işaretleridir ve aydınlatma efektleri de benzer bir işlevi görürler. Örneğin, söz konusu etkiyi elde etmek amacıyla baş kahramanın yüzünün yandan aydınlatması ya da kendisinin bulunduğu bölgenin kısmi aydınlatılması ya da kendisi için sembolik bir öneme sahip objelerin ışıkla ön plana çıkartılması. Aslında objeler oldukça soyut bir sembolizm ile donatılmış durumdadır ve baş kahraman onların filmde tekrar ortaya çıkmasına tepki gösterdikçe, onlar da mahvoluşun derecesini ölçercesine, film boyunca titreşip dururlar.

Film sürecinin bütün yönlerinin, şiirsel gerçekçiliğin aurasını oluşturma aşamasında çok aktif rol almalarının en önemli sebebi, bu filmlerin, en nihayetinde bir takım çalışmasının ürünü olmalarıdır. Bunların her birinin yönetmenleri vardı, fakat ayrıca – büyük bir öneme sahip olan – senaryo yazarları, set tasarımcıları, ışık şefleri ve film müziğinin bestecileri de vardı. Örneğin Carné, onun birkaç filminin senaryosunu yazan şair Jacques Prévert ile çalıştı, set tasarımcısı olarak Alexander Trauner'ye sahipti ve Joseph Kosma da filmleri için sık sık besteler yaptı.

Ek okuma için bkz. **Andrew, 1995, Crisp, 1993.**

FRANSIZ YENİ DALGASI

Tam olarak akım değil fakat kesinlikle sinema tarihinde bir kilometre taşı. Fransız Yeni Dalgası, göz ardı etmememiz gereken bazı öncüleri olması bir tarafa, 1950'lerin sonlarına doğru ortaya çıktı. Bu terim, genel olarak, yeni nesil Fransız sinemacılar tarafından üretilen filmlere karşılık gelir. Bunlar düşük bütçeli ve daha da önemlisi, edebiyat uyarlamalarından, kostüm dramlarından ve kitlesel ortak-yapımlardan oluşan 1950'lerin sinemasının yaygın eğilimlerine karşı gelen filmlerdi – *Cahiers du cinéma* grubu tarafından *'cinéma de papa'* (eski kafalıların sineması: bkz. **auteur**) olarak etiketlenen sinema anlayışı.

Nouvelle Vague (*Yeni Dalga*) terimi ilk kullanıldığında sinemacıları kastetmiyordu. Aslında bu terim ilk kez 1950'lerin sonlarında, o zamanlar merkez-sol eğilimli olan haftalık *L'Express* gazetesinin editörü Françoise Giroud tarafından, sosyal açıdan aktif olan yeni gençlik için kullanıldı. Ne var ki bu terim, genç oyuncu Gérard Philipe'in cazibesi ve daha da önemlisi, 28 yaşındaki Roger Vadim'in *Et Dieu créa la femme* (*Ve Tanrı kadını yarattı*, 1956) filminin büyük başarısı ve bu filmin Brigitte Bardot üzerindeki mitleştirici etkisi nedeniyle, hızlı bir şekilde sinemadaki güncel eğilimler ile ilişkilendirildi. Bu durum yapımcıların, 1950'lerin sonlarına doğru 'genç olanların' yaptıkları çalışmaları talep ettikleri anlamına gelmekteydi – hem perdede, hem

de kamera arkasında. Bu istek yeni bir dalga sinemacının ortaya çıkmasına vesile oldu. Ne var ki bu, söz konusu 'yeni' sinemanın ortaya çıkmasının biricik nedeni değildi. Meseleye demografik açıdan bakıldığında, 1930'lardan 1950'lere kadar sinema alanında dizginleri ellerinde bulunduran eski kuşak sinemacıların hızlı bir şekilde yaşlandıkları ya da ölmeye başladıkları görüldü: bu yeni bir akım sinemacılar için bir boşluk yarattı (1959-63 döneminde 170 civarında) ve böylelikle bu yeni sinemacılar insanların zihinlerinde *Yeni Dalga* ile ilişkilendirilmiş oldular. Bugün toplumsal hafızalarda, *Yeni Dalga*'dan geriye - yeni genç sınıf değil de - bir tek bu yeni sinemacılar grubu kaldı. Yanlış bir isimlendirme mit yarattı.

Yanlış isimlendirme ya da değil, *jeune cinéma*'ya (*genç sinema*) yönelik bu talebin en önemli etkisi, bütün filmlerin gençlerin üretimi olduğuna dair bir mit yaratmasıdır. Ayrıca, Yeni Dalga'nın gösterim şansı elde etmiş bazı meşhur ilk filmlerinin, ilham verici *Cahiers du cinéma* grubunun (Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut) eleştirmenleri tarafından çekilmiş olması sebebiyle, bütün Yeni Dalga'nın, eski yönetmenlere asistanlık yaparak mesleğin gerektirdiği alışılagelmiş yükselme çizgisini izlememiş yönetmenlerin filmlerinden oluştuğuna dair genel bir inanış da mevcuttu. Ne var ki, gerçekler daha farklı bir duruma işaret etmektedir. '*Genç sinema*' olarak adlandırılan bu serbest grubu oluşturan sinemacılar otuzlu yaşların başlarındaydı. 1959-60 döneminde ilk uzun metrajlı filmlerini çeken altmış yedi sinemacıdan sadece %55'i doğrudan film yapımı ile ilişkili olmayan bir geçmişe sahipti ve kalan %45'i (Alain Resnais ve Agnès Varda gibi) kısa-film yönetmenliğinden ve asistanlıktan gelmekteydi.

Devam ettirilen bir diğer mit de bu sinema anlayışının Beşinci Cumhuriyet'in 1958'deki başlangıcı ile ayrı döneme denk gelmesidir. İki film, *Le Beau Serge* (Chabrol, 1958) ve *Les 400 Coups/400 Darbe* (Truffaut, 1959), Yeni Dalga'nın öncüleri olarak kabul edildiler ve bunları kısa bir süre içerisinde Godard'ın *A bout de souffle/Serseri Aşıklar* (1959) ve Resnais'nin *Hiroshima mon amour/Hiroşima Sevgilim* (1959) filmleri takip etti. Fakat tarih bu kadar da kolay yazılmıyor.

Tabi ki başka müjdeleyiciler de vardı. Bir taraftan, 1950'lerde, en başta **auteur** ve **mizansenin** öncelliğini savunan *Cahiers du cinéma* dergisinden çıkan kuramsal yazıların film pratikleri üzerindeki etkileri mevcuttu. Ve diğer taraftan, 1950'lerdeki egemen sinema üretimine karşı filmler çeken sinemacılar da zaten vardı. Bir tek, herhangi bir grupla bağlantılı değildiler. Bunlar düşük bütçeli, stüdyo-dışı filmler üretiyorlardı. Aslında Agnès Varda'nın 1954 yapımı *La Pointe course/ Paralel Yaşamlar* filmi sık sık bu akımın habercisi olarak görülmektedir. Onun ortaya koyduğu üretim yöntemi ve **karşı-sinema** uygulamaları 1950'lerin sonlarında olağan bir yaklaşım haline geldi. Gerçek mekanda çekim, profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı (ya da Varda'nın filmindeki genç Philippe Noiret gibi bilinmeyen tiyatro oyuncularının kullanımı), **izleyiciyle özdeşleşmenin** gerçekleşmeyeceği şekilde tasarlanmış bir **yabancılaşma** ve kronoloji ya da **klasik anlatı** duygusunun eksikliği, Yeni Dalga filmlerinde de görülebilen ve Varda'nın filmleri için ilk akla gelen biçimsel özelliklerdir. Onun film türlerini altüst etmesi, biri kişisel diğeri de toplumsal olan farklı türde iki hikayeyi birbiriyle çarpıştırması, onları iç içe sunması ve özellikle tercih ettiği kafa karıştırıcı **kurgu** yaklaşımı, kendi sinema biçiminin diğer önemli özellikleridir, ki Resnais bir keresinde bu biçimin kendi sinema üretimi için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir.

İrdelenmesi gereken bir diğer – sonuncu - mit, bu sinema anlayışının, tartışmalara yol açtığı ve farklı bir biçim ortaya koyduğu için, aynı zamanda radikal ve politik olduğuna dair inançtır. Bu görüş çoğu zaman doğru değildir: Yeni Dalga sinemacılarının büyük bir çoğunluğu politika ile ilgilenen insanlar değildi. Eğer onların filmleri herhangi bir politik görüşü içeriyorduysa, bu aralarındaki bazı sinemacıların 1930'lardaki burjuvaziyi eleştirme geleneğini sürdürdüklerinden dolayıydı, fakat bu sefer kendi anlatılarını güncel **bağlamlar** içerisine yerleştiriyorlardı – yani, burjuvaziyi gençlerin bakış açısıyla inceliyorlardı. Yeni Dalga'nın politik olarak algılanmasının belki de bir diğer nedeni, ya da *post facto** neden, gerçekte iki Yeni Dalga'nın

* *post facto* (buraya dipnot eklenecek)

olmasıdır: ilki 1958-62 döneminde, diğeri de 1966-68 döneminde yaşandı. İlk Yeni Dalga anarşikti fakat sadece onu önceleyen sinema anlayışı ile bağlantılı olarak: *cinéma de papa*. İkinci Yeni Dalga'yı çok daha belirgin bir şekilde politikleşmiş bir sinema olarak görmeliyiz. Sonradan yapılan bir değerlendirme, tarihteki bu iki dönemi tek bir dönem olarak birleştirebilir ve bu birleştirilmiş dönemi politik olarak algılayabilir. Politikleşmiş ya da değil, her iki dönem de geleceğin sinema anlayışları hakkında bilgi veriyordu ve bu sinema anlayışlarına etkileri vardı.

1958-62

Daha önce de vurguladığımız gibi Yeni Dalga sinemacıları 1950'lerin sinemasını reddediyorlardı ve ilgilerini auteur ve mizansene yoğunlaştırmışlardı. Sinemacının kendisi ve onun şahsi imzası herşeydi. Bu sinemacıların sözde modernitesi ve yenilikçiliği düşünülünce, bu yaklaşım paradoksal olarak epey romantik bir ülküyü ve tutucu bir estetiği savunmak anlamına gelmekteydi. Fakat onların politikleşmiş bir grup olmadıklarını tekrar hatırlamak gerekmektedir. Onların sineması, 1950'lerin sinematik kodları ve uzlaşımları ile hem anlatı hem de görüntü düzeyinde kesin olarak ayrılıyordu. **Anlatı** söz konusu olduğunda, çoğu zaman hikayeden (*récit*), tamamlanmış ve gerekli gerçekçiliğe sahip bir öyküden söz edilmiyordu: başlangıç, gelişme ve sonuç yoktu - aktarılan çoğunlukla hayattan bir kesitti; 1950'lerin edebi uyarlamalarına da son verilmişti, uyarlama yapılacaksa 'yüksek sanat' edebiyatı yerine ucuz ya da popüler roman seçilmekteydi (özellikle Amerikan detektif ucuz romanları revaçtaydı). **Yıldızlar** yoktu. Zaman 1960'ların 'hep- bugün-şimdi'siydi. Söylevler günceldi ve genç insanlar hakkındaydı. Cinsellikle ilgili tabular 'yerle bir edilmişti' (kısmen 'özgür-aşk' fenomeninin etkisiyle) ve karı-kocadan oluşan bir çift, iktidar ilişkileri, iletişim eksikliği ve kimlik sorunları gibi meseleleri barındıran, karmaşık bir birim olarak sunulmaktaydı. Kadının temsili daha olumlu olarak yansımaktaydı; kadınlar anlatıda daha merkezi bir konumdaydı ve kendi arzularını daha çok yansıtabilmekteydiler.

Görüntü düzeyinde geleneksel **ikonografi yapıçözüme** uğratıl-

mıştı. İzleyiciyi **zaman ve mekan** açısından iyi yönlendiren tanıtıcı **çekimler** (establishing shots) kesip atılmıştı. **Sıçramalı kesmelerle** ve **eşleştirilemeyen kesmelerle** sağlanan hızlı **kurgu** biçimi, daha önce hakim olan akıcı kurgunun yerine geçti. Yeni devreye giren ve daha çok televizyon alanında kullanılan hafif kameralar, **stüdyoları** terk ettiler ve sokağa ve Paris'in banliyölerine çıktılar (Paris değişmeyen ikonlardan biriydi). Ham film daha duyarlıydı ve ucuzdu. Teknolojinin son olarak bahsedilen bu iki özelliği, söz konusu sinema anlayışına, kendi zamanında daha çok canlı olarak yayınlanan televizyon yapımları ile ilişkilendirilen bir anındalık hissi ve **sinema-gerçek** özelliği kazandırdı.

1966-68

İkinci Yeni Dalga döneminde, erken Yeni Dalga'nın güncel meseleleri, temelde daha çok politikleşti ve egemen **ideoloji**nin pozitif yansımaları yok oldu. Bu bağlamda Godard'ın filmleri tipik birer örnektir (*Deux ou trois choses que je sais d'elle/Onun Hakkında Bildiğim İki-Üç Şey*, 1966; *La Chinoise/Çinli Kız* ve *Weekend/Haftasonu*, her ikisi de 1967). Burjuva mitler (özellikle evlilik, aile ve tüketim alışkanlıkları ile ilgili olanları) unufak edilip, normal olma durumları kurcalanıp eleştirilir. Tüketim patlaması, nükleer savaş, Vietnam, öğrenci politikaları, ergenlik – bütün bu konular irdelenme ve iyileştirme safhasındaydı. Buradaki (ilk Yeni Dalga'da zaten eleştirilmiş olan) tüketim patlaması, konfor ve daha iyi bir yaşam ile ilgili değildi, tüketime daha uygun biri olabilmek için kendi öznesini para karşılığında satmakla ilgiliydi. Bu dönemin en önemli tüketim nesnesi olan araba, açgözlülülüğümüzle bu hale soktuğumuz şiddet ve ölüm makinesi olarak sunuldu – çağımızın canavarı (minotur - *la déesse*), bizi tüketen tüketim nesnesi.

Öyleyse bu sinema anlayışı, film yapım süreciyle ilgili olduğu kadar, burjuvazinin tabularını kurcalayıp eleştirmekle de ilgiliydi. Film yapma pratiği, yani medya teknolojisi, toplumsal pratiği, yani tüketimi açığa çıkarttı. Ayrıca 1950'lerdeki yapımların yaptığı gibi Amerikan devine öykünme çabasında olmayan, aksine genç nesillerin 1960'larda yaşadıkları, ilk önce kişisel daha sonra da politik tansi-

yonu aktaran, **Hollywood**-karşıtı bir sinemaydı. Her iki Yeni Dalga da Amerikan teknolojisinin standartlaştırma çabalarına karşılık karşı-bir-sinemayı devreye soktular (elde-taşınan kameralar, stüdyoların kullanılmaması, kendine dikkati çeken bir kurgu anlayışı, yıldız-sisteminin olmaması). Yeni Dalga kendisini Parislilikten uzaklaştırmadı, aksine gençlik için bir sosyal çevre temin etmiş oldu, hem genç erkeklere hem de genç kadınlara. İlk Yeni Dalga politik olarak angaje değildi fakat fikir bazında anti-burjuvaydı (özellikle Chabrol'un filmleri) ve toplum içerisindeki bireyin bakış açısını sunmak çabasıyla motive olmuştu. Buna ek olarak, ele aldığı konular anaakım sinemaya, 1960'ların ortası gibi erken bir dönemde sızdı. 1960'ların sonlarına doğru, ikinci Yeni Dalga döneminde, bu sinema anlayışı kurumları ve onların bireyler üzerindeki baskıcı etkilerini sorgulayarak politikleşti - bunlar (örnek yönetmen Constantin Costa-Gavras'ın, fakat aynı zamanda Louis Malle'nin olduğu) 1970'lerdeki daha belirgin bir politik sinemaya nüfuz eden sorgulamalardı.

Her iki Yeni Dalga'nın kısa süren popülaritesinin, kendilerini içinde buldukları politik kültürle ve bu döneme ait Fransa tarihinin politik açıdan tansiyonun en yüksek olan anları ile aynı zamana denk gelmesinin hiçbir önemi yoktur. İlk popüler dönem, 1958-62, Beşinci Cumhuriyet'in ortaya çıkışının kurumlar üzerindeki radikal etkisi ile ve cumhurbaşkanlık makamını önemli güçlerle donatan yeni bir anayasa ile aynı zamana denk geldi - cumhurbaşkanını parlamento üstü olağanüstü yetkilerle donatan bir anayasa. Bu yıllar aynı zamanda Cezayir'in kanlı bir süreçle bağımsızlığına kavuştuğu döneme de denk geldi. Bütün bunlardan dolayı, ilk Yeni Dalga'nın yıkıcı anarşisinin neden politik olarak görüldüğünü anlamak kolaydır. İkinci popüler dönem, 1966-68, Gaulle'ün otoriter başkanlık tarzına yönelik sürekli artan bir hayal kırıklığı ile, artan kentli nüfusu ve üniversitelerdeki öğrenci sayılarını barındıracak kaynak eksikliği sonucunda toplumda ve üniversitelerde yaşanan kargaşa ile, işçilerin kendi koşulları ile ilgili endişeleri ile ve işsizlik kaygısı ile aynı döneme denk geldi - bütün bunlar Mayıs 1968'deki olaylarda doruk noktasına ulaştı.

Bu sinema anlayışı birey üzerine odaklanması - auteur'e verdiği önem ve filmlerin itirafçı stili - nedeniyle eleştirilse de, arkasında çok önemli bir miras bıraktı. Çok sayıda film yönetmeninin sinema endüstrisine akını sonucu (170 civarında), üretim süreçlerini tekrar gözden geçirmek zorunlu hale geldi. Çok sayıda filmin parasal olarak desteklenebilmesi için filmlerin düşük-bütçeli olması gerekiyordu. Yeni başlayan sinemacıların sayısı düşünülünce, ucuz, hafif kameralar kendiliğinden akla gelir. Sonuç olarak, kameranın demokratikleşmesi sağlanmış oldu. Bu öncü hareket sonucunda, önceki dönemlerde marjinal olan sesler kameralara daha kolay ulaşır hale geldiler ve 1970'lerde ve 1980'lerde kadınlar, siyahlar ve Fransa'daki Arap topluluk da film alanına giriş yaptı.

ayrıca bkz.: **auteur/auteur kuramı**

Ek okuma için bkz. **Kline, 1992; Marie, 2003.**

FÜTÜRİZM

İtalya'da 20. Yüzyılın başlangıcında, 1909'da, şair Filippo Tommaso Marinetti'nin geçmişteki İtalyan kültürünün silinmesi ve modern mekanizasyonun erdemlerini öven yeni bir toplum, edebiyat ve sanatın kurulması için çağrı yapan bir yazılı manifestonun yayımlanması ile başlayan, devrimci bir modernist hareket. İtalya'da kısa-ömürlü olmasına rağmen bu akımın, pek çok estetik akıma önemli etkisi oldu: İngiltere'deki vorticistlere (başlangıç 1913) ve Rus füturistlere (1912). Rus füturistler dile deneysel ve yenilikçi bir yaklaşım getirdiler ve bu yaklaşım Devrim-sonrası bir akım olan konstrüktivizmde kendini hissettirdi. Avrupa modernist sanatın soyut formlarından etkilenen ve esas olarak kübizmde ve füturizmde örneklerini bulabildiğimiz Devrim-öncesi hareket, tekniğe ve değişmez anlamların değişimine inanıyordu. Devrimden sonra konstrüktivistler, toplumsal değişim yolunda teknolojideki büyük potansiyeli görerek, işçilerin, sanatçıların ve entelektüellerin topluma yeni bir vizyon

kazandırmak için birlikte çalışabilecekleri yeni bir düzeni savundular – sanat ve emek aynı şey olarak görülüyordu. Üretim olarak sanat fikri, yeni ortaya çıkan 1920'lerin Sovyet Sineması tarafından hevesle kucaklandı – ve ayrıca bu fikir, 1920'lerde, bütün işçilerin yeni kurulan Sovyet Cumhuriyetlerinin ulusal kimliğini yaşatmak adına işbirliği içinde çalıştıkları mesajını yaymak için, sinemanın propaganda etkisine ihtiyaç duyan Devrim sonrası Rusya'nın politik ajandasına çok takdire şayan bir şekilde uydu.

ayrıca bkz.: **Sovyet sineması**

G

GANGSTER SİNEMASI

Her ne kadar ilk örneklerini Fransız yönetmen Louis Feuillade *Fantôma* (1913-14) serisi ile vermişse de, gangster sineması çoğunlukla bir Amerikan türü olarak tanımlanmıştır. Gangster sinemasının geniş ölçüde bir Amerikan türü olarak algılanması, söylevlerinin çağdaşlığından (zamansal uygunluğundan) dolayıdır. 1920lerin sonlarında başlayan bu tür, sinemaya sesin gelişiyle ortaya çıkmış ve 1930ların ilk yıllarındaki üç klasik filmle tamamen gelişmiştir: *Little Caesar* (Melvyn LeRoy, 1930), *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931) ve *Scarface* (Howard Hawks, 1932). ABD'de bu dönem alkollü içkilerin üretim, satış ve taşınmasının yasaklandığı İçki Yasağı (1919-1933) ve dünya çapında ekonomik çöküşün ticari başarısızlığa ve kitlesel işsizliğe neden olduğu Büyük Bunalım (1929-1933) dönemiydi.

ABD'nin sosyo-ekonomik tarihindeki bu iki büyük olay, filmlerde gangsterin mitsel bir değerle çerçevelenmesine yardımcı oldu. İçki yasağının imkansız olduğu anlaşıldı çünkü gangsterler kanun uygulayıcılarından sayıca fazlaydı. Bununla beraber İçki Yasağı gangsterler ve onların yaşam biçimlerinin, daha önce olmadığı kadar ilgi odağı haline gelmesine yol açtı. Gangsterler arası mücadele ve suç eylemleri popüler basının günlük parçası haline geldi ve kısa bir süre içinde filme alınmaya başlandı. Gerçekten bu dönemin gangster filmlerinin birçoğu gerçek hayata temelliydi. Gangstercilik bu bakımdan, açgözlülük ve vahşi şiddet eylemleri -özetle kentsel toplum içindeki saldırganlıkla- ilgili olarak görüldü. Ancak gangster filmleri tam olarak ak ya da kara değildi. Erkek kahraman, izleyici özdeşleşmesini olanaklı kılan birçok çelişkiyi cisimlendirdi. Yukarıda bahsedilen ikinci sosyo-ekonomik faktöre bakacak olursak, gangster-kahramanın karekterleştirilmesindeki ayrıntıların ve karmaşık yapının olası sebebi bulabiliriz.

Büyük Bunalım dönemi, Amerikan rüyasının -Amerikan Anayasasının garantilediği, sınıfsız ve demokratik toplum içinde başarı, her-

kes için ulaşılabilirdir- bir mit olduğunu açığa çıkardı. Büyük bunalımın etkilerinin çok açıkça netleştirdiği gibi, toplumun varlıklılar ve yoksullar biçiminde hiyerarşik bir yapıya sahip olduğunda, bu nasıl olabilirdi? Amerikan rüyasına göre başarı maddi servet anlamına geliyordu ve bunun içinde de dolaylı olarak bireyin iddiası vardı. Gangster, proletarya sınıfı ile ilişkiliydi ve Amerika'nın zengin ve paralı sınıfından değildi. Bu nedenle servete erişebilmesinin ve böylece kendini iddia edebilmesinin -başarı, Amerikan rüyası budur- tek yolu onu çalmaktı. Sermayenin çoğalması demek diğerleri üzerinde güç uygulamak anlamına geliyordu. Bu bakımdan gangster, Amerikan rüyasının doğasında bulunan çelişkileri somutlaştırır: başarı gelir, ancak diğerleri pahasına. Bu çelişkileri öne çıkardığı için gangsterin, filmin sonunda ölümü ideolojik bir gerekliliktir. Sonuçta başarısız olmak zorundadır çünkü Amerikan Rüyası alay edercesine gerçekleştirilemez ve aynı zamanda kaybetmelidir çünkü bu Rüya'nın çelişkilerini göstermesine izin verilemez.

Klasik gangster filmi, sinemaya sesin gelişiyle ortaya çıktı ve ses bu türün gerçekçiliğini güçlendirdi. Warner Brothers (bkz. **stüdyo sistemi**), bu türü, *Küçük Sezar* ve *Halk Düşmanı* ile etkili bir şekilde piyasaya süren ilk stüdyoydu ve onun filmleri kara filmin habercileri olarak görülürler. 1928'de bu yapım şirketi nihayet dikey olarak bütünleşmiş ve diğer büyük stüdyolarla tam rekabete girmişti. Sesli filme geçen ilk şirketti (*Caz Şarkıcısı* [*The Jazz Singer*], Alan Crosland, 1927) ve artık kendi başına büyük bir şirket olarak diğer dördünü geçmiş durumdaydı. Warner Bros bu tür ile ilişkili hale geldi çünkü bu türün üretim uygulamaları, düşük bütçeli filmler ve kısa çekim programları içeren belirli bir iş çalışma stilini oluşturmuştu. Ucuza üretilen filmler yapımı etkiledi ve bu yüzden de **kulis müzikalleri** ve gangster filmleri öne çıkan türler oldular. Aynı zamanda Warner, filmlerin sosyal içeriği ile çok ilgiliydi ve gerçekten de Roosevelt'in Yeni Düzeni (New Deal) politikasının başlamasından sonra yeni başkanın ekonomik ve sosyal reform programıyla özdeş hale geldi. Kötümser bir imgeyle birleşen **toplumsal gerçekçilik** ve politik belirginlik, Warner'ın filmlerini film şirketleri için büyük gelir kaynağı olan özellikle işçi sınıfından izleyicilere çekici gelen bir popülizmle donattı.

Gangster filmi, erkek kahramanlarının açıkça yansıttığı gibi bir kent westernine benzetilmiştir. Fakat kurallara uyulan westernin aksine, gangster filmi ölümden başka kural tanımaz. Gangster filminin merkezinde, toplumsal kısıtlamalar ile başarı arzusu arasındaki çelişki vardır. Gangster toplumsal kısıtlamalara boyun eğmektense daha kısa bir hayatı yaşamayı seçecektir. Bundan dolayı, bir kadercilik atmosferi filmin içinde işler. Fakat izleyiciye gelince; kuralın olmadığı ve şiddete şiddetle karşılık verilen film boyunca, toplumsal çöküşün eşiği öyküsünü getiren bir anlatı olarak kentsel bir kabusa tanık olmaktadır.

Gangster filmi, giysiler, arabalar, silah teknolojisi, şiddet ve kent ortamlarının yinelenen ikonografisi ile oldukça stilize edilmiştir. (Yakın geçmişte, bu türü son derece aşırı şekilde parodileştiren ama bu türe ve onun ikonografisine saygısını sunan film Quentin Tarantino'nun *Rezervuar Köpekleri* [*Reservoir Dogs*, 1992] filmidir.) Anlatı, bir gangsterin yükselişini ve düşüşünü, kuşkusuz izleyici için ideolojik yankıları olan bir öğrenme eğrisini takip eder ancak başlangıçta kahramanın kanunsuzluğu ile özdeşleşme söz konusu değildir. Ölüme doğru olan (kaçınılmaz) gidişi sırasında, kahramanın başlangıçta kendini başarı aracılığıyla iddia etmesinden ziyade, kendinin farkına varması, izleyici için arındırıcı (cathartical) bir işlev görür: onun hatalarından "öğreniriz." Ayrıca, erkek kahramanla romantik ilişkisi olan ve kahramanın -tepeden tırnağa silahlı kanun uygulayıcıları tehditkarca güçsüz düşen çiftin çevresinde dururlarken- (çoğu kez) kucağında öldüğü kadının kullanımı, izleyicinin seveceği şekildedir ve izleyici bundan dolayı gangstere anlayış gösterir ve onun duygularına katılır. Ve bu yüzden filmin mesajı -"gangster, şiddeti Amerikan toplumunu tehlikeye attığı için ölmelidir"- izleyiciye ahlaki açıdan haklı gösterme duygusu sağlamayı amaçlasa da, yine de nihayetinde "küçük oğlan kaybetmek zorundadır" diyen Amerikan toplumunun eleştirisini içinde barındırır.

Gangster sinemasının klasik çağı (1930-4) ahlaki panik ortamında hızlı bir duraklama getirdi. Hays Bürosu'nun baskısı, sinema endüstrisinin kendi kendine daha fazla sansür uygulamasını istedi. 1934'te,

diğer şeyler arasında gangsterleri öven filmleri suçlayan Yapım Yönetmeliği (bkz. **Hays yönetmeliği**) zorunlu hale geldi. Türün popülerliği nedeniyle film şirketleri bu kâr getiren senaryolardan vazgeçmiyorlardı. Şiddeti hafifletmek zorunda oldukları için, özel dedektif filmleri ve dedektif gerilimleri gibi bir dizi alt-tür ürettiler. Bu sayede şiddeti çok da azaltmadan, kanun ve düzenin düzensizliği çözüme kavuşturan yanını **önplana** çıkardılar. Gangsterlerin kahramanlaştırılması ve şiddete son verilmesi söylenince basit bir değişiklikle kahraman rolünü gangsterden alıp polise veya özel dedektife verdiler. Hays Yönetmeliği'nin müdahalesi sayesinde kara filmin tohumları ekilmiş oldu. Gangsterin sadizini, bunalım içindeki kara film kahramanının erillik kaygısı ve suçluluk duygusu içinde dönüşüme uğradı. Bu filmlerde külyutmaz dedektif modern Amerikan şehir hayatının kentsel belirsizliği karşısında adaleti arar. Kentin **belirsizliği** yozlaşmanın egemen olduğu ve yasanın suçluyu adaletin önüne kolayca getiremediği bir toplumun karmaşıklığını ve belirsizliğini yansıtır. Bu nedenle dedektif çoğu kez bir özel dedektiftir, 'resmi' kanunların dışındadır, kendine has yasaları vardır. Kanun dairesinin dışında duran bir marjinal olarak cinayetleri çözebilir ve suçluları adalete teslim edebilir (Cawelti, 1992). Geleneksel olarak dedektif erkektir; bununla birlikte son zamanlarda kadınlar tarafından yazılan (Sara Paretsky gibi) hard-boiled dedektif romanları, sinemayı perdedeki yerini sonradan bulan kadın özel dedektif olgusuyla tanıştırdılar – bunlar erkek muadilleri kadar yoksul ve 'onlar kadar sert'ti. Yoksulluk özel dedektif yapısının bir parçasıdır; bu, her ne kadar yöntemleri yasadışıysa da hiçbirinin bu işi aslında para için yapmadığını gösterir. Bu dedektif gerilimlerinde kadınlar genellikle erken dönem gangster filmlerindekine göre daha merkezi roldedirler. Çok güzel ve tehlikelidirler, sıklıkla katildirler ve bu yüzden dedektif tarafından yapılan araştırmanın konusudurlar.

bkz. **kara film** *ve ayrı olarak* **gerilim** *maddesi;*

ayrıca bkz. **psikanaliz**

Bu alt türe dair daha fazla bilgi için bkz. **kara film**

GECE ETKİSİ

Gün ışığında, ya filmin düşük pozlandırılmasıyla ya da kamerada kullanılan filtreler yardımıyla gece etkisi yaratmak için uygulanan bir çekim biçimi. Her iki yöntemde de amaç yapım maliyetlerini korumaktır. François Truffaut 1972 tarihli filmi *La Nuit américaine / Day for Night*'ta bu efekte saygılarını sunar.

GEÇMİŞE DÖNÜŞ

Filmde (edebiyatta olduğu gibi) karakterin yaşamında ve/ya da tarihinde daha önceki bir ana dönüp o periyodu anlatmak amacıyla zamanda geriye gitmek için kullanılan bir **anlatı** aygıtı. O halde geçmişe dönüşler en net olarak anlatı içindeki **öznel** anlar olarak görülürler. Geçmişe dönüşler belleğin, tarihin ve nihayet öznel hakikatin sinemasal sunumudur. İlginç bir biçimde geçmişe dönüş uygulaması sinema tarihinin başına kadar -en azından 1901 tarihli Ferdinand Zecca'nın *Histoire d'un crime*'ine kadar- gider ve bu nedenle psikanalizin doğuşu ve gelişmesiyle aynı zamana rastlar. Bu açıdan geçmişe dönüş ruhun işleyişi ve bireyin tarih yorumuyla yakından ilişkilidir. Dahası, neredeyse her zaman bir esrarın (bir cinayet, akıl sağlığında bozukluk durumu vb.) çözümüne hizmet ettiğinden geçmişe dönüşler doğal olarak araştırmacı ya da itiraf içeren anlatı **kodlarıdır**, bu da onları yine **psikanaliz** sürecine yakınlaştırır. Ve son olarak, tarihi yeniden oluşturdukları için geçmişe dönüşler ulusalcı amaçlara hizmet edebilir ya da tam tersi, bazı toplumsal değerleri sorgulamak için kullanılabilirler.

Şimdi bunu unsurlarına ayıralım. Aşağıda yazılacakların çoğu büyük ölçüde Maureen Turim'in kapsamlı ve mükemmel analizine dayanıyor: *Flashbacks in Film: Memory and History* (1989) dayanıyor. İlk olarak geçmişe dönüş kodlarına, ikinci olarak geçmişe dönüşler ve tarih ilişkisine, üçüncü olarak da geçmişe dönüşler ve ruha bakacağız.

Geçmişe dönüş kodları

Öncelikle izleyiciye bir geçmişe dönüşün başlangıcı ve sonunu gösteren görsel ve işitsel kodlar verilir. Çoğu kez geçmişe dönüşüne tanık olduğumuz kişinin yüzünde bir **kararma/açılma** ya da **zincirleme** ve genellikle bir anlatıcının dış sesi vardır (genel olarak ama her zaman değil, bu onun geçmişe dönüşüdür). **Görüntü** şimdiki zamandan geçmişe döner. Ancak her ne kadar zamansal ve mekansal bir değişim olsa da, bu değişim anlatının mantığını zayıflatmaz. Zaten geçmişe dönüş kendisini çift taraflı bir kod olarak ortaya koymaktadır. Geçmişe dönüşlerde belli bir zamansallık ve düzen varsayımı vardır ama aynı anda -tam da doğası gereği- kronolojik zamanla ilgili varsayımlarımızı sorgulamaya açar. Zaman bölümlenir ve katmanlara ayrılır. Bu hem geçmiş hem de şimdidir, geçmiş gözlerimizin önünde şimdiyi görünür kılar. Geçmişe dönüşü izleriz, böylece zamanın geçmiş zaman olduğunu kabul ederiz. Yine de sinemayı şimdiki zamanda 'anlarız' (film makarası/gerçek daima şimdiki zamanda gözlerimizin önünden akar). **İzleyici** zamanla ilişkisinde iki katlı olarak konumlanır. Geçmişe dönüşü belirleyen görsel ve işitsel kodlar sayesinde geçmişte olduğunun farkındadır ama aynı zamanda 'kurmacanın içindeki **doğallaştırma** işlemi' nedeniyle geçmişte olmanın farkında değildir (Turim, 1989: 17) – doğallaştırılmış çünkü zaman ve uzamda değişim anlatı mantığında dağılmaya yol açmaz, daha çok bunu yerinde güvenli kılar (bkz. **ifade etme** ve **mekansal ve zamansal devamlılık**).

Bu doğallaştırma işleminin bir kısmına izleyicinin nadiren, **dikişsizlik** kodları sayesinde geçmişe dönüşün kimin **öznelliğini** temsil ettiğini, kimin gerçeği olduğunu ve bunun doğru olup olmadığını sorgulama konumunda olduğu gerçeğiyle işaret edilebilir (bkz. Kuhn'un *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) tartışması, 1982:50-3). Eğer geçmişe dönüşün kronolojik bir öyküden daha güvenilir olduğuna inanıyorsak bu hem onun itiraf içeren yapısından hem de bir esrara çözüm sunması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Her iki durumda da burada örtülü bir hakikat vardır, tek yanlı olsa da...

Geçmişe dönüşler yorumsamalı bir şekilde belirlenir: Sonuçta es-

rara bir çözüm sağlayacaklardır. Bu nedenle geçmişe dönüşler ya şimdiyle aynı düzeye geldiğinde ya da şimdiki zamanın olaylarını açıkladığında 'doğal' bir finale ulaşır. Buna göre geçmişe dönüşler aynı zamanda bir şüphe yaratma ve esrara çözümü geciktirme aygıtı olarak da görülebilir. Alfred Hitchcock filmleri bu konuda epey ünlüdür; hatta bazen esrarı canlı tutmak için çok ileri gittiği de olmuştur - bir son dakika geçmişe dönüşüyle bize Marnie'nin psikolojik rahatsızlıklarının nedenlerini anlattığı *Marnie/Hırsız Kız*'da (1964) olduğu gibi.

Geçmişe dönüş ve tarih

Geçmişe dönüşler tarihle 'doğal olarak' ilişkilidir çünkü izleyiciye geçmişi hatırlatırlar. Onlar hem tarih hem de öyküdür (hem 'tarih' hem de 'öykü' anlamına gelen Fransızca *histoire* sözcüğü yararlı bir şekilde geçmişe dönüşün ikili yapısını içerir). Ancak bunlar geçmişin özel bir temsilidir çünkü bir ya da birkaç kişinin anılarının öznelleştirilmesidir. Tarih/öykü kişiselleşir ve kahramanlıklar ya da bireyin gözleri aracılığıyla anlatılır. Bunun taşıdığı ideolojik ve aslında ulusalcı imalar açıktır. Tarih bireysel bir deneyim olarak çerçevelendiği ve geçmişe dönüşte bir film neden-sonuç ilişkisinin tersine dönmesi (nedeni bilmeden önce sonucu biliriz) öncülüne dayandığı için tarih didaktik hale gelebilir; öğrenilmesi gereken ahlaki bir ders olabilir ya da alternatif olarak, savaş dönemlerinde olduğu gibi, yurtsever özdeşleşmeye yol açabilir (Turim, 17). Bu iki olası sonucu göstermek için, Hollywood ve şöhretin kadın ruhu üzerindeki yıkıcı etkilerine dair *Sunset Boulevard/Sunset Bulvarı*'nı (Billy Wilder, 1950); ailesine, özellikle de nankör kızına yönelik çok fazla sosyo-ekonomik ve sınıfsal hırsa sahip bir eş ve annenin kabul edilemezliği hakkındaki *Mildred Pierce*'ı ve savaşın anlamının kişisel ilişkiler yönünde yer değiştirmesinin (böylece özdeşleşmeyi mümkün kılmasının) klasik bir örneği olan, Amerikan yurtseverliğine ve II. Dünya Savaşı'na girme çağrısına sahip *Casablanca*'yı (Michael Curtiz, 1942) örnek olarak aktarıyorum (Turim, 126-27, 133-34).

Tarihin çerçeveye alınmasında yaşamöyküsel geçmişe dönüşler de ideolojik yananlamlara sahiptir. Bunlar bir yaşamın değerlendirilmesini gösterdikleri ama bunu tarihin öznel bir çerçevesi içinde yaptık-

ları için, örneğin Abel Gance'ın *Napoléon vu par Abel Gance*'ında (1927) olduğu gibi, 'büyük adamları' mitleştirme eğilimi taşır. Bu filmde çeşitli ideolojik ve milliyetçi okuma düzeyleri vardır. İlki, kuşkusuz, Napoléon'un gücü ve aklıdır - her ne kadar Korsika'dan gelse ve okuldaki zorba çocuklara Fransızlardan daha iyi olmasa bile onlar kadar iyi olduğunu kanıtlamak zorunda olduğu ilk gençliğinden itibaren parlak bir savaş stratejisti. Aynı zamanda bir kader ve vizyon insanı: Fransa'ya ulusal uyumunu bulması ve dünyadaki azametini bildirmesi için yardım eden *tanrının görevlendirdiği insan.* Onun savaştaki başarısı ve kartal amblemi Fransa'nın cumhuriyetçi dönemlerindeki hizipçilik ve istikrarsızlık karşısında onun imparatorluğunda Birinci İmparatorluk'un zaferini ve istikrarını yansıtır (bu Gance'ın o dönemdeki Üçüncü Cumhuriyet'le ilgili politik hoşnutsuzluğuna net bir işarettir).

Yaşamöyküsel geçmişe dönüşler nadiren bir ulusun iktidar yapılarını ve kapitalizmin meşruiyetine inancını sorgular. *Citizen Kane/ Yurttaş Kane* (Orson Welles, 1941) bu açıdan Amerikan yaşam tarzını ve kapitalizmin insanların kodaman olmasına olanak sağladığı mitini mitolojik olmaktan çıkarmasıyla bir klasiktir. Bu, Amerikan toplumunda sınıf ve iktidar üzerine yaşamdan-daha-büyük ideolojik ifadeleri yapıçözüme uğratan bir filmdir (bkz. **yapıçözüm** ve **ideoloji**). Bu yapıçözüm, geçmişe dönüşlerin ölü Kane'inkiler olmaması gerçeğiyle başarılır. Bunlar bir gazetecinin diğer insanların Kane'e dair öznel okumalarını bir araya getiren derli toplu bir üçüncü şahıs anlatısıdır (bkz. Turim, 1989: 112-17). Bu filmdeki geçmişe dönüşleri oluşturan mahkeme şahitlikleri Kane'i ve Amerikan toplumsal değerlerini ortaya koymaktan fazlasını yaparak aynı zamanda gazeteciliği de yargılar (Kane'in öyküsünün satabilmesi için gerçek konusunda uzlaşılmalıdır). Son ama aynı derecede önemli olarak *Yurttaş Kane* Hollywood'un gerçeklik etkisini üreten sinemasal dikişsizlik uygulamalarını (yani filmin kendisinin gerçeklik değil yalnızca gerçekliğin perde üzerinde bir temsili olduğu gerçeğini gizleme yeteneğini) açığa vurur.

Geçmişe dönüşler ve ruh

Geçmişe dönüş ister düşler, ister itiraflar, isterse anılar yoluyla olsun, geçmişe bakan düşünme süreçlerinin taklide dayalı bir sunumudur. Öyleyse bunlar öznel gerçeklerdir, şimdinin geçmiş aracılığıyla açıklanması. Geçmişe dönüşler anıların nasıl depolandığını ve baskılandığını gösterir. Bunlar aynı zamanda bir ilişkilendirme düzeyinde bellekle birlikte işlev görür (kahraman kendisi için derin yankıları olan ve kendisine geçmişi anımsatan bir şey görebilir). Geçmişin açığa vuruluşlarına tanık olma konumuna yerleştirildiğimiz için ilk analist biz oluruz ve kahraman da analiz ettiğimiz kişi olur. Bu izleyici konumlanışı çoğu kez film içindeki bir psikiyatrist ya da itirafçının varlığıyla güçlendirilir. Popüler hale gelen Sigmund Freud'un fazlasıyla gündemde olduğu 1940lar ve 1950ler Amerikan sinemasında psikolojik motivasyonla ilgili geçmişe dönüşler özellikle yaygındı. Bu popülerleşmenin önce izolasyon politikasından vazgeçilen ve II. Dünya Savaşı'na girilen 1940lar, ardından Soğuk Savaş'ın yarattığı şüphe havası ve genç kuşağın büyüklerinin değer ve inançlarına ilişkin derin sinizminin yaşandığı 1950ler boyunca çok derinden hissedilen sıkıntıyla bağlantılı görülmesi gerekir. Freud kolay çözümler sunmadı ama en azından popüler Freudculuk esrarları çözdü ve bir karakterin niçin öyle olduğu konusunda basit açıklamalar sağladı.

Bu bağlamda geçmişe dönüşlere dair ilginç olan ilk şey, onların iki türde -**kara film** ve psikolojik **melodram**- yaygın olma ve toplumsal cinsiyetle ilgili olma eğilimi taşımalarıdır (bkz. **toplumsal cinsiyet**). Ancak bu ifadeyi açıklamadan önce, iki türün de geçmişin temsiliyle ilişkili olarak benzer bir konumlanmadan yola çıktıklarının belirtilmesi gerekir. Geçmiş, nostaljinin bir nesnesi ve bu nedenle de arzunun ya da umutsuzluğun bir nesnesi olarak görülür. Her iki durumda da bu büyülenme nesnesi aynı zamanda yinelemeye yönelik nostaljik arzu nedeniyle korkutucu ve tehlikelidir (Turim, 1989: 12). Bu yineleme arzusu kuşkusuz derinden eski kuşaklarla ilgili ve mazoşistçedir ama aynı zamanda kader anlayışıyla da ilişkilidir -bu kadercilik anlayışı özellikle kara film türünde açıktır. Geçmişe dönüşlerin ortaya çıkardığı yineleme modelleri şimdiki zamanda işle-

yen psikotik korkulara işaret eder. Terk edilmiş çocuk, reddedilmiş çocuk, kontrol altındaki/annelik edilen çocuk, suiistimal edilen çocuk gibi modeller özellikle psikolojik melodramdaki geçmişe dönüşleri motive eden psikozlardan yalnızca bazılarıdır. Ancak bunlar aynı zamanda, özellikle (ama asla yalnızca değil) eğer psikozun kurbanı bir kadınsa, kara filmde de vardır.

Bu bizi geçmişe dönüşün toplumsal cinsiyetle ilgili doğası konusuna getirir. Genel olarak 1940ların ve 1950lerin bu filmlerinde, kara film erkek kahramana, psikolojik melodram ise kadın kahramana odaklanır. Geçmişe dönüşlerin katıksızca cinsiyetçileştirilmiş kategorilere ayrılmaması şaşırtıcıdır. Kadının genellikle işlevsizleşmiş, aşırı hırslı, deli ya da sürekli intihara kalkışan kişi olarak temsil edildiği psikolojik melodramlarda geçmişe dönüşler kadının ruhunun zorunlu olarak kadının kendisi tarafından değil daha çok analist, doktor, soruşturma yapan dedektif vd. tarafından incelenmesi şeklinde işlev görür. Dahası, gerektiğinde kadına 'gerçeğe ulaşması' için serumlar ve elektrik şokları verilir. Bu nedenle geçmişe dönüşler kadınların öznelliği değil, diğerlerinin onlara dair öznel görüşleridir – kadın ruhunu elektrikleyerek ve inceleyerek geçmişe bir geri dönüş. Üstü örtük olarak burada işlev gören ideolojik amaç kadınların kendi bilinçdışını denetleyemediği ama erkeklerin bunu yaptığı (kadınlarınkini ve tabii ki kendilerininkini kontrol ettiği) mesajıdır. Kadınlar kendi anlatılarından ve böylece kendi öznelliklerinden soyulurlar (Turim, 1989: 160). II. Dünya Savaşı sırasında kadınlar işgücüne katılabildikleri, 'erkek işlerini yapabildikleri' ve savaşta, dolayısıyla çok uzakta olan erkeklerinden ayrı oldukları için, elde ettikleri bağımsızlık ülkeye dönen askerleri 'doğal olarak' rahatsız etti. Bu bağlamda izlenince, *Mildred Pierce*, *The Locket* (John Brahms, 1946) ve *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1946) gibi filmler, özellikle de bu üç filmde kadının rahatsız ruhu için bilmeceyi çözenin kadın değil de araştırmacı (doktor ya da dedektif) olduğu düşünülürse, kadın ruhundan çok kriz içindeki erkeklik konusunda daha çok şey söylemektedir. (Bu filmler üzerine daha fazla bilgi için bkz. Cook, 1980; Turim, 1989: 157-64.)

Peki ya kara filmdeki erkek kahramanlara? Burada geçmişe dönüşler açıkça erkeğinki olarak kaydedilir ve genellikle kendi dış-sesleriyle sunulur. Bunlar ya araştırma ya da itiraf niteliğindedir ve psikolojik melodramlardaki kefaret özelliğine sahip geçmişe dönüşlerden farklı olarak güçlü bir biçimde kadercidir. Bu geçmişe dönüşler aynı zamanda içe dönük olmaktan çok geçmişe dönüktür ve geçmişteki olayları özetler ya da onları değerlendirmeye yönelik yargılarda bulunur (Turim, 1989: 172). Geçmişe dönüşler erkek kahramanın derin belirsizliğinin altını çizme işlevi görürler. Turim'in dediği gibi (171), dış ses geçmiş ile şimdi arasındaki boşluğa köprü kurar, şimdi geçmiş hakkında konuşur ve böylece dış ses geçmişi kontrol eden 'kendine güvenen erkekliği sergileyen' bir öznelliği temsil eder. Bu kahraman aynı zamanda açıkgözdür. Her halukarda ölümcül bir şekilde çekimine kapıldığı ama kendisine yasak olan (çünkü ya o ya da kadın evlidir) 'kötü' bir kadının tetiklediği ölümcül bir nevroz tarafından yönlendirilir. 'Kötü' kadının cazibesine kapılması ve 'onu elde etmek' için sınırları ihlal edecek olması gerçeği, erkek kahramanın ölüm senaryosuyla oynama arzusunu açığa vurur. İtiraf içeren ya da soruşturmacı geçmişe dönüşler aracılığıyla bu senaryoyu yinelemesi aynı zamanda mazoşistçe senaryonun nasıl dayatmacı olduğunu gösterir –arzu nesnesi olarak geçmiş.

Turim (1989: 175) kara filmi 'bir ölüm dürtüsü romansı' olarak tanımlar ama böyle bir romans kötü kadın kahraman tarafından tescillenmezse tamamlanamaz. Başka bir deyişle erkek kahraman mazoşistçe fantezisini kadın olmadan yerine getiremez. Kadın, erkek kahramanın ruhunun yansıması olarak durur, bu sıfatla kötülüğün aracısıdır ve erkeği yalnızca ikisinden birinin ölümüyle durdurulabilecek bir yineleme döngüsüne girmeye zorlar. Bir yandan da bu yansıtma, sınırı aşmanın erkek kahraman için ne kadar çekici olduğunu gösterir. Bu açıdan yasak kadın ataerkil yasanın erkeğe yasakladığı kadına dönüşür: Anne. Yineleme ve ölüme dair bu ölümcül dürtünün doğasındaki mazoşizm aynı zamanda **Ödipal** yörüngenin tamamlanmasının reddedilmesine işaret eder. Erkek kahraman Babanın Yasası'na uymaktansa bunu ihlal etmeyi tercih etmektedir (bkz. **İmgesel / Simgesel**).

Double Indemnity/Çifte Tazminat'ın (Billy Wilder, 1944) kısa bir analizi bu noktaları netleştirmeye hizmet edecektir. Bu filmde erkek kahraman Walter Neff bir sigortacıdır. Neff müşteri ile kendi şirketi arasındaki değiş-tokuş alanıdır ve doğrudan alacaklar müfettişi Barton Keyes'e bağlıdır. Bu açıdan Babanın Yasası'na iki kat fazladan kayıtlıdır: hem şirket ve hem de daha özel bir bağlamda patronu - onu adı aracılığıyla (Keyes) kilitleyen. Neff aynı zamanda asla dokunamadığı paranın değiş-tokuş alanı olarak tamamen "kadınlaştırılmıştır." Film öldürücü bir şekilde yaralanan Neff'in -beceriksizi (naff, inept) akla getiren bir isim- sendeleyerek bürosuna girmesiyle başlar. Ne olmuştur? Keyes'in -görünüşe göre ölümünden sonra- duyması için kaydettiği itiraf içeren geçmişe dönüşü boyunca, çifte tazminat paketi sattığı bir müşteriyi öldürüp hile ile sigorta parasını alma girişiminde ölümcül bir şekilde cazibesine kapıldığı ve sahtekarlığı birlikte planladığı kadın (müşterinin karısı) tarafından vurulduğunu öğreniriz. Bütün itirafı boyunca Keyes, Neff'in bürosunun kapısında fark edilmeden dinleyerek durur.

Bu itiraf yoluyla geçmişe dönüş, iki kat itiraf içerir: Kayıt ve dinleyen Keyes. İtirafın doğası Neff'in parayı nasıl da umutsuzca ele geçirmek ve dolandırıcılığı başarılı bir şekilde gerçekleştirmek istediğini gösterir. Başka bir deyişle Neff sınırı ihlal ederek Keyes'e (alacaklar müfettişi/hilekar) meydan okumak istemektedir. Böyle yaparak Keyes'in temsil ettiği Babanın Yasası'na meydan okur - Keyes'in karşısında kendi erkekliğini test eder. Öyleyse sınırı ihlal etmek Neff'in 'kadınlaştırılmış' konumuna karşı erkekliğini ileri sürme arzusunu açığa çıkarır -tabii hem itirafında anlattıklarıyla hem de bu itirafı yapıyor olmasıyla sonuca ulaşmada başarısız olduğunu gösterir. Bu itiraf sırasında 'babası' onu dinler; bu, kendi babası karşısında erkekliğini iddia edemeyen 'kadınlaştırılmış' oğlunu dinleyen babadır. Dahası, bu itiraf sırasında ölümcül yaranın arzuladığı yasak kadın/öteki/anne, Phyllis Dietrichson'un ellerinden çıktığını öğreniriz. Her ne kadar itirafını yapmak için bürosuna (ataerkil yasanın bölgesi, şirket) dönmeden önce onu -fetişleştirilmiş kadını, bu nedenle de fallik anneyi- öldürmüş olsa da, itirafta ilk vurulacak kişi o kadındır.

Bütün bunları birbirine bağlayalım: Çifte itiraf onun hem 'kadın-

laştırılmış' benliği etrafındaki atacılığı hem de ya babanın yerini ele geçirme ya da Ödipal yörüngeyi başarılı bir şekilde tamamlamadaki başarısızlığı mazoşistçe yineleme arzusunu gösterir. Her ne kadar Neff Keyes'in dinlediğini bilmiyorsa da, sonuçta dinlenmeyi istemektedir. Yani aslında Keyes'e erkekliğini öne çıkarma konusundaki başarısızlığı kadar 'kadınlaştırılmış' kendisini de göstermeyi arzulamaktadır. Neff'in babasına yönelik arzusunun homoerotik teşhirinin kontrpuanı görülmeyen babanın tanıklığıdır: Babanın arzulayan oğulu izlemesiyle tersine dönen ilk sahne (primal scene)... Bu sahnede annenin yokluğu: O zaten oğul tarafından öldürülmüştür, ama ölümcül (iğdiş edici) atışı yapmadan önce değil. Kadın (anne) yasak olduğu için, kendisini arzulanır kılan gerçek nitelikler olan büyülenmeyi ve tehlikeyi temsil eder. Bu açıdan kadın iki düzeyde işlev görür. Birincisi, arzunun nesnesi ama aynı zamanda da korkutucu ve tehlikeli olarak geçmişle ilişki içinde geçmişe dönüşün gerçek doğasını somutlaştırır. Geçmişe dönüşün doğasına özgü bir kod olan ve mazoşizm koktuğunu bildiğimiz nostaljik yineleme arzusu, fetişleştirilmiş arzu nesnesi ve gerçekten bir silah taşıyan fallik anne olarak kadının ikili cinsiyetlendirilmesi ile simgelenir. Babası karşısında kendi erkekliğini iddia edemediği için, Neff'in mazoşistçe senaryosu kendisini ölüme götürür. 'Kadınlaştırılmış' oğul 'fallikleştirilmiş' anne tarafından vurulur -babanın ellerinde ölür. İkincisi, kadın oğulu vurarak onu babaya dönmeye ve önce itiraf sonra da ölüm aracılığıyla sınırı ihlal etmenin cezasını çekmeye zorlar. Ödipus mitine sadık kalarak Neff itiraf eder ve ölür, böylece ataerkil yasanın üstünlüğünün sonuçta ihlal edilemez olduğunu yeniden ifade eder.

GERÇEKÇİLİK

Gerçekçilik terimi klasik idealizmin büyük geleneğine karşı gelen ve 'hayatı olduğu gibi' betimlemeye çalışan, 19. Yüzyıla ait bir edebiyat ve sanat hareketinden gelmektedir. İlgi sıradan hayata yöneliktir - aslında toplumsal açıdan zor durumda olanların hayatları ve onların dayanmaları gereken hayat şartları. Film kamerası 'orada olanı' (yani fiziksel çevreyi) yeniden ürettiğinden dolayı, neden gerçekçili-

ğin 'doğal' bir aracı olarak görüldüğünü anlamak çok da zor olmasa gerek. Sinema olarak film **yokluğu** varlık haline getirir, gerçekçiliği perdeye taşır. Karakterlerin ve onların çevrelerinin sunumu aracılığı ile 'gerçek dünyanın' doğrudan ve 'hakiki' bir bakışını veriyormuş gibi görülmektedir. Gerçekçilik filmlerde hem **anlatı** düzeyinde hem de betimsel olarak (bu resimsel/fotoğrafik düzeydir) işlemektedir. Bu bağlamda, fiziksel gerçekçilik anlatı yapıları yardımıyla psikolojik gerçekçiliğe bağlanmaktadır. Genelde gerçekçi filmler toplumsal meseleleri işlerler. Ne var **ki**, bu filmlerde anlatının kapanması kolay çözümler sunma eğiliminde olduğu için, gerçekçiliğin bu çeşidi genellikle sadece toplumsal problemleri ve bölünmeleri doğallaştırmaya yardımcı olmaktadır, nedenlerle ilgili herhangi bir derin kavrayış sunmamaktadır.

Film söz konusu olduğunda, muhtemelen, iki farklı gerçekçilikten söz edilebilir. İlki, **ideolojik** işlevi gerçekçilik yanılsamasını gizlemek olan kesintisiz bir gerçekçiliktir. İkincisi ise, kamerayı hileli olmayan bir tarzda kullanmaya çalışan ve gerçekçiliğin amacını onun gerçeğin bir okumasını, hatta birkaç okumasını aktarma konusundaki yetisi olarak gören, estetik bir gerçekçiliktir. Gerçekçiliğin kesintisiz olanı düşünüldüğü zaman, anlatı yapıları tarafından desteklenen film tekniği yanılsama düşüncesini ortadan kaldırır ve 'gerçekçilik etkisi'ni oluşturur. Kendi mitleştirici ve doğallaştırıcı işlevini gizler ve kendisini sorgulamaz – çünkü belli ki böyle yaptığında kendi gerçekçiliğinin otantikliğini yıkabilir (bkz. **mit**). Kameranın hareketlerinde, **ışıklandırma, renk, ses** ve **kurgu**nun kullanımında hiçbir şey gerçekçilik etkisinin yanılsamacı doğasına dikkat çekmez. Bütün amaç gerçekçiliği güvenceye alarak, izleyiciyi yanılsamanın içerisinde tutmaktır.

Diğer taraftan, ilk olarak, güçlü bir şekilde 1930'lardaki Fransız sinemacılar tarafından ve daha sonra, 1950'lerde André Bazin tarafından desteklenen gerçekçi estetik ise, gerçekçi söylevlerin sadece belirli gerçekleri gizlemekle kalmadıklarını, aynı zamanda başka gerçekler de ürettiklerini başından itibaren ortaya koymaktadır. Diğer bir ifade ile gerçekçilik gerçekçilikler üretmektedir. Ve gerçekçi bir film çekerken gereken dikkatin gösterilme gerekliliğine rağmen, gerçekçiliklerin bu çeşitliliği ya da çokluğu bir filmin anlamının - kesinti-

siz gerçekçiliktekinin aksine - gösterdiği şeyle sınırlandırılamaması gerektiğini göstermektedir. Gerçekçi estetik sinematik **mediation** sonucunda üretilen gerçekçi-etkinin farkındadır ve böylece film tekniğini, ilgiyi kendisine çekmemesine rağmen, yine de izleyicinin kendisi için bir metin okuması yapabileceği bir alan yaratacak şekilde kullanmak için çabalamaktadır. Diğer bir ifade ile burada teknik, izleyiciyi kodlanmış bir **tercihli okumaya** yönlendirecek şekilde işlev görmemektedir. Aksine gerçekçiliğin mümkün olduğu kadar nesnel bir biçimini sunmaya çalışmaktadır. Bundan dolayı, bu tarz bir gerçekçilik, gerçek çekim mekanları ve doğal ışık kullanmaktadır. Oyuncu kadrosunun büyük bir bölümü profesyonel olmayan oyunculardan oluşmaktadır. **Derin odak** görüntülerden oluşan genel **çekimler** (görüntünün çözümlenmesi sırasında yaşanabilecek herhangi bir manipülasyonu önlemek için), uzun çekimler (kurgunun kontrol edici özelliğinden kurtulmak için) ve göz seviyesinde olduğu için, nesnel bir çekim olarak kabul edilen 90-derece açılı çekimler kullanılmaktadır.

Amerikan toplumu İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında, kendi ülkesinin daha gerçekçi görüntüsünü talep etti ve bunu pek çok **kara filmde** buldu. İtalya'da ekonomik gereklilik yanı sıra manipüle edilmemiş gerçekçiliğe olan istek, daha önce 1930'larda Fransız ve İtalyan Sineması'nda mevcut olan gerçekçi geleneği kendine adapte eden **İtalyan Yeni Gerçekçiliği**'ni üretti. Gerçekte, politik toplumsal-gerçekçi sinemanın en büyük savunucularından biri olan Jean Renoir, bu tarzdaki ilk filmi çekmesiyle biliniyor, *Toni* (1934). Fransa 1960'larda, her ne kadar küçük çapta da olsa, **Sinema Gerçek** ve Jean Rouch gibi belgeselcilerin çalışmalarıyla, politik gerçekçi filmler konusundaki ilgisini sürdürdü. Son olarak, İngiltere, Fransa ve Almanya'da 1950'lerin sonlarından başlayarak, 1960'lar boyunca yeni dalga sinemalar belirdi ve hayattan-bir-kesit gerçekçi sinemayı sunmuş oldular (bkz. **İngiliz Yeni Dalgası, Fransız Yeni Dalgası, Yeni Alman Sineması**).

Ayrıca bkz. **belgesel, natüralizm, toplumsal-gerçekçilik, sütur.**

Gerçekçiliğin etrafında dönen tartışmaların tamamı için bkz. **Lapsley ve Westlake, 1988: 157-80; Williams, 1980.**

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Tarihi 1920'lere uzanan ve dönemin filmleri üzerinde çarpıcı bir etkisi olan, bugünse az da olsa etkisini sürdüren -özellikle **korku filmleri** üstünde- akım. Daha çok Freud'dan etkilenen akım, düşlerin ve bilinçdışının irrasyonel güçlerini sanat ve şiirde somutlaştırmak için uğraştı. Gerçeküstücü filmler bilinçdışının işleyişini (irrasyonel, aşırı, grotesk, libidinal olarak algılananı) ve normal koşullarda bastırılmış olan bilindışı arzu ve **fantezileri** dışa vuracak özgürleştirici kuvvetleri anlatmakla ilgilenirler.

Ayrıca bkz. **avangard, yeraltı sineması**

Daha fazla bilgi için bkz. **Hammond, 2000; Willlams, 1981.**

GERİLİM / PSİKOLOJİK GERİLİM

Film türleri açısından çok geniş bir alanı kapsadığı için tanımlanması zor bir tür. Gerilim filmleri şüphe hikayeleri anlatan filmlerdir; kara film açıkça, gangster, bilimkurgu ve korku filmleri ise tıpkı dedektif filmleri gibi bazı açılardan gerilim filmidir (bkz. **gangster filmleri**). Kesinlik peşinde koşanlar dehşet filmlerini gerilim filmlerinden ayrı olarak sınıflandıracaklardır, çünkü bir gerilim filminin dehşeti izleyiciye yavaş yavaş, damla damla sunması gerekmektedir. Bu alt sınıflandırmayı görmezden geleceğim ve adı geçen türlerde anlatılanlarla örtüşmeyi aklımda tutarak psikolojik gerilime odaklanacağım.

Bir gerilim filmi izleyicide korku ve endişe yaratmak için olay örgüsünün karmaşıklığına bel bağlar. Çocukluğumuza ait ve bu nedenle çoğu bastırılmış, doğası gereği röntgenci ve cinsellikle ilgili olan fantezilere başvurarak korkularımızla oynar. Gerilim filmlerinin gerçek ustası, beklenti yaratma ve şüphe inşa etme konusundaki başarısıyla Alfred Hitchcock'tur. Onun modern gerilim filmini yaratan yönetmen olduğu tartışmasızdır. Hitchcock'un sırrı kuşkusuz filmlerini yapılandırma tarzıdır. Anlatının merkezinde çoğunlukla temel

bir tema, genellikle aşk ve/ya da para etrafında dönen bir mücadele vardır, yani izleyiciyi yakalayan ve büyüleyen bu değildir. Alfred Hitchcock çalışmasının temelinde 'geciktirme' bulunur. Hitchcock, olacağını bildiğimiz aksiyonu geciktirir. *Psycho/Sapık*'ta (1960) Marion Crain'in öldürüleceğini biliriz ama ne zaman ve nasıl olacağını bilmeyiz. Norman Bates gibi biz de onu gözetleriz, Norman ile birlikte deliklerden ona gizlice bakarken görülmeyiz. Dehşet ne zaman gelecek? Nihayet geldiğinde neredeyse rahatlama hissederiz, Marion'a yöneltilmiş bakışlarla oluşturulmuş gerilimden kesin bir rahatlamayla serbest kalırız. Bu açıdan Hitchcock'un filmlerinde kadınlara yönelik saldırılar bariz biçimde cinsellik tarafından harekete geçirilir. Bazı filmlerde ölmeseler bile (mesela *The Birds/Kuşlar*), Alfred Hitchcock'un kadınlarına bıçaklarla, kuşlarla saldırılır ve vahşi bir şekilde boğulurlar (*Frenzy/Cinnet*, 1972).

Bu durumda, gerilim filmleri sadomazoşisttir. Gerçekten de psikolojik gerilimin temeli sadomazoşizmde, delilikte ve röntgencilik-tedir. Bir dizi girift ve sadistik filmde katil kurbanını gizlice gözetler, tuzağa düşürür ve darbesini indireceği anı bekler. Katil çoğu kez psikotiktir ve deliliği davranışlarının motivasyonunu açıklar. O deliliği sayesinde öldürücü bir güce aracılık eder. Kadınların genellikle böyle bir şansı yoktur. Delilik erkeklerden çok kurban-olarak-kadınlara ayrıcalık tanır. Deliliklerinin derin kökleri çoğunlukla cinsel bir olaya dayalı fobide yatmaktadır. Marnie'nin (*Marnie/Hırsız Kız*, 1964) erkek korkusunun nedeni, bir denizcinin annesine saldırdığını görmesine verdiği şiddetli tepkidir -Marnie denizciyi öldürür ama her şeyi bilen kocası onu tedavi edinceye kadar 'erkekler eşittir cinsel saldırganlık' nevrozuna saplanıp kalacaktır. *Repulsion/Tiksinti*'de (Roman Polanski, 1965), filmin adının da ima ettiği gibi, kadın kahramanın erkeklerin cinsel tacizlerinden tiksinmesi 'ilk sahne'yle (ebeveynin çiftleşmesi) karşılaştığında yaşadığı korku ve tiksintinin sonucudur. Ona çok yaklaşan erkekler öldürülür.

Bu filmde röntgencilik kullanılır (diegetik olarak tescillenir) ama film aynı zamanda bizi de röntgenci konumuna yerleştirir. Bu süreci parlak biçimde sunan bir film Michael Powell'ın *Peeping Tom*'udur

(1960). Film röntgenciliği **önplana çıkarır,** bizi hem röntgenci-yönetmen ve hem de kurban olarak konumlandırır ve final çekimlerin bizi 'kendi' kurban oluşumuzun röntgencisi haline getirir (bu noktanın tartışılması için bkz. **önplana çıkarma**). Bu yolla biz de bu sadistçe senaryoya katılır, kendi ilkel ve çocukça arzularımızı yeniden-deneyimlemenin hazzını duyarız. Birçok gerilim filminin kötü ebeveynliğe -ya da psikotik davranışın nedeni olarak kötü ebeveynliğe- odaklandığını belirtemeye değerdir. *Psycho/Sapık*'taki Norman Bates'in ve *Peeping Tom*'daki Mark Lewis'in kötü ebeveynleri olmuştur: İlkinde aşırı buyurgan bir anne, ikincisinde ise hiç beğenmeyen bir baba. Kardeş rekabeti de yaşamı tehdit eden türden bir psikolojik rahatsızlığa neden olabilir (*What Happened Baby Jane?/Bebek Jane'ne Ne Oldu?*'daki (Robert Aldrich, 1962) gibi). Ama kardeş narsisizmi de buna yol açabilir (*Dead Ringers/Ölümcül İkizler*'de (David Cronenberg, 1988) olduğu gibi). Her ikisi de jinekolog olan (!) bu hemen hemen aynı ikizler şaşırtıcı bir jinekolojik sorunu (üçlü serviks) olan bir kadın yaşamlarına girene dek mükemmel bir uyum içinde yaşamaktadırlar. Kadın ikizlerin ortak yaşamını bozar ve onları simgesel olarak iğdiş eder (sonuçta üçlü serviksi olan bir kadından söz ediyoruz değil mi?). Farklı olan kadınla başa çıkamayan ve ayrılmanın dehşetini yaşayan ikizlerden biri uyuşturucu almaya başlar ve giderek kadınlarla ilişkisinde histerikleşir. Kardeşini de kendisiyle birlikte sürükler ve sonunda iki kardeş korkunç bir çifte ölüme yenik düşerler.

Son bir nokta. Gerilim filmleri her ne kadar gerçeklikten çok fanteziyle ilgiliyseler de, çok gerçek bir ihtiyacı karşılarlar. Aksi takdirde niye bu filmleri izleyelim ki? Korkudan psikolojik bir büyülenme yaşarız, korkutulmuş olmaktan hoşlanırız. Bu nedenle birçok gerilim filmi kendileri hakkında bir 'mümkünlük' aurasına sahiptir. Bunu başarmak için herkesin tanıdığı çevre kadar sıradan bir sahne düzenlemesi yapılır. Alfred Hitchcock'un *Frenzy/Cinnet*'i sıradan kadınların öldürüldüğü bu gündelik sıradanlığın güzel bir örneğidir (sahne Londra'dır, daha özel olarak eski Covent Garden'dır, katil sıradan biri, bir manavdır). Roman Polanski şeytan zaptı ve cadılığı

çağdaş New York'la yan yana getirdiği *Rosemary's Baby/Rosemary'nin Bebeği*'nde (1966) fantastik olanla sıradan olanı birleştirir.

Ayrıca bkz. **fantezi, kara film, gangster filmleri, motivasyon, korku filmleri, bilim-kurgu, röntgencilik / fetişizm**

GİŞE BOMBALARI

Gişe bombası olgusu Batı'da yaklaşık yarım yüzyıldır vardır ve terim film yapımının iki boyutuna gönderme yapar: Birincisi, çok büyük maliyet ve finansal geri dönüş beklentisi; ikincisi, çok fazla sayıda insanı sinemaya çekecek özel atraksiyonlar ve büyüleyici efektler (bunlar yıldız oyuncular, setler, kostümler, teknik efektler olabilir). Gişe bombaları büyük yapım şirketleri için zirvede kalmanın ve rekabete hakim olmanın bir yoludur. Yapım maliyeti çok yüksek olduğu için küçük yapım şirketleri böyle bir rekabete giremez. Gişe bombaları aynı zamanda izleyiciyi alışılagelmiş beklentisinin ötesinde cezp etmeye yönelik reklam kampanyaları için ayrılmış devasa bir finansal destekle gelir. Bu etkiyi sağlamak için, filmi satacak kampanya tarafından 'dahil etme'ye yönelik hayali bir topluluk yaratılır - ya filmi gördüğünüz için bu topluluğa dahilsinizdir, ya da görmediğiniz için dahil değilsinizdir. Bu 'dahil olma' halini satmanın diğer yöntemleri yan ürünlerdir (oyuncaklar, oyunlar vd.). Gişe bombalarının milyon dolarlık başarısı için ek bir yaşamsal anahtar da, tabii ki filmin TV gösterimleri ve video/DVD piyasası için yapılan ön-satış değeridir.

Gişe bombaları moda olur ve çoğu kez ya dönemin ekonomik iklimi olumsuz olduğu ve stüdyolar finansal olarak kötü durumda olduğu için, ya da stüdyo ve yapım şirketleri başarısız olmuş bir gişe bombası nedeniyle zarar ettiği için (en ünlü örnek *Cleopatra*'dır, Mankiewicz, 1963) demode olurlar. Ama her zaman geri sıçrarlar. 1945 sonrası gişe bombalarının üç döneminden bahsedebiliriz: 1950lerin sonu-1960ların başı; 1970lerin ortası-1980lerin başı (Michael Cimino'nun filmi *Heaven's Gate* (1980) genellikle gişe bombası yapımının bu dönemini bitiren başarısızlık olarak anılır) ve 1990'lardan

günümüze (hala devam ediyor). Her seferinde izleyicileri yeniden sinema salonlarına çekecek bir bakışla teknolojik ilerlemeler kullanılır. 1950'lerde bu sinemaskop ve renkli filmdi; 1970'lerin ortasında geniş ekran için yeni süper-formatlar (70 mm film), önden yansıtmanın kullanılması, özel efektler için hareket kontrol sistemleri ve yeni ses teknolojisiydi (George Lucas'ın *Star Wars/Yıldız Savaşları*, (1977) önemli bir örnektir); 1990'larda ise dijital teknolojideki gelişmelerdi – bu kamera çalışması ve özel efektler konusunda çok fazla şeyi olanaklı hale getirdi, bugün de bütün türleri kapsayacak şekilde kullanılmaya devam ediyor. Bugün özel efektler o kadar önemli ki, bir çok yapım firması (dünyaya yayılmış halde) kendisini tamamen özel efektlere adamıştır.

Gişe bombası, film türleriyle ilgili olmayan bir terimdir. Gişe bombası filmler arasında **aksiyon filmleri, suç filmleri, destansı filmler, bilim-kurgu filmleri, savaş filmleri, Westernler** ve bazı **canlandırma** filmleri vardır; tabii ki dövüş sanatlarıyla ilgili filmler başta olmak üzere Doğu ülkelerinin -kendi gişe bombalarına sahiptirlersinemalarını da unutmamalıyız. Gişe bombası filmlerde her şey yaşamdan-daha büyüktür, ses dahil. Gerçek olana gönderme yapıyormuş gibi göründüğünde –mesela savaş filmlerinde olduğu gibi- bu 'yaşamdan-daha-büyük', hakiki olarak kabul edilsin diye hiper-gerçek biçimini alabilir. Örneğin Müttefiklerin Omaha plajına yaptıkları çıkarmayı yeniden canlandıran *Saving Private Ryan/Er Ryan'ı Kurtarmak*'ın (Steven Spielberg, 1998) açılış sekansını ele alalım. Bilgisayar ve video oyunlarındaki yakın tarihli gelişmeler gişe bombası filmlerin 'gerçekten daha fazlası' olması fikrinin kuvvetlenmesine katkı yapmış ve sinemada dijital teknolojinin kullanımı konusunda güçlü bir etki yaratmıştır (*Lara Croft: Tomb Raider* (Jan de Bont, 2003) ve *Run Lola Run/Koş Lola Koş* (Tom Tykwer, 1998) buna iki örnektir). Ve artık hedef izleyiciye sunulanlarla, gerçeğin ötesine geçen ve bize yaşam gerçekliğinden daha büyük olduğunu kabul ettiren üç-boyutluluğa sahip setler icat etmek mümkün ve arzulanır hale gelmiştir (örnek olarak *Lord of the Rings/Yüzüklerin Efendisi* serisini (Peter Jackson, 2001-2003) verebiliriz).

Gişe bombalarına bizi çeken nedir? Özel efektler temel bir bileşen-

dir, ancak bundan daha fazlası söz konusudur. Seyirlik öğelerden hoşlandığımız için, ama aynı zamanda anlatıyı çözmeyi istediğimiz için de oradayızdır. Ancak anlatı ile seyirlik arasında bir gerilim vardır ve seyirlik sürekli olarak öykü hattını kesintiye uğrattığı için çoğu kez bu ikisi arasında bir uyumluluğu bulmak zordur. King (2000) çok yardımcı olacak şekilde Amerikan gişe bombası filminin temel bileşenleri hakkında yazar ve sorunun her şeyin anlatı aleyhine seyirlik olmadığını öne sürer. Eğer anlatının kendi misyonu olarak homojenliğin üretimine sahip olduğunu varsayarsak, seyirlik film bize bunu sunmayacaktır. King'e göre (2000: 4) temel bir neden, Hollywood'un başlıca misyonunun para kazanmak olması ve "kitlesel pazara çekici gelme arzusuyla, yapısal bir tutarsız ve çelişik talep derecesini üretmesinin mümkün olmasıdır." Kuşkusuz seyirliğin ideolojik etkileri vardır (her filmin olduğu gibi); ancak bunlar, seyirlik – sadece – rakip ya da çelişen talepleri uzlaştırmanın bir yolunu sunduğu için, özellikle dar bir referans çerçevesinden çıkarlar.

İlk çelişkiler dizisi öncü mitine dayanır. King'in açıkladığı gibi (2000: 2), öncü miti Amerikan anlatı yapılarının (özellikle seyirliğin – yalnızca Western'i düşünmeliyiz) temel taşıdır. Öncü miti her zaman yuva (evcimenlik, aile vb.) anlayışla karşıtlık içindedir. Seyirlik içinde öncü izlediğiniz türsel tipe bağlı olarak kendi referans çerçevesini genişletir. Bir savaş filminde öncü açık bir şekilde düşman bölgesinde avantaj kazanmaya çalışan askerler tarafından temsil edilir; evcimenlik yuvaya yönelik bir özlemdir. Aksiyon filmlerinde karşıtlık çoğu kez daha belirsizdir – kahramanı eyleme geçiren dava net olmayabilir, hatta onurlu da olmayabilir (bu bağlamda örneğin Michael Mann'in *Collateral*'i, 2004) ve evcimenlik genellikle süregiden aksiyon nedeniyle risk altında olan (heteroseksüel) çift ya aile yaşamı düşüncesiyle temsil edilir. Aksiyon gerilimde biraz farklı zıt kutuplar oluşturulur. Bu türsel tip çoğu zaman bir endüstri şirketine, yanlış ya da anonim bir hükümetin eline geçen teknolojiye karşı mücadele eden birey (öncü kahraman) biçimini alır (anonimlik kuşkusuz kendiliğinden Amerikan kurumlarının sorgulanmasını önler). Yine aile – öncü kahramanın "kötüleri" alt etmeye çalışırken tehdit altında olan – öteki alan olarak orada olacaktır. Sonuçta ev içi sükunet umulur, ama bu her zaman olmaz. Öncü kahraman bu Davud ile Calut'un

mücadelesinde kendisi için değerli olanı kaybedebilir (örneğin Michael Mann'in Köstebek'i [*The Insider*], 1999). Bu nedenle rakip talepleri uzlaştırma açısından, oldukça monoton gündelik yaşamdaki varlığımıza karşı olarak seyirliğin heyecanını yaşamak için, evcimenliğe bir alternatifin yüksek beklentisiyle seyirliği görmeye gideriz. İdeolojik etki, öncüyü uygarlaşmış alana getirmek (2000: 5), bize öncünün vekaleten, ama "zararsız" deneyimini vermektir. Kuşkusuz bir kez aykırı okuduğumuzda, o zaman ideolojik etkileriyle birlikte öncü mitinin ve destek olduğu kurumların sorgulanması gerektiği duygusuna sahip oluruz.

İkinci çelişkiler dizisi bizatihi izleme sürecinin kendisiyle ilişkilidir. Bizi bombardımana tutan efektlerden haz alırız – King (2000: 94) buna "yüzünüzdeki" efektler der. Bu kendisini aksiyon-tarzı filmlerle sınırlamaz. Müzikaller de, özellikle yakın tarihli olanları, bu etkiyi sunarlar. Bu "yapılmış olma" duygusunu severiz; ancak aynı zamanda buna direniriz, çünkü hızlı bir şekilde parlayıp geçen efektlerden haz almak için daha uzun süre izlemeyi isteriz. Baz Luhrmann'ın *Kırmızı Değirmen* (*Moulin Rouge!*, 2001) filmi bu bölünmüş tepkiye iyi bir örnektir. Kameraların gösterişli hareketlerinden, göz kamaştırıcı setlerden, şarkı ve dans gösterilerinden büyük haz alınır. Ancak kamera asla her şeyi görmemize yetecek kadar bakmamıza izin vermediğinden, bakmak açısından hazlarımıza asla tam olarak müsamaha gösterilmez. Bu istek bizi (ister müzikal, ister aksiyon, isterse savaş filmleri olsun) seyirliğin erotik yanına çeker – **skopofili** sürecine yakalanırız. Duygularımıza dair bu bombardımandan haz alırken, aynı zamanda anlatıdan anlam çıkarmaya çalışırız – bu nedenle bu kez dikkatimiz için öyküyle rekabet halindeki seyirlikle ilgili ek bir çelişkiler dizisi daha vardır. Bazen bir film bizi bu bıçak-sırtında tutmada tehlikeli bir şekilde başarısızlığa yaklaşabilir. Michael Mann'in *Collateral*'i bunun iyi bir örneğidir. Bu filmde Mann'in (*Thief* , 1981, ile başlayan) görsel ve tematik takıntılarının çoğunun tekrarlandığı duygusu olduğundan kendi kendimize şunu sorabilirdik: bir tarihten tümüyle yoksun taş kalpli bir suikastçı olan Tom Cruise'un canlandırdığı Vincent karakteri bizi bu aksiyon yüklü serüvene diş sıkmaya yetecek kadar katıyor mu? Gerçek bir anlatının

olmaması bizim için Jamie Foxx'un canlandırdığı karakterle (Max Durocher) kurtulur mu, yoksa o yalnızca baş kahraman için geleneksel (Siyah) bir yardımcı mı? Yanıtlarımız ne olursa olsun, gişe rekorları söz konusu olduğu sürece bu sorun olarak görünmez. Mann'in filmi büyük bir ticari başarı olmuştur, bu nedenle açık bir şekilde izleyiciler bu formülden bıkmıyorlar (hâlâ).

Gişe bombalarının daha fazla tartışılması için bkz. **aksiyon filmleri, suç filmleri, epik filmler, müzikaller, bilim-kurgu filmleri, savaş filmleri, Westernler.**

Daha fazla bilgi için bkz. **King, 2000; Neale, 2000.**

GÖRÜNTÜ

Temel bir tanımla görüntü, bir çekimin düzenlenmesi anlamında filmsel bir metnin en küçük anlam birimidir. Görüntü, **çekim** türlerine göre bir dizi okumaya açıktır. Çekimdeki nesnelerin oylum ve boyutu ilk **temelanlamsal** okumayı verir; çekimin açısı da temelanlamsal düzeyde anlamı ya da 'tercih edilen okuma'yı biçimlendirir. Görüntü üzerine düşünürken görüntünün **ikonografisi** denen olguya büyük önem verilmesi gerekir çünkü bu ikincil düzeyi ya da yananlamsal okumayı sağlayacaktır.

Bkz. **çekim, temelanlam / yananlam, ikonografi**

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ / KAMERAMAN

Sahneyi filme almaktan, sahnenin genel kompozisyonunu (mizansen, set ya da mekan ışıklandırması, renk dengesi) düzenlemekten sorumlu kişi. Görüntü yönetmeni aynı zamanda kameraların, objektiflerin, ham filmin ve filtrelerin seçiminden de sorumludur. Tüm sahnelerin tarzının (rengin ve ışığın dengesi de dahil) düzenlenmesinin yanı sıra kamera konumları ve hareketleri, özel efektlerin entegrasyonu da görüntü yönetmeninin sorumluluğundadır. Son olarak, görüntü yönetmenleri filmin basılma işlemiyle de doğrudan ilgilidir.

GÖSTERGEBİLİM / GÖSTERGE VE ANLAMLAMA

Göstergebilim (semiology) terimi İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından, yapısal dilbilimin her türlü gösterge sistemine uygulanmasının mümkün olabileceği düşüncesiyle, toplum içindeki göstergeleri incelediği yapısal dilbilim üzerine verdiği derslerde (1907-11) türetilmiştir. Amerikalı felsefeci C. S. Peirce tarafından, Saussure'den hemen önce ortaya atılan göstergebilim (semiotics) terimi de İngilizce konuşan ülkelerde kullanılır ve yine göstergelerin incelenmesi anlamına gelir. Ancak genel olarak göstergebilim (semiotics) terimi Peirce'in kuramlarından çok Saussure'ün teorilerine dayanır. Ve günümüz sinema kuramı içinde Saussure'e ait kuramlar daha etkili olduğu için bu tartışmayı onunla sınırlayacağız. (Peirce'in kuramlarının uygulamalarıyla ilgilenenler için, bkz. Wollen, 1972).

1950'lerin sonunda Roland Barthes onları ilgi odağı haline getirene dek (*Mythologies* adlı kitabında, 1957) bir 'bilinmez' olarak kalan Saussure'ün yapısal dilbilim kuramları, **yapısalcılık** olarak bilinen yeni bir kuramsal sistemi doğurdu. Verdiği genel dilbilim derslerinde (*Cours de Linguistique Generale*, 1915'te ölümünden sonra yayınlanmıştır) Saussure, tüm dillerin düzenlenebileceğini ve anlaşılabileceğini söylediği temel bir paradigma belirledi. Bu temel paradigma, *langue (dil sistemi)/parole (bireysel söz edimi)*, dilin derin evrensel yapısı (*langue*) ve farklı kültürlerdeki yansımasına (*parole*) eş zamanlı olarak göndermede bulunan bir işlev olarak tasarlanmıştı. Sassure'e göre hayati nokta bu gösterge sistemiyle ilgili düzenleyici eğilimlerin nedensiz olması ve sözcük (gösteren) ile onun gösterdiği nesne ya da düşünce (gösterilen) arasında zorunlu bir ilişki bulunmamasıdır. Bu nedensizlik diller arasındaki farklılıklar sayesinde açıkça görülür. Gösteren ve gösterilen arasındaki bu nedensizlik ilişkisi aynı zamanda dilbilim sisteminin genel bir göstergeler bilimi olarak işlemesini sağlar -bu diğer gösterge sistemlerini göstermesi, böylece onların da bir dil gibi işlemesi anlamına gelir. Burada anlamı şöyle aydınlatabiliriz: Göstergebilim, dilbilimsel işaret sistemleri aracılığıyla anlamın toplumsal üretimi üzerine çalışır, dilin bireysel değil toplumsal

olarak bağıl bir kültürel üretim olduğunu vurgular. Burada *dil dışında* anlam üreten toplumsal ya da kültürel üretimler de (örneğin spor, oyunlar) olduğundan, yani başka gösterge sistemleri de bulunduğundan göstergebilim edebiyat, sinema, televizyon, reklamcılık ve popüler kültürün diğer biçimleri (pop şarkıları, moda, vd.) gibi gösterge sistemlerindeki anlam üretimini çözümleme sürecinde kullanışlı bir araç haline gelmiştir. Barthes (1957) örneğin 1950'lerin popüler kültür ürünleri ve kitle kültürünün dilini incelerken göstergebilimi kullandı.

O zamana dek mesele dilin nasıl çalıştığındansa nasıl geliştiğini inceleyen filolojiyle sınırlıyken, anlam üretimiyle ilgilenen Saussure dil çalışmalarında yeni bir alan açmıştı. Saussure'e göre, dil söz konusu olduğunda anlam, *langue* (*ifade edilebilecek* olan) ve *parole* (*ifade edilen*) anlamına gelen bir sistemden bağımsız olarak var olamazdı. Dil bir gösterge sistemi olarak işler ama bu basitçe bire bir bir ilişki değildir (yani dil, anlamı şeylere gönderme yaparak sağlamaz). Saussure'e göre dilbilimsel gösterge bir nesneye bir isim yüklenebilmesi değil, gösteren ve gösterilenin (sözcük ve kavram) bileşimiydi. Bire bir bir uygunluk durumu olmadığından, dil demek ki gerçeği yansıtmaz. Daha doğrusu dil, kulakların önünde 'gerçekliği' düzenleyen bir gösterge sistemine dönüşür. Gerçekliği kurar, aracılık eder ve aslında ideolojik bir işlevi vardır. Gösterdiği şey şeffaflık değil mittir. Ve bu ikinci nokta (aslında Lacan tarafından daha da işlenmiştir) bir diğer önemli noktayla birlikte göstergebilimi -özellikle yapısalcı formasyonunda- film kuramcıları tarafından üzerinde çalışılacak verimli bir teorik alana çevirmiştir. Diğer önemli nokta, göstergebilimin sinemanın bir dil olup olmadığı konusundaki tartışmayı yeniden açmasıdır (1920'lerde başlayan ancak polemik yazılarında anlam üreticisi olarak auteur kavramına ayrıcalık tanıyan *Cahiers du cinéma* ekibi tarafından kapatılan ya da kesintiye uğratılan bir tartışma). Her ne kadar sinema son tahlilde temel *langue/parole* paradigmasına benzer görünemiyor olsa da, sonuçta anlam üreten bir gösterge sistemidir ve bu açıdan tüm diğer toplumsal ya da kültürel üretimler gibi bir dil olarak görülebilir (yapısalcılık altında Metz'in bu bağlamdaki çalışması üzerine yapılan tartışmaya bakınız).

Göstergebilim bir sistem içinde anlam üretmek üzere işleyen yapısal ilişkileri çözümler. Göstergeler sistem içindeki diğer göstergelerle ilişki içinde anlaşılabilir, bu da temelde iki yolla gerçekleşir. Bir gösterge, anlamı, eş zamanlı olarak hem 'ne olmadığı'yla hem de 'ne olduğu'yla bileşim halinde üretir. Saussure bunu açıklamak için paradigmatik ve sentagmatik eksene başvurur. Dikey olan paradigmatik eksen yatay olan sentagmatik eksene bağlıdır. Birincisi varolan seçimlere, olası yerine-geçişlere gönderme yapar (göstergenin ne olmadığına bakar – kadın, oğlan, kız değil adam, oğlan, kız; şapka, yatak değil kedi). İkincisi var olan unsurların bileşimine ve bu bileşimin anlam üretmek üzere nasıl bir gösterge zinciri olarak işlediğine gönderme yapar (kedi yatağın üzerine oturdu, oğlan yatağın üzerine oturdu). Bu açıdan, anlam farklılıklardan (olanın olmayanla ilişkisinden) üretilir. Göstergelerin anlam üretiminin ikinci yolu onların göndergesel gerçeklikle olan ilişkilerinde ortaya çıkar. Bu kavram için Saussure'ün kullandığı terim *anlamlama*dır. Her ne kadar bu kavramı tanımlayan Saussure'se de, göstergelerin kültür içindeki işleyiş biçimini çözümleyerek daha ileriye götüren Barthes (1957) olmuştur. Göstergebilimsel sistem dediği olgunun içinde Barthes., bir üçüncüsünü –ideoloji (aslında bu son düzeni tanımlayan kişi Barthes, üçüncü olarak niteleyen ise Hartley (1982: 217) olmuştur) oluşturan iki tür anlamlama düzeni tanımlar; **temelanlam** ve **yananlam**. Birinci düzey temelanlamdır: anlamın basit ilk anlam düzeni, kelimesi kelimesine yüzeydeki anlam. İkinci düzeyde ise göstergeler iki şekilde işler: Yananlamsal aracılar ve mit-yapıcılar olarak. Anlamlandırmanın bu ikinci düzeni, ilk düzen kültürün değer ve söylevleriyle bir araya geldiğinde ortaya çıkar (1982: 215). Yananlam, kelimenin de belirttiği gibi, toplum ya da kişinin kullanırken göstergeye yüklediği tüm ilişkili ve değerlendirici anlamlar olarak tanımlanır –ve bu daima içerikle bağlantılıdır. Mit, kendimizi içinde bulduğumuz toplumu anlamamızı olanaklı kılan bir yoldur. Anlamlandırmanın bu düzeyinde göstergeler mitleri etkinleştirir, kültürel anlamı sağlar.

Açıklayıcı olması için, bir Marilyn Monroe fotoğrafını ele alalım. Temelan-lamsal düzeyde bu fotoğraf bir film yıldızı olan Marilyn Monroe'nun fotoğrafıdır. Yananlamsal düzeyde bu fotoğrafı Marilyn

Monroe'nun yıldız nitelikleri olan çekicilik, cinsellik, güzellik (eğer fotoğraf ilk zamanlarında çekildiyse), son günlerinden kalma bir fotoğrafsa bunalım, ilaç kullanımı ve ani ölüm gibi özellikleriyle ilişkilendiririz. Mitsel düzeydeyse Hollywood mitini etkinleştiren bir gösterge olarak anlarız: Yarattığı yıldızlar sayesinde cazibe üreten bir hayal fabrikası, ama aynı zamanda onları ezen -kâr ve menfaat bakışıyla- bir düş makinesi.

Anlamlamanın bu ikinci düzeyi öznel tepkileri yansıtır ama bunlar belirli bir kültür topluluğunun paylaştığı gerçekliğin motive ettiği tepkilerdir -Fiske ve Hartley'in (1978: 46) öznelliklerarasılık olarak belirttiği bir paylaşım. Bu öznelliklerarasılık iki yolla işler ve biz bu sayede anlamlandırmanın üçüncü düzeyinin -ideoloji- çalışmasını görebiliriz. "Bu öznelliklerarasılık kültürel olarak belirlenmiştir" (1978: 46). Böylece bireysel tepkimiz bir yandan içinde bulunduğumuz kültür *tarafından* etkilenir ya da değiştirilirken diğer yandan o kültüre bağlı olduğumuzu gösterir. Bu dinamik ideolojinin başlıca işleme biçimidir. İdeoloji, bir kültürü (ulusu) anlamla donatan söylev olarak dil ve politik örgütlenme arasındaki arayüzde kendisini araya ekler. Louis Althusser (1984: 37) -Gramsci'yi tekrarlayarak (Althusser'in adı Gramsci'den daha fazla anılır çünkü 1960lar ve 1970ler boyunca sinema kuramı üzerindeki etkisi daha fazladır)- ideolojinin sadece kontrolü elinde bulunduran azınlığın devlet öznelerine dayattığı bir ulus yorumu sorunu değil, ideoloji içindeki öznelerin 'onları orada temsil eden varoluş koşullarıyla ilişkilerini' kendilerine göstermesi sorunu olduğunu söyler. Diğer bir deyişle ulusal kimlik veya kültürel mensubiyetin güven veren doğası nedeniyle özneler ideolojiyle gizlice anlaşarak ve onun kurallarına uygun hareket ederek ideolojiye anlam kazandırırlar. Önceki örneğimize dönersek, Marilyn Monroe'nun fotoğrafı ve onun ideolojik işlevini şöyle okuyabiliriz: Hollywood'la örneklenen sinema endüstrisi, sadece kendisi için önceden belirlenmiş role uyanların başarılı olabileceği güçlü, zengin, örgütlenmiş bir endüstridir. Sapmalar (kafayı çekmek, uyuşturucu kullanımı ya da cinsellik) hoş görülmeyecektir. Diğer bir deyişle Hollywood, herkesin bir parçası olmayı isteyeceği, istemeyen-

lerinse yok olacağı beyaz, orta sınıf Amerika Birleşik Devletleri kurumunu, kültürünü veya ideolojisini yeniden üretir. Neredeyse bir ulusal kimlik Taylorizasyonu (bölümlere ayrılmış montaj hattı yaklaşımı)!

Demek ki sinema kuramında göstergebilim, yukarıda belirtildiği gibi filmsel metinleri açarak onların nasıl anlam ürettiğini gösterirken, diğer şeylerin yanı sıra gerçekçi, anaakım sinemanın **doğallaştırma** işleminin üstündeki örtüyü kaldırıp ortaya çıkarmaya da hizmet etmiştir. Daha sonra diğer kuramlarla (**psikanaliz,** Marksizm, feminizm) birlikte değiştikçe, sadece anlam üreticisi olarak filmsel metni değil, **izleyici**-konumlanışını ve izleyicinin anlam-üretimindeki rolünü incelemeyi de kapsayacak şekilde çerçevesini genişletmiştir. Anlamın nasıl üretildiği meselesi açıklığa kavuşturuldukça, görüntülerdeki cinsel farklılık tescilinin 'sorgulanmadan kabulü'ne yönelik diğer sorular da sorulabilmiştir. *Ayrıca bkz.* **yapısalcılık**

Göstergebilim tartışmasının evrimininin daha tam bir analizi ve geniş incelemesi için bkz. **Andrew, 1984; Lapsley ve Westlake, 1988; Stam, 2000; Stam ve diğerleri, 1992. Kuramın uygulanması açısından bkz. Fiske ve Hartley, 1978 (her ne kadar sinema yerine televizyonu ele alsa da, göstergebilime yeni başlayanlar için çok açık bir metindir); temsil ve cinsellik çözümlemeleri için bkz. De Lauretis, 1984; Kuhn, 1985.**

GÖZETLEMECİLİK / GÖZETLEME DÜRTÜSÜ / GÖRSEL HAZ

Kelimenin tam anlamıyla, bakma arzusu. Sigmund Freud gözetleme dürtüsü terimini çocuğun bakmaktan aldığı hazza yönelik libidinal dürtüyle ilişkili olarak kullandı. Aslında ayna evresi ve birincil sahne ile yakından ilişkilidir. Lacancı **psikanaliz**de ayna evresi erkek çocuğun annesiyle arasındaki farklılıkları anlama anına gönderme yapar. İlk defa Freud tarafından tanımlanan birincil sahne ise çocuğun, anne ve babasını onlar tarafından görülmeden cinsel ilişki sırasında gördüğü andır. Psikanalitik sinema kuramında (1970lerde) gözetlemecilik terimi **izleyici**nin perdeye bakarken yaşadığı bilinçdışı süreçleri açıklamak üzere kullanılmıştı. Bu izleyici-perde çözümle-

mesi ikili bir olgunun ortaya çıktığını gösterdi: Birincisi, sinema izleyiciyi **özne** olarak yapılandırır (bakışın sahibi -ayna evresi anı); ikincisi, sinema bakma isteğini inşa eder (bakmaktan duyulan haz dürtüsü -birincil sahne anı). Böylece, Metz'in (1975) belirttiği gibi, her film izlenişinde cinsel farklılığın elde edilmesini içeren bilinçdışı sürecin tekrar sahnelenmesi ve aynı zamanda izleyicinin **röntgenci** konumlanışı gerçekleşir (izleyici karanlık bir odada veya sinema salonunda, görünmeden izlemektedir).

Bu dönemde (1970lerin başı) ayna evresinin anlamı (anneyle cinsel farklılığın görülmesiyle ortaya çıkan iğdiş edilme korkusu) ve eril erotik arzu ve erkeğin **fetişleştirici** bakışını içeren gözetlemecilik hiç sorgulanmamıştı. Önce Laura Mulvey (1975) sonra da diğer feminist eleştirmenler tarafından **cinsiyetlendirilmiş izleyicilik** konusunun nihayet tartışılmaya başlandığı 1970lerin ortalarına kadar da sorgulanmayacaktı. Feministler filmin içindeki bakış açısının sahibi karakterin (genellikle erkektir) bakışından alınan hazzı ve aynı zamanda kadın bedenine (çıplak çıplak olsun ya da olmasın) bakan izleyicinin bu bakıştan aldığı hazzı tanımlayan bir kuram geliştirdiler. Bu bakış kadını sabitler ve böyle yaparak onu fetişleştirir, onu arzunun öznesi değil, nesnesi haline getirir. Onu sabitler, ona başka (erkek) bir algıdan ya da dişil bedensel metnin okunmasından türetilmiş anlamlar yükler. Bu etkiye kadının **aracılığı** yoktur.

Filmin içindeki erkeğin bakış açısıyla başlayarak sinema, kadına bakış biçimini oluşturan **kodlar** aracılığıyla işler. Erkek izleyiciye bakış açısı aracılığıyla (özdeşleşme yoluyla) sunulan hazzın kaynağı açıktır. Peki ya kadın izleyici? Mulvey'e göre kadın izleyici haz almak için eril bakış açısını benimsemek zorundadır. Daha sonra feminist eleştirmenler (Doanne, 1982) kadın izleyicinin erilleştirilmesini ayrıntılandırırken iki bakış noktası bulunduğunu savundular: Edilgin kadın karakterle özdeşleşen mazoşist kadın ve etkin erkek başrol oyuncusuyla ya da kahramanla özdeşleşen travesti. Daha sonra Bergstrom (1985), Studlar (1985) ve Modleski (1988) kadın izleyiciyi biseksüel olarak konumlandırmayı önerdiler. Kadın izleyici bu konumda kadın karakteri bir 'kurban' haline getiren sosyo-ekonomik ve

cinsel yapılardan doğan zor durumla özdeşleşebilecekti. Ancak bu özdeşleşme, ortaya çıkan bu tür yapıların eleştirisine izin veren yeniden cinsiyetlendirilmiş bir konuma yol açabilir.

Ayrıca bkz. **bakış**

Daha ileri bir tartışma için bkz. **feminist sinema kuramı, izleyicilik** *ve* **dikiş**

H

HAYS KODU / HAYS YÖNETMELİĞİ

Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları Birliği (Motion Pictures Producers and Distributors of America - MPPDA) 1922'de kuruldu. Will H. Hays'in MPPDA'nın ilk başkanı olması (1922-45) nedeniyle bu kuruluş halk arasında çok kısa sürede Hays Birliği olarak tanındı. MPPDA (sonradan Amerikan Sinema Birliği (Motion Picture Association of America) adını alacaktı) toplumun Hollywood'daki seks skandallarına ve cinsel içerikli filmlere gösterdiği tepki sonucu kurulmuştu. MPPDA bir yanda devlet ve federal yönetim, diğer yanda da sinema endüstrisi arasında bir bariyer oluşturuyordu. Büyük bir politik güce ve kuvvetli bir ahlaki şöhrete sahip olan Hays'in işi hükümetin müdahale ve sansür dayatmalarını engellemekti. MPPDA yıldız oyuncularını ve filmlerinin içeriklerini kontrol altında tutmaları için film şirketlerine baskı yaparak 1930'lara kadar etkisini sürdüren bir otosansür mekanizması oluşturdu. 1934'de kamuoyunun (ve ahlak gruplarının) yeniden baskı yapması üzerine MPPDA endüstriye beğeni ve ahlaki kurallar konusunda rehberlik edecek Film Yapım Yönetmeliği'ni uygulamaya koydu. Buna rağmen halkın endüstrinin ürünlerine, özellikle de gangster filmlerindeki şiddete karşı gösterdiği tepki iyice gürültülü bir hal alınca, aynı yıl yapım yönetmeliği zorunlu hale getirildi

Ayrıca bkz. ***sansür***

HEGEMONYA

İtalyan politik düşünürü Antonio Gramsci'nin eşitsiz sınıfsal ilişkilere rıza gösterilmesini tanımlamak için kullandığı kavram. Yerinde kullanıldığında son derece etkili bir ifadedir: Egemen ideoloji Batı dünyasında beyaz, orta-sınıf, erkek inşası olarak düşünülür. Bu özel sosyo-ekonomik sınıf, bağımlı gruplara bu yapıyla işbirliği yapmala-

rının genel çıkara uygun olduğunu görmesini sağlayacak şekilde öncülük eder. Egemen gruplar (seçkinler) iktidarda olmayanları yöneten bu kurumları onların hepimize hükmeden kurumları temsil ettiğini göstererek anlamlı kılar. Böylece 'hükümetimiz', 'ekonomimiz', 'eğitim sistemimiz' gibi uzlaşımsal terimleri kullanırız. Bu durumda bağımlı olanların egemenlik altında olmayı kabullenmesi ve işbirliği yapması zorlama yoluyla değil onların bir toplumsal-politik-kültürel sisteme, bir ülkeye -bir millete- ait olma arzusu sonucu ortaya çıkar. Anaakım ya da **egemen sinema** uzlaşımsal bir şekilde hegemonik değerlere (aile, toplumsal hareketlilik vb.) aracılık eder ve böylece bu hegemonyaya katkıda bulunur. Egemen grubun sınıfsal çıkarları konusunda **şeffaf** oluşuyla sinema bu çıkarları 'doğal', bu nedenle de sorgulanamaz ve arzulanabilir olarak gösterir.

Ayrıca bkz. **ideoloji**

HOLLYWOOD

'Rüya fabrikası' olarak bilinen Hollywood, aslında Eastern Trust'ın film şirketleri üzerindeki kontrol gücünden bir kaçış yolu olarak doğdu (1909). California'nın iklimi, dağları, geniş düzlükleri ve düşük toprak fiyatları film stüdyolarının kurulması için Hollywood'u ideal ve kârlı bir yer haline getirdi. Beverly Hills civarına yıldız oyuncular için gösterişli malikaneler yapılırken Hollywood çevresine de devasa stüdyolar inşa edildi. Yapım teknikleri benzersizdi. 1920lerde Amerikan film üretiminin yüzde 90'ı burada gerçekleştirilirken, yurtdışına yapılan çok büyük çaplı ihraç da Hollywood'u dünyanın en önemli film yapım endüstrisi haline getirdi. 1930larla birlikte Hollywood stüdyoları dikey olarak bütünleşti (yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin kontrolü). Aynı dönemde Hollywood yılda 600 kadar film yapıyordu (bir çok Batılı ülkenin altı katı kadar) ve Amerikan **izleyicisi** üzerinde çok büyük bir etkisi vardı. 1948'de Yüksek Mahkeme'nin dikey bütünleşmeyi sona erdirme kararıyla her şey değişti. Ardından Hollywood'un en büyük

rakibi olan televizyon geldi. Hollywood özünde bir Amerikan olgusu olarak kabul edilse de, son zamanlarda Amerikalı karakterini yitirmekte ve stüdyoların bir kısmı çok uluslu ve özellikle Japon kökenli şirketler tarafından satın alınmaktadır.

Ayrıca bkz. **klasik Hollywood sineması, stüdyo sistemi, yıldız oyuncular**

Tüm bu konularda daha fazla ayrıntı için bkz. **stüdyo sistemi.**

Daha ileri okuma için bkz. **Bordwells ve diğerleri, 1985; Higson ve Maltby, 1999; Neale ve Smith, 1998; Vasey, 1997.**

HOLLYWOOD KARA LİSTESİ

Soğuk Savaş'ın etkisiyle Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük bir 'Kızıl Korkusu' (komünizm paranoyası) yayılmaya ("Kızıllar her yerde") ve komünistlerin ya da yıkıcı unsurların kurumlara sızma tehlikesi çok ölümcül bir tehdit olarak algılanmaya başlandı. Yıkıcı unsurların eylemlerini takip etmek için 1947'de HUAC (House of Un-American Activities Committee – Amerikan Karşıtı Etkinlikleri Araştırma Komitesi) kuruldu ve Senatör McCarthy başkanlığında komite, komünizmle ya da yıkıcı unsurların eylemleriyle herhangi bir ilişki kurmuş kişileri ortaya çıkarmak için bir cadı avı başlattı. İnsanlar insanları ihbar etti, insanlar insanları korumaya çalıştı. Hollywood da farklı değildi. HUAC'ın incelemeye aldığı Hollywood, devlet müdahalesine karşı kendini koruma amacıyla, suçlanan ya da komünist veya yıkıcı olarak ihbar edilen çok sayıda insanı kara listeye aldı. Hollywood yurtseverliğini göstermek isterken çok sayıda kişinin kariyerini bitirdi. Endüstriden yalnızca on kişi (Hollywood Onlusu olarak bilinirler) HUAC karşısında şahitlik etmeyi reddetti ve bu cesaretlerinin karşılığında cezaevine girdi.

I

IŞIKLANDIRMA

Bu madde üç başlıkta incelenmiştir: teknoloji, uygulama, **ideoloji**.

Teknoloji

Sinemanın başlangıcında yalnızca doğal ışık kullanılmıştı; çekimlerin çoğu dış mekanlarda ya da cam veya güneş ışığına açık çatıların olduğu **stüdyo**larda yapılıyordu. 1900lerin başında **anlatılar** giderek karmaşıklaştığı ve ürün talebinin artması daha sıkı çekim programlarıyla çalışmak anlamına geldiği için, kolayca kontrol edilemeyen gün ışığı kullanımı yeterince tatmin edici olmamaya başladı. Bu nedenle mevcut ışığa ek olarak yapay ışıklandırma devreye girdi. İlk ışıklandırma tipi civa-buharlı lambaydı (1901 yılında Peter Cooper-Hewitt tarafından icat edildi). Cooper-Hewitt olarak da bilinen bu ışıklar yan yana dizilmiş neon lambalarına çok benziyordu –bunlar dokuz sıra ışıktan oluşan birimler halinde hazırlanıyordu. Sonra bu birimler tekerlekli, kayan bir düzeneğin üzerinde üst üste gelecek şekilde çiftler halinde sabitleniyor (duvarı ve tepe ışıklandırmayı yaratmak için) ve stüdyonun üç duvarı boyunca yerleştiriliyordu (bazen oniki birim bir arada oluyordu). Bu ışıklandırma sonradan ortokromatik ham filme uygun hale getirilen mavi ve yeşil dalga boylarına dayanıyordu. Ortokromatik ham film spektrumun mavi ve yeşil uçlarına duyarlıydı ama sarı ve kırmızıya değildi. Görüntüye hassas ve yumuşak bir etki veren bu ışık, devamlılığın bozulmaması için, ışık yumuşatıcıların kullanıldığı 'dış mekan' ya da gerçek gün ışığı çekimleriyle eşleme amacıyla kullanılıyordu. Çok etkili olduğu halde bu civa-buharlı ışıklandırma sisteminin temel bir kusuru vardı. Cepheden ışığı sağlayamıyor ve bu nedenle de karşıtlık ya da vurgulayıcı ışıklandırma efekti yaratamıyordu. Bu nedenle civa-buharlı lambaların sağladığı yumuşatılmış ışık efektlerinin yanı sıra, ışık efektleri sağlamak ve film alınan görüntüye daha fazla gerçekçilik kazandırmak için başka ışıklandırma sistemlerinin geliştirilmesi gerekiyordu.

Karşıtlık ve daha fazla doğallık elde etmek için (mavimsi bir ışık veren ve tasarımcıları Kliegl kardeşler nedeniyle Klieg ışıkları olarak bilinen) akkor-olmayan ışık yaylı ark spot ışıkları kullanılmaya başlandı (muhtemelen 1905'te ama kesinlikle 1910'ların başında). Tam da bu noktada **Hollywood** üç noktadan ışıklandırma sistemini geliştirdi (ana ışık, dolgu ışık ve arka ışık).

I. Dünya Savaşı'ndan sonra ark ışığının başka bir tipi ışıklandırma aygıtlarının arasına katıldı: Projektör (sun-arc). Projektör ilk olarak savaş sırasında aşırı güçlü ışığıyla (başka malzemelerin yanı sıra) düşman uçaklarını saptamak için kullanılmıştı. Bu kömürlü ark ışığı güneş ışığı kadar parlaktı -ışık güçleri 650 vattan 10 bin vata kadar bir alanı kapsıyordu. Bu ışık çekim yapmaya büyük bir esneklik kazandırdı, örneğin gece çekim yapmak mümkün hale geldi. Bu kömürlü ark ışıklarının çoğunun yerini ilk olarak tungsten lamba ve daha sonra da tungsten halojen lamba aldıysa da, Brute olarak adlandırılan 225 amperlik kömürlü ark ışığı bugün hâlâ renkli filmlerde ve özellikle de güneş ışığı etkisi yaratmak için kullanılıyor. Kömürlü ark ışığı 1920'lerin sonundan itibaren yavaş yavaş ortadan kalktı. Kömürlü ark ışığı gerek elektrik maliyetleri gerekse bakımı açısından pahalı bir aygıttı. Sesin ve pankromatik filmin ortaya çıkmasıyla akkor ışık başlıca ışıklandırma kaynağı haline geldi -kömürlü ark lambaları çok fazla mavi ışık oluşturuyordu ve çok gürültülüydü. Pankromatik film spektrumun bütün renklerine duyarlı siyah-beyaz filmdi ve bu nedenle sadece mavi ve yeşile duyarlı olan ortokromatik filmden farklı olarak gri tonlarda ustaca 'renk' gölgeleri ve çoğunlukla yüksek düzeyde kontrastlı siyah-beyaz görüntüler sağlayabildi. (Bu dönem üzerine daha fazla bilgi için bkz. Bordwell ve diğerleri, 1985: 270-5, 294-7; Dyer, 1997: 84-96.)

Renkli film tungsten ve kömürlü ark lambasının birlikteliğiyle başarılı olmuştur. İster siyah-beyaz isterse renkli olsun, iki temel ışıklandırma sistemi vardır: Projektör ve spot ışığı. Projektör yaygın ışık sağlarken spot ışığı, adından da anlaşılacağı gibi, özel bir alana ya da özneye odaklanır. Renkli ham film ve ışıklandırma sistemleri geliştikçe, gerçekçiliği amaçlayan yönetmenler daha doğal görüntüler elde

edebildi. Işıklandırma teknolojisindeki en son gelişme HMI lambasıdır. Bu ışık Almanya'daki Osram tarafından geliştirilmiştir. Bu lambalar pahalı ve zor taşınır olsa da, akkor ışıkların ürettiğinden üç-dört kat daha fazla ışık sağlar. HMI'lar başlangıçta dış mekanda ana ve dolgu ışıklar için kullanıldılar ancak günümüzde stüdyo içi çalışmada da kullanılıyorlar. (Işıklandırma terminolojisi ve kullanımı üzerine yararlı başvuru kitapları için bkz. John Alton, 1995; Richard Ferncase, 1995.)

Uygulama

Hollywood söz konusu olduğu sürece, ışıklandırma dramatik ve gerçekçi efektler için kullanılması gerektiğinde bile dikkati kendisine çekmemelidir. Diğer ülkelerin sinemalarında ışık sinema tarihinin başından beri estetik etki yaratmak için kullanılmıştır. Örneğin alt açıdan ve zayıf ana ışıklandırma efektleri 1920'lerin **Alman Dışavurumcu** sinemasıyla özdeşleşmiş, yüksek-karşıtlık içeren ışıklandırma tekniği (chiaroscuro) ise ruh hali ve bilinçdışının işleyişlerine işaret etmek için duygusal etki yaratmak amacıyla 1910 gibi erken bir tarihte Danimarka filmlerinde kullanılmıştır.

Bu istisnalar bir yana, dramatik etki için ışıklandırma muhtemelen iki nedenle 1915'te standart hale geldi: Stüdyoda çekim yapmanın ağır basması ve **yıldız oyuncu** sisteminin ortaya çıkması (hem Avrupa'da hem de ABD'de). Yukarıda belirtildiği gibi ışıklandırma üç noktadan ışıklandırma haline geldi. Teknolojik ilerleme nedeniyle beklenebilecek çeşitlemeler olsa da bu hâlâ geçerli olan bir uygulamadır. Işıklandırma için üç ana konum vardır: Ana ışık (özel bir yere ya da özneye odaklanan sert ışık), dolgu ışık (çerçevelenen bir mekanı tam olarak ışıklandırmak için ekstra ışıklar) ve arka ışık (normal olarak ön plandaki figürü arka plandan ayırmak için kullanılan ve aynı zamanda ayırma ışığı olarak bilinen ışık). Işıklandırmanın temel sistemi budur ve bunun ilk sonuçlarından biri gölgeleri yok etmek ya da büyük ölçüde azaltmaktır. Ana ışık öne ve ışık kaynağı ile kamera arasına bakan öznenin yanına konumlanır; dolgu ışık normal olarak ana ışığın ters tarafında kameranın yanına konumlandırılan, ana ışığın yarattığı gölgeleri gideren ve böylece görüntünün karşıtlığını

azaltan yumuşak bir ışıktır. Dolgu ışık kameranın üzerine de yerleştirilebilir -yakın çekimlerde kadın yıldız Merle Oberon'un yüzüne maksimum etki kazandırmak amacıyla tasarlandığı için bu ışık Obie ışığı olarak da bilinir (ilginç biçimde 'hırpalayıcı' tanımı da uygundur). Gezici dolgu ışık -adının da vurguladığı gibi- özneyi izleyebilsin diye ray sisteminin üzerine monte edilen bir dolgu ışıktır. Arka ışık öznenin kenarlarını aydınlatır, öznenin üstünden ve arkasından kameraya doğru yöneltilir; bu pozisyonda olduğunda ışıklandırmanın bu biçimi, baş üzerinde bir hale efekti yarattığı için saç ışıklandırması olarak da bilinir. Saç ışıklandırması **klasik Hollywood sinemasının** (1930lar-1960lar) bir özelliğiydi ancak 1910lar gibi erken bir tarihte zaten kullanılmıştı. Öznenin arkasından ama yan tarafından gelen arka ışık, destek ışığı (kicker ya da kick-light) olarak da bilinir.

Bir sahneyi ışıklandırmanın iki yolu vardır: güçlü ve zayıf ana ışık. Güçlü ana ışık bir sahnenin çok az gölgeli olarak parlak bir şekilde ışıklandırılması anlamına gelir ve çoğunlukla müzikal ve komedilerde kullanılır. Zayıf ana ışık ise ışığın karanlık ve gölgeli olduğu, güçlü ana ışığın baskın olmadığı bir sahnelerle bağlantılıdır. Zayıf ana ışık, yüksek karşıtlık içeren ışıklandırma efektleriyle (chiaroscuro) aynı değildir -genellikle **kara film**, **korku**, psikodrama ve **gerilim** filmlerinin paylaştığı, ışıklı ve gölgeli alanların karşıtlık oluşturan tonlarının kullanımı. Bazı film analizcileri zayıf ana ışık ve yüksek karşıtlık içeren ışığın kesinlikle aynı olmadığı, bu yüzden karıştırmaması gerektiği konusunda son derece kararlıdırlar (Konigsberg, 1993: 191). Yüksek kontrastlı ışıklandırma ışık ile gölge arasında güçlü bir karşıtlığın olduğu anlamına gelir. Bu nedenle bir kara film, çekimin zayıf ana ışıklandırma ile yapıldığı ve diğerlerinin ise güçlü kontrastlı ışıklandırma ile yapıldığı sahnelere sahip olabilir -ve bu farklılık net tutulmaya değerdir.

Gece etkisi çekimi ve gece çekimi, ışıklandırma uygulamasının anılması gereken son iki örneğidir (kuşkusuz ışıklandırmanın daha fazla ayrıntısı ve çeşitlemesi vardır, yukarda adı verilen Ferncase'in ışıklandırma üzerine kitabı çok değerli bir referans kaynağıdır). Gece etkisi çekimi, gündüz dış mekanda çekim yapılırken gece etkisi ya-

ratan çekimdir. François Truffaut 1973'te izleyiciye bu düşünceye nasıl ulaşıldığını gösteren *Amerikan Gecesi* (*Day For Night*) adlı bir film yaptı. Aslında gece etkisi öğleden sonra geç saatte ve daha da önemlisi düşük ışıklama (küçük diyafram açıklığı) ve filtreler aracılığıyla yapılan çekimle sağlanır. Gece çekimi ise gece sahnelerinin çoğunlukla hızlı ham film kullanılarak gece dış mekanda çekilmesi anlamına gelir.

Işıklandırma üzerine bütün bu ayrıntıları akılda tutarak, Bordwell ve Thompson'un (1980: 82-4) ışıklandırmanın üç temel özelliğini saptamasını benimsemek yararlıdır: nitelik, yön ve kaynak -bu üçlü açık bir şekilde film ışıklandırma uygulamasını kapsar. Işığın niteliği sert ya da yumuşak olabilir; yön önden, yandan, arkadan ve ara sıra da alttan (ışık öznenin altından gelir) olabilir; kaynak ana ışık ve/ya da dolgu ışık olabilir.

Işıklandırma ve İdeoloji

Gördüğümüz gibi, klasik Hollywood sineması anlatının ihtiyaçlarına karşılık gelmeyen ışıklandırmayı hoş görmez ve dramatik ışıklandırmanın katı kurallarına bağlıdır; ışıklandırma duruma uymalı, kesinlikle aşırı soyutlamaya ulaşmamalı, izleyicide rahatsızlık yaratmamalıdır. Sinemaya gitmenin ve film izlemenin güvenli olması gerektiği düşüncesi, meydan okuyucu ve rahatsız edici olmaması, Hollywood ve anaakım sinemanın dikişsizliği dediğimiz yönünün temel bir ideolojik boyutudur. Bu bağlamda ışıklandırma, dikkati kendine çekmeyen kurgu stiliyle gizli bir ortaklık içindedir. Arzulanan etki, yani gerçekçilik, kuşkusuz tamamen yapaydır çünkü sinemasal aygıt görüntüleriyle de anlatısıyla da bize gerçek yaşamı sunmaz. Dikkati kendi üstüne çeken ışıklandırma kullanımı bir yönüyle bu gerçekçilik etkisine meydan okumaktır ve bu nedenle gerçeklik etkisine engel olup onu bozduğu için sahneleme açısından hayati öneme sahiptir. Bu nedenle örneğin önden ışıklandırma görüntüyü düzleştirir ve üç boyut yanılsamasını ortadan kaldırır; dikkatimizi aslında filmin iki boyutlu olduğuna ve perspektifsel uzamın bir yanılsama olduğuna çeker (gerçekten de bazı avangard yönetmenlere göre perspektif resimden sinemaya gelen bir burjuva estetiği uygu-

lamasıdır). Yandan ışıklandırma hacimlerinin tek bir yönünü yakalayarak nesneleri ya da insanları çarpıtır ve doğal olmaktan çıkarır. Benzer biçimde arka ışık da rahatsız eder ve çarpıtır, örneğin tehdit edici siluetleri ortaya çıkarır. Her iki durumda ve aslında her durumda ışığın varlığının farkında oluruz.

Richard Dyer *White* (1997: 82-142) adlı kitabında Batı dünyasında uygulandığı haliyle ışıklandırmanın ideolojik etkileriyle ilgili çok değerli ve önemli bazı noktaları vurgular. Dyer sinemanın başlangıcından itibaren ışıklandırmanın ham film ve makyaj ile birlikte her zaman kendi kriteri olarak beyazlığın inşasını nasıl üstlendiğini belirtir (*a.g.e.*: 90-1). Bugün bile yaygın olan ışıklandırmanın beyaz-merkezli estetiğinden bahseder (*a.g.e.*: 97). Ve bunun siyahlığın ve siyah yüzlerin filme alınmasında ne anlama geldiğini tartışarak devam eder. Işık teknolojisinin tarihi her zaman beyaz yüzü ayrıcalık tanımış bir tarihtir. Bu aynı zamanda toplumsal cinsiyet farklılığına dikkat çekmenin bir aygıtı olmuştur. Kadınlar için ışık onun parıldayan beyazlığını ve sarışınlığını (bütün saflığı içinde) gösterir. Işığın farklı bir şekilde vurguladığı siyah saçlı, siyah kıyafetli beyaz adamın yüzü onun zekasını, erkekliğini ya da diğer yönlerini gösteren bir ışık kaynağıyla (örneğin yandan ışıklandırmayla) aydınlatılmıştır -ya da bazen erkeğin beyaz yüzü, 'bütün ışıkların kaynağı' olduğunu vurgulayacak bir kadın tarafından yansıtılacak şekilde aydınlatılır. Genellikle görüntüdeki farklı düzlemlerdeki derinliği göstermek için kullanılsa da arka ışık klasik Hollywood sinemasında çok sık karşılaşıldığı gibi bir saç ışıklandırması olarak kullanıldığında ideolojik etkilere sahiptir. Bu ışık, beyaz kadının büyük erdemine işaret eden saçının sarı parlaklığını vurgular. Dyer (*a.g.e.*: 91-2) ortokromatik ham filmin kullanıldığı ilk dönem sinemada sarı saçın arka ışık biçiminde özel ışıklandırma kullanılmadığı sürece siyah ya da koyu renkli göründüğünü söyler. Benzer biçimde kadın yıldız oyuncular beyaz perdede derileri beyaz (bizim çağdaş gözlerimize göre neredeyse hamur gibi) görünsün diye aşırı derecede makyaj yapmak zorundaydılar. Bu beyaz yüzler ark ışığıyla (kırmızı ve sarı dalga boylarıyla) aydınlatılmak zorundaydı çünkü tungsten ışığı beyaz yüzler üzerinde aynı renkleri

ortaya çıkarıyordu, böylece onları ham film üzerinde koyu renkli ya da siyah gösteriyordu. Bu aşırı ışıklar altında makyaj çoğu kez yalnızca birbirine karışıp akmakla kalmıyor, aynı zamanda gözler de Kliegl ışıkları altında yanmaktan dehşet bir şekilde acı çekiyordu (bunlara 'Klieg gözleri' deniyordu).

Beyazperdede siyahlığın temsili yönünde ne ham film ne de ışıklandırma değişmiş ya da evrilmiştir. Yönetmenler siyah oyuncuları doğru bir şekilde çekmeye çalışmaktan söz ettiklerinde bile, bu işlem bir sorun olarak sunulmaktadır (Mike Figgis'in 1997 tarihli *One Night Stand*'in çekimine dair söylediklerinde olduğu gibi). Teknolojinin bu konuda bir sorun olduğu varsayımında bulunmak zordur.

Dyer (1997: 102) nasıl olup da 'film ışıklandırmasının ırk temelinde ayrım yaptığı'nı ve siyah insanları gölgelerle sınırladığını özenle tartışır. Dahası, film ışıklandırma uygulaması 'birey' ve 'hiyerarşik düzenlemeler'e odaklandığı için (kimin ve neyin önemli, kimin ve neyin önemsiz olduğunu gösterir), bu uygulamanın siyahlığı ve siyah insanı "beyaz kültürün öncülük ettiği bir insanlık görüşünün dışavurumu" olarak gösteremeyeceği de açık bir şekilde ortadadır (*a.g.e.*: 103).

İ

İÇ İÇE ANLATI

Bir metinde metinsel bütüne gönderme yapan görüntü ya da kavramlar tekrarlandığı zaman ortaya çıkar. Çin kutuları ya da matruşkalar iç içe geçmenin somut örneğidir -dış kabuk doğal boyutlarındaki gerçek şeyken, içindekiler orijinal olana gönderme yapar. İç içe geçme, bir metinde alt-metinlerden oluşan bir gösterenler oyunudur. Bu yansıtma anlamın dengesizleşebileceği bir noktaya varabilir ve bu açıdan **yapıçözüm** işleminin bir parçası olarak görülebilir. Filmlerden verilecek bazı örnekler bu noktaları daha net hale getirecektir.

Film içinde film iç içe anlatının ilk örneğidir. Film içinde çekilen bir film, **mizanseni** aracılığıyla izlenmekte olan 'gerçek' filme göndermede bulunur. **İzleyici** film ekipmanını, çekim için hazırlanan oyuncuları ve hazırlık yapan set ekibini vs. görür (Truffaut filmi *La Nuit Americaine/Amerikan Gecesi*'nde (1973) olduğu gibi). Film içindeki filmin **anlatısı**, doğrudan 'gerçek' filmle ilişkili olabilir (Karel Reisz'in *French Lieutenant's Woman/Fransız Teğmenin Kadını* (1981) filminde olduğu gibi). **Röntgencilik** Michael Powell'in *Peeping Tom/Kadın Katili* (1960) filminde acımasızca kullanılan iç içe geçme örneği haline gelir -bu aynı zamanda sinemanın kendisinin de bir iç içe geçmesidir daha açıklayıcı olması için **öne çıkarma** maddesine bakınız). İç içe geçme, karakterleştirme düzeyinde de kendini gösterebilir: Nesneler kahramanın temel bir özelliğini yansıtmaya hizmet eder -mesela yetişkin erkek kahramanın oyuncaklar toplaması ya da onlarla oynaması, içinde kalmış çocuksuluğa ya da **Ödipal Yörüngesini** tamamlamak konusundaki isteksizliğe göndermede bulunur.

İDEOLOJİ

İdeoloji, Marksizm'den gelen kuramsal bir kavramdır. Bir ulus ya da topluma anlam sunan bir **söylev**dir. Bir ulusun anlamlandırılma biçimini yansıttığından **mit** ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle ideoloji, dil ile politik örgütlenme (düşüncelere dair söylev ya da *logos*) arasında konumlanır. Toplumu açıklayan, onu anlamlı kılan bir düşünceler sistemidir. Ama bu 'anlamlı kılma', Karl Marx'ın belirttiği gibi, ağırlıklı olarak yönetmeyi doğal hakkı olarak gören yönetici sınıflara ait bir alandır. O yüzden Marx'a göre ideoloji, eşitsiz toplumsal ilişkileri yeniden üretme pratiğidir. Egemen sınıflar sadece yönetmez; düşünür ve fikirlerin üreticisi olarak da egemendirler, böylece bir ulusun kendini algılayış tarzını kontrol eder ve eşit derecede önemli olarak diğer sınıfların algılanış ve temsil ediliş biçimini de düzenlerler. Bu 'yanlış temsil'den (yani egemen sınıfların diğer sınıfların konumunu belirleme ve onları yönetme hakkına doğal olarak sahip olduğu varsayımından) Marx'ın 'yanlış bilinç olarak ideoloji' düşüncesi ortaya çıkar. Ama eğer bağımlı sınıflar kendi konumlarını doğal kabul ederse, yani kendi bağımlılıklarını anlamlı kılan hakim ideolojiyi kabullenirlerse, der Marx, yanlış bilinçle hareket etmeye mahkumdurlar (bkz. **doğallaştırma**).

Louis Althusser (1984: 37), Marx'ın yanlış bilinç kavramını ele alır ve ideolojinin yalnızca egemen olan bir azınlığın devletin öznelerine bir ulus yorumu dayatması meselesi olmadığını belirtir. İdeolojinin içinde öznelerin de "onlara orada sunulan varoluş koşullarıyla ilişkilerini" (1984: 37) kendilerine temsil ettiklerini öne sürer. Diğer bir deyişle özneler göz yumarak ve ona uygun hareket ederek ideolojiyi anlamlı kılar. Bu anlaşmanın nedeni nedir? Bunun nedeni ulusal kimliğin rahatlatıcı doğasıdır. Ulus-devlet insanlara bir kimlik duygusu, statü ve gurur sunar. Devlet *onların* devletidir; yönetim mekanizması kendilerinin yönetim mekanizmasıdır, yabancı bir iktidarın değil, vs. O halde ideoloji bir gerekliliktir ve "**özne** tarafından özneler için" (1984: 44) üretilir. Toplum ideolojiyi maddeleştirir (ona bir gerçeklik kazandırır) ve böylece özneleri meydana getirir. Althusser'in ana tezine göre "ideoloji bireyleri özneler olarak çağırır" (1984: 44)

yani ideoloji özneyi oluşturur, özne ideolojinin bir sonucudur -bunun da izleyici-metin ilişkilerini kuramsallaştırmak açısından çok derin içerimleri vardır. Daha sonra göreceğimiz gibi ideolojinin işlev görmesi sonucu tanıma ve özdeşleşme süreçleri filmin kolayca yeniden canlandıracağı süreçlerdir.

Bu danışıklı dövüşe rağmen deoloji gündelik hayata sızar ve egemen sınıflara hizmet eder. Sonuçta içinde özneler olarak iş gördüğümüz ve onlar aracılığıyla toplumu anladığımız kurumları meydana getiren ve kontrol edenler egemenlerdir. Okul, aile ve medya gibi kurumlar ideolojinin nüfuz ettiği belirgin kurumlardır. Fakat egemen ideoloji egemen sınıflara hizmet etse de, ideoloji sabit ve değişmez bir olgu olarak anlaşılmamalıdır. Çok sayıda ayrı kurum ve kurumsal pratikten oluştuğu için, egemen ideoloji de çelişkiler içerir. Yani ideoloji egemen konumda bile olsa ('doğallığı'na rağmen) çelişkilidir; bu yüzden parçalı, tutarsız ve uyumsuzdur. Daha da ötesi, yönettiğini iddia ettiği toplulukların sürekli direnişiyle de karşı karşıyadır: Birleşik Devletler'deki Siyah Güç hareketi gibi gruplar, Batı dünyası ile Doğu'nun bazı bölgelerindeki feminist hareketler, punk hareketi gibi bazı alt-kültür grupları -bunlar en bilinen örneklerden bazılarıdır.

Peki ideoloji sinema tartışmasında nereye oturur? Sinema dikişsiz doğası itibariyle ideolojik bir aygıttır. Biz filmin nasıl anlam ürettiğini görmeyiz -bunu görünmez hale getirir, doğallaştırır. İster Hollywood'da olsun ister başka yerde, anaakım ya da egemen sinema ideolojiyi perdeye taşır. Hollywood'un başlıca konusu olan heteroseksüellik, hemen bütün türler tarafından onaylanır. O yüzden ideolojinin işleyişini anlamak için ilk bakılması gereken yer film türleridir. Diğer bir alan ise, elbette temsildir (sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, yaş vs.). Türler kapitalist sistemi ideolojik olarak yeniden üretme işlevini görür. Türler yorumbilimsel bir biçimde belirlenirler, yani her zaman bir final, filmin sonunda daima bir çözüm olacaktır. Bu yönden, çok karmaşık sorunlara basit sağduyulu yanıtlar verir ve zorlukları geriye iterler. Buna rağmen türsel geleneğin kendi ideolojik çelişkilerini nasıl açık ettiğini görebiliriz. Görünüşte statükoyu destekleyici anlamlar üretse de, türsel gelenek yine de yansıttığını iddia

ettiği toplumsal gerçeklikten tamamen kopuktur. Toplumsal gerçeklik kolay çözümler sunmaz; hayat hiç de **klasik anlatının** bizi inandırmak istediği gibi 'düzen/düzenin bozulması/düzenin yeni-den kurulması' değildir. Fakat dikişsizliğin ortaya çıkardığı gerçeklik etkisi sayesinde izleyici kolayca anlatıya eklemlenir (bkz. **dikiş**); tanıma ve özdeşleşme sürecini, dolayısıyla da filmin ideolojik işlevini harekete geçirir -bu aynı zamanda türsel yinelemenin nasıl bu kadar iyi işlediğini ve bizim nasıl olup da tekrar tekrar film izlemeye gittiğimizi açıklar.

İdeolojinin çelişkili doğası nedeniyle, bazı filmler bilinçsiz bir biçimde "ideolojiyle ilişkilerinde kopukluk gösterirler" (Kuhn, 1982: 86), Kuhn bu durumu "yapısal yokluklar" olarak adlandırır (1982: 87). Diğer bir deyişle baskılanan, dışlanan, dikkatleri üzerine yokluğuyla çeker. Bu konuda en çok sözü edilen örnek *Cahiers du Cinéma*'nın detaylı bir metinsel analize tabi tuttuğu (*Screen*, Cilt 15, Sayı: 3, 1972) **tarihsel** biyografik film *Young Mr. Lincoln/Genç Bay Lincoln*'dür (John Ford, 1939). Bunun aşırı politik öneme sahip bir adam hakkında yapılmış tarihsel bir film olması gerekirken, tarih ve politika filmin yapısal yokluklarıdır. Peki neden? "Tarihsel Lincoln figürünü evrenselcilik nitelikleriyle donatmak -tarihin dışına taşımak ve böylece onu tarih-dışı mit statüsüne yükseltmek" için (Kuhn, 1982: 87). Başka bir neden de tarihsel bağlam olabilir. Filmin gösterime çıktığı tarihte (1939) Almanya Avrupa'yla savaşa girerken Birleşik Devletler de izolasyonist bir politika sürdürüyordu. Tarihin dışında durmak seçiliyordu. Bu nedenle zaman ne politik tarih dersleri verme ne de ulus-devlet hakkında (iyi ya da kötü) önermeler ileri sürme zamanıydı. Dolayısıyla tarih-dışı olarak konumlanan Birleşik Devletler, tarihi ve Lincoln döneminin 'gerçekliğini gösteremezdi'. Bu yüzden filmde köleliğin kaldırılması ya da politik olarak bölünmüş (İç Savaş) Amerikan toplumu gösterilemezdi. Mitsel bir karakter ihtiyacı aynı zamanda karşı karşıya kaldığı çelişki ya da ikilemi o mitin yaratılması aracılığıyla çözmeye çalışan bir toplumu işaret ediyordu. Evrenselcilik tüm bu çelişkilerin dışında olmak anlamına geliyordu. Sonuçta *Cahiers* grubu filmi kendi yerel politik gündemi içinde oku-

yarak, filmin Roosevelt'in demokratik Yeni Düzen'ine (1933-1941) karşı çıkmak amacıyla Cumhuriyetçi değerlerin sözcülüğünü üstlendiğini ve 1940 seçimlerini Cumhuriyetçilerin kazanması için propaganda yaptığını iddia etti (bkz. **auteur**; ayrıca Cook, 1985: 189).

Bu durumda, ideolojinin doğasındaki çelişkileri gösteren filmler vardır. Filmdeki ideolojik işleyişleri açığa çıkarmak için semptomatik okuma uygulamasının iki eski savunucusu Comolli ve Narboni, bazı filmlerin "Filmin dikişlerinin açılmasına yol açan bir içsel eleştirellik içerdiği"ni söylerken bunu ortaya koyarlar: "Eğer biri filmi semptomları arayarak, aykırı olarak okursa, eğer görünüşteki biçimsel tutarlılığın arkasına bakarsa, filmin çatlaklarla delik deşik olduğunu görebilir: Basitçe ideolojik olarak masum film, orada olmayan içsel bir gerilimin altında parçalara ayrılır." (1969/1977: 7). **Melodramlar** ve **kadın filmleri** romantik aşk, aile ve annelik ideolojileriyle bu tür masum filmler olarak görülebilirdi. Fakat feminist ters okumalar bu filmlerin beslediği erkek egemen ideolojiyi görünür kılmış ve bu ideolojinin içerdiği çelişkileri de açığa çıkarmıştır (bkz. **feminist sinema kuramı**).

Ayrıca bkz. **hegemonya** *ve* **sınıf**

İFADE ETME / BİLDİRME

Sinema kuramcıları sinemasal hitap biçimlerini tartışmak için bu kavramı uyarladılar. Bir kavram olarak ilk kez belli toplumsal bağlamlar içinde söylevin işleyişi üzerine inceleme yapan Fransız göstergebilimci Emile Benveniste (1971) tarafından geliştirildi. Daha özelde, *ifade etme* başlığı altında sinemasal hitap biçimleri ve **öznellik** tartışmalarına yardımcı olan üç temel kavram bulunur. Bu temel kavramlar şunlardır: *énonciation/ifade etme*: zamana-bağlı bir konuşma yapma eylemi; *énonciateur/ifade eden*: konuşma eyleminden sorumlu olan kişi; *énonce/ifade edilen*: bu eylemin sözel sonucu (yani söylenen şey).

Birinci önemli nokta, ifade etme ve ifade edilen arasındaki farkta ortaya çıkar: İfade etme zamana bağlı bir konuşma eylemidir (tam da olduğu sıradaki konuşma eylemi); ifade edilen ise bu eylemin sonucudur ve artık ifade etme anının dışında, söylendiği zamanın dışındadır. Bu nedenle zaman ölçeğinde bir ve aynı şey değillerdir. Sonraki nokta ifade eden ve ifade edilen kavramlarıyla ilgilidir. Bunlar Benveniste'nin iki **özne** tipi arasında ayrım yapmasına olanak sağlayan iki kavramdır: İfade edilenin öznesinin karşıtı olarak ifade etmenin öznesi. İfade etmenin öznesi ifade edendir (söyleyen). Ama ifade edilenin öznesi kimdir? İfade edilenin içinde temsil edilen kimdir? İfade eden mi? Bunlar zorunlu olarak bir ve aynı kişi midir? Böyle olduğunu düşünebiliriz ancak Benveniste her zaman böyle olmadığını söyler ve bu noktayı aydınlatmak için 'yalancı' paradoksunu verir. Eğer ifade eden "yalan söylüyorum" diyorsa, hangi özneye gönderme yapmaktadır? Hakikati kim söylemektedir? Eğer ifade eden hakikati söylüyorsa ("yalan söylüyorum"), ifade edilenin öznesi yalancıdır. İkisi birden yalancı olamaz çünkü bir ve aynı kişi değillerdir. İfade etmenin öznesi (söyleyen kişi) şimdiden değişmiştir. Eğer ifadenin öznesi hakikati söylüyorsa, o zaman tersi doğrudur ve ifade etmenin öznesi yalan söylüyordur (söyleyen kişi yalancıdır). Bu nedenle iki konuşma eyleminin (ifade etme ve ifade edilen) daha önceki zamansal farklılığına öznenin farklı olduğu düşüncesi eklenir (bkz. Lapsley ve Westlake, 1988: 50). Aşağıdaki grafik bunu göstermektedir.



Bu akıl yürütmenin Jacques Lacan'ın bölünmüş özne ve yanlış-tanımaya kavramına uygun düştüğünü görmek zor değildir (daha geniş bir tartışma için bkz. **öznellik** ve **dikiş**). Lacan (1977) ifade etme

sürecinde bilinçdışının can alıcı doğasına işaret eder. İfade etmenin öznesi hem bilincin hem de bilinçdışının öznesidir. Bu nedenle, bilinç öznesi dilde kendisini dilin içinde temsil etmeye çabalarken, bunu kelimeden sonra gelme pahasına yapar; bilinçdışı öznesi zaten orada değildir ama başka bir şey, Lacan'ın "gelecekteki geçmiş" olarak tanımladığı şey haline gelir. Diğer bir deyişle ifade etmenin bilinç öznesi 'ben' der ve ifade edilenin öznesi olarak 'ben' haline gelir (bkz. yukarıdaki şekil, 2). Konuşan özne mevcut hale gelir. Ancak bilinçdışı öznesi zaten 'ben'in ötesindedir ve başka bir şey olmuştur. Konuşan özne, yani ifade etmenin öznesi artık yoktur. Bundan dolayı 'ben' demek o olmak değildir çünkü ifade etmenin öznesi (ifade ederken zamana bağlı konuşma eylemini yapan kişi) çoktan geçmişte kalmıştır ve söylediği şey ile olduğu şey başkadır. O halde ifade edilenin öznesi için mevcut olmayan, bilinçdışıdır –bilinçdışı öznesinin dışında ve dilde düzenlenmiştir. Bu iki öznenin de bir ve aynı olduğu – oysa ki değillerdir – inancı, kendini yanlış tanımadır. Bu kez dilde yansıyan 'ben' ayna karşısındaki ile aynı şey değildir, çoktan geçmiş olan bir şeydir (bkz. yukarıdaki şekil, 2 ve 3).

Sinema kuramı/sinemasal hitap uygunluğu

İzleyici-film ilişkileri açısından, özne-olarak-izleyici film metnini okuma süreci boyunca hem oluşur hem de oluşturulur. Bu nedenle sinemasal hitap (metin olarak film ve izleyicinin karşılıklı ilişki ve etkileşimi) açısından izleyici hem ifade edendir (özne-izleyici metnin anlamını oluşturur) hem de ifade edilendir (izleyici-özne metin tarafından oluşturulur). **Sanat sineması, avangard sinema** ve **karşı sinemanın** kendine gönderme yapması bu iki öznenin farklılığını korur. Ancak, **egemen sinemanın** ürettiği filmler **dikişsiz**dir ve dikkati **aygıta** (yani filmlerin yapılış biçimine) çekmezler; öykü 'doğal bir biçimde' gelişir, metin kendi anlamını inşa eder, böylece özne-izleyiciyi oluşturur çünkü onun oynayacak bir rolü yoktur, bu izleyici-öznenin oluşturulmasından farklı değildir. Ve bu iki özne arasında birlik yanılsamasına, bir başka deyişle yanlış tanımaya yol açar.

Her ne kadar sinemadan söz etmese de Benveniste ifade etmenin bu iki içkin tarzıyla ilgili açık ve kullanışlı bir ayrım yapar. Benve-

niste'ye göre ifade etme iki kayda geçirmeden biriyle ifade edilir: *histoire* (öykü anlamında) ve *discours* (söylev anlamında). Öykü, ya da daha iyisi *histoire*, hem öykü anlatımı hem de tarih anlamına geldiği için, gizlenmiş bir yazar tarafından geçmişteki olayların ifade edilişini gösterir (bu kaydedişte yazarlar kendi varlığını açığa vurmaz, orada değillerdir). Ancak *discours* anlamın aktif, devam etmekte olan toplumsal üretimini ima eder, bu kaydedişte ifade etmenin öznesi hep mevcuttur ve aynı şey alımlayıcı için de geçerlidir (çünkü söylev diyalog ve bu nedenle de bir başkası ile konuşma anlamına gelir). Kuhn'un (1982, 49) açıkça ortaya koyduğu gibi, "*histoire*'da hitap o kadar kişisel değilken *discours* hitabında öznelliği ön plana çıkarır." Burada bu kaydedişlerin kullanışlılığını sinemasal hitapla ilişkilerinde görebiliriz. *Histoire*'ın kişisel olmayan kaydedişi, öykü anlatımının gerçek sürecinin (anlatıcı sesi ya da bakış açısı) olmadığı anlamına gelir. Öznelliğin bütün işaretleri gizlidir. Öykü 'doğal bir biçimde' gelişir, 'her zaman oradadır', tamdır, oraya nasıl geldiği hakkında hiçbir ipucu sunmaz. Anaakım ve **klasik anlatı sineması**'nda da, **anlatının** kendisi -**devamlılık kurgusu** etkisi ve ardından gelen dikişsiz görünüş aracılığıyla- kesinlikle ayrımını yapar. Anlatı tam olduğu için kendisini *histoire* olarak, gerçeklik olarak temsil eder. Ve bu tamlıkla karşı karşıya gelen izleyici, her şeyi bilen özne konumuna yerleştirilir. Cinsel kimlik (heteroseksüellik olarak okunmalı) **Hollywood**'un büyük meselesi olduğundan, bu gerçeklik etkisinin ideolojik yankılarını görmek zor değildir.

Tabii ki anaakım sinema *discours*'tan yoksun değildir. **Diegesis** içinde karakterin öznelliği, örneğin bakış açısı **çekim**leri, diyaloglar, **geçmişe dönüş**ler aracılığıyla ortaya çıkar. Ancak Lapsley ve Westlake'in (1988: 51) açıkça gösterdiği gibi, aslında "ifade etmenin açık örnekleri (hala) konuşanın ve bakanın kim olduğunu tanımlayan meydana gelen anlatıda kapsanır." Yine de ben bunu ayrıntılandırma eğilimindeyim ve *histoire*'ın "egemen sinemanın tanımlayıcı özelliği olduğu" konusunda Kuhn (1982: 53) ile aynı fikirdeyim ama bu egemen sinemanın sonu değildir. Söylevsel öğelerin varlığının izleri sayesinde "söylevi harekete geçirmede, izleyen özneyi oldukça farklı bir şekilde oluşturan söylev tarzlarını tahayyül etmek mümkün ola-

bilir" (Kuhn 1982, 53). Konumlandırmayla ilişkili bu nokta **izleyici** maddesinde geliştirilecektir. Ama Kuhn'un vurguladığı diğer nokta, bir sinemasal hitap unsuru olarak anlatı bakış açısının "ifade eden olarak kadınların yerine dair neyi açığa vurduğu"nu incelemeye değer olduğu noktası, şimdi benim geçmişe dönüşle ilişkili olarak incelemek istediğim noktadır.

Filmin içindeki hitap biçimleri açısından, Benveniste'nin ifade etme kavramı geçmişe dönüş tartışılırken özellikle yararlı görünür. Öznellik açısından neler olduğunu gösterebilirmiş gibi görünür. Turim'in (1989) netleştirdiği gibi birkaç **geçmişe dönüş** tipi vardır. Ben yalnızca geçmişe dönüş ve ifade etmeye dair daha geniş bir bağlamla ilgilenmeyi ve bunun ifade eden olarak kadın kahramanla nasıl bir ilişkide olduğunu görmek istiyorum. Belirtilecek ilk nokta, özne-olarak-kahramanın tıpkı izleyici gibi hem oluşturan hem de oluşturulan özne olmasıdır. Özne hem metni uygular, yani anlatı içindeki rolünü oynar, hem de metin tarafından uygulanır, yani metnin içine yerleştirilir. O halde kahraman eşzamanlı olarak ifade etmenin ve ifade edilenin öznesidir. İlk yansıma ortaya çıkar: buna A1 diyelim. Sonra A1 bir zincirleme ve muhtemelen bir dış ses ile geçmişe dönüş durumuna girer. İfade etmenin öznesi artık kahramanın ifadenin öznesi haline geldiğini gösterir -Lacan'ın ifadesiyle söylenirse "geçmiş-içerisinde." İfadenin öznesi yeniden ifade olmak üzeredir. İkinci yansıma ortaya çıkar: A2. Geçmişe dönüşe uygun biçimde, ifadenin öznesi (önceden konuşmuş ve böylece geçmiş-önünde) olan A2 şimdi kendisini ifade etmenin öznesiymiş gibi gösterir. Gibi gösterir çünkü bu geçmişin (zaten yapılmış olan zamana bağlı bir konuşma eyleminin) yeniden uygulanmasıdır. Bu nedenle burada görünen tersine dönmüş bir öznedir. Ama aynı zamanda burada ikili bir yansıma vardır: Birincisi, ifade etmenin öznesi ile ilişki içinde olan ifade edilenin öznesi (ifade edilenin öznesi öyleymiş gibi yapar, bu yüzden tersine dönmüş 'anormal' öznedir) ve ikincisi, ifade edilenin öznesiyle (ama geçmişteki) normal ilişki içindeki ifade etmenin öznesi. Şimdi üçüncü ve dördüncü yansımaları karşı karşıya getirebiliriz: A3 (tersine dönmüş özne, rol yapan özne) ve A4 (geçmişte düzenlenen ifade etmenin öznesi). En şaşırtıcı geçmişe dönüş etkisini gösteren A3'tür.

Tabii ki bunların hepsi de sinemasal mecazın veya konuşma figürünün doğasındaki narsisizmi gösterir ama A3 zaman ve hafızada (her ikisi de geçmişten öne doğrudur) geçmişe dönüşün çarpıtıcı etkisini gösterir. Öznelliğin ikili bir aracılığı (hem ifade edilenin öznesi hem de ifade etmenin öznesi burada birlikte işler) olduğu için, bu aynı zamanda bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkinin bir **mizansenini** akla getirir. Bu açıdan, yokluk (bilinçdışı) varlığı üretir -neredeyse sanki ifade edilenin öznesinin 'ben'i geçmişe bakmakta ve ifade etmenin öznesinin 'ben'ini yakalamaktadır.

Bir sabit üzerindeki değişkenleri kullanan bu parametrik okuma nedeniyle, geçmişe dönüş, ruhun kendi bilinçdışını kontrol altına aldığı an olabilir. Bu durumda geçmişe dönüşler, **toplumsal cinsiyeti** ne olursa olsun, ideal bir güçlendirme anını temsil etmelidir. Ama durum bu mudur? **Avangard** ve **karşı sinema** bir yana, klasik anlatı sinemasına bakarsak, erkeğin geçmişe dönüşlerinin bir kadının öyküsünü anlatmasını da içerecek biçimde erkeğin geçmişe dönüşlerinin egemen olduğunu görmemiz şaşırtıcı değildir, *Mildred Pierce*'da (Michael Curtiz, 1945) olduğu gibi. Bu filmdeki üç geçmişe dönüşten sonuncusu olan dedektifin geçmişe dönüşü aslında kendinden önceki Mildred'ın iki geçmişe dönüşünü yeniden yazar / yorumlar. Cinayet ve cinayette Mildred'ın rolü etrafındaki gizemi çözen, dedektifin geçmişe dönüşüdür (Kuhn, 1982, 50-2). 1940 ve 1950lerin filmlerinde genellikle bir erkek 'uzman' (doktor, dedektif) tarafından başlatılan kadın geçmişe dönüşleri, onların ruhsal bozukluklarını (intihar girişimlerini ya da sadece deliliklerini) 'mazur göstermek' için kullanılmıştır. Bir başka deyişle, bunlar erkek kahraman tarafından çerçevelenme eğilimindedirler, böylece kadının bilinçdışına uzanan erkek olur, kadının kendisi değil. Bu örneklerde, açık bir biçimde kadın kahraman ifade edilenin öznesi olarak kalır -kadın kahramanın bilinçdışı bu nedenle kendisinin 'ötesinde'dir (kavrayışının olarak okunmalı).

Maureen Turim (1989: 117) *anaakım ve sanat sinemasında kadınların geçmişe dönüşleri konusuna bakar ve anaakım filmlerinin geçmişe dönüşleri kullanımına dair 1940 ve 1950'lerin bazı açık okumalarına karşı çıkan okumalar yapmaya çalışır.*

İKONOGRAFİ

Filmlerdeki görsel motiflerin ve tarzın sınıflandırılabilmesi ve analiz edilebilmesinin bir aracı. İkonografi bir filmin en küçük birimi olan görüntü üzerinde çalışabildiği gibi, en büyüğünde de çalışabilir: Tüm filmin türsel nitelikleri.İkonografi hem **mizansene** hem de **türe** vurgu yapar. Aynı zamanda film karakterlerinin giyim kodlarına da göndermede bulunur. İkonografi, tarihsel olarak belirgindir -bir dönemin ikonları başka bir dönemin ikonu olmayacaktır- ve belirli bir türün görüntüsünün zamanla değişimini ortaya koyar. Aynı zamanda toplumsal ve cinsel değişimleri vurgular. Eğer değişim olmadığı görülüyorsa, bu da araştırmaya değer bir konudur.

Daha iyi açıklayabilmek için **western** ve **gangster** türlerinin ikonografisini ele alalım. Her iki tür de kendine özgü giyim kodlarına ve "kendine özgü malzemelere" sahiptir (Cook, 1985: 60.) Western için at, altıpatlar, mahmuz, çizme, yelek, fular vs.; gangster sineması için hızlı arabalar, otomatik tüfekler ve gösterişli takım elbiseler. Western kahramanı puro tüttürür, gangster sigara içer. Gangster kentte, çoğunlukla karanlık kapalı alanlarda -en azından 1930ların ve 1940ların filmlerinde- yaşar. Aksiyon gece gerçekleşir. Daha çağdaş gangster filmlerinde aksiyon hem gece hem de gündüz gerçekleşir. Western'de kahraman çoğunlukla geniş düzlükleri ve büyük çölleri aşar, küçük bir kasabaya varır, atını barın hemen önündeki (ya da nereye gitmişse oradaki) tahtaya bağlar. Bu iki tür arasındaki başlıca fark Western'in neredeyse 'hiç değişmemesidir' -hatta bu ikonografi Western'in ideolojik mesajlarına meydan okumasına rağmen, Clint Eastwood'un son dönem filmlerinde bile değişmeden kalır (her ikisini de hem yönetip hem de başrolünde oynadığı *Pale Rider/Solgun Süvari* (1985) ve *Unforgiven/Affedilmeyen*'de (1992) olduğu gibi). Gangster filmlerinin ikonografisi zamanla değişir. 1930'larda ve sonra 1940'ların kara filmlerinde yer alan ışık efektleri, gangster filmlerinde artık yoktur. Şiddetin ikonografisi bile 'evrimleşmiştir' -onun mizansenine hiçbir şey bağışlanmaz. Westernlerin değişmemesinin nedeni **izleyici** beklentileriyle ilintilidir. Western geçmiş zamanlara gönderme yapar, ama bu geçmiş ABD'nin kültürel tarihinin ve toplumun

işlemesini sağlayan değerlerin bir parçasıdır, bu yüzden mevcut ikonografiyi sürdürmelidir. Eğer sürdürmezse rahatsız eder. Gangster filmleri için bu durum geçerli değildir. İzleyici beklentisi tam tersidir. Kentteki şiddet ABD'deki gündelik yaşamın bir parçasıdır, çete savaşlarında olduğu gibi. Bu belki gangster filmlerinin yeni bir biçimi olan Siyah gangster filmlerinin niçin bu kadar popüler olduğunu da açıklayabilir -Siyah kent şiddetinin hem **mitini** hem de gerçekliğini anlatır gibidir (örneğin *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991); *Boyz'n the Hood/Artık Çocuk Değiller* (John Singleton, 1991).

İkonografinin görüntünün ötesine geçen yananlamları vardır. Örneğin giyim kodları tarihsel dönemden daha fazlasına göndermede bulunur. 1930ların filmlerinde soluk elbisesinin içindeki dedektife karşı gangsterlerin gösterişli takım elbiseler giymesi, düzene karşı **aşırılık** anlamına gelir. Özellikle kadınlar, giyim tarzlarıyla çok daha fazla şey 'söyler': Otorite ve güç peşindeki kadın vatkalı kıyafetinin içinde neredeyse kendisini erkeksileştirirken (1940ların filmlerinde olduğu gibi), güvenilmez *femme fatale* karakter vücuda yapışan bir gece kıyafeti giyer -bacağı gösteren uzun bir yırtmaç tercih edilir- vs.

İMGESEL / SİMGESEL

Bu iki temel psikanalitik kavram, Sigmund Freud'un çocuğun öznelliğinin (kimlik duygusunun) gelişimindeki bilinçli ve bilinçdışı dürtülere dair kuramını ilerletmek için Jacques Lacan tarafından geliştirilmiştir. Freud bu dürtüleri cinsel terimlerle açıklamış, onlara ardından Ödipal aşamanın geleceği ayna evresi olarak göndermede bulunmuştur. Lacan'ın kuramının değeri, bu gelişim tartışmasını tamamen cinsel bir alandan açıkça dilbilimsel bir alana taşımasından kaynaklanır. Ve her ne kadar öncelikle erkeğe odaklanıp kız çocuğa daha az ilgi gösteriyor olsa da, Lacan'ın kuramı yine de öznelliği dilin içinde kurması nedeniyle genelde feminist kurama özelde ise cinsel farklılık ve öznellik olgularını tartışan feminist sinema kuramcılarına büyük kolaylık sağlamıştır (bkz. **feminist sinema kuramı**). İzleyen satırlarda erken dönem Freudyen kuramın kısa bir özeti ve

Lacan'ın bu kurama getirdiği nüanslar yer alacak -ardından sinema kuramına katkısı açıklanacak.

Freud'a göre, çocuğun ayna evresinden geçtiği bir aşama vardır. Ayna evresi tabii ki soyut bir kavramdır ve çocuğun cinsel ve toplumsal (Lacan'a göre) kimlik edinme sürecinin ilk aşamasını tanımlamak için kullanılır. Ayna evresi normalde çocuğun sütten kesilmesine denk gelir (yani yaş açısından çocuktan çocuğa farklılık gösterir). Bu ana kadar çocuk hayali bir 'anneyle birliktelik' düşüncesine sahiptir -kendisini anneyle bir hisseder. Lacan'ın terminolojisinde bu anneyle özdeşleşme İmgeselin ilk evresidir. Sonra annesi çocuğu aynanın önünde tutar. Şimdi çocuk kendisinin aynadaki görüntüsüyle hayali bir özdeşlik ve birlik duygusuna sahiptir. Lacan'ın İmgesel kuramında bu ikinci evredir ve Freud'un çocuğun bir öznelliğe (kimlik duygusuna) doğru ilerlemesindeki narsisistik uğrak (moment) olarak adlandırdığı durumdur. Bu erkek çocuğun annesiyle arasındaki cinsel farklılığı, kız çocuğun ise annesiyle benzerliğini algıladığı önemli andır. Çocuk aynadan yansıyan görüntüyle birlik duygusunun hayali doğasını fark etmeye başlar -bir ve aynı değildir. Aynı anda annenin kaybını/yokluğunu hisseder (memenin kaybedilmesi ve ardından anneyle birlik olma duygusunun kaybı).

Erkek çocuk annesiyle arasındaki cinsel farklılığı algılar: O bir penise sahiptir, annesi ise değildir (annenin de çocukla aynanın karşısında olduğunu, kendisini görmesi için onu aynanın önüne getirdiğini hatırlayın). Freud'a göre erkek çocuk annesinin penisten yoksun olduğunu görür, Freud'un açıklamasına göre çocuğu iğdiş edilme korkusuyla dolduran bu eksikliktir. Anne onun yitirebileceği şeyi temsil eder. Bu durumda anne, yine Freud'un terimleriyle söylersek, potansiyel olarak iğdiş edici annedir. Bu arada kız çocuk, der Freud, annesiyle benzerliğini algılar ve bir penise sahip olmayı diler -kötü şöhretli penis-imrenmesi miti. Lacancı psikanaliz iğdiş edici anne fikrine karşı çıkmaz ama çocuğun öznelliğinin annenin varlığına, dişi ötekine ihtiyaç duyduğunu vurgular. Lacan burada tabii erkek çocuktan söz etmektedir; kız çocuk söz konusu olduğunda daha az açıktır. Bu nedenle erkeğin öznelliği anne/ötekine -(m)other- bağımlıdır. O olmadan, özne olarak benlik duygusu güvenli değildir.

Bu aşamada ayna evresi ya da İmgesel sona ermeye başlar. Erkek çocuk kendi gelişiminin ikinci aşamasına geçer: Ödipal evre. Annesiyle farklılığını hisseden ama kendi kimliğini (kendi farklılığını, kendi öznelliğini) öne sürebilmek için hâlâ onunla birliği arzulayan erkek çocuk, annesiyle cinsel olarak bağlanmayı ister. Freud'a göre baba cinsel tabuyu -anneyle ilişkiye girme yasağını- yürürlüğe sokmak zorundadır. Erkek çocuk annesi olmayan bir kadınla bağlanmayı aramak zorundadır. Eğer erkek çocuk itaat etmezse, alma riskine girdiği ceza bu kez baba tarafından gerçekleştirilecek iğdiş edilmedir. Böylece çocuk en kötü korkusunu anlayabilir ve annesi gibi olur –o zaman kimliği ne olacaktır?

Lacan bu aşamaya farklı bir açıklama getirir, dilin içine yerleştirerek ona Simgesel der. Erkek çocuğun annesine yönelik arzusunun farkına vardığı anda baba araya girer ve ataerkil yasayı yürürlüğe koyar. Baba aynadaki görüntüye giren üçüncü kişidir. O, çocuk için ailedeki otorite figürünü temsil eder. Dolayısıyla çocuk ailedeki otoriter yöneticinin ne söyleyebileceğini hayal eder; baba, bu nedenle, simgesel babadır. Baba ensesti yasaklar. Bu tabu, dilbilimsel olarak 'Hayır' sözcüğüyle dayatılır ve Lacan bunu Babanın Yasası olarak adlandırır. Çünkü temeli dildedir ve ataerkil yasa bir Simgesel Düzen'dir. Çocuk artık itaat edip etmeyeceğine karar vermelidir. İtaat etmek arzunun bastırılması anlamına gelir. Bastırma, bilinçdışını meydana getirir. Bu bastırmanın karşılığında çocuk, Simgesel Düzen'e adım atar, ataerkil yasanın bir parçası olur, babasıyla işbirliğine girerek Babanın Yasası'nı sürdürür (daha fazla ayrıntı için bkz. **psikanaliz**). Simgesel Düzen'e giren çocuk, dile de girmiş olur ve ona tabii hale gelir. İmgeselin dil-öncesi aşamasından geçmiştir, artık dilin (ataerkil dilin) öznesidir. Simgesel Düzen'e girerek erkek çocuk Babanın Yasası'na uyum gösterir ve arzusunun nesnesinin (annesinin) yanlışlığını anlayarak, Ödipal yörüngesini tamamlamak için annesi dışında bir kadın arayışına girer. Öznelliği ve cinsel güvenliği buna bağlıdır (erkek çocuğun cinsel kimliğinin annesinden, dişi anne/ötekiden -(m)other- farklılığını hissetmesine bağlı olduğu konusunda Freud ve Lacan'ın hemfikir olduğunu hatırlayın).

Demek ki erkek çocuk için kimlik nosyonu tümüyle cinsel farklılık ve dil meselesiyle bağlantılıdır. Peki ya kız çocuk? Birincisi, kız çocuk annesiyle ilgili arzusundan bütünüyle vazgeçmez çünkü Babanın Yasası'nı bilmemektedir. İkincisi, asla tam olarak Simgesel Düzen'e girmeyecektir çünkü Babanın Yasası ona uygulanmamaktadır. Dolayısıyla kız çocuk hem cinsel olarak hem de dille ilişkisi bakımından iki kat daha dengelidir. İlk nokta üzerinden söylersek, kız çocuğun öznelliği annesine benzerliğiyle belirlenir. Bu yüzden ikili bir arzu duyar: Hem kendi cinsine (anne) hem de erkek cinsine (kız çocuğun doğal yörüngesi babayı arzulamaktır, bu arzu baba tarafından yasaklandığı için arzuyu yerine getirebilmek için bir 'erkek öteki' arayışına girer). Dil açısından kız çocuk yine iki kere konumlanmış durumdadır. Bir yandan dil-öncesi konumdadır: Hiçbir zaman ataerkil dilin öznesi olamayacağı için hep bu dilin dışında kalacaktır. Öte yandan o da Simgesel Düzen'in *içinde* yer alacaktır. Dilin öznesi değil (erkek çocuktan farklı olarak) nesnesi olsa da, cinsel kimliğin ataerkil yapılanması içinde orada olmak zorundadır. Erkeğin kendi farklılığını kavraması için, onun anne/öteki olarak aynada yer alması kaçınılmazdır.

Sinema kuramına uygunluk

Bu kavramlar öncelikle **film diegesisi**nde çalışan **ideolojik** işleyişi, ikinci olarak da bu işleyişin okuyucu-metin ilişkisi düzeyindeki konumunu aydınlatmaya hizmet edebilir. İkinci nokta **izleyici**nin konumlanışı ve **dikiş** maddelerinde uzun uzun tartışıldığı için burada yalnızca ilk noktayla ilgileneceğim.

Sinemanın psikolojik durumları ve zihinsel deneyimleri açığa vurduğu düşüncesi 1914 öncesinden bu yana yönetmenler ve bazı eleştirmenler tarafından geniş kabul görmektedir. Bununla birlikte Lacan'ın Freud'u yeniden düşünmesinin film **kuramı** üzerinde yarattığı etkiden önce, yaygın film okumaları psikanalizden ziyade sosyolojik ve estetik açıklamalara dayalı olma eğilimindeydi. Eğer psikanaliz film okumalarını ve kuramlaştırmayı motive etmişse -ki 1920'lerde, sonra da 1940'lar ve 1950'lerde öyle olmuştu- ilk dönemde filmin bilinçdışının çalışmasını perdeye taşıyabilme gücüne ve sonraki dönemde de Freud'un popülist yorumlanışıyla **mizansene**

odaklanmıştı. 1920'lerin **avangard** filmleri öznellik ve cinsel kimlik duygusunun oluşumunda erkeğin kadına bağlı oluşu konularını ele almış, bu yönden Lacan'ı öncelemişti. 1940'larda ve '50'lerde yapılan -çoğu Freud'un popülerleşmesinin ışığında **Hollywood**'dan gelen- birçok filmdeyse tersine, annenin ya özverili ya da kontrol edici ve baskılayıcı olarak tanımlandığı anne-kız ilişkisine dair **anlatılar** üretildi (anne-kız ilişkilerinin daha detaylı analizi için bkz. Kaplan, 1992.) Öte yandan çağdaş ABD'de gençliğin (özellikle genç erkeklerin) işlevsizliğini dile getiren çok sayıda film yapıldı. Bu sefer konu babanın ihmali ya da annenin çocuklarının eziyet çektiği durumlara yol açan **aşırı** güçlü doğası idi.

Bununla birlikte, Lacancı ya da (Lacancı feministleri de içeren) Post-Lacancı konumlar üzerinden yeni film okumaları içinde, İmgesel ve Simgesel'in, bu temel kavramların yararlılığını ölçmeye başlayabiliriz. Bu özellikle **kara filmin** ve kadın filmlerinin (bkz. **melodram** ve **kadın filmleri**) yeni okumalarında ortaya çıkar. Bu okumalar, örneğin kara filmde *femme fatale*'in ya da 'çok şey bilen kadın'ın 'kötü' olduğu için cezalandırılması gerektiği olgusunu gizlemeye çalışan ideolojik işleyişleri açığa çıkarabilmiştir. Ayrıca bu yeni okumalar filmdeki kadının yalnıza 'kötü' olduğu için değil, erkek karakterin kadınla ilişkisinde farklılığını öne çıkaramamasından ve Ödipal yörüngesini tatmin edici biçimde tamamlayamamasından dolayı kurban olduğunu öne sürer. Kadın erkeğin öznellik duygusunu tehdit eder çünkü erkeğin farklılığı, aynada yansıyan kadının, anne/ötekinin -(m)other- varlığına bağlıdır. Gerçekte kadın aynada olmayı reddedebilir. Bu durumda erkek karakter ataerkil düzen içinde önceden belirlenmiş konumuna umutsuzca uyum göstermeye çalışan kadını gözetleme ve izleme zorunluluğu hisseder. Ama bu kadının tek tehdit etme tarzı değildir. O aynı zamanda 'anne' olduğu için de tehdit edicidir. Bu yüzden erkek Simgesel Düzen'e geçmesi ya da iğdişlikle yüzleşmesi gerektiğini bilir çünkü annesini arzusunun nesnesi haline getiremez. Bu tehdit 'öteki'ne bağlılığın istikrarsız doğasına işaret ettiği ve bunun ardından iğdiş edilme tehdidini ortaya çıkardığı için, erkek iki stratejiyi benimser: **Röntgencilik** ve **fetişizm**. Röntgencilik kadını hiç bitmeyen bir gözaltına sokar ve bu aynı za-

manda onu kontrol etmenin bir yoludur (*Psycho/Sapık*'ta (Alfred Hitchcock, 1960) olduğu gibi, sadistik bir cinayete doğru). Fetişizm bedenin çeşitli kısımlarını onlara aşırı anlamlar yükleyerek metalaştırır (göğüsler, bacaklar, sıkı elbiseler içindeki beden) ve böylece farklılığını reddeder: Erkek, fallik olan ve bu yüzden güven veren erilleştirilmiş bir kadın imajı üretir. Her iki durumda da tehdit etksizleştirilmiş olur. Bununla birlikte, her ikisinde de gördüğümüz, krize girmiş erkeklik ile erkeğin kadınlara yansıtılmış korkularıdır - kadınlığa yönelik derin ikilemlerle dolu bir tutumun mizanseni. Ve bu açıdan yönetmenlerde algılanan kadın düşmanlığı (en kötü şöhretlisi Hitchcock'tur ama epey çok sayıdadırlar) daha karmaşık ve aslında daha ilginç bir ışıkta görülebilir.

Ayrıca bkz. **psikanaliz, Ödipal yörünge, dikiş, aygıt, cinsellik, izleyici, özne / öznellik**

Lacan üzerine daha ileri okuma için bkz. **Benvenuto & Kennedy, 1986; Grosz, 1990.** *Psikanaliz ve sinema için bkz.* **Kaplan, 1990; Penley, 1988 ve 1989.**

Film okumaları için bkz. **Fischer, 1989; Kaplan, 1980; Kuhn, 1985; Modleski, 1988; Mulvey, 1989.**

İNGİLİZ YENİ DALGASI

İngiliz Yeni Dalgası, Fransız eşi gibi oldukça kısa ömürlüydü: 1958-64. Bir akım olarak İngiltere'de, genel olarak 1950'lerde beliren genç kuşağın sebep olduğu toplumsal ve kültürel değişimlerin dönemine rastlar. Bu dönem müzikte, modada ve cinsellik taleplerinde yaşanan radikal değişimlerle bilinmektedir - bu 'çalkalanan altmışlar'ın (swinging sixties) zamanıydı. Aynı zamanda 'mutfak' dramlarının ('kitchen-sink' drama) ve sahnede John Osborne'un *Look Back in Anger* (1956) oyunu ile başlayan yeni bir çıplak **gerçekçiliğin** dönemiydi.

İngiliz Yeni Dalgası hem sözü edilen mutfak (kitchen-sink) gerçekçi tiyatrosunun hem de **İngiliz Özgür Sineması**'nın radikal belgesel geleneğinin mirasıdır. Yeni Dalga'ya egemen olan Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi sinemacıların, Özgür İngiliz Sineması grubunun da önde gelen üyeleri oldukları düşünü-

lünce, geleneğin bu şekilde sürdürülmüş olması pek de şaşırtıcı değildir. Özgür İngiliz Sineması grubunun çalışmaları gençliğin ve işçi sınıfının çalışma ve dinlenme zamanlarını konu etmişken, Yeni Dalga giderek yayılan bir kitle iletişimi kültüründe büyümekte olan gençlerin o dönemdeki toplumsal meselelerine odaklanmaktaydı. Fahişelik, kürtaj, homoseksüellik, kitle iletişimi kültürünün sebep olduğu yabancılaşma, çiftlerin birlikteliği sürdürme konusunda yaşadıkları sorunlar - bunlar başa çıkılması gereken temel 'toplumsal sorunlar'dan birkaçıydı. Belgesel-gerçekçi üslup, çekim için özellikle kuzey sanayi şehirlerindeki otantik mekanların tercih edilmesi, (görüntülerin grenli bir haber filmi gibi görünmelerine sebep olan) siyah-beyaz hızlı filmin kullanılması ve doğal ışıklandırma gibi örneklerle, Yeni Dalga sinemasının her noktasında açıkça görülebilmektedir. Yıldızlar kullanılmadı, ne var ki Alan Bates, Albert Finney, Richard Burton ve Michael Caine gibi oyuncular, bu filmlerdeki rolleri sayesinde kısa bir süre içerisinde yıldız statüsüne yükseldiler. Bu akımın filmlerinde en sık boy gösteren iki kadın oyuncunun, Rachel Roberts ve Rita Tushingham'ın hiçbir zaman aynı statüye yükselememeleri dikkat çekicidir. Filmlerin çoğu doğrudan işçi sınıfından gelen yazarların yazdığı kitaplardan ya da oyunlardan uyarlamaydı: Alan Sillitoe, John Braine, David Storey ve Shelagh Delaney.

Bazı sinema tarihçileri ilk Yeni Dalga çalışması olarak *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959) filmini gösterseler de, bu filmin söz konusu akımın müjdecisi olduğunu söylemek ve Richardson'un perdeye uyarladığı, Osborne'nun *Look Back in Anger* (1959) çalışmasının, aslında bu akımın gerçek başlangıcı olduğu belirtilmek daha doğru olacaktır. Osborne ve Richardson kendi projelerini finanse etmek için bağımsız bir yapım şirketi kuran ilk girişimciler olarak (Wood-fall Films), bu alanda da öncü oldular. Bu şirketi takiben, hemen Joseph Janni'nin Vic Films, daha sonra da British Lion'un bir yan kuruluşu olan ve on altı bağımsız yapımcının oluşturduğu bir konsorsiyum olan Bryanston ve son olarak da, Richard Attenborough ve Bryan Forbes'in Beaver Films yapım şirketleri kuruldu. Woodfall Films kurulduktan kısa bir süre sonra, Bryanston'dan Shelagh Delaney'in *A*

Taste of Honey/Bir Tadım Bal (Richardson, 1961) çalışmasının yapımı için finansal destek aradı. British Lion'un yan kuruluşu ile sağlanan bu bağlantı, 1964'te kısmen de olsa bu akımın kaderini çizmiş oldu.

Richard Burton'ın baş rolde Jimmy Porter karakterini canlandırdığı *Look Back in Anger* çalışması, 'öfkeli genç adamlar'ın (angry young men) filmleri olarak anılan filmlerden ilkiydi; bu çalışmayı kısa sürede Albert Finney'in *Saturday Night and Sunday Morning* (Reisz, 1960) ve Alan Bates'in *A Kind of Loving* (John Schlesinger, 1962) filmleri izledi. Tek ebeveynli yetişmenin gerçek zorlukları ve toplumun homoseksüelleri marjinalize etmesi sonucu yaşanan yalnızlık *A Taste of Honey*'in ana konularıdır. Borstal* gibi otoriter kurumların riyakarlığı *The Loniliness of the Long Distance Runner* (Richardson, 1962) filminde sertçe eleştirilir. *This Sporting Life* (Anderson, 1963) ise ragbi liginin içine bulaştığı yolsuzluk ve ticarileşmeyi ve iletişimsizliğin sevgilileri ne tür gaddarca davranışlara sürükleyebileceğini açıkça ortaya koymaktadır.

1963 yılına gelindiğinde filmlerin üçte birinden fazlası Yeni Dalga yapımıydı. Akım başarılı olmuştu ve İngiliz film endüstrisinin **Hollywood** egemenliğine direnebileceğini kanıtlıyordu. Ne var ki, esas olarak bu büyük başarı, özellikle de Yeni Dalga filmlerinin bir çoğununun yapımcısı olan Woodfall Films'in başarısı, akımın – ve dolayısıyla İngiliz film endüstrisi'nin – ölümünü getirdi. Richardson *Tom Jones* romanını filme uyarlamak istiyordu. Filmi renkli olarak ve gerekli bütün kostümlerle çekmek istiyordu. Bu çalışma tipik bir Yeni Dalga yapımından epeyce yüksek bir bütçeye ihtiyaç duymaktaydı. British Lion projeye destek vermeyi reddetti ve Richardson bundan dolayı, Amerikan yapım şirketi United Artist'e başvurdu. Bu zamanlarda Hollywood şiddetli finansal sıkıntılar yaşamaktaydı ve genel masrafların ucuz olduğu ve yetenekli insanların ucuza çalıştırılabildiği İngiltere'ye yönelmekten ancak çok memnun olabilirdi. United Artist'in *Tom Jones*'u (1963) finanse etmek için yaptığı antlaşma

* Britanya'da 1895 ile 1982 yılları arasında, 16 ile 22 yaşları arasındaki gençlerin topluma tekrar kazandırılması için kullanılmış bir tür ıslahevi (ç.n.).

İngiliz bağımsız şirketlerinin ve sonra da British Lion'un omurgasını kıran olumsuz adımların ilki oldu. İngilizlerin başarısından etkilenen büyük Hollywood stüdyoları İngiliz yapımlarını desteklemeye başladılar ve 1966 yılına gelindiğinde İngiliz filmlerinin % 75'i Amerikan şirketleri tarafından finanse edilmekteydi. 1967'de bu oran %90'a yükseldi. Hollywood'un şansının dönmeye başladığı 1960'ların sonlarında, Amerikan şirketleri İngiliz film endüstrisini kendi filmlerini adeta finanse edemeyecek durumda bırakarak, İngiltere'yi terk ettiler. Buna Yeni Dalga filmlerinin çoğununun yapımcısı olan British Lion'un 1964'teki tasfiyesi eklenince, endüstrinin ölümü ile ilgili resim tamamlanmaktadır.

Ayrıca bkz. **İngiliz Özgür Sineması**

Ek okuma için bkz. **Hill, 1986.**

İTALYAN YENİ GERÇEKÇİLİĞİ

1942 ile 1952 yılları arasında sürmüş olan bir sinema akımıdır. Eleştirmenler Roberto Rossellini'nin 1945'teki *Roma città aperta/ Roma Açık Şehir* çalışmasını ilk gerçek yeni-gerçekçi film olarak saysalar da, bu akımın esas habercisi Luchino Visconti'nin *Ossessione/Tutku* (1942) filmidir. Ve Visconti'nin bu filmindeki senaryo yazarı olan Antonio Pietrangeli, 1943'te *Tutku* hakkında konuşurken, bilfiil *yeni-gerçekçilik* terimini kullanmıştı. Bu akımın en önemli temsilcileri Visconti, Rossellini ve Vittorio De Sica'dır.

Rossellini Yeni Gerçekçiliği hem etik hem de estetik bir sinema olarak tanımladı ve tam olarak ne demek istediğini anlamak için, bu sinema anlayışının içinde doğduğu tarihsel koşullara bakmalıyız. Mussolini'nin faşist yönetimi sırasında gerçeklerle ilişkisi olmayan filmler üretiliyordu ve bunların biricik amacı İtalya'yı olumlu bir imajla tanıtmaktı. Hükümet suçun ve ahlaksızlığın perdeye yansımaması gerektiğine karar vermişti. Bu dönemin başlıca filmleri, (faşizm sonrası) 'beyaz telefonlu filmler' olarak küçümsenen, içi boş orta-sınıf melodramlarıydı. Faşist hükümetin film endüstrisini kont-

rol altında tutuğu dönemde, bazı 'iyi' şeyler de yapıldı: ünlü Cinecittà stüdyoları (İtalya'nın **Hollywood**'a yanıtı) ve İtalyan Film Okulu kuruldu. Ve daha da önemlisi, bazı sinemacılar faşizme karşı etik ve estetik bir duruş sergilediler.

Dolayısıyla Yeni Gerçekçilik, kısmen de olsa kendi varlığını, bu sinemacıların kendi ifade özgürlüklerine karşı getirilen kısıtlamalara gösterdikleri memnuniyetsizliğe borçludur. Ve Visconti'nin 1942 yapımı filmi tam da bu bağlamda Yeni Gerçekçiliğin habercisi olarak görülebilir. Fakat onun da kendi film stilini geliştirmesine katkıda bulunmuş öncüleri vardır. Visconti 1930'larda Fransız sinemacı Jean Renoir'nın asistanlığını yaptı: bu önemli bir çıraklıktı çünkü birincisi, Renoir **Fransız Şiirsel Gerçekçiliği** akımının bir üyesiydi ve ikincisi, Visconti Renoir ile, tarihçilerin İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının müjdeleyicisi olarak gördükleri *Toni* (1934) filminde birlikte çalışmışlardı. Kuşku yok ki, şiirsel gerçekçiliğin toplumsal ve kötümser gerçekçiliği, yeni-gerçekçiliğe nüfuz etti fakat *Toni* ile ilgili vurgulanması gereken nokta, bu film bir kadına tutkusu uğruna cinayet işlemek zorunda kalan Fransa'daki İtalyan bir göçmenin gerçek hikayesine dayanıyordu. Renoir profesyonel olmayan oyuncular kullandı, filmi gerçek mekanlarda çekti ve filmin gerçek mekan sesini korudu. Film grenli, gerçekçi bir görüntüye sahiptir ve filmdeki ses bu belgesel havayı destekleyecek şekilde haşırdamaktadır. Gerçek bir hikayeden uyarlanmamış olan Visconti'nin *Tutku* filmi ise Amerikan bir ucuz roman olan James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* kitabının serbest bir uyarlamasıdır. Film Kuzey İtalya'da gerçek mekanlarda çekildi ve bir kadına saplantılı bir şekilde bağlanan ve kocasını öldürme konusundaki planına ikna olan bir işçinin hikayesini anlatmaktadır. Amacına ulaşan kadın, daha sonra bir araba kazasında ('doğal yollarla'!) can verir. Çıkarcı saplantılarla dolu bir hikaye ve tutku ve şehvet düşkünlüğü ile bezeli görüntüler sayesinde Visconti, hükümetin sinemada temizliğin ve edebin gösterilmesi gerektiği yönündeki kararlarına özellikle karşı gelmekteydi. Filmin ancak çok ağır sansürlenmiş bir versiyonu gösterime girebildi ve Visconti de 1948'e kadar (*La Terra trema/Yer Sarsılıyor*) başka bir film çekmedi. Ne var ki, yeni gerçekçiliğin tohumları ekilmiş oldu.

İtalya'daki faşistlerin hükümranlığı 1943'te sona yaklaştı ve İtalya 1944'te Müttefikler tarafından işgal edildi. Faşizmin sona ermesiyle birlikte, işçi sınıfının ve kentsel yaşamın yoksulluk halleri ile ilgili gerçekleri anlatmak da mümkün hale geldi. Ve küçük bir grup sinemacı tam da bunu yaptı. Onlar eski sinemayı ve onun kodlarını ve uzlaşımlarını reddettiler ve daha çıplak bir gerçekçiliğin peşine düştüler. Bu akımın temel ilkelerine göre sinema kendi doğasına ve toplum içindeki rolüne odaklanmalıdır ve izleyicilerin kendi gerçeklikleriyle yüzleşmelerine vesile olmalıdır. Bu ilkeler söz konusu akımın biçimine ve içeriğine etki etti. Birincisi, akıma ait bir film hayattan bir kesit sunmalıdır, günlük hayatın içine dalmalı sonra çıkmalıdır. 'Gerçekçiliği' aktarmak için edebi uyarlamalara başvurmak yerine gerçeğin kendisine yönelmelidir. İkincisi, film toplumsal gerçekçiliğe odaklanmalıdır: savaş sonrası İtalya'da çok yaygın olan yoksulluğa ve işsizliğe yönelmelidir. Üçüncüsü, bu gerçekçiliği garanti altına almak için - bölgesel lehçeler kullanmak dahi - diyaloglar ve kullanılan dil doğal olmalıdır. Etkiyi daha da güçlendirmek için tercihen profesyonel olmayan oyuncular kullanılmalıdır. Dördüncüsü, stüdyo çekimlerinin yerine gerçek mekanlarda çekim yapılmalıdır. Ve son olarak, çekimler belgesel üslupla yapılmalıdır ve görüntüler doğal ışıkta, elde taşınan kamera ile ve gözlem ve analiz yapılarak çekilmelidir. Bunlar çok kesin kurallardır ve *Yer Sarsılıyor* (bir edebi eser uyarlaması olduğu için tam karşılamamaktadır) ve *Roma Açık Şehir* (*fetiş star* Anna Magnani dahil profesyonel ve profesyonel olmayan oyuncuların birlikte oynadığı ve üç küçük stüdyonun kullanıldığı bir film) gibi bazı filmler bu kurallara yaklaşsalar da, gerçekte sadece bir film bütün bu ilkeleri karşılamaktadır: De Sica'nın *Ladri di biciclette*/*Bisiklet Hırsızları* (1948) filmi.

Roma Açık Şehir Romalıların 1943-44 yıllarında yaşadıkları gerçek olaylara dayanmaktaydı. Bu kontrolün halen Almanların elinde olduğu, Müttefiklerin şehre gelmeden önceki dönemdi. Anlatı İtalyan Direnişi'nin üç günlük bir süre boyuncaki faaliyetlerine yoğunlaşmaktadır. Ne var ki, filmin orijinalliği yapım aşamasında yaşanan zorluklardan gelmektedir. Rossellini çekimleri haber filmlerinde

kullanılan ham filmle yapmak zorunda kaldı ve bu da görüntülere grenli-gerçekçi bir görünüm kazandırdı. Para ve ham film bulmak son derece güçtü. Filmin neredeyse tamamı Roma'da çekildi. Bu üç günlük zaman diliminde direniş savaşçıları da ölmektedir fakat filmin uyandırdığı izlenime göre bizler bu savaşçıların ve filmdeki başkalarının hikayelerini hemen kavrarız ve film sona erse de bu insanların hayatları devam etmektedir.

Yeni Gerçekçilik, genellikle diğer film akımlarında olduğu gibi kısa sürmedi. Akım on yıl, hatta De Sica'nın *Il tetto* (1956) filminin son yeni gerçekçi çalışma olduğunu dikkate alırsak on dört yıl sürdü. Yeni Gerçekçilik 1950'lerin başlarında, Giulio Andreotti'yi Gösteri Sanatları Direktörü olarak atayan ve onu sınırsız yetkilerle donatan hükümet tarafından, bir bakıma, resmi yollarla 'sonlandırıldı'. İtalya'nın imajını zedeleyen her filmin İtalya'da gösterimi engelleniyordu ve Andreotti banka kredilerini kontrol ettiğinden dolayı, uygulamayı **motivasyon** açısından fazla yeni-gerçekçi olarak düşündüğü filmlere para vermemeye kadar götürebiliyordu. Hükümetin akımın filmlerinde içkin olan **toplumsal** gerçekçiliğe olan antipatisine, 1950'lerin başlarındaki Soğuk Savaş atmosferi de katkı sağladı. Akım içerisindeki sinemacılardan bir tek Visconti açıkça Marxist olmasına rağmen, hükümet bu filmleri politik ve özellikle de sol kanada yakın olarak görüyordu

Sonlandırılmış olmasına rağmen Yeni Gerçekçiliğin Avrupa'nın, ABD'nin ve Hindistan'nın gelecekteki film çalışmalarına muazzam bir etkisi oldu. **Fransız Yeni Dalgası** bu akıma ne çok şey borçlu olduğunu açıkça ilan etti ve bu akımın biçimsel nüveleri **İngiliz Yeni Dalgası**'nda açıkça görülebilmektedir. Benzer bir şekilde, daha genç bir İtalyan sinemacılar kuşağı da, özellikle de Emmanuel Olmi, Michelangelo Antonioni ve Federico Fellini gibi yönetmenler, Yeni Gerçekçi çalışmalardan çok fazla etkilendiler. Ve Hindistan'da, Satyajit Ray'ın 1950'lerin sonlarındaki filmleri yeni-gerçekçiliğin ilkeleriyle fazlasıyla donatılmıştır.

İZLEYİCİ /İZLEYİCİ-ÖZDEŞLEŞMESİ / KADIN İZLEYİCİ

İzleyicilik konusuyla, göstergebilim ve psikanalizin sinema kuramları üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak 'kuramsal' düzeyde ilk defa 1970'lerin ortalarında ilgilenilmeye başlandı. Ama sinema ve bilinçdışı arasındaki ilişki yeni bir düşünce değildir. Bilinçdışı arzunun aracısı olarak sinema ve insan ruhunun iç işleyişinin yansıması olarak beyaz perdenin uygunluğu, 1920 ve 1930larda ilk dönem kuramcılar tarafından tartışılıyordu -tıpkı rüyalar ve bilinçdışı mekanizmalarıyla sinema arasındaki benzerliklerin tartışılması gibi. Ama sinemasal deneyimin izleyici üzerindeki etkisinin tam olarak ele alınması 1970leri bulacaktı.

İzleyicilik kuramı üç aşamadan geçmiştir. Birinci aşamada, 1970lerin sinema kuramında Baudry, Bellour ve Metz karanlık salonda oturup beyazperdeye bakan izleyiciye ne olduğunu açıklamak için bir aygıt ve imgesel gösteren olarak sinema üzerine yazdılar. İkinci aşamada, 1975 sonrası feminist sinema kuramında, konuyla ilgili ilk yazılarda ima edilen 'doğal' varsayıma, izleyici bakışından kaynaklanan erillik ve her bir izlemenin Ödipal yörüngenin sorunsuz bir yeniden sahnelenmesi olduğu 'doğal' kabulüne eleştirmen ve sinemacı Laura Mulvey tarafından güçlü bir şekilde itiraz edilmiştir. Üçüncü aşama olan 1980'lerin (çoğunlukla feminist) sinema kuramında ise Mulvey'in yazıları psikanaliz dışında başka kuramsal yaklaşımlar öne sürerek tartışmayı genişletmeye çabalayan kuramcıları daha ileri araştırmalar konusunda kışkırtmıştır. Aşağıda yazılanlar bu üç aşamanın ve onları kuşatan tartışmaların kısa bir özetidir.

Birinci aşama

Baudry, Bellour ve Metz filmin bilinçdışı düzeyinde nasıl işlediğini açıklamak için Freud'un çocuğun libido dürtüleri ve Lacan'ın ayna evresi çözümlemelerini kullanırlar. İzleyici ve beyazperde arasındaki ilişkiden bahsetmenin bir yolu olarak ekran ile ayna arasındaki benzerlikten yola çıkan bu yazarlar, her film izlemede cinsel farklılık, dil ve özerk kendilik ya da öznelliğin edinilmesiyle ilgili bilinçdışı süreçlerin bir sahnelenişinin var olduğunu belirtirler. Başka bir deyişle, her izleme Ödipal yörüngenin bir tekrarını temsil eder.

Bu da klasik anlatı sinemasında öznenin erkek olduğuna işaret eder (Mayne, 1993: 23). Bunu biraz açalım.

Baudry'ye göre (1970) sinemasal aygıt kendi sistemi ve temsil mekanizmaları (kamera, kurgu, yansıtma, perde önündeki izleyici) aracılığıyla ideolojik bir konum üretir. Bu konum ideolojiktir çünkü egemen anlatı sinemasının uygulamaları filmi üreten emeği gizler ve izleyiciye gerçeklik izlenimi sunar. Bu dikişsizlik izleyiciye üzerinde üstünlüğe sahip olduğuna inandığı bütün bir görsellik duygusu verir. İzleyici filmsel metnin anlamlarının yazarı olduğuna inanır ve bu açıdan sinemasal 'gerçeklik-etkisi'nin idealizmi ile işbirliği yapar - tüm bunlar Baudry'nin "aşkın özne olarak izleyici" (üstünlüğün sahibi olarak) tanımına yol açar. Baudry'ye göre bunun tersi doğrudur: İzleyici metnin anlamları tarafından inşa edilir. Bu nedenle sinemasal aygıt özneyi metnin etkisi olarak sorgular. Sonraları Baudry (1975) sinemasal aygıtın bu anti-hümanist yorumundan ve ideolojik yananlamlarından uzaklaşıp daha Freudcu bir yaklaşımı benimseyerek, sinemanın ruhsal arzuyu şekillendirme yeteneği üzerine odaklandı. Aynı zamanda arzulayan özne olarak izleyicinin bu özel konumlandırılışındaki örtük gerilemeyi (çocukluğa dönüş) fark etti - Metz'in daha da geliştireceği bir nokta.

Bellour (1975) sinemanın aynı zamanda hem İmgesel (yani yansıma olarak, ayna) hem de Simgesel (yani dil olarak film söylevleri) işlevini dile getirdi. İzleyici olarak filmsel deneyimin içine girdiğinde 'erkek' önce sinemasal aygıtla özdeşleşir. Projektör göz olarak çalışır. İkinci olarak görüntüyle narsisistik bir özdeşleşme yaşar ve sonra, İmgesel'den Simgesel'e geçerken, görüntüyü arzular. Bellour'un tek yönlü izleyici-ekran ilişkisi tanımında ima edilen, röntgencilik ve yasadışı bakış kavramıdır.

Metz (1975) Bellour'u tekrarlayarak izleyici konumlandırılmasından ve bakışla (bkz. **bakış**) özdeşleşen izleyici aracılığıyla film izlemenin röntgenci boyutundan söz etti. Ekran ve aynanın benzerliğinden yola çıkan Metz izleyicinin konumlandırılmasını Ödipal öncesi olarak, yani kişinin kendisiyle imgesel bir bütünleşme yaşadığı an olarak algıladı. Bununla birlikte, imgesel gösteren olarak sinema

uygulamalarına dair tartışmaları aracılığıyla **yokluk/varlık** paradigması sorununa giriş yaptı. Sinema var olmayanı (imgesel) var eder (gösterir) -yani olmayanın bir kaydını gösterir. Bu yokluk/varlık oyunu bizi çocuğun aynadaki görüntüsünün yokluğunun imgesel tamamlanışıyla karşılaştırır (Lapsley ve Westlake, 1988: 82). İzleyici eksiklik hissiyle karşılaştığı gibi kendisiyle imgesel bir bütünleşme yanılsamasının da ayırdına varır. Metz bu sürecin ayna evresindeki çocuk tarafından yaşananlarla benzer özelliklere sahip olduğunu öne sürer. Erkek çocuk aynaya bakar, görüntüsünü görür, kendisiyle anlık bir özdeşleşme yaşar (narsisizm), sonra 'penisi eksik olan' annesiyle farklılığını algılar. Buna iki şekilde karşılık verir: Öncelikle annesiyle yeniden bütünleşmeyi arzular ve arzusu cinsel motivasyonludur. İkinci olarak bu farklılığı reddeder ve farklılığın inkarı yoluyla -iğdiş edilmekten korktuğu için- kadında penisi bulmaya çalışır (fetişizm). Sinemada bu Ödipal yörünge hem anlatı hem de izleyici-metin ilişkisi içinde yeniden sahnelenir (bu yine Metz tarafından bakışın öznesinin erkek olduğu şeklinde tanımlandı).

İkinci aşama

İzleyen özneyi kuramlaştırmanın bu ilk aşamasında, bu spekülasyonun yalnızca tek yönlü (izleyiciden ekrana doğru) bir sistem olduğu, konumlananın özellikle erkek izleyici olduğu ve film metinlerinin bir tercih edilen okuma verecek şekilde organize edildiği varsayımından başlayarak çok sayıda sorun ortaya çıkar. Bu meseleler Laura Mulvey'in sinemasal aygıt ve yukarıda anılan yazarların kurduğu psikanalitik çerçeve içindeki kadın izleyici konusunu ele aldığı çığır açıcı yazısının ("Visual Pleasure and Narrative Cinema" (Görsel Zevk ve Anlatı Sineması), 1975) yarattığı etkiye kadar açıklık kazanamadı. Mulvey'in denemesi, araştırılması gereken bir alan olarak cinsel farklılık meselesini vurgulayan ilk yaklaşım olduğu için sinema kuramında bir dönüm noktasını temsil ediyordu. Mulvey aslında bu girişimini bir katalizör olarak tasarlamıştı -kendisi de yazısının kasıtlı olarak polemik yaratmaya yönelik olduğunu kabul eder (1989). Mulvey yazısında sinemanın, önce film içindeki erkek bakış açısıyla, sonra da erkek karakter ya da kahramanla özdeşleşen izleyiciyle

başlayarak kadına bakılan olmasının yolunu inşa eden **kodlar** ve **uzlaşımlar** aracılığıyla işleme yöntemini inceledi. Mulvey bu izleme sürecini skopofili -bakmaktan duyulan haz- olarak tanımladı.

Mulvey analizinde, Metz tarafından tanımlanan şekliyle erkek bilinçdışının hem anlatı sineması hem de izleyici-metin ilişkisi açısından ikili tepkisinin (arzulama ve fetişleştirme) içerimlerini açığa çıkarır. Erkek bakışı tarafından kadın biçiminin bu cinselleştirilmesi ve nesneleştirilmesi sadece arzudan değil aynı zamanda iğdiş edilmekten duyulan korku ya da dehşetten kaynaklanır. Mulvey kameranın (ve tabii izleyicinin) bu korkuya ilk bilinçdışı tepki olarak kadın formunu güzelliğine, tamamlanmışlığına ve mükemmelliğine dikkat çekerek nasıl fetişleştirdiğini gösterdi. Ancak kamera kadın bedenini fetiş bir nesne haline getirirken iğdiş edilme olasılığını reddedip onu fallus-benzeri (artık eksikliği temsil etmediğinden) kılar ve bu yüzden güven vericidir. Mulvey bu korkuya karşı erkek bilinçdışının bir başka tepkisi olarak röntgenci bakışın sınırlarını çizdi. Bu bakış kontrol altına alma, iğdiş edilme endişesinin 'algılanan' kaynağını cezalandırma ve hatta kadını yok etme arzusunu temsil eder. (Mulvey bu bağlamda kara filmden bahseder ama daha aşırı bir örnek için bakınız *Peeping Tom/Kadın Katili*, (Michael Powell, 1960)).

Mulvey daha sonra **klasik anlatı sineması**nda anlatı ağırlıklı olarak Ödipal yörüngenin anlatısıyken ve bu yörünge de sıkı bir şekilde erkek algısıyla ya da kadınlar hakkındaki fantezilerle (farklılık, eksiklik, iğdiş edilme korkusu vd.) bağlıyken kadın izleyiciye ne olacağını sorar. Görsel hazza nasıl ulaşabilecektir? Mulvey bunu sadece iki sonuca bağlayabilmiştir: Kadın ya perdedeki kadın karakterin pasif, fetişleştirilmiş konumuyla özdeşleşecek (hoşa gitmeyen bir konum, bir penisinin olmaması iğdiş etme tehdidini gösterir) ya da eğer haz alacaksa, bir erkek olarak konumlandırılmayı kabul etmek durumunda kalacaktır (eril bir üçüncü şahıs).

Üçüncü aşama

Mulvey'in açtığı tartışma feminist eleştirmenlerden güçlü bir karşılık gördü (tam da onun istediği biçimde) ve sonraki onyıllarda üzerinde geniş çalışmalar yapılarak Mulvey'in önerileri gözden geçirildi, incelendi ve genişletildi. Mulvey'in iddialarının fallus-merkezciliğini çürütmek için girişimde bulunan Silberman (1981) ve Studlar (1985) sinemayı izleyicinin teslimiyet veya edilginlik aracılığıyla haz duyduğu, özünde mazoşist bir yapı olarak tanımladılar. Bu yazıları takiben Doane (1984) kadın izleyicinin konumlandırılmasının iki misli olduğunu öne sürdü: Ya mazoşist (edilgin kadın karakterle özdeşleşmeyi) ya da travesti (etkin erkek kahramanla özdeşleşmeyi) konumlandırmayı benimseyecekti. Mulvey (1989) makalesine dair sonraki görüşlerinde bu tür bir ikili düşünceye karşı uyarıda bulunmuştur. Ve aslında feministler zaten izleyicinin kesin bir şekilde cinsel kimliğe göre konumlandırılmak yerine izleyicinin biseksüelliği olasılığını belirtiyorlardı –'ya şu-ya bu' yerine konumlandırmanın değişim ve heterojenliğini öneriyorlardı. Modleski (1988, 98) kadın izleyicinin biseksüelliğini vurguladı: Kadın izleyici iki misli arzu duymaktadır çünkü bir kız çocuğu olarak ayna evresinden geçerken ilk aşk nesnesi annesidir, fakat 'normal kadınlığa' ulaşabilmek için bundan vazgeçmeli ve arzu nesnesi olarak babasına yönelmelidir. Ne var ki ilk arzu genellikle yok olmaz. Öyleyse kadın izleyicinin biseksüel konumlanışı anne/kız bağının merkezidir. Erkek izleyici, tıpkı perdedeki erkek karakter gibi genellikle kadınsı yanını bastırmaktadır (bunu çoğu kez kadına yansıtır ve onu bu nedenle cezalandırır). Yine de, Modleski'nin öne sürdüğü gibi (1988: 99) eğer erkek karakter etkin ve edilgin durumlar arasında dalgalanırsa, erkek izleyici de kendini biseksüel bir konumlanma içinde bulabilir.

Anlam üretimiyle ilişki içindeki özne-olarak-izleyici meselesi de eşit biçimde genişletilmiştir. İzleyici pasif bir sorgulanan beyazperde öznesi değildir. Kadın ya da erkek olsun, bir güç konumuna sahiptir ve görüntü ve seslerden anlam yaratır (aslında sesin etkisi ekran/ayna benzerliğini oldukça yarım ya da sessiz kılmaktadır). Sinema ağırlıklı olarak izleyiciye karakterlerden daha fazla bilgi veren

bir yapıya sahip olmasına rağmen (en azından anaakım anlatı sinemasında) bu, izleyicinin o karakterlerle ilişkisinde sadece tek bir konumlandırma içinde yer almasını zorunlu kılmaz (aygıt okumasının sahip olacağı gibi). Cowie'nin (1984) **fantezi** olarak film tartışması bunu açıklığa kavuşturur. Laplance ve Pontalis'in hepsi de bir arzu mizanseni olan fantezinin üç karakteristiğiyle (ilk sahne, baştan çıkarma fantezisi ve iğdişlik fantezileri) ilgili düşüncelerini yeniden ele alan yazar, izleyicinin hem senaryo *için* özne, hem de senaryoya *ait* özne olarak tüm bu konumlandırmalar içinde yer alabileceğini belirtir. Böyle bir durumda erkek ya da kadın yekpare konumlandırılmadığı gibi, aksine, karşıt konumlarda da bulunabilirler. Örnek olarak *Fatal Attraction/Öldüren Cazibe* (Adrian Lyne, 1987) filmini ele alalım - izleyicinin anlatı içinde farklı zamanlarda metrese, kocaya ve adamın karısına ait konumlandırmaları doldurmasının mümkün olduğu bir film. Glenn Close'un (metresi oynamaktadır) filmin sonunda sevgilisi olan adamın karısı tarafından vurulduğu sahnede izleyiciden gelen tezahürat karşısında hissettiği derin şaşkınlı ve hayal kırıklığı ifadesini unutmamak gerek. Çünkü kendi canlandırdığı karaktere karşı sempati ya da özdeşleşme yaşanacağını varsaymıştı (oldukça naif biçimde).

Aslında izleyici-konumlandırılması ve özdeşleşme etrafında dönen bu tartışmanın üç aşaması da izleyicinin tek bir bütün olarak görüldüğü (aygıtın öznesi olarak) erken dönemden nasıl daha heterojen bir yapıya doğru ilerlediğini gösterir. İzleyici çözümlemeleri son zamanlarda artık kendini 'ruhsal bir fenomen olarak izleyici' şeklinde sınırlanmadığından ikiye katlanmıştır. Tartışmalar (kültürel çalışmalar sayesinde) genişlemiştir ve bakan-olarak-izleyici günümüzde eşit derecede önemli bir araştırma alanı haline gelmiştir. Böylece tarihsel ve ampirik izleyici modelleri ya da seyirci analizleri ortaya konmuş olmaktadır. Bu açıdan izleyicilik tarih içinde değişen gruplar meselesi olarak görülmektedir. Sinemanın popülerliği zaman içinde değişmekte ve bu grupların düzenlenişine bağlı olarak hem onlardan etkilenmekte hem de onları etkilemektedir. İzleyicilik aynı zamanda metinlerarasılıkla ilişkili olarak da çözümlenmektedir: Filmsel metni

çevreleyen tüm metinlerin ve hem okuyucu hem de alıcı olarak izleyici üzerindeki etkisinin incelenmesi. Gösterim -filmlerin gösterildiği yer ve izleyici tarafından hissedilen etki- bir diğer önemli faktördür, özdeşleşmeden alınan **izleyici hazzı** gibi. Ve son olarak, televizyon incelemeleriyle başlayan izleyici-algısı incelemeleri izleyicinin seçmeciliğin gösterir ve film okumalarının **sınıf**, yaş, ırk, inanç, **cinsellik, toplumsal cinsiyet** ve milliyet gibi öğelere bağlı olarak değiştiğini onaylar.

Ayrıca bkz. **aygıt, bakış, ideolojl, İmgesel/Simgesel, skopofili, dikiş, röntgencilik/fetişizm**

İzleyicilik üzerine eksiksiz, kapsamlı ve iyi yazılmış bir kitap için bkz. Rayne, 1993. İzleyici-özdeşleşme için bkz. Ellis, 1982. Daha özel metin çözümlemeleri için bkz. Modleski, 1988. Kadın izleyicilik için bkz. Pribham, 1988 ve Kaplan, 1983. Alımlama için bkz. Mayne, 1993, Stacey, 1993.

K

KADINLIK TASLAMAK

En temel anlamında kadınlık taslamak aşırı bir kadınlık gösterisi anlamına gelir. Nasıl ortaya çıktığının ve nasıl kadın doğasına karşı kullanıldığının anlaşılması gerekir, çünkü **kara film** gibi kadın kahramanları çok fazla öne çıkaran türleri incelerken bir kavram olarak özellikle yararlıdır. Aslında kadınlık taslamak genellikle femme fatale ile ilişki içinde ortaya çıkar -her ne kadar tek bir türle olmasa da (**melodram** ve müzikallerde de görülür). Aslında bu terimi anlamanın iki temel yolu vardır: Birincisi, psikanalitik bir çerçevede bu 'taslama' farklılığın bir reddi olarak işlev görür. Freudyen ve Lacancı psikanalize göre, erkeğin kadın tarafından iğdiş edilme korkusu onu kadın bedenine ket vurulması amacıyla iki önemli stratejiye yöneltir (**röntgencilik ve fetişizm**). Erkeğin kadınsılığı bastırma arzusu kadınsı taraflara tapınmaya yol açar. Bu da erkeğin kadın biçimini çok kolayca fetişleştirmesini sağlar. Bedenin abartılmış kadınsı parçaları dikkati kendilerine çeker ve böylece anlamla aşırı-yüklenmiş hale gelebilirler. Erkek bu parçalarda gizli fallusu arayabilir ve örneğin yüksek topuklarda, vücuda yapışan uzun siyah giysilerde (ya da eldiven ve sigara ağızlıklarında) kendi fallik varlığını algılayabilir. Bu fetişleştirme süreci kadın bedenini güvenli hale getirir. Sonuçta, aşırı kadınsılık taslamayla, bu fetişistçe ilişki içinde kadın biçimi en nihayet fallus kılığına bürünmüş olur.

Ancak bu kontrol altına almanın tam olarak işlemesi için kadın bu konumlanışı kabullenmek zorundadır. Ve kadın ataerkil toplumda hayatta kalabilmek için göz yumar. Bu yüzden kadınlık taslamak bu göz yumma için anahtar araçtır. Yani kadın kendi kadınsı özelliklerini -öncelikle giysi koduyla, ama jestleriyle de- aşırı öne çıkararak erkekle gizlice anlaşır. Bir anlamda kadın bilerek maske takar (Doane, 1982).

İşte burası kadınlık taslamanın tahrip edici bir uzama doğru açılmaya başladığı yerdir. Kadınların hepsi bu konumlanışı fetiş olarak

kabul etmez. Ancak eril (fetişleştirici) bakışın hakim yapısını kendi avantajları ve taslamayı da kendi amaçları için kullanabilirler. Örneğin bir erkek uzamında (güç ya da cinsel nedenlerle olsun) yer almak isteyen bir kadının bu hırsını gizlemesi ya da hemen cezalandırılmanın acısını çekmesi gerekecektir. Ve birçok femme fatale'in (yasadışı bir servet edinme yoluyla) bu güç ya da otorite alanını nasıl aradığını çok iyi biliyoruz. Bu hırsı kadınsılık maskesi takmaktan, böylece ihlalci arzuları saklamaktan (yani kapitalist akış içinde zenginleşmek ya da kendisine yasaklanmış cinsel arzuların peşinden gitmekten) daha iyi gizleyecek ne olabilir ki? Bu bağlamda kadınlık taslamak, kadına istediğini elde etmesinde yardımcı olur (ya da neredeyse yardımcı olur, çünkü çoğu kez kadın yakalanır ve 'cezalandırılır'). Bu taslama aracılığıyla gizleme o kadar eksiksizdir ki erkek bu tuzağa düşer. Bir şekilde kadını görür, fakat kadın, tamamen bilinçli bir biçimde, kendisini tümüyle başka bir şekilde görür.

Ancak bu maske takmanın ikinci bir tahrip etkisi vardır. Maskeyi takma bilgisi aynı zamanda altta ne yattığının bilgisi anlamına da gelir -yani maskenin çıkarılabileceği bilgisinin. Bu da kadınlık taslayan kadın ile maskenin altındaki gerçek kadın arasında bir boşluk olduğu hissini uyandırır. Böylece bilerek kadınlık taslayan kadın kendi aşırı-kadınlık özellikleriyle (giysileriyle ya da jestleriyle) ataerkilliğin onu nasıl konumladığını tam olarak gösterir. Bu bağlamda kendi parodisel ya da ironik değeri içinde kadınlığın aşırılığı, görüntü açısından arzulananın dengesizliğini sonlandırır, kadın ikonografisini bildik olmaktan çıkarır ve nihayet erkek bakışını tehdit eder (Doane, 1982). Modleski (1988) Hitchcock'un aşırı kadınsı kadın kahramanlarını bu ışıkta analiz eder ve bakışlarının geri dönüşünün nasıl güçlü olabileceğini gösterir.

KANKA FİLMLERİ

Geleneksel olarak kanka filmleri genç erkekler içindir. Yani anlatı, iki erkek kahraman arasındaki arkadaşlığı merkezine alır. Bu tür, 1960'lar ve 1970'lerde, belki de 1962'den sonra Amerika Birleşik Devletleri'nin yoğun bir şekilde dahil olduğu Vietnam savaşının in-

sanlıktan çıkarıcı etkisine bir tepki olarak çok modaydı. Sık sık birlikte görünen Paul Newman ve Robert Redford bu türün simgeleridirler (*Sonsuz Ölüm* [*Butch Cassidy and the Sundance Kid*], 1969; *The Sting*, 1973, her iki filmin yönetmeni George Roy Hill). Bu arkadaşlık tamamen heteroseksüeldir, sürekli birlikte (öncelikle kendilerini dertten kurtaracak) eylemde bulunmalarından kaynaklı bir yanlış okumanın imkanı yoktur - erkekler erkek kalacaktır - ve bir kadın anlatıda kenarda kalsa da erkeklerin etrafında olacaktır (sadece kahramanların heteroseksüelliğinin garantisi olsun diye). Kafadar filmleri 1980'ler ve 1990'larda yine Newman ikonu ile fakat bu kez ötekiben olarak Tom Cruise'un eşlik etmesiyle (*Paranın Rengi* [*The Color of Money*], Vincent Lauria, 1986), baba-oğul ilişkisini kapsayacak şekilde, aile değerlerinin ya da en azından babanın değerinin ("her oğlan, ona nasıl erkek olunacağını göstermesi için bir erkeğe ihtiyaç duyar") restore edilmesinin ifadesi olarak, yeniden gelişmiştir. Bir erkek türü olarak görülmesine rağmen, son yıllarda bu erkek merkezli anlatı türü, iki kadın kafadarın yola koyulduğu *Thelma ve Louise* (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991) filminde olduğu gibi, keyifli etkileri olan bazı filmlerde sorgulanmaya başlanmıştır. Bir diğer "tersine çevrilmiş" kafadar filmi, oldukça eşcinsel ve eğlenceli olan Avustralya-İngiltere ortak yapımı *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*'dür (Stephan Elliot, 1994). Kafadar filmleri aynı zamanda, AIDS'in etkisiyle, anlamı genişleterek eşcinsel erkek arkadaşlığına hitap eden bir alt-tür (örneğin *Longtime Companion*, Norman René, 1990) üretmiştir. Bu nedenle kafadar filmleri, erken dönemlerinde en çok kaçındığı ya da korktuğu şeyleri göstermeye başlamıştır.

KARA FİLM

1946 yılında, Fransız film eleştirmenleri tarafından, belirli türdeki Amerikan gerilim filmlerini tanımlamak için bulunan bir terimdir. Fransa'nın 1944 yılındaki kurtuluşundan sonra Amerikan filmlerinin ithalatı ile ilgili (işgalci Almanlar tarafından empoze edilen) yasağın kalkması ile birlikte, Fransız sinemaları yeni türde gerilim filmleri dahil, Hollywood yapımlarının istilasına uğradı. Kara film terimi,

Fransızların sert (hard-boiled) dedektif romanlarını - *kara roman* - sınıflandırmak için kullandıkları etikete benzetilerek, yeni-görünüşe sahip bu filmler için kullanıldı. Genelde bir **B filmi** olan kara film - ayrıca biçim olarak diğer türlerde de örnekleri bulunmasına rağmen (örneğin **melodram, Western**) - sık sık suç filminin ya da **gangster filminin** bir alt-türü olarak görülmektedir. Diğer eleştirmenlerin kara filmi bir türden ziyade bir akım olarak görmeleri bundandır. Bu eleştirmenler, diğer bütün film akımları gibi kara filmin de politik istikrarsızlığın olduğu bir döneme denk geldiğine vurgu yapmaktadırlar: 1941-58, İkinci Dünya Savaşı'nın ve Soğuk Savaş'ın yılları. Bu yıllar ABD'de bastırılmış bir güvensizliğin ve paranoyanın dönemiydi: Amerikan rüyası parçalanmış görünüyordu ve Amerikan ulusal kimliği sert bir baskı altındaydı. Savaşın sonucu olarak kadınlar işgücüne katıldılar ve ufuklarını ev içi ortamın ötesine taşıdılar; aynı zamanda erkekler de, kontrol ettikleri bu ortamdan, savaşa gitmek zorunda oldukları için uzaklaştırıldılar. Barışla birlikte erkeklerin geri dönüşü, çevreye uyum sağlama dönemine denk gelir: 'onların' kadınları neyin peşindeydi? İşte ve genel olarak politik hayatta rolleri neydi? Ve neden savaşmışlardı, sadece ABD'yi şüphe ve paranoyaya dayalı yeni tür bir düşmanlık içinde bulmak için mi? Öyleyse ulusal kimlik sorunu, aynı zamanda erkekliğe özgü kimlik sorununa da bağlıydı.

Tür ya da akımdan ziyade, belki de en güvenlisi, kara filmin, her şeyden önce politik şartlar ve değişik yerlerden etkilenme sonucunda oluşan görsel bir biçim olduğunu söylemektir. Kara film, yüksek-kontrastlı ışıklandırmasıyla, düşük düzeyde dolgu ışıklandırmasıyla, korku ve kaygı uyandıran koyu gölgeleri ve eğik açılarıyla, gece fotoğrafı duygusuna vurgu yapan bir görüntü biçimine sahiptir. Kara filmi sahiplenmek adına pek çok iddia mevcuttur ve tam da bu yüzden, tek bir kökenden söz edilmemelidir. Fransızlar Marcel Carné'nin *Le Jour se lève/Gün Doğuyor* (1939) filminin başlangıç olduğunu iddia ettiler - çok karanlık bir film; Amerikalılar 1940'ların gerilim filmleri ile bu onur için güçlü bir koza sahip olduklarına inandılar (örneğin, muhtemelen ilk aday John Huston'ın *Maltese Falcon/Malta Şahini* filmiydi, 1941). 1930'ların ikinci yarısındaki (Carné, Julien Davivier ve

Jean Renoir tarafından örnekleri çekilen) **Fransız Şiirsel Gerçekçilik** filmlerinin derin karamsarlığını ifade etmek üzerine kullanılan görsel **kodlar**, kuşkusuz, kısmi olarak kara filmin öncelleriydi. Fakat **ışıklandırma**, set ve gölge kullanımı ile elde edilen çarpıklık etkisi, kara film ile çokça ilişkilendirilen iç kargaşayı ve yabancılaşmayı yansıttığı sürece, 1920'lerin **Alman Dışavurumcu** biçimi için de benzer bir durum söylenebilir. Ne var ki, politik olayları da eklediğimizde, farklı yerlerden etkilenmeyi tam anlamıyla tamamlamış oluruz. Savaş tehdidinin arttığı ve antisemitik şiddet hareketlerinin (pogromların) devam ettiği 1930'ların sonunda ve 1940'ların başında, bir hayli fazla sayıda Avrupalı film yönetmen ve teknisyen Amerika'ya ve özellikle Hollywood'a kaçtı. En önemli etkiyi, daha önce Almanya'da çalışmış ve bir şekilde Alman Dışavurumculuğu ile ilişkisi olmuş göçmen film yönetmenleri yaptı. En popüler isimler Fritz Lang, Josef von Sternberg, Billy Wilder, Richard Siodmark, Otto Preminger, Douglas Sirk, Max Ophuls'tur.

Kara filmin, birincil olarak kontrast ışıklandırma (chiaroscuro: açık-koyu) ilkesine dayalı olarak tanımlanmasından dolayı ortaya çıkan üç önemli özelliği vardır: epey stilize bir görsel biçim, onunla eşleştirilmiş stilize bir anlatı ve buna cevaben anlatı ile eşleştirilmiş özellikle kadınların stilize **stereotipleri**. Bir kara filmin esas özellikleri, onun spesifik mekanları ya da setleri, yüksek-kontrastlı ışıklandırmaya ek olarak düşük düzeydeki dolgu ışıklandırması, ana kahramanın belirli türde bir psikolojinin içinde bulunması, (dönemin politik konjonktürü düşünüldüğünde sürpriz olmayan) toplumsal huzursuzluk, kötümserlik, şüphe ve sıkıntı duygusudur. Setler şehirden kesitlerdi ve genel olarak yağmurdan-ıslanmış sokaklarla iç mekanların (her ikisi de loş ışıkta) bir bileşkesiydi; bunlar aykın kamera açılarına sahip dikkatle çerçevelenmiş çekimlerdi - bütün bunlar Alman Dışavurumculuğu'nu anımsatmaktadır. Şehirlerde tehlike ve yolsuzluk kol geziyordur; gölgeli, kötü-ışıklandırılmış sokaklar, bulanıklaşmış ahlaki ve entelektüel değerleri yanı sıra, gerçeği anlama konusundaki zorluğu da yansıtmaktadır. Gövdelerin ışıklandırma ve çerçeveleme şeklinin gösterdiği gibi, karakterler de benzer bir şekilde bulanıktır: yarı gölgede, bölünmüş halde. Toplamda sıkıntı ve ger-

girlik duygusunun altının çizildiği bir klostrofobi etkisine ulaşılır. Baş kahraman (klasik uygulamalarda 'kahraman' bir erkektir), yüzün bir yarısının görünüşünü arttırmak ve diğer yarısı karanlıkta bırakmak için her zaman yandan-ışıklandırılmıştır; böylece ne parlayan zırhlı bir şövalye, ne de tamamen kötü olan bu erkek karakterin ahlaki **bilirsizliğine** vurgu yapılır (ilginçtir bu erkek karaktere ilk örnek model için en az Edward G.Robinson'un *Little Caesar/Küçük Sezar*'daki gangster tiplemesine kadar geriye gitmek gerekiyor, Mervyn LeRoy, 1930). O çoğu zaman 'kadınına' (ya şehrin dışında bir yerlere saklanmış karısına ya da daima 'gerçeği' gören altın kalpli sevgilisine) kötü davranıyor ya da yok sayıyor ve **tercihli okumada** belirtilenden daha sık olmasa da, onun bütün bulaştığı belaların faili olan bir *femme fatale*'ye (fettan kadına) tutuluyor (bkz. *Double Indemnity/Çifte Tazminat*, Billy Wilder ve *Murder, My Sweet/Cinayet, Tatlım*, Edward Dmytryk, ikisi de 1944). Bu 'kahraman' her zaman saplantılı ve nevrotiktir ve aynı derecede kendi *femme fatale*'sine ihanet edebilecek biridir. Karakterinin belirsizliği, hikayenin eğrilmiş ve bükülmüş yapısıyla paralellikler gösterir. Öyle ki, hikayenin karmaşıklığı çözümsüz görünüyor, özellikle de ne olup bittiği ile ilgili kafası karışmış ve bulanmış olan kahraman için bu en son ana kadar böyledir. Bu bağlamda kara film güç ilişkileri ve cinsel kimlik hakkındadır. *Femme fatale*'nin kahraman üzerinde uyguladığı güç, kahramanın kendi kendine yarattığı birşeydir, çünkü o kendi kişisel **öznelliği** pahasına, kadının **cinselliğinin** inşasına gereğinden fazla kendini kaptırmaktadır. Erkek kendi kimliği ile ilgili yaşadığı güvensizlikler nedeniyle, onun üstte olmasına izin vermektedir (Erkeklikle ilgili bu krizlerin kapsamlı bir tartışması için bkz. Krutnik, 1991).

Fakat bu sadece hikayenin yarısıdır, çünkü kara film kendi kadın düşmanlığı konusunda tam da kesin konuşmamaktadır. Kara film *femme fatale*'ye çok merkezi bir rol vermektedir ve ona aktif, entelektüel, güçlü, dominant ve kendi cinselliğinden sorumlu olan biri olarak ayrıcalık tanımaktadır - en azından filmin sonunda (ölüm ya da ataerkil sisteme katılım yoluyla) bunun için bir bedel ödeyene kadar. Bu bağlamda o, **Klasik Hollywood Sineması**'ndaki kadının (anne/fahişe, eş/metres olarak - pasif) temsil tarzından farklı olmayı sür-

dürmektedir: Bu kadınlar bir tek kendileri ile (onların aynaya sık sık yansıyan görüntülerinin tanıklık ettiği gibi) ve bağımsızlıklarını garanti altına almak için, mutlaka kirli olan yeterli paraya sahip olmakla ilgilenmektedirler. Kadınların ideolojik olarak inşası ile çelişen bu tür bir görüntü inşası tersine okumaları fazlasıyla mümkün kılmaktadır. Janey Place'in (1980: 37) bu kadınlarla alakalı olarak söylediği gibi, bizler 'onların kaçınılmaz kötü sonunu değil de, aksine onların güçlü, tehlikeli ve her şeyin ötesinde heyecan verici cinsselliklerini hatırlamaktayız.' Bu kadınlar 'doğaya aykırı' bir fallik gücün sembolüdürler: en iyi erkeklerin yaptığı gibi –istediklerini elde etmek için - silah ve sigara ağızlığı taşımaktadırlar. Bar ve benzeri geleneksel erkek mekanlarında çok kolay ve serbestçe dolaşmaktadırlar. Hatta üstlerine tam oturan geniş vatkalı takım elbiseleriyle, erkekler gibi dahi giyinebilmektedirler; ya da bedene iyice yapışan, pullu gece elbiseleriyle, sessizce gölgelerden sıyrılabilmektedirler – her iki durumda da gizemli, anlaşılması güç ve öldürücüdürler (silahlar ve görünüşler öldürücüdür). Her iki durumda da kendi cinsellikleri ile gücü elde etmişlerdir. (Örnekler *Woman in the Window*, Fritz Lang, 1944; *Gilda*, Charles Vidor, 1946; *Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955.)

Eninde sonunda kara film, ilk bakışta öyleymiş gibi algılansa da bir cinayetin araştırılmasının filmi değildir. Genel olarak, kara filmde kadın entrikanın merkezindedir ve dolayısıyla tam da kendisi erkek araştırmasının objesi haline gelmektedir. Fakat tahmin edebileceğiniz gibi, onun entrikadaki rolünden çok cinselliği araştırılmaktadır, çünkü erkeğin çözüm arayışını en fazla tehdit eden onun cinselliğidir. Güçlü, aktif, cinselliğini dışa vuran bir kadın olarak sebep olduğu ideolojik çelişki giderilmeli, kontrol altına alınmalıdır. Bu kara filmin **diagetik** yörüngesi ve görsel stratejisidir. Ne var ki, bu kadını kontrol altına almanın belli zorlukları vardır. Bunları kara filmin **anlatı** stratejilerinde bulabiliriz. Gledhill'in (1980: 14) vurguladığı gibi, bakış açısı konusunda bir çeşitlilik mevcuttur. Her biri bir hikaye anlatan bu çoklu söylevlerde kimin sesini duymaktayız? Yazar/Otoritenin*

* Yazar burada aynı kökten iki anlamlı bir kelime türetiyor: Author/ity (Yazar/Otorite) (ç.n.)

sesi kimdir? Kara filmde kullanılan teknikler – dış-ses ve (esasen erkek bakış açısına ayrıcalık tanıyan) **geriye dönüş**, değişik karakterler tarafından aktarılan diegetik anlatılar (kadın, polis, özel dedektif) – sadece üstünlük için birbirleri ile yarışan pek çok söyleve işaret eder. Sonuç olarak, kara film hangi sesin hikaye anlatımını kontrol edeceği ve - sonunda - kadın imgesi üzerindeki kontrolü eline geçireceği ile ilgilidir (Gledhill, 1980: 17). Bu mücadele hem erkekler arasında hem de erkek ile kadın arasında cereyan etmektedir, fakat daha da önemlisi, bu mücadelenin esas olarak ön plana çıkardığı şey kadın imgesi ile ilgili şu basit gerçektir: onun bir erkek inşası olması ve 'bir kadının olabileceği yerin dışında bir yer önermesi'dir (Gledhill, 1980: 17). Feminist çalışmalar için iyi bir malzeme, fakat yönetmenin kesmesi (director's cut)* için aynı şeyi söyleyemeyiz! Sonuçta böyle bir önerinin açıkça ortaya koyduğu ideolojik çelişkinin zımnen giderilmesi anlamına gelecek bir kapanış olmalıdır. Ve sonunda kapanış gerçekleşir, fakat belirli bir bedel ödenerek. Araştırmayı bir sonuca bağlayan (bkz. **Hayali/Sembolik**) bir erkeğin sesidir (Sembolik Düzen'in, Baba Yasası'nın sesi). Ne var ki, bakış açılarında yaşanan çeşitliliğin kapanış şovuna kadar varlığını sürdürmesi sonucunda, günahı tek bir kişiye yazmak bu kadar kolay değildir. Her şeyin çok açık ve net olmamasından dolayı, 'Kabahati Mame'e yüklemek'** o kadar da kolay değildir (Erkek/kadın özneliğinin kullanımı ile ilgili ilginç bir örnek için bkz. *Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945. Üç geriye dönüşten ilk ikisi kadının, sonuncusu ve 'gerçeği söyleyen' ise yasanın temsilcisi olan erkek polis dedektifindir.)

Üstünlük için mücadelenin bazı bağlamsal nedenleri de vardır. Janey Place (1980: 36) **mitlerin** bir tek egemen **ideoloji** için arabuluculuk yapmadıklarını, aynı zamanda 'kültürün *bastırılmış* ihtiyaçlarına da cevap verdiklerini' söylemektedir. Öyleyse kara filmde

---

* Yazar *director's cut* terimini hem kelimesi kelimesine anlamını ima ederek (yönetmenin kesmesi), hem de bir sinema terimi olarak anlamını düşünerek (yönetmenin kurgusu), çift anlamlı bir kullanımı tercih etmiştir. (ç.n.)

** Burada önemli bir kara film örneği olan *Gilda* (1946) filminde *femme fatale*'i oynayan Rita Hayworth'un söylediği 'Put the blame on Mame, boys' (Kabahati Mame'e yükleyin, çocuklar) şarkısına gönderme yapılıyor. (ç.n.)

cinsellik açısından kendinden emin kadının inşa edilmesi ve hemen ardından yok edilmesi, 1940'ların ve 1950'lerin ekonomik ve politik bağlamı çerçevesinde değerlendirilmelidir. Daha önce, bu iki on yılda, politik ortama bağlı olarak sırasıyla gelişen, bastırılmış güven kaybından ve paranoyadan söz etmiştim. Ekonomik cephede, İkinci Dünya Savaşı'nın koşulları sonucunda kadınların çoğu, 1940'larda, savaş ekonomisine yardımcı olmak amacıyla işe gittiler ve çoğunlukla da savaşta olan 'kendi' erkeklerinin yerine geçerek gerçekten de yardımcı oldular. Savaşın sonunda, bağımsızlıklarına kavuşan bu kadınlar, kendi ailelerine ve ev ortamlarına geri dönmeleri konusunda baskı gördüler. Kara filmler ailenin eksikliğini sorgulamaktaydı ve aynı zamanda, cinsel bağımsızlığından dolayı, erkek baş kahramanın içine düştüğü dengesiz dünyaya katkı yapan kara film kadını da sorgulamaktaydı. Bu durumda, 1940'ların kara filmleri, erkeğin kadının giderek artan ekonomik ve cinsel bağımsızlığına karşı duyduğu endişesinin bir dışavurumuydular ve erkeklerin savaştan döndükten sonra toplumdaki yerleri konusunda içine kapıldıkları korkuyu da yansıtmaktaydılar. 1950'lerdeki kara filmler ise aile değerlerinin tekrar yerine oturtturulması konusunda işlev gördüler. Bu bir tek erkeklerin kendi işlerine geri dönebilmeleri değil, aynı zamanda savaş sonrasında ABD'de çok fazla baskı altında kalan ulusal kimliğin tekrar değer kazanması anlamına gelmekteydi. Burada, kara filmlerin Amerikan kültürüne yönelik bastırılmış ihtiyaçları nasıl dile getirdiklerini görmekteyiz. Ayrıca, *femme fatale*'nin erkek baş kahraman için oluşturduğu tehditte gizli olan mazoşist cinsel fanteziler, bu açıdan (erkek) kimlik sorunlarıyla bağlantılıdır. Fakat gerçekte bunlar, kadın için tasarlanan sadistçe sonlarla karşılaştırılınca bir 'hiçtir': ölüm, toplum dışına itilmek ya da aileye geri kazandırılmak.

Kara filmlerin bir tür ya da bir alt-tür olarak, hayal gücünü çok derinden etkilediği ile ilgili işaret, sadece bu filmlerin *tekrar*-üretilmeye devam edilmesiyle ilgili değildir (esas olarak toplumsal tarihte belirli bir dönemle ilişkilendiriliyor olmaları gerçeğine rağmen - 1940'ların başlarından 1950'lerin sonlarına kadar), ayrıca bunlar hakkında çok fazla yazılmaya devam edilmesiyle de ilgilidir (yeni binyılda, bugüne kadar bu konu hakkında ondan fazla kitap yazıldı!). Böylece yapım

açısından, ya çağdaş dönemde geçen kara filmlerin yeniden üretimleri (*Farewell My Lovely*, Richards, 1975) ya da alternatif olarak, Hollywood film tarihinin bu dönemine tekrar dönüş yapan yeni-kara filmler (neo-noirs) çekilmektedir (*LA Confidential*, Hanson, 1997). Devam eden yazılı çalışmalarla ilgili olarak ise, bir tek, kara filmin sorunlu doğasının mistik bir durum yarattığını ve böylece, esrarengiz olanın nostaljik öğelerine tekrar dönmek ve ortaya çıkarmak konusunda sonsuz bir isteğin ortaya çıktığını farz edebiliriz.

Ayrıca bkz. **tür** *ve* **kadın maskesi**

Ek okuma için bkz. **Cameron, 1992; Copjec, 1993; Kaplan, 1980; Krutnik, 1991; Modleski, 1988; Stephens, 1995. Bu binyılda: Dickos, 2002; Dimendberg, 2004; Hare, 2003 ve 2004; Mason, 2002; Phillips, 2000; Porfirio,** ***ve diğ.,*** **2002; Spicer, 2002; Schwartz, 2001; Slocum, 2001.**

KARARMA / AÇILMA

Genellikle sinemanın ilk dönemiyle -1940ların sonuna kadar - ilişkili olan ama hala ara sıra kullanılan, sahneler ya da sekanslar arasında bir geçiş türü Bu geçişte bir **görüntü** kararır ve başka bir görüntü açılır. 1899'dan itibaren kullanılan kararma-açılma kamera içinde kurgulanabilen ilk geçiş biçimlerinden biriydi; bu nedenle tarihsel önemi ilk dönem yönetmenlerin artık tek bir çekim içinde tek bir aksiyondan daha fazlasının düzenlendiği filmleri yapabileceklerini anlamalarında yatar. Bir geçiş türü olarak **kesme** kısa bir süre sonra, 1901'de ortaya çıktı. Kararma-açılmanın kullanımı bir zaman geçişini ve muhtemelen bir mekan değişimini akla getirir (örneğin bir karakter bilincini kaybeder, bir kararma yapılır ve "bir süre sonra" aynı oda içinde bir açılma ile görüntü geri gelebilir).

KARŞI SİNEMA / MUHALİF SİNEMA

Bu tür sinema, farklı film çeşitlerinde bulunabilir: Deneysel, **avangard** ve **sanat sineması**. En basit tanımıyla, var olan sinematografik **kodlar** ve **uzlaşımları** kendi sinematografik pratikleriyle sorgulayan ve altüst eden bir sinemadır. Nasıl ve niçin film yapıldığına dair estetik ve politik endişeleriyle tamamen biçimci, materyalist ve bu yüzden bakışında devamlılık olmayan bir sinemadır.

Yani filmin yapısı ve dokusu ekranda görülebilir olacaktır. Örneğin **mekansal ve zamansal devamlılık** yapıbozuma uğratılacak, mantıklı bir **mizansen** tarafından sunulan **set düzenlemesinin** parçalanacak, tüm diğer **görünmezlik** ve kompozisyon devamlılığı öğeleri açığa vurulmuş olacaktır. Öyleyse bu, dikkati kendisine, yapılışına ve anlam üretimine çeken bir sinemadır. Burada güvenli bir anlatı yoktur, giriş-gelişme-sonuç yoktur, kapanış ya da çözüm yoktur. Söylemeye bile gerek yok, izleyiciler karşı-sinemasal filmlere dikilmezler, tam aksine, bu uygulamalarla kasıtlı olarak yabancılaştırılırlar, böylece 'burada neyin gerçek olduğunu' görebilir ve yanlış bir yanılsatıcılık içinde baştan çıkmaktansa bu konu üzerine düşünebilirler.

Sorgulayıcı ve potansiyel düzeyde kendine dair düşünen bir uygulama olarak tarihi her ne kadar 1920'lere kadar gitse de, karşı-sinema terimi 1970'lerin başlarında ortaya çıkmıştır -büyük ölçüde sinema kuramcıları ve bazı yönetmenler (özellikle Fransa'da Jean-Luc Godard ve Agnes Varda ile ABD'de **yeraltı sineması**) **Hollywood**'un hegemonyasını ve **egemen sinemanın** temsil sistemini sorgulamaya başladığı için. Bu ikinci yönden feminist sinema kuramcıları ilk olarak karşı-sinemanın kadın meselelerini politik olarak sadece aktarmaktan daha fazlasını yapma -egemen sinemanın kadının konumunu bakışın öznesi değil nesnesi, arzunun aracısı (bkz. **aracılık**) değil nesnesi olması doğalmış gibi sunmasını teşhir etme- yolundaki olanaklarına ilgi duydular. Kadın yönetmenler sinematografik kodları yıkarken sadece gerçeğe benzerlik konusunda egemen sinemanın **hegemonyasını** doğal olmaktan çıkarmakla kalmadılar; aynı zamanda filmleri aracılığıyla kadınların görsel malzeme ve edilgen alıcı olarak fallus-merkezli fetişleştirilmesinin anlamını görünür kıldılar. Egemen uygulamaları normal olmaktan çıkararak görünmez yapıları görünür yaptılar: Kadının öznelliği ve farklılığı -fetişizmin reddettiği (bkz. **öznellik**). Sally Potter'ın filmi *Thriller* (1979), erkek bakışını reddedişi ve kadının kendi öznellik hakkını bulma ve savunma arayışıyla buna bir örnektir.

Demek ki, karşı-sinema muhaliftir, hegemonik uygulamaları açığa çıkarır, **stereotipleri** sabitliklerini bozar -kararsızlaştırır-, normalleştirilmiş ya da görünmezleştirilmiş olanı görünür kılar.

Ayrıca bkz. **yapıbozum, feminist sinema kuramı ve doğallaştırma**

Daha ileri okuma için bkz. **Gidal, 1989, Johnston, 1976; Kaplan, 1983, 142 ve sonrası**

KAYDIRMALI ÇEKİM / DOLLY ÇEKİMİ

Kameranın tekerlekler üzerinde hareket ettirildiği bir **çekim** için kullanılan terimler: bir kaydırma arabası (üzerinde bir kameranın devindiği alçak bir tekerlekli platform) ya raylar üzerinde (bu nedenle kaydırmalı çekim) bir arabada ya da hatta bir trende. Bu hareket normal olarak gayet akıcıdır (belki şiddetli araba takip sahneleri hariç) ve kaydırma yavaş ya da hızlı olabilir. Hıza bağlı olarak bu çekimin farklı yananlamları vardır (örneğin aşırı yavaşsa bir düş ya da kendinden geçme, çok çılgıncaysa şaşırtıcı ve korkutucu). Kaydırmalı bir çekim geriye doğru, ileriye doğru, soldan sağa ya da sağdan sola olabilir ve o çekimde bir kişinin çerçevelenme tarzının özel bir anlamı vardır (örneğin eğer kamera bir kişiyi çerçeve içinde tutuyorsa ama o kişi çerçevenin çok ucunda ya da başka bir çerçeve içindeyse, bu bir hapsedilmişlik duygusunu uyandırabilir).

KESME

İki çekimi birbirine bağlama. Bu kesim kurgucu tarafından filmin **kurgu** safhasında yapılır. Sekanslar arasında kesme bir zamandan ya da mekandan diğerine hızlı bir geçişe işaret eder fakat kesmenin doğasına bağlı olarak farklı anlamlar da taşır.

Sıçramalı kesmeler, devamlılık kesmeleri, uyum kesmeleri ve almaşık kesmeler

Bu dört tür kesme tipik olarak bir sekans ya da sahneden diğerine kesme için kullanılır, atlama ve uyum kesmesi aynı zamanda sekans ya da sahne için de kullanılır.

Sıçramalı kesmeler. Birbirine bağlanan iki **çekim** arasında uyumun olmadığı kesmelerdir. Bir sekansta ya da özellikle bir sahnede atlamalar kameranın izleyiciyi yönlendirme arzusu olmaksızın sıçraması ya da seyirciyi sarsması, kötü kurgu etkisi yaratır. Bu yüzden uzamsal sıçramanın kafa karıştırıcı bir etkisi vardır. Sekanslar arasında sıçrama sadece uzamsal değil zamansal olarak da yön kaybına yol açar. Sıçramalı kesmenin bu kullanımlarına en iyi örnek Jean-Luc Godard'ın *A bout de souffle/Serseri Aşıklar*'ıdır (1959). Tüm sıçramalar arasında en ünlüsü, 1. ve 2. sekanslar arasında gerçekleşir: Filmin

kahramanı bir kır yolunda motosikletli bir polisi vurarak öldürür, koşarak bir tarladan geçer -kesme- kahraman Paris'te bir telefon kulübesindedir. Sekanslar içinde kapalı uzamlardaki sıçramalar o mekanları alışılmadık kılar. En alışılmadık sıçrama uygulaması diyalog sırasında yapılanıdır. Yine aynı filmin iki kahramanı (Michel ve Patricia) filmin bir sahnesinde bir arabanın içinde oturmuş konuşmaktadır. Fakat, diyaloğun arasına yerleştirilen çok sayıda sıçrama nedeniyle biz ne dediklerini kesinlikle çözemeyiz. Sonradan Godard, aralara yerleştirdiği bu sıçramalı kesmeleri filmini (ilk filmiydi) çok uzun çektiği için kullanmak zorunda kaldığını iddia etti (1980). Belki bizi kandırmaya çalışıyordur. Ama yine de bu bize ölçek ekonomisinin nasıl sanat gibi kutsal sayılan kararlara zorladığını gösterir (bkz. **30 derece kuralı**).

Devamlılık kesmeleri. Bunlar bizi **dikişsiz** olarak, mantıklı bir şekilde bir sekans ya da sahneden diğerine taşıyan kesmelerdir. Bu göze batmadan anlatıyı ileriye taşımaya hizmet eden bir kesmedir.

Uyum kesmeleri. İki çekimin birbirine hareket, özne ya da konu açısından uyumlu olduğu durumlarda yapılan kesme. Bu kesme bir sahne içindeki sıçramalı kesmelerin tam karşıtıdır. Bu kesmeler, bir sahnede farklı konumlandırılmış çekimler arasında bir uzamsal-görsel mantık olduğunu kesinleştirir. Böylece kamera nereye yönelirse yönelsin ya da kamera açısı ne olursa olsun izleyiciye görsel bir duygu sunar. Örneğin bir düello sahnesinde, her iki silahşörün de göründüğü bir uzak çekimden sadece bir silahşörün göründüğü bir orta-yakın çekime geçilebilir. İki çekimin kesimi birbirine hareketin mantığı sayesinde uyar. Bu dikişsiz bir gerçeklik etkisi yaratmak için kullanılan standart bir Hollywood uygulamasıdır. **Bakış uyumu** aynı görsel mantığın bir parçasıdır: İlk çekim kadraj dışındaki bir şeye bakan bir karakteri gösterir, ikinci çekim bakılan şeyi gösterir. Dikişsizliğin, gerçeklik etkisinin bir parçası olarak uyum kesmeleri **Hollywood** tarafından sıklıkla tercih edilir.

Almaşık kesmeler. Bu kesmeler aynı anda fakat farklı mekanlarda meydana gelen iki ayrı sekans ya da sahne arasında gidip gelmek için kullanılır. Genellikle gerilim yaratmak için kullanılır, bu yüzden

Westernler, **gerilim** ve gangster filmlerinde yaygın olarak bulunur. Bu kesmeler aynı zamanda anlatıyı hızlandırmaya da hizmet eder.

Montaj kesmeleri, derleme çekimler ve ara çekimler

Montaj kesmeleri aslında tüm filmi birleştirebilse de, bunların tümü sekanslar ya da sahneler içinde kullanılır (bkz. **kurgu**).

Montaj kesmeleri. Özel bir anlam ya da duygu (baş dönmesi, korku vb. gibi) yaratmak için bir araya getirilen farklı çekimlerin hızlı bir akış içinde birbirine bağlanmasıdır. İlk olarak **Sovyet ekolü** tarafından kullanılan montaj kesmesine **avangard** ya da **sanat sinemasında** da rastlanır. Bir anlam dizisini yapıçözüme uğratmak ve yerine başkasını koymak için kullanılabilir (örneğin René Clair'in *Entr'acte/ Perde Arası*'nda (1926) olduğu gibi, bir cenaze alayının yavaş yürüyüşü yapıçözüme uğratılıp çekimlerin hızlı montajıyla yeniden yapılandırılarak burjuvaziye karşı bir suçlamaya dönüştürülebilir).

Derleme çekimler. Bir yer hakkında hızla izlenim sunmak (Paris, Londra ya da New York gibi şehri belirtmek için yapılan çekimler) ya da bir durum hakkında hızla açıklama yapmak (cinayet mahalline gelen polis: toplanan kalabalığın, gazetecilerin, polisin, dedektiflerin, son olarak cesedin çekimleri) ya da bir karakterin bir olayla ilgili izlenimlerini (izlenen bir spor karşılaşmasının önemli anları ya da herhangi bir gösteri) vermek için birbirine bağlanmış çekimler serisidir.

Ara çekimler. Seyirciyi ana aksiyondan ya da sahneden uzaklaştıran çekim. Çoğunlukla bir sonraki sekans ya da sahneye kesmeden önce geçiş için kullanılır. Örneğin: Bir mahkeme sahnesinde, gün içinde olup bitenler sona ermek üzeredir, ara çekim mahkeme binasının dışını gösterir, sonra kesmeyle ertesi gün avukatın ya da hukuk danışmanının ofisine geçilir.

Kesmeler filme ritm kazandırdığı için doğru tempoyu yakalamak önemlidir. Bu yüzden film, kurgucu -genellikle yönetmen ile koordinasyon içinde çalışarak- kaba kurgu olarak bilinen versiyonu yapmadan önce birkaç kez kurgulanır (Hollywood'da buna zaman zaman yönetmen kurgusu olarak gönderme yapılır ama son kurgu değildir). Son kurgu yapılmadan ve film optik ses kuşağına aktarılmadan önce, eşleme-sonrası ses miksajı için hazır hale gelmesinden önce ayarlamalar ve değişiklikler yapılır.

Ayrıca bkz. **sekanslama**

KLASİK HOLLYWOOD SİNEMASI / KLASİK ANLATI SİNEMASI

1930'lardan 1960'lara kadarki Hollywood üretiminde egemen olan sinema geleneğine işaret etmektedir, fakat aynı zamanda anaakım Batı sinemasını da tanımlamaktadır. Kökleri daha erken dönem Avrupa ve Amerikan sinema **melodramlarına** ve onlardan öncesindeki teatral melodramlarına uzanmaktadır. Bu gelenek, halen, anaakım ya da **egemen sinemada** kısmen ya da tüm yönleriyle sürmektedir.

Klasik anlatı sineması David Bordwell'in (Bordwell *ve diğ.*, 1985: 1) 'fazlasıyla açık sinema' olarak tanımladığı, sinematik stilin anlatıyı gizlemeye değil de açıklamaya yardımcı olduğu sinemadır. Öyleyse bu sinema, **izleyiciyi** hikaye boyunca filmin önlenemez sonucuna ulaştıran yönlendirilmiş **göstergelerden** oluşmaktadır. Oyunun adı gerçeğe benzeyiştir, 'gerçeklik'tir. Ne var ki, gerçeklik adına perdeye yansıtılanlarla ilgili bir inceleme, buradaki gerçekliğin ne kadar yapmacık ve sınırlı olduğunu ortaya koyacaktır ve buna rağmen, bu tür bir gerçekliğin ideolojik açıdan halen ne kadar kullanışlı olabildiğini de gösterecektir (bkz. **ideoloji**). Bu tür sinema anlatıları, bozulma/çözüm olarak da bilinen, 'düzen/düzensizlik/yeniden düzen' üçlemesine bağlı kalmaktadır. Filmin başlangıcında, görünürde uyumlu olan düzeni (evlilik, küçük kasaba komşuluğu, vb.) bozan ve neden-sonuç ilişkileri zinciri ile birbirine bağlı olayların ortaya çıkmasına neden olan bir olay meydana gelir. Sona doğru düzensizlik çözülür ve eski düzen tekrar elde edilir.

Hikaye karakterlere bağlı olarak gelişir, diğer bir ifade ile anlatı psikolojik, dolayısıyla da bireysel olarak gerekçelendirilmiş durumdadır (bkz. **motivasyon**). Böylece, eğer başlangıçtaki olay bireysel ya da psikolojik olarak gerekçelendirilmemişse, büyük bir ihtimalle herhangi bir açıklama getirilmeden terk edilecektir. Sorlin'i referans gösteren Bordwell (Bordwell ve diğ., 1985: 13) bu durumun, anlatı çizgisini başlatması beklenen özellikle tarihi bir olay ise tam da bu şekilde gerçekleştiğini belirtmektedir. Tarihi olay 'öylesine' gerçekleşmektedir. *Gone With the Wind/Rüzgar Gibi Geçti* (Victor Fleming, 1939) örnek bir çalışmadır. Abartılı bir şekilde 'tüm zamanların en

büyük aşk hikayesi' olarak sunulan bu filmin arka planında, Güney eyaletlerin gelenekleri ile Kuzey eyaletlerin köleliğin kaldırılması gerektiği konusundaki ideolojik inancı arasında iki kutuplu bir mücadele olarak sunulan Amerikan İç Savaşı yer almaktadır ve aşk hikayesi de böyle bir arka planın önünde cereyan etmektedir. Bu açıdan, tarih tarihsizleşir (olayların geçmişi, açıklaması ve sebebi yoktur). Böyle olunca da tarih sonsuza kadar sabitlenmiştir, doğallaştırılmıştır (bu sinema anlayışında kadının doğallaştırma yöntemi bundan çok farklı değildir (bkz. **karşı sinema**). Örneğin, bir **savaş filminde** savaşın kötü bir şey olduğunu görebiliriz, fakat sadece karakterler üzerindeki etkilerinden dolayı - bize savaşın sebepleri ile ilgili bir bilgi verilmez, aynı zamanda bu sebepler de hiçbir zaman araştırılmaz. Hollywood tarafından yapılan Vietnam Savaşı filmlerini düşünelim - bu savaşın sunumu izleyiciler için rahatsız edici olsa da ve İkinci Dünya Savaşı ile ilgili filmlerde olduğu gibi savaş büyüleyici bir şey gibi gösterilmemiş olsa da, Amerika'nın bu savaşın ağına düşmesine sebep olan bir dizi karmaşık tarihi duruma değinilmemiştir - aksine gördüğümüz şey, savaşın GI Joe üzerindeki psikolojik *etkileridir*. Eğer bir savaş filminde, her şeye rağmen bir neden sunulacaksa, bu bir kişi olmaktadır (Hitler ve İkinci Dünya Savaşı örneğindeki gibi).

Klasik anlatı sinemasının, hangi **tür** olduğu fark etmez, bir kapanışı olmalıdır; bu anlatının mutlaka (mutlu ya da mutsuz bir şekilde) sonlanması gerektiği anlamına gelmektedir. Olay örgüsündeki herhangi bir kararsızlık çözüme kavuşturulmalıdır. Örneğin, *Psycho/ Sapık*'ta (Alfred Hitchcock, 1960) Norman Bates ruh hastası olarak kalsa da, anlatı ve olay örgüsü açısından cinayetler nedeniyle yakalanmıştır, dolayısıyla kapanış gerçekleşmiştir. Kapanış nasıl gerçekleşirse gerçekleşsin, neredeyse istisnasız bir şekilde, egemen **ideolojiye** hizmet eden bir mesaj iletecektir ya da **ifade edecektir**: polis suçluları başarı ile yakalamaktadır, Vahşi Batının iyi silahşoru kötü adamları doğru yola getirmektedir, v.b. Ne var ki, ilginç olan nokta, ideolojik mesajların diğer her şeyi geride bırakarak ön plana çıkmala-

rıdır. Bordwell (Bordwell *ve diğ.*, 1985: 16) klasik Hollywood sineması ile ilgili çalışmasında, rasgele seçerek incelediği yüz filmlik bir örneklemde, filmlerin doksan beşinde heteroseksüel bir aşk aksiyonun bir parçası iken, seksen beşinde heteroseksüel aşk aksiyonun merkezinde yer almaktadır. Kapanış çoğu zaman evlilik (tesadüfen, Viktorya dönemi romanlarına benzer bir şekilde) ve aynı zamanda evliliğin getirileri anlamına gelmektedir: aile, üreme, mülkiyet. **Ödipal yörünge**nin başarılı bir şekilde tamamlandığının gösterilmesi de klasik anlatı sineması için önemlidir. Aşk filmlerinin bu çok yüksek oranı, yine egemen sinemanın ideolojik etkilerine ve **mit**-yapıcı olarak işlevine işaret etmektedir. Ne var ki, bu sinema heteroseksüel çiftleri ve aileyi bu şekilde **doğallaştırması** ile, diğer bütün unsurların (potansiyel bir) sapkınlık olarak görülmesi gerektiğini söylüyor. *Sapık* örneğine geri dönersek: Marion Crane ruh hastası Bates tarafından öldürüldü, fakat anlatıdan şunu biliyoruz ki, o kendi sevgilisini karısından (aslında eski karısı fakat ona sadaka ödemektedir ve bu yüzden Marion için 'terketmeye' maddi gücü yetmemektedir) satın almak ya da kopartmak için erkek patronunun paralarını çalmasaydı, hiçbir zaman bu motele uğramayacaktı ve dolayısıyla öldürülmeyecekti. Çifte-hırsızlık. Değişim maddesi olarak erkek. Böylece Marion, ataerkil düzeni çiğnediği için 'cezalandırılmıştır': (bir erkekten) para çalmak ve (başka bir erkeği çalarak ve kendi karısı ile bağlarını sona erdirerek) bir evliliği 'bitirmeye' çalışmak. Yoksa filmin sonunda kendi kız kardeşi, doğru bir şekilde eşleşmek ve kendi erkeğine kavuşmak (kız kardeşinin satın almaya başaramadığı erkeğin aynısını) gibi doğru şeyleri (ve öldürülmeden) başka neden yapsın ki?

Bu sinemada biçim anlatıya bağlı durumdadır: **çekimler, ışıklandırma** ve **renk** ilgiyi kurgudan, **mizansen**den ya da sesten daha fazla kendi üzerilerine çekmemelidir. Hepsi **gerçekçiliğin** kurulumuna hizmet etmelidir. **Belirsizlik, zamansal ve mekansal bitişiklik** sağlanarak ortadan kaldırılmalıdır – izleyici zamansal ve mekansal olarak ve anlatının mantığı ve kronolojisi açısından nerede olduğunu bilmelidir. Gerçeklik düzenlenmiştir, doğallaştırılmıştır: 'hayat işte öyle bir şeydir'. Anlatı amaca yöneliktir ve doğal olarak karakterler de. Bu mitsel-gerçekçi olaylar dizisi bir diğer büyük Amerikan mitini

yansıtmaktadır: yukarıya doğru yükselme ve başarı. Rüya fabrikası Amerikan rüyasını gerçek kılmaktadır.

Gelin bunun nasıl gerçekleştiğine bir bakalım. Bordwell (Bordwell *ve diğ.*, 1985: 5) bu klasik sinemanın belirli sabit formüllere göre değil de (ki bu durağanlığa işaret eder), belirli kurallar çerçevesinde yapıldığını vurguluyor. Bu kuralcılık, muhtemelen, onun diğer sinemaların gücünden etkilenmesini ve özellikle **avangard** ve Avrupa **sanat sinemasının** bazı uygulamalarını entegre etmesini ya da asimile etmesini sağlayan özelliktir. Fakat gerçeklik-etkisine geri dönersek. Gerçekçiliğin temel özelliklerine ulaşabilmek için kurgu anlatının mantık çerçevesinde gelişmesini ve her zaman değil de çoğunlukla kronolojik olarak ilerlemesini sağlamalıdır (bir geriye dönüş dahi, esasen, kronolojik olarak anlatılacaktır – ya da neden-sonuç zinciri anlaşılır olacaktır). Ne var ki, kurgu kendini ön plana çıkarmamalıdır, demek ki **devamlılık** önemlidir. Buna ulaşmak için, genellikle bütün sahne master çekim ya da master sahne olarak adlandırılan – çoğunlukla genel çekim ölçeğinde - tek bir planla çekilmektedir. Bundan sonra aynı sahnenin bazı bölümleri, bu sefer yakın çekimlerle ve orta çekimlerle tekrar çekilmektedir. Bunlar master sahnenin içine monte edilmekte ve master sahnenin artan parçaları kesilip atılmaktadır. Devamlılığın zedelenmemesi için **uyumlu kesmelere** ve **bakış uyumunu** sağlayan kesmelere sürekli dikkat edilmelidir. Uyumlu kesmeler iki çekimi – örneğin biri genel diğeri de orta, fakat biçim, konu ve aksiyon açısından birbirleriyle bağlantılı iki çekimi - kesintisiz bir şekilde birleştirirler (bizler kesmeyi 'görmeyiz'). Bakış uyumu sayesinde, bizler karakterin **bakış** yönünü görebilmekteyiz: biz karakterin bir yere bakmasını izlerken, fark etmeden, onun baktığı yeri izlemeye başlarız (bkz. **devamlılık kurgusu**).

Doğalarında gerçeklik barındırmıyormuş gibi görülen başka tür kurgu anlayışları da vardır. **Almaşık kurgu** gerçeklik barındırmamasına rağmen, yine de gerçeklik-etkisinin geçerli olduğu uygulamalara bir örnektir. Almaşık kurgu yardımı ile iki farklı mekanda gelişen, iki ayrı aksiyonu – genellikle de gerilim yaratmak amacıyla - sırayla, iç

içe izleyebilmekteyiz. Ne var ki, anlatıya her şeyi bilen bir izleyici olarak iliştirildiğimizden dolayı, bizler aynı anda iki farklı yerde bulunmayı nasıl becerdiğimizi sorgulamayız, aslında 'her şeyi görmeyi' bekleriz (bkz. **sütür**). Kameranın da buradaki gerçeklik-etkisinde önemli bir rolü vardır. Diyaloglar için uygulanan **çekim/karşı-açı çekim**, bizi benzer bir şekilde, belirli karakterlerin bakış açısına iliştirerek, karşılıklı bakışlardan oluşan gerçekçi bir ortam oluşturmaktadır. Gerekli olduğunda, izleyicilere mekanın genel özelliklerini göstermek amacıyla tanıtıcı çekimler (establishing shots) kullanılmaktadır ve daha sonra kamera karakterlere ya da sahnenin belirli bir noktasına odaklanmaktadır. Hikaye karakterlere bağlı olarak geliştiği için çok sayıda yakın çekim kullanılmaktadır ve bunlar sadece yüzün değil bedenin diğer parçalarının da yakın çekimleridir ve bedeni parçalayacak düzeydedirler - bu da gerçekliğe indirilen bir darbe olarak görülebilir. Ne var ki, bu tür çekimler bedene daha da yaklaşmamıza yardımcı oldukları için mahremiyet **mitinin** güçlenmesini sağlamaktadırlar. Bizler bakışın **özneleriyiz** ve aynı zamanda bedenin bu bölgelerine bakan filmdeki karakterlerle de özdeşleşmekteyiz. Üç-nokta ışıklandırmanın (bkz. **ışıklandırma**) sağladığı doğallık etkisi, bu gerçekçiliğin doğallığını arttırmaktadır. Renk, sekansın, sahnenin ve/veya bütün filmin duygusal ve psikolojik atmosferine uyumlu olmalıdır. Müziğin tek işlevi anlamı güçlendirmektir (tehlike, aşk v.b.).

Bu görsel-işitsel sinematik kurallar, hizmet ettikleri klasik anlatının kuralları gibi ideolojinin etkisindedirler. Feministler klasik sinemanın romantik aşkı, aileyi ve kadın-erkek iş ilişkilerini temsil etme yoluyla, özellikle sınıf, ırk ve cinsiyet konusunda eşitsiz olan bir ilişkinin doğallığını varsayan ataerkil ideolojileri nasıl sürdürdüğünü ve dolayısıyla normalleştirdiğini gözler önüne serdiler. Gerçeklik-etkisi 'Tıpkı hayat gibi, işte öyle bir şey'dir.

Ayrıca bkz. **anlatı**

Ek bir okuma için bkz. **Bordwell ve diğ., 1985; Cook, 1985.**

KODLAR VE UZLAŞIMLAR / KLASİK KURALLAR

Bütün türlerin kendi kod ve uzlaşımları vardır (anlatıya hükmeden kurallar). Bunlara alternatif olarak klasik kurallar ya da standart kurallar da denir. Örneğin bir **yol filmi** kendini tanımayı da içeren bir keşfi ima eder; geleneksel olarak yolcu erkektir ve bizim gördüğümüz onun bakış açısıdır. Anlatı değişmez biçimde ya kötü sona (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969) ya da kabul edilebilir bir sona (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984) götüren düzenli bir olaylar düzenli dizisini takip eder. Tabii ki bu standart kurallar mesela **sanat sinemasında** ya da **karşı sinemada** olduğu gibi yıkılabilir. Kodlar ve uzlaşımlara sadece metinsel ya da türsel bağlamları içinde değil, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel bağlamları içinde de bakılmalıdır. Kodlar ve uzlaşımların zaman içinde ve dönemin ideolojik iklimine göre değişir -herhangi bir John Wayne Western'i ile Clint Eastwood'un silahşörünü sorunlu kahraman veya anti-kahraman olarak karakterleşmesini karşılaştırın; ya da 1950lerin **bilim-kurgu** filmleriyle 1980ler ve 1990larınkileri karşılaştırabilirsiniz. Bu değişimler gerçek sosyal değişimleri temsil etmez belki (kaç erkek gerçekten maçoluğunu sorgular ki?) fakat dolaylı olarak sosyal tutumlardaki değişimi yansıtır (örneğin kadın hareketinin etkisi kadın-erkek arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini, öncesine göre daha az arzulanır bir şeye dönüştürmüştür).

Bkz. **klasik Hollywood sineması ve anlatı**

KOMEDİ

Sinema tarihinde komedi en eski türlerden biridir. Filmlerde oynayan ilk oyuncuların çoğunlukla vodvil ve müzikhol tiyatrolarından beyazperdeye geçen komedyenler olduğu düşünülürse bu durum hiç de şaşırtıcı değildir. İlk gösterim uygulamaları da bu olguyu açıklar. İlk filmler tek makaralık kısa filmlerdi ve bir sunucu tarafından bir vodvil tiyatrosunda, bir müzikholde ya da bir fuar çadırında sunulan bir karma-medya gösterisi içerisinde sunulurdu. O dönemde sinema perdeye adab-ı muaşeret komedileri ya da toplumsal komedinin aksine halk arasında yaygın tadları ve mizahı içeren popüler komediyi

yansıtma eğilimindeydi. Komedinin eski sessiz geleneği şakaya (gag) dayalıydı (ilk gerçek komedi filmi, Louis Lumière'in *Arroseur arrosé* filmidir, 1895). Bu komedi bugünkü komediyi geliştirdi (Mack Sennett'ın 1910'larda yaptığı, vazgeçilmez takip sahneleriyle *Keystone Kops* komedi serisi) ve örneğin Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Fatty Arbuckle gibi komik kahramanların ortaya çıkardı. Her şeyden önce jestlere dayanan bu gelenek, daha sonraki örneklerde, özellikle **sesli** sinemada farsla yakın ilişkiye girdi. Jestlere dayanan şakalar Marx kardeşler ve W.C Fields'in komedileriyle sözlü şakalara dönüştü. Ancak bu saldırgan mizahıyla kayda değer olan bu komik gelenekte şiddet yüzeyden hiç uzaklaşmadı.

Bir tür olarak komedi kasıtlı olarak **gerçekçiliğin** taleplerine karşı çıkar -bu da sinemasal komedinin mirasına bakıldığında şaşırtıcı değildir. Yine de, bastırılmış gerilimlerin güvenli bir şekilde boşaltıldığı bir alan olması ya da buna uygun bir alan sağlaması yönünden, yararlı bir toplumsal ve psikolojik işlev görüyormuş gibi algılanmıştır. Şakaya dayanan komik gelenekten farklı olarak, komedinin diğer baskın tarzı daha 'cilalı' komik tiyatro geleneğinden gelir. Hikaye dizgesi eski vodvilesk geleneğe göre daha az anarşiktir ve bu yüzden karakterleştirme incelenene kadar görünüşte daha az saldırgandır. **Stereotipler** bu komedide daha fazla ön plandadır, **toplumsal cinsiyet** ile başlar (çılgın komediler, hepimizin bildiği gibi, 'cinsiyetlerin savaşı' hakkındadır) ama ırk, ulusal önyargılar vb'yi de içerir. Bazı komediler bu stereotipleştirmenin parodisini yapar. Örneğin Marilyn Monroe *Gentlemen Prefer Blondes/Erkekler Sarışın Sever* (Howard Hawks, 1953), *The Seven Year Itch/Yaz Bekarı* (Billy Wilder, 1955) ve *Some Like it Hot/Bazıları Sıcak Sever* (Billy Wilder, 1959) filmlerindeki sunduğu aptal sarışından çok daha akıllıdır. Ya da Katherine Hepburn Holyywood'un evlilikle gerçekleşen final ısrarına ayak uydurmak yerine erkeğini seçecek, uygun bir eş olarak düşünmeye hazır olmadan önce onu adam edecektir (*Philadelphia Story*, (George Cukor, 1940); *The African Queen/Afrika Kraliçesi*, (John Huston, 1951) ve Spencer Tracey ile sayısız birlikteliği).

Komedi Avrupa'da, özellikle sinema endüstrisi ürünlerinin yarısı-

nın komedi olduğu Fransa'da hâlâ büyük bir gelenektir. İngiltere'de içinde Ealing Komedileri ve Carry-On filmlerinin olduğu güçlü bir gelenek vardır. Ama bunlar geçmişte (sırasıyla 1940-50ler ve 1958-78 arası) kalmıştır -İngiliz sinema endüstrisinin tamamının da olduğu gibi. *Notting Hill* ve *Bridget Jones* gibi iyi İngiliz komedi hikayeleri bile Amerikan yapımıdır –her ne kadar bu filmlerin başrollerini hoş ama kaba Hugh Grant ve birazcık daha hoş Colin Firth gibi İngiliz oyuncular oynuyor ve bu filmlerin 'İngiliz yapımı' olduğunu hissettiriyorsa da, para ya Miramax'tan ya da diğer büyük Amerikan şirketlerinden gelmekte ve çoğu kez kadın başrolü bir Amerikalı yıldız oynamaktadır (Julia Roberts ya da Renée Zellweger). İzleyicideki demografik değişimler nedeniyle ABD'de komedi eskiden olduğu gibi çok seyirci çekememektedir. Yapımlar genç izleyicileri hedefleme eğilimindedir, bu da arsız diyalogların bulunmadığı aksiyon dolu anlatılar anlamına gelir. Bu nedenle, üretilen komedi güya daha sofistike konuşma mizahından çok fars ve şaka geleneğine eğilimlidir (*Wayne's World/Wayne'in Dünyası ya da Austin Powers/Avanak Ajan* filmlerinin 1990'lardaki popülerliğine dikkat edin). Ama tabii ki genel resim içinde komedi sadece bu kadar değildir. Örneğin, küresel düzeyde, yukarıda adı geçen daha sofistike 'İngiliz yapımı' komedileri çekici bulan yetişkinlerden oluşan bir pazar vardır. Belli bazı sinemacılar, özellikle de kadınlar, komedi türünü yıkıcı potansiyelini araştırmak amacıyla ele almıştır. Susan Seidleman'ın *Desperately Seeking Susan* (1985) filmi ya da Fransız komedyen Josiane Balasco'nun filmleri (örneğin *Gazon Maudit/French Twist*, 1995) bu açıdan bir örnektir.

Ayrıca bkz. **tür**

Daha ileri okuma için bkz. **Brunovska Karnick ve Jenkins, 1995**

KORKU SİNEMASI (GOTİK KORKU / HAMMER FİLMLERİ / KORKU GERİLİM / BEDEN KORKUSU / VAMPİR FİLMLERİ)

Bu türü bilim-kurgu filmlerinden kolayca ayırmak her zaman mümkün değildir; aslında bazı eleştirmenler bilim-kurgu filmlerini korkunun bir alt-türü olarak görürler ama bunun da çok sınırlayıcı olduğu söylenebilir. Belki de Bruce Kuhn'un (1990: 321-22) bu ikisini ayıran tanımları daha yardımcı olabilir. Kuhn, her ikisinin de büyümeyi anlattığını kabul ederken bunu farklı yollarla yaptıklarını öne sürer -birinci farklılık, bilim-kurgu sinemasının öncelikle bilinçdışımıza hitap eden korku filminden daha çok bilincimize hitap etmesidir. Doğal olarak bilim-kurgu en kötü korkularımızın bir yansıması olabilir ancak genel olarak söylersek bu korkuların ilk ifadeleri bilinç düzeyinde ortaya çıkar, yalnızca ikinci derece bilinçdışı düzeyindedir. Kuhn bilim-kurgunun eğiliminin "şimdiki kültürün eleştirilmemiş varsayımlarını farazi bir zaman ve mekan içinde genişletmek" olduğunu söyler (1990: 321) -bir anlamda bunu 'insanın' teknolojiyi mantıksal sonuçlarına kadar takip etmesi olarak düşünebiliriz. Bu deneyimden teknolojinin (kendi keşfimiz olan teknolojinin) bize iyilik getirdiği kadar zarar da verdiğini öğreniriz. Oysa "korku filminin izleyicisini götürdüğü yönün -bilinçdışında ve kötünün ve düşün içerdikleri aracılığıyla- izleyici için yararlı olduğu görülebilir" çünkü bu kendi bilinçdışımızı incelememize olanak sağlar (1990: 322). Başka bir deyişle, bilim-kurguda gelişimimizi ya da canavarca potansiyelimizi incelerken korku filminde incelemek için canavarı ziyaret ederiz -iki türün üst üste bindiği yer de kuşkusuz burasıdır.

Her ne kadar en ünlüsü Mary Shelley'in 1818 tarihli *Frankenstein*'ı ve Dr. Polidori'nin 1819 tarihli az bilinen *The Vampyre*'ı olan daha eski örnekler varsa da, korku filminin kökenleri 19. yüzyıl sonları Viktorya dönemi gotik romanlarına dayanır. Avrupalı ve İngiliz mirası nedeniyle korku türü, zorunlu olarak Hollywood tarzı bir tür şeklinde değerlendirilmez (mesela tamamen Amerikan tarihine dayalı **Western**'den farklı olarak). Gerçekten de, Amerikan korku filmleri açısından bakıldığında, birçok film Hollywood'un resmi duvarla-

rının dışında yapıldığı görülür (örneğin H. G. Lewis'in Miami'de yaptığı kanlı filmler -bkz. *Blood Feast* (1963); Tobe Hooper'ın *The Texas Chainsaw Massacre*'ı (1974); Abel Ferrara'nın *The Driller Killer*'ı (1979)). Dahası, İngiliz sineması Hammer Korku Filmleri serisiyle en parlak dönemini yaşamıştı. Öyle olmasına rağmen özellikle *Dracula* (Tod Browning, 1931) ve *Frankenstein* (James Whale, 1931) gibi filmlerle Hollywood'un korku filmleri tarihi (sesli filmler açısından) 1931'e kadar geri gider ve bu iki korku ikonunun çok sayıda devamı filmi de yapılmıştır.

Neale'in (2000: 93-4) netleştirdiği gibi, Gotik romanın ötesine geçen metinlerarasılar da bu türün uzlaşımlarını ve mizansenini etkilemiştir. Birincisi, Gotik romanın teatral performansları başlangıç geleneğini ve setlerle dekorlar sayesinde referans çerçevesini oluşturdu; ikincisi, karakterleştirme için bir esin kaynağı olarak sirk ve ucube-gösterileri kullanıldı; üçüncüsü 1900lerin başındaki Gotik romanların sinema uyarlamaları ve 1920lerdeki Alman Dışavurumculuğu dekor ve aydınlatma ilkelerine olduğu kadar anlatım sistemlerine de katkıda bulundu.

Korku filminin en erken türü gizlenmiş canavardır – ister kendi içimizde olsun (*Dr Jekyll and Mr Hyde*'da (1908) olduğu gibi) isterse vampir gibi gerçekdışı varlıklarda olsun. Bu bağlamda sayısız Kont Dracula filmini düşünebiliriz ancak ilginç bir şekilde ilk prototip, kötü şöhretli Irma Vep'i (Vampire sözcüğündeki harflerin yer değiştirmesiyle oluşturulmuş bir isim) müzikhol aktrisi Musidora'nın canlandırdığı Feuillade'ın *Les Vampires* (1915-1916) serisidir. Feuillade'ın serisi, kadını yokedici bir canavar olarak resmeden eski vampir öyküleri geleneğini devam ettirmiştir. Bu seride erkeklerin kanını emen katil olarak vamp kadın stereotipinden çok lezbiyen arzular önplana çıkarılır (kadınlar/bakireler kendilerini teslim etmeden önce Vep'in kollarında bayılırlar). Yine de bu, erkeği merkezine alan vampir filmlerinin baskın eğilimi değildir. İlk dönem vampir öykülerinde kendilerini yeniden-cinsiyetlendirmelerinden bu yana Filmlerde erkek baskınlığının yazınsal nedenleri vardır. En son Sheridan Le Fanu'nun romanı *Carmilla*'daki (1871) vampir kadın ola-

rak 'görüldü' ve yaklaşık yirmi yıl onun yerini Bram Stoker'in *Dracula*'sı aldı. Gerisi tarihtir. Bir-iki nadir istisna dışında, bundan böyle vampirliğin aracısı hep erkektir (Bkz. Kuhn ve Kadstone, 1990: 243).

Hollywood'un 1930'lu yılları vampir filmlerinin altın çağıydı (çoğunlukla Universal'da). Bu dönemde sahne düzenlemesi Alman Dışavurumculuğu'ndan etkilendi -özellikle ışık ve setler konusunda Robert Wiene'nin *The Cabinet of Dr. Caligari/Dr. Caligari'nin Kabinesi* (1919) ile Friedrich Murnau'nun (*Nosferatu: A Symphony of Terror*'ü (1922) filmlerinden. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra vampir filmleri yerini uzaylı 'anormalliğine bırakarak ortadan kalkma eğilimine girdi. Bununla birlikte İngiltere'de Hammer Korku Filmleri adı altında parlak ve güçlü bir dönüş yaptı. Hammer Yapım Şirketi'nin 1950lerin sonu ile 1960ların sonu arasında gerçekleştirdiği bu filmlerde Christopher Lee ve Peter Cushing başrolleri paylaştı (Hammer'in politikası ve stratejisi için bkz. Cook, 1984: 44-47). 1970li yıllarda ise soğuk ve mesafeli vampirler yerini aşk peşinde koşan (çiçek-vampirler) daha romantik örneklere bıraktı. Bu arada kadın vampirler de kısa bir dönüş yaptılar (*Vampire Lovers*, (Roy Ward Baker, 1970); *Le Rouge aux levres* (Harry Kümel, 1970); *Vampyres* (Jose Ramon Larraz, 1974) ve 1983 gibi daha yakın bir tarihte Tony Scott'ın filmi *The Hunger*/Açlık, (1983). Vampir filmleri 1980lerin başında, kuşkusuz AIDS gibi bir sorun varken yakışıksız kaçacakları için, hemen hemen tümüyle ortadan kayboldular. Fakat Francis Ford Coppola Bram Stoker'ın orijinal romanına tamamıyla sadık olduğu söylenen bir *Dracula*'yla (1992) geri geldi. 1994'de Neil Jordan *Interview With the Vampire/Vampirle Görüşme* filmiyle vampirliği homososyal/cinsel yanlanlamları olan seksüel bir estetiğe dönüştürdü.

Bununla birlikte vampir filmleri, korku filmlerinin anadamarını teşkil etmez. Belirtildiği gibi bunlar 1930'ların korku filmlerine egemen oldular ancak şunun da kabul edilmesi gerekir ki, bu on yılda *Frankenstein* ve devamları gibi başka canavar tipindeki korku filmleri vardı. Bunlar bize musallat olmak için geri dönen insan yapımı cana-

varlardı ve bu nedenle türlerin (korku ve bilim-kurgu) iç içe geçişi olarak düşünülebilirler.

Korku temelde üç ana kategoride düzenlenir: 'Doğadışı (vampirleri, hayaletleri, iblisleri, büyücüleri, beden korkusunu içerir); psikolojik korku (örneğin *Peeping Tom* (Michael Powell, 1959); *Psycho/Sapık* (Alfred Hitchcock, 1960)); katliam filmleri (örneğin *The Texas Chainsaw Massacre*, (Tobe Hooper, 1974)). Üç kategori de açıkça İkinci Dünya Savaşı sonrasına ait bir olgudur. Bunu söyledikten sonra, her zaman olduğu gibi geçmişten örnekler (kuşkusuz kategoriler içinde üst üste binmeler kadar) olduğunu belirtmek önemlidir ve bu bağlamda bunlar psikolojik korku filminin habercisi olduklarından, Tourneur'un *Cat People/Kedi İnsanlar*'ıyla (1942) başlayıp 1940lar boyunca RKO için Val Lewton tarafından yapılan B-filmleri serisini de hatırlamaya değer. Lewton'un filmleri normal dışını psikolojik olanla birleştirir ancak aynı zamanda da bu filmler anlatıyı ev içi alana yerleştirerek ve korkunun görülmesinden çok hayal edildiği anlayışıyla oynayarak, korkuyu daha fazla "gerçeğin" alanına getirirler. Onun en ünlü filmlerinden yalnızca üçünü analım: *Kedi İnsanlar*'da yeni evlenmiş baş kadın karakter (Simone Simon) kendi cinsel soğukluğunu (!) aklından çıkaramaz ve bir pantere (!) dönüştüğünü hayal eder: *Jane Eyre*'in güncellenmiş hali olan ve Karayip'lerde geçen *I Walked with a Zombie*'de (Tourneur, 1943) Rochester'in karısı artık deli değildir ancak bir voodoo büyüsünün kurbanıdır - ortam sürekli bir psikolojik korku ve belirsizlik ortamıdır; sonu olarak *The Seventh Victim*'de (Robson, 1943) genç bir kadın intihara eğilimli kız kardeşini ararken, satanizm Greenwich Village'a (New York) nüfuz eder.

'Normal dışı' korku tarzı

Bu her şeyden önce, aslında 1950lerde insanların kendini içinde buldukları Soğuk Savaş ve nükleer-sonrası dünyaya dair ikili korkuyla ilişkili olarak bedene yönelik korku filmi biçimini alır. Bilim-kurgu filmleri, Mars'tan ya da başka bir yerden gelip saldıran uzaylılarla birlikte, Soğuk Savaş ile ilgili paranoya filmlerinin ortaya çıktığı yerdir. Ancak bu Soğuk Savaş'ın özel alanı değildi. Hitchcock'un gerilim/korku filmi *Vertigo* (1958) açık bir şekilde Soğuk Savaş yan-

kılamalarına sahiptir (kimlik sorunu -insanlar gerçekten olduğunu söyledikleri kişiler mi?- 1950'lerdeki Amerika'nın 'kızıl korkusu' zihniyetiyle ilişkilidir).

Yeniden bedene yönelik korkuya dönelim. Bedensel dönüşüm filmleri normal dışı korku filmi tipinin fazlasıyla merkezi bir ilgi alanıydı. Kuşkusuz bu filmlerin canavarların normal bedenlerden ortaya çıkabileceği ya da topluma girebileceği mesajı eşit derecede onları Soğuk Savaş korkusunun temsilleriyle ilişkilendirir. Bir klasik, iğrenç bir sümük damlasının küçük bir Amerikan kasabasını istila ettiği ve her Amerikan kurumunun (bir restoran da dahil!) kanını emdiği *The Blob*'dur (Yeaworth Jnr, 1958). Ama aynı zamanda da Eugene Lourie'nin hayvan-canavar korku filmleri serileri olan *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953) ve *The Colossus of New York* (1958) ya da İngiliz yapımı *Gorgo*'yu (1961) izleyin. Bu filmlerin hepsinde bir canavar dirilir (genellikle bir kent bağlamı içinde, New York ya da Londra), korku yaratır ve imhaya neden olur. Ancak ilginç olan, bunların (dolaylı da olsa) gönderme yaptıkları (*Frankenstein* (1931) ya da *King Kong* (1933)) ve fazlasıyla kendilerinden önceki canavar-beden prototipleri gibi, bunların çelişkili mesajlar göndererek sempatimizi kazanmalarıdır: eğer düşmanımı bilebilirsek, onu daha az canavar olarak görürüz. Bu bedensel dönüşüm filmlerinde ifade edilen korku aynı zamanda nükleer-sonrası toplumun bir yansımasıydı. İnsandan canavara ve tekrar insana bedensel dönüşüm, ilk işaretini 1920 tarihli *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (John Robertson) filminde vermişti ve daha sonra da 1950'lerde olduğu gibi bilimin ilerlemesinin insan üzerindeki psikolojik etkileriyle ilgilendi. Fakat 1950'lerle birlikte atom bombasının gerçek referans noktası olması nedeniyle ilgi alanı değişti. Bedenin sakatlanması, kesilmesi ve parçalanması, bilimin insan vücudu üzerindeki etkilerinin (Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombası) bilincinden ortaya çıkan korku filmlerinin esas çekirdeğini oluşturdu. Japonlar bu etkileri konu alan büyük facia filmleri çekmeye başlarken (örneğin *Godzilla*, Inoshiro Honda, 1955), Amerikalılar da boş durmadı (*Them*'da (Gordon Douglas, 1954) olduğu gibi).

1970'ler boyunca korku-gerçekçiliğe yönelik bu akın kurmacanın alanına bir yeniden giriş lehine azaldı. Bu zorunlu olarak politik ya-

nını kaybetmiş filmler anlamına gelmedi. Bunun başlangıcı George Romero'nun 1969 tarihli *The Night of the Living Dead / Yaşayan Ölülerin Gecesi* filmi ise, doruğu da David Cronenberg'in 'mutantların meskeni olarak beden' temasındaki *Shivers* (1976), *Rabid/Kuduz* (1977) ve *The Brood* (1979) filmleri idi. Bu filmlerde kötünün iyi karşısında zafer kazandığı görülür. *Yaşayan Ölülerin Gecesi*'ndeki zombiler 'normal' Amerika'daki küçük bir 'normal' kasabanın 'normal' sakinlerine saldırıp onları yerler, topluluğun tepkisi herkesin başının çaresine bakması şeklinde olur. O dönemdeki ırkçılık ve ABD içi huzursuzluğa dair politik ortamın karşısında Romero'nunki güçlü bir mesajdır: Bireysel kendini koruma ve korkaklık bizi yozlaştırmıştır – hepimiz yaşayan ölüyüz. Bu arada Cronenberg'in filmleri farklı bir yoldan kötünün merkezi olarak bedene odaklanır. Onun bedenleri en kötü dürtülerimizi ortaya çıkarma ve bastırılmış iğrençliğimizi açığa vurma işlevi gören yabancı organizmalar tarafından istila edilir. Onun filmlerinde bedenler metaforik olarak, yarattığımız sosyo-seksüel ve politik bataklık işlevi gören fiziksel belalara maruz kalır. Bu belalar sırasıyla insanları seks delisi zombilere çeviren parazitler, kurbanlarını öldürücü bir topluluğa dönüştüren kuduz silsilesi ve sağa sola saldıran intikamcı bir anne de dahil olmak üzere psikotik hastalarını serbest bırakan Institute of Psychoplasmatics biçimini alır. Politik olarak motive olan korku filmlerin iki tipi arasında bulunan ama hâlâ kötünün alanında yer alan film, tartışmalara yol açan *The Exorcist/Şeytan* (William Friedkin, 1973) ve onun 12 yaşındaki bir kıza sahip olmakla ilgili öyküsüdür. Film sinema salonlarındaki izleyicilerde travma etkisi yarattı (kelimenin tam anlamıyla hasta etti, çıldırttı vb). Psikolojik bir korku filmi olarak sınıflandırılabileceği gibi, kızın bedenine şeytan tarafından saldırılması ve ele geçirilmesi nedeniyle kolaylıkla normal dışı korku filmi olarak de tanımlanabilir. Saygın üst-orta sınıf Georgetown'daki (Washington DC) karanlık güçlerin temsili filme, Cronenberg ve Romero'nun filmleri kadar güçlü olmasa da, politik bir yan kazandırır. Film görünüşte dini inanç ve (şeytan biçiminde) kötünün insanlar üzerindeki etkileriyle daha fazla ilgilidir. Film kötüyü görünür kılar ama yanı zamanda da (kızı kurtarmak için yaşamlarını feda etmeye istekli iki şeytan çıkarıcı biçi-

minde) onun kahramanca iyi haline getirir. O halde bu fazlasıyla din alanı içinde iyi ile kötü arasındaki mücadeledir. Ancak bu sadece satanist korku filmi değildir. Polanski'nin *Rosemary's Baby/ Rosemary'nin Bebeği* (1968) bu filmden beş yıl önce yapıldı ve Amerika'nın 1960'ların sonuna doğru hissettiği rahatsızlığı yansıtan daha karmaşık bir çağdaş mesaja sahipti. Anlatı bir kadının, kocasının kendisini şeytani bir çocuğu hamile bırakan insan şeklindeki şeytan olduğuna inanması olduğu için fazlasıyla cinsel politika ve kent paranoyasına dayanır.

1980'lerde ve '90'larda normal dışı korku filmleri hastalıklı bir alan olarak bedenden (her zaman olmasa da, çoğunlukla bir erkek bedeniydi bu) duyulan endişeyi ifade etmeyi sürdürdü (*The Thing* (John Carpenter, 1981); *Alien III* (David Fincher, 1992)). Ayrıca son otuz yılda yapılan bu filmleri, sağlık konusunda izlenen politikalar ya da (ön)görülemeyen hastalıklarla (kanser, AIDS) ilişkilendirmek de zor olmaz. Bu kesinlikle geçmişin filmlerindeki "normal dışı" -özellikle de çok açık bir biçimde cinsellik ve burjuva konformizmiyle ilgili olan vampir filmleri- kategorisinde meydana gelen bir değişimi gösterir.

Psikolojik korku filmi ve katliam filmleri

Psikolojik korku ve katliam filmleri (slasher filmleri olarak da bilinir) farklı yollardan da olsa, kadın düşmanlığını saldırgan bir üslupla normalleştirdi (bkz. **doğallaştırma** ve **psikanaliz**). Hitchcock'un genellikle *Sapık* filmi nedeniyle korkuyu insan ruhunun içine yerleştirdiği, böylece psikolojik gerilimi korku türüyle birleştirdiği düşünülür. Kesinlikle her zaman öncüller bulunabilir ancak sorun bıçak ve (görülmekten ziyade ima edilen yapısıyla Lewton'u hatırlatan) grafik cinayet sahneleriyle bu filmin, 1970'lerin katliam filmlerinin ortaya çıkışına yardım etmesidir.

Bu filmlerin çok azı 'kadınlardan nefret eden filmler' kategorisinin dışında kaldı (özellikle katliam filmlerinin 1970'lerin başındaki feminist hareketlere tepki olarak okunabileceği söylenebilir). Bu sinemada son derece egemen olan bu eğilimi anlamak için, Richard Dyer'in vampirlikle ilgili olarak Coppola'nın *Dracula*'sı (1992) üzerine yazdığı

makaleye bakmak yararlıdır (*Sight and Sound*, Ocak 1993, cilt 3: s.1). Dyer vampir temasının, on dokuzuncu yüzyılda (endüstriyel kapitalist demokrasinin sonucu olarak ortaya çıkan) işçi sınıfına gizlenen bağımlılığının artık açığa çıktığının farkına varmaya başlayan burjuva toplumunda ortaya çıktığını söyler. Diğer bir deyişle güçlünün zayıfa bağımlılığının *ortaya çıkmak üzere olması*, bedende cisimleşen neredeyse irrasyonel bir korkuyu meydana çıkarır. Vampir, bakireleri baştan çıkarıp kanını içerek burjuvazinin ahlaki değerlerine saldırır (burjuvazinin ayak takımının saldırılarından kurtulma şansı nedir?). Sınıfsal meseleler cinselleştirilir: işçi sınıfının kaba kuvveti (hayvani seksüel davranış) orta sınıf kapitalizminin geleceğini mahvedecektir. Aynı şekilde psikolojik korku ve katliam filmlerinde erkeğin kendi öznelliği için kadına bağımlı olması (çünkü kimlik duygusu, kadından farklı olmasından doğar), yine bedende cisimleşir. Kadının varlığı, bu bağımlılığı görünür kılar. Bıçak, elektrikli testere gibi penise benzeyen araçlar (fallusun dönüşümü ya da yer değiştirmesi), fallik kadını yeniden iğdiş etmek için kullanılır. Kadın da tıpkı işçi sınıfı gibi hiyerarşik olarak zayıf konumda yer alsa da, farklılığıyla erkeğin kimlik duygusunun anahtarını elinde tuttuğu için aslında daha güçlüdür. O yüzden öldürme eylemi, bu durumun açığa çıkma tehlikesine karşı gösterilen irrasyonel tepkidir. *Erkek*, bağımlılığı açığa çıkmadan *kadını* öldürmelidir.

İlginç bir şekilde, Mark Kermode'un (2003) belirttiği gibi, 1970'lerdeki en parlak döneminden bu yana yapılan katliam filmlerinin çoğu, o kadar 'korkunç' olmasa da eğlenceli olabilen kendiniyamyamlaştırma biçimini akla getiren yeniden yapımlar olmuşlardır. Bu nedenle 1980'ler ve '90'ların (belki de *Sapık*'ın taklidi olan katliam filmi *Halloween*'ın tetiklediği) katliam filmleri aşırı kanlı (gore) sinemanın radikal politik yanının içini boşaltmış ve yerine klasik örneklerinin *Friday the 13th/13. Cuma* (Cunningham, 1980 ve devam filmleri), *A Nightmare on Elm Street/Elm Sokağında Kabus* (Craven, 1984 ve devam filmleri) ve *Scream/Çığlık*'ın (Craven, 1996 ve devam filmleri) olduğu postmodern pastişi geçirmişlerdir. Bunlar yeniliğe yönelik tek iddialarının onları 1970'lerin, hatta 1950'lerin usta işi yapımlarının zayıf efektlerinin ötesine taşıyan özel efektlerine atfedilebileceği (sü-

rekli olarak kendilerinin daha önceki prototiplerine işaret eden) yeniden yapımlardır. 2000'lerdeki yeniden yapımların birçoğu (örneğin *The Exorcist: The Version You've Never Seen*, Friedkin (neredeyse kendinin yeniden yapımı!), 2000; *The Texas Chainsaw Massacre*, Nispel, 2003) hâlâ, daha da fazla inanması güç aksiyonun gerçekleşmesine olanak sağlayan bilgisayar grafiklerinin sunduğu efektler bir yana, türün saplanıp kaldığını akla getirirler.

Bu, korku türünü artık düşünmememiz gerektiği anlamına gelmez. Korku türü üzerine yazan Robin Wood, korku filmlerinin bilinçdışıyla ilişkili oldukları için diğer türlerin bastırdığını gösteribilir derken belki de haklıdır (1979: 13). Bu nedenle korku türü ideolojiyle, biçimlerle ve anlamlarla kendini tatmin edici bir yansıtıcı ilişkiden çok, aşağıda özetlenebilecek açığa vurucu bir ilişkiyle meşguldur: korku filmi tamamen toplumumuzun (İd dürtüleri de dahil) bastırdıklarını; teknolojiye güvenimiz de dahil olmak üzere modern tüketim kültürüyle ilgili endişelerimizi; erkeğin iğdiş edilme korkusu ve üreme "dehşeti" ve korkusu da dahil Oedipal yörüngeye dair endişelerimizi; toplumun ötekilikten duyduğu korkuları (kadının üretken bedeni, eşcinsel cinselliği, etnik ötekilik) gösterir.

Cook (1985: 99) korku filmlerinin çok popüler olmalarına rağmen eleştirmen çevrelerinde 1970'lere kadar saygınlık kazanamadığını belirtir. Bu değişimi de **psikanalizin** film **kuramı** üzerindeki etkisine bağlar. Bu dönemden önce bu türü ciddiye almak İd'in bastırılmasıyla, belirli dile getirilemeyen (cinsel ve psikolojik) arzuların bastırılmasıyla ilgilenmek anlamına gelirdi. Canavarın bizim dışımızda değil (her ne kadar Cocteau'nun 1946 tarihli *La Belle.et la béte*'i bunun kesinlikle böyle olduğunu söylese de) içimizde bastırıldığını akla getiren 1960'ların psikolojik gerilim filmlerine kadar, kendi Ötekimiz olan İd'imizin, sanki bu tür İd'in bastırılmasıyla yüzleşemiyormuş gibi, bizim dışımızdaki bir yaratık ya da canavar biçimi almış olması öğreticidir. Bu da **izleyicinin** kendi önünde görünür kılınan terör ve şiddetle korkutulmasının yarattığı heyecanın dışında, aynı zamanda türün cinsel ve psikolojik 'anormallikleri' kurması gerektiği yer konusunda türdeki dolaylı belirsizliğin cazibesine kapıldığını akla getirir. Bu bağlamda, karizmatik, kültürlü ve yamyam seri katil

Hannibal Lecter karakterinden neredeyse hoşlandığınız *The Silence of the Lambs/Kuzuların Sessizliği* (Jonathan Demme, 1990) filmini nasıl yorumlarız?

Ayrıca bkz. **tür, bilim-kurgu filmleri**

Daha ileri okuma için bkz. **Chibnall ve Petley, 2002; Creed, 1993; Humphries, 2002; Jancovich, 1992 ve 2002; Kuhn, 1990; Hardy ve diğerleri, 1986; Neale, 2000; Paul, 1994; Tudor, 1989.**

KOSTÜMLÜ DRAMLAR

Tarihsel filmlerle ve dönem filmleri ile karıştırılmaması gereken çalışmalar olan kostümlü dramlar, tarihsel bir dönemde geçmelerine rağmen, tarihsel filmlerden farklı olarak, gerçek olayları konu edinme niyetinde değildirler. Bu filmler genellikle döneme uygun olarak hazırlanması gereken kostümler aracılığıyla, tarihin belirli bir zaman dilimine genel hatlarıyla işaret etmektedirler. Dönem filmleri daha farklı ve geniş bir kavramdır ve kostümlü dramlara işaret edebildikleri gibi, aynı zamanda daha yakın dönemlere de işaret etmektedirler, fakat kıyafetlerin ve setlerin farklı bir döneme ait oldukları açıkça belli olmalıdır (örneğin bir dönem filmi 1910'larda, 1920'lerde ve 1930'larda geçiyor olabilir, fakat 1990'larda çekilen ve 1980'lerde geçen bir film dönem filmi değildir - arada yeterince zaman geçmemiştir). Böylece, Merchant-Ivory'nin E.M.Forster'ın romanlarından gerçekleştirdikleri uyarlamalar, 1900'lerde geçtiklerinden dolayı kostümlü dramlardan çok dönem filmi olarak görülmelidirler. Ne var ki, daha erken dönemlere işaret ettiklerinden dolayı Roman Polanski'nin Hardy uyarlaması *Tess of the D'Urbevilles/Tess* (1979) bir kostümlü dramdır, aynı şekilde Edith Wharton'un aynı adlı romanından uyarlanan Martin Scorsese'nin *Age of Innocence/Masumiyet Çağı* (1993) da bir kostümlü dramdır. Kostümlü dramların pek çoğu edebi uyarlamalardır (Fransız film endüstrisi bu alanda önemli bir geleneğe sahiptir). Muhtemelen, bunların en bilineni Viktor Fleming'in *Gone With the Wind/Rüzgar Gibi Geçti* (1939) filmidir.

Ayrıca bkz.: **uyarlamalar, tür**

Ek okuma için bkz. **Bruzzi, 1997; Cook, 1996; Harper, 1994; Street, 2001.**

KURGU / SOVYET MONTAJI

Kurgu, genel anlamıyla bir filmi oluşturmak için **çekim**lerin nasıl bir araya getirildiğine işaret eder. Filmler genellikle sekanslardan ya da **avangard** ya da **sanat sineması** gibi bazı örneklerde olduğu gibi epizotlardan ya da yan yana gelerek çatışma kurgusunu ya da montajı oluşturan, birbirlerini takip eden çekimlerden meydana gelirler. En basit haliyle kurgu dört farklı türe ayrılmaktadır: kronolojik kurgu; **almaşık** ya da **paralel** kurgu; **derin odak**; ve montaj.

Bir filmin kurgusu sadece bir türü kullanarak da yapılabilir (örneğin Sergei Eisenstein'ın 1920'lerdeki montaj filmleri gibi); fakat genellikle filmlerde bütün kurgu türleri değilse de, en az iki tanesinin yan yana kullanımına sık rastlanmaktadır. Kurgunun her bir türü, zamanı farklı bir şekilde sunmaktadır. Bir kurgu yaklaşımına göre uzun gibi gelebilecek zaman, başka bir yaklaşım kullanılarak kısa gibi sunulabilir. Zaman bir iç bir de dış gerçekliğe sahip olabilir. İç zaman sekans tarafından belirlenir ve kurgusaldır. Dış zaman ise sekansın süresi ile anlatıda geçen süre arasında doğrudan bir ilişkinin olması durumudur: filmin uzunluğu ile filmdeki hikayenin kapsadığı zaman diliminin eşitlenmesidir (bu durumun en uç örneği için Andy Warhol'un 1960'lardaki filmlerine bakılabilir). Yine de filmler, genel anlamda hem iç hem de dış zamanı kullanacaklardır.

Kronolojik kurgu

Adından da anlaşılacağı gibi bu kurgu anlayışında kronolojik anlatının mantığı devam ettirilmektedir ve bu kurgu anlayışı, özünde **devamlılık kurgusu**na çok benzemektedir. Bir olay 'doğal' olarak başka bir olay tarafından takip edilmektedir. Böylece tutarlı ve sorunsuz bir zaman ve mekan sunumu ortaya çıkmaktadır. Sekansların başlangıçları ve bitişleri belirgin durumdadır, çekimler sekans boyunca izleyicileri zaman ve mekan konusunda yönlendirmektedir ve bir sekansın sonu, anlatının bir sonraki sekansta nerede ve hangi zamanda devam edeceğini açıkça göstermektedir. Bu klasik **Hollywood sineması** ile en kolay ilişkilendirilen kurgu türüdür ve bu kurgu sonucunda oldukça doğrusal bir anlatım meydana gelmektedir. Bu doğrusallık ya da kronolojik düzen sadece bir geriye dönüşle

ya da paralel bir sekansa yapılan bir sıçrama ile kesintiye uğramaktadır. Her iki durumda da doğrusallığın nerede kesintiye uğrayacağı konusunda uyarılar yapılmaktadır: örneğin bir geriye dönüşün yaklaştığına işaret etmek için dış sesle destekli bir kararma ya da zincirleme ('hal böyle iken dün ...'); iki mekanın paralel olarak sunulduğu bir sekansın başında, izleyicilerin iki mekan arasındaki bağlantıyı mantıksal olarak kurabilmeleri için mekanlar arasında gidip gelen bir seri hızlı kesme (Detaylı bilgi için, bkz. Bordwell *ve diğ.*, 1985: 60-9).

Görünmezlik

Görünmezlik (ayrıca bkz. **sütür**) devamlılığın ve kronolojik kurgunun en önemli unsurudur ve - **gerçekçilik** adına - kurgunun ön plana çıkmadığı **Hollywood** film biçimine işaret etmektedir. İzleyicilere duraklamayan ve zaman ve mekan açısından açıklanamayan, şaşırtıcı geçişlerden arındırılmış bir kurguya sahip bir anlatı sunulmaktadır. Bu kurgu bundan dolayı görünmezdir (**ışıklandırma**, ses ve renk de görünmezliğe katkı sağlamaktadır). Genelde muhalif, anaakım-olmayan, **karşı sinemada görülen** ve ilgiyi kendisine çeken (örneğin, **sıçramalı kesmeler ve eşleştirilemeyen çekimler** kullanarak) kurgu anlayışı ile karşıttır.

Almaşık kurgu

Almaşık kurgu, eşzamanlı olarak gelişen ve anlatı içerisinde birbirine bağımlı olan iki farklı olay dizisini tanımlamakla sınırlıdır. *Paralel kurgu* terimi, belki de almaşık kurgu uygulamasını kelimenin düz anlamıyla tarif ettiğinden dolayı, yanlış olarak bu uygulama için de kullanılmaktadır: almaşık kurgu, eşzamanlı olan fakat iki farklı mekanda gelişen, birbirleriyle ilişkili iki olayı paralel olarak sunmaktır. Oysa ki, paralel kurgu, bir terim olarak kullanıldığında, aslında birbirleriyle bağlantısı olan ve farklı zamanlarda gelişen iki olay dizisinin paralel olarak sunumuna işaret eder (Alain Resnais'nin *Hiroshima mon Amour / Hiroşima Sevgilim*, 1959, filmi klasik bir örnektir). İki kurgu biçimi de hem daha ekonomik bir anlatı için (onlar anlatıyı hızlandırmaktadır), hem de, kuşkusuz, gerilim oluşturmak için kullanılmaktadır. Ayrıca bu iki olay dizisinden birinde, zaman ve mekan sunumunda bir çözülme olacağı varsayılmaktadır. **Holly-**

wood'un doğrusal anlatıya ve sağlam bir kronolojiye olan bağlılığından dolayı, gerçek bir paralel kurguya çok az başvurması ve öncelikle almaşık kurguyu kullanması şaşırtıcı olmasa gerek. Almaşık kurgu genellikle Westernlerde (John Wayne ya da Clint Eastwood genç bir kızı ya da sıkıntıdaki bir kasabayı kurtarmaya gitmektedir) ve **gangster** ya da **gerilim** filmlerinde (iyiler ile kötüler arasında, örneğin kurban ile katil arasında gidip gelişler) kullanılmaktadır. Jean Cocteau fantastik bir masal olan *La Belle et la Bête* (1946) filminde paralel kurgunun yaratıcı bir uygulamasını gerçekleştiriyor – gerçeğin ve fantezinin zamanı ve mekanı birbirine ters sırada fakat yine de paralel bir şekilde sunulmaktadırlar.

Derin odak kurgusu

Amerikalı görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın 1930'ların ortaları gibi erken bir dönemde **derin odağın** gerçekçiliğini tartışmaya açmış olmasına rağmen, bu tarz bir kurguyu nesnel **gerçekçilik** olarak nitelendiren ilk kişi André Bazin'dir. Filmi derin odaklı çekmek, sekans içerisinde daha az kesme kullanmak anlamına gelmektedir, dolayısıyla izleyiciler daha az yönlendirilmekte, anlatıya daha az iliştirilmekte ve izledikleri çekimleri yorumlama konusunda daha özgürdürler. Öyleyse ideolojik olarak, bu kurgu stili Hollywood karşıtı olarak, ya da en azından görünmezlik karşıtı olarak düşünülebilir (bkz. **ideoloji** ve **sütür**). Tabii ki Hollywood da tarihinin değişik dönemlerinde derin odak görüntülerini kullanmıştır, bunlar derinliğe sahip çekimlerdir: fakat derin odak kurgusunu kullanmamıştır – açıkçası, starlara yapılması gereken vurgudan dolayı, yakın çekime kesmeler yapmak kaçınılmazdır (Detaylı bir çözümleme için bkz. Bordwell *ve diğ.*, 1985: 341-52).

[Sovyet] montajı

Montaj kurgusu 1920'lerdeki Sovyet deneysel sinemasında ortaya çıktı ve montaj kavramı üzerine ilk düşünen Lev Kuleshov olmasına rağmen, bu kavram öncelikle Sergei Eisenstein ile ilişkilendirilmektedir (*Strike/Grev*, *Battleship Potemkin/Potemkin Zırhlısı*, ikisi de 1925, ve *October/Ekim*, 1928, filmlerinin yönetmeni). Eisenstein 1920'lerdeki filmlerinde, Kuleshov'un çarpışmanın ya da çatışmanın filmin bütün

görsel göstergelerinde (bkz. **göstergebilim**) bulunması gerektiğine dair temel kuramını adapte etmiştir. Birbirini takip eden çekimler göstergelerin çarpışmasına ya da çatışmasına neden olmaktadır ve anlamın kendisi de bu çarpışmadan oluşmaktadır. Eisenstein'ın kendisi tarafından verilen basit, açıklayıcı bir örnek: ilk çekimde fakir bir kadın ve iyi beslenmemiş çocuğu, üzerinde boş bir kasenin olduğu bir masada oturmaktadır; kesme ile altın saatli ve belindeki zincir kayışı gerilmiş olan şişman bir adamın çekimine geçilir; yemekle dolup taşan bir masada oturmaktadır – hızlı kurgu yardımı ile bu iki çekimin aniden yan yana gelişi bir çarpışmaya neden olmaktadır ve bu çarpışma da (izleyicilerin zihinlerinde beliren) üçüncü bir çekimin oluşmasını sağlamaktadır, proletaryanın burjuvazi tarafından baskı altında tutulması. Öyleyse, **montaj**ın ilk ilkesine göre, birden fazla çekim hızlı bir şekilde değişmektedir ve anlamlandırma da çarpışma anında oluşmaktadır. Ayrıca **Klasik anlatı sinemasının** doğallığını bozmak için hızlı kurgu ve alışılmadık **kamera açıları** kullanılmaktadır ve bu da montajın ikinci ilkesidir. Aslında, filmdeki anlatım Eisenstein'in (proletaryanın hikayesini aktarmak olan) devrimci görevi doğrultusunda geliştikçe, onun kurgu biçiminin, görüntünün anlatının ve ('tek bir kahraman yoktur, kahraman proletaryanın kendisidir' çerçevesinde şekillenen) karakterizasyonun üzerindeki ayrıcalıklı konumuna işaret etmesi şaşırtıcı olmasa gerek. Montaj, sanat ve avangard sinema tarafından geniş oranda kullanılmaktadır, fakat anaakım sineması da gösterişli efektler için montaja başvurmaktadır (*Jaws*'ta olduğu gibi, Steven Spielberg, 1975). Yine de, montajın muhtemelen en ironik geri dönüşü, onun ilkelerinin film ve televizyon reklamcılığında kullanılmasıdır.

Montaj ve derin odak kurgusu, görünüşe göre ideolojik açıdan karşıttır. Yine de her iki durumda, izleyiciler gördüklerini yaratıcı olarak yorumlamaktan 'sorumludurlar'. Montajda iki görüntünün çarpışmasından üçüncü bir anlam üretilmektedir. Gerçekte bu, görüntünün dışında oluşan bir anlamdır. Çatışmakta olan görüntülerden oluşan sekans (Eisenstein bunu çarpıcı montaj olarak tanımlamaktadır), kendileri için üçüncü bir anlam üreten izleyicilerde yaratıcı bir tepkinin oluşmasına sebep olmaktadır. Oysaki derin odak

kurgusu anlamı görüntünün içinde üretmektedir. İzleyiciler kendileri için anlam üretmelerinden önce, anlamı görüntünün içinde bulmaktadırlar. Montaj aynı zamanda, ilgiyi kendisine yönelttiği için yapıçözüme olanak sağlayan bir kurgu biçimidir ve bu da, kapalı okuma olanakları hiçbir zaman kaybolmamasına rağmen, sanat ve avangard yönetmenler tarafından, kuşkusuz, geniş çapta kullanılan bir özellik olmuştur. Luis Bunuel'in sürrealist filmi *Un chien andalou/Bir Endülüs Köpeği* (1926) bu konuda iyi bir örnektir. Bu filmin montajı filme estetik bir plastisite kazandırarak, dikkatlerin filmin biçimine yönelmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, görüntülerin arka arkaya dizilmesi, açık bir şekilde anti-klerikalizm ve burjuvazi karşıtlığı (aynı zamanda derin bir kadın düşmanlığı da) üretmektedir.

Bu iki kurgu biçiminin, görsel etkileri sonucunda birbirlerine zıt ritimler oluşturdukları da açıktır. Montaj kurgusu hızlı, kesik kesik ve anidir; derin odak kurgusu oldukça yavaş ve değişmeyen bir tekdüzeliğe sahiptir. Bir filmde bu iki biçimin dönüşümlü kullanımı, yan yana duran ya da çelişken, iki çok farklı zamanın ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Diğer bir ifade ile derin odak kurgusunun zamansal dışsallığı (bu gerçek zamandır) ve nesnelliği, montaj kurgusunun zamansal içselliği ve özneliği ile yan yana durabilir ya da gerçekten çelişebilir. Bu iki biçimin aynı filmde kullanımına yönelik belki de en uç örneklerden biri Alain Resnais'nin *L'Année dernière à Marienbad/Geçen Yıl Marienbad'ta* (1961) filmidir. Bu çalışmada iki biçimin, özellikle sekanslarda, arka arkaya kullanımından dolayı zaman tamamen parçalanmış durumdadır.

Ayrıca bkz. **sekanslama, mekansal ve zamansal bitişiklik**

Ayrıca bkz. **Sovyet sineması**

KURAM

Bu madde kendisini 20. yüzyılın başından bu yana kuramın gelişiminin uygun bir kısa tarihiyle sınırlıyor. Önemli gelişmelerin özel ayrıntıları diğer maddelerde veriliyor.

Her ne kadar burada belirlenimci olmaya çalışılmasa da, sinema kuramını çoğulcu-kuram ve tekçi-kuram dönemlerine ayırmanın çok uygun bir yolunun olduğu görülüyor. Gerçekten de üç dönem belirleyebiliriz: 1910-1930'lar, Bir çoğulculuk dönemi; 1940'lar-1960'lar, art arda tekçi kuramlar dönemi; 1970'ler-1990'lar, bir kez daha çoğulculuk dönemi.

1910-1930'lar

Sinema büyük bir hızla bir sanat biçimi olarak algılandı. Sinema kuramının çıkış yerinin Fransa olduğu söylenebilir. Sanat olarak filme ilk gönderme 1908'de Film d'Art yapımlarıyla (ilki *L'Assassinat du duc de Guise*'di ve Saint-Saens'ın müziğiyles gösterilmişti) başlamıştır. Ancak sinemayı diğer sanatlarla aynı düzeye getirme girişimlerinden biri yönetmen Louis Feuillade'ın *Le Film esthétique* (1910) adlı seri için hazırladığı reklam metninde bulunabilir. Manifestosunda Feuillade şu sorunun düşünülmesini rica ediyordu: Film bakışımızı çektiği ve doğal kökenleri resim ve tiyatro olduğu için, sinema kesin olarak aynı estetik duyuları sağlayamaz mı? Aynı zamanda sinemayı popüler bir sanat, ekonomik bir sanat (teknoloji ve estetik arasında bir sinerji) ve sanatsal bir ekonomi (sanat sermaye ile yakından bağlıdır) olarak gördü. Bir yıl sonra Ricciotto Canudo Fransa'da, kuramcıları 1920'lerde ve kimi yönlerden de 1930'larda meşgul eden tartışmanın iki ana hattını belirlediği "Altıncı Sanatın Doğuşu" adlı bir manifesto yayımladı: Bir yanda sinemanın gerçekçiliği, diğer yanda biçim ve ritme dayalı saf bir temsili-olmayan sinema etrafında dönen tartışmalar vardı.

Birkaç yıl sonra bir Alman psikolog, Hugo Münsterberg, sinemanın filme alınmış gerçeklik değil zihinsel deneyimlerimizi açığa vuran psikolojik ve estetik bir süreç olduğu düşüncesini sundu. I. Dünya Savaşı'ndan sonra, ağırlıklı olarak Fransız eleştirmenler ve

yönetmenler arasında, yüksek ve popüler sanat, doğalcı filme karşı gerçekçi film, izleyici-beyazperde ilişkileri, kurgu biçimleri (1920'lerin Sovyet Sineması'ndan etkilenmiş bir tartışma), ayrıu andalık, öznellik, bilinçdışı ve filmin psikanalitik potansiyeli, senaryo yönelimli sinemaya karşı auteur sineması, gösterge ve ritm larak olarak sinema gibi konuları içerecek biçimde tartışma daha da genişledi. 1930larda sesin ortaya çıkmasıyla zemin değişti ve tartışma sesin sinema estetiği açısından iyi mi yoksa kötü mü olduğuna dair polemiğe açık bir konuya yoğunlaştı. Bazı eleştirmenler sesin deneysel sinemanın ölüm ilanı olduğunu öne sürerken, bazıları ise sesin sinemaya yeni bir radikalleşme şansı getireceğini düşündüler. Bu ikinci görüşe göre film toplumsal praksisle ilişkiliydi (yani toplum üzerinde ve toplumun bireylerle etkileşimi üzerinde bir şeffaflık olarak işliyordu) ama aynı zamanda zihinsel durumları açığa çıkarıyordu.

1940'lar-'60'lar

Bu, özellikle 1946 sonrası, bütünsel bir kuram arayışının baskın olduğu bir dönemdi. Tartışmalı da olsa, bütünsel bir kuram arzusunun Yahudi soykırımı ve atom bombası katliamları ışığında daha kolay anlaşılabileceğini söyleyebiliriz -böyle akıldışı olaylar karşısında ancak tek bir birleşik görüş güvenlik ve istikrar sağlayabilir. Burada ilki auteur kuramı olarak adlandırılan (1950'ler), ikincisi ise yapısalcılık olan (1960'lar) iki ana kuram anılacak, ama bunlardan önce gelen Alexandre Astruc'un dil (kendi tanımıyla kamera-kalem) olarak sinema kavramını da belirtmeliyiz. Filmi bir auteursel göstergeler (ister üslupla ilgili isterse tematik olsun) meselesi olarak görmek çok sınırlayıcıdır ve bir filmin yapımına katılan diğer yapıları ve yapım uygulamalarını inkar etmektir (bkz. auteur kuramı). Yönetmen estetik deha olarak izole edildiği sürece bu aynı zamanda muhafazakar bir romantik estetiktir. Sonuçta bu 'büyük' yönetmenler düşüncesini öne sürdüğü için korkutucuydu.

Benzer biçimde yapısalcılık ve 1960'larda auteur kuramının yerini alan auteur-yapısalcılığı da güçlüklerle karşılaştı, bu sefer bütünsel kuram estetiği eziyordu. Yapısalcılığın toplum ve kültürün tüm boyutlarına uygulanabilecek bir kuram olduğuna inanılıyordu. Ancak

bu kuram izlemenin hazzına dair her türlü tartışmayı ortadan kaldıran katı bir biçimciliğe ulaştı. Her ne kadar bu kuram film yapımının (yapım tarzları, **yıldız oyuncuların** tercihler üzerindeki etkisi, yapımın sosyo-tarihsel bağlamı vb.) ardındaki bütün gizli yapıları ortaya çıkarıyormuş gibi görünse de, aslında yönetmene ve yapıtına odaklanmaya devam etti -bu yüzden auteur-yapısalcılığı dendi. Bu sinema tartışmasında en önemli kuramcı, film kompozisyonunun bütün öğelerini açıklayabilen dilbilimsel bir paradigma -neredeyse bir film grameri (bkz. **göstergebilim**)- kuran göstergebilimci Christian Metz'di (1971 ve 1972). Filmi bu şekilde çözümlemek, bir eleştirmenin bir filmi bilimsel ve nesnel olarak değerlendirebileceği ve aynı zamanda özel bir auteur ya da yönetmen stilini, özel bir filmin yönetmenin stiliyle uyumlu olup olmadığını saptayabileceği anlamına geliyordu. Bu yüzden odak metindeki kodlar ve gizli yapılar üzerindeydi ve bundan hareketle metnin ne anlama geldiği değil, nasıl ortaya çıktığı sorusu yanıtlandı. Bu nedenle nihayetinde bu bütünsel kuramın sınırı kendi biçimciliğiydi (daha ileri bir tartışma için **bkz. yapısalcılık**).

1970'ler-1990'lar

Bütünsel kuram tek bir kuramın filmi açıklamaya ve analiz etmeye asla yetmeyeceğini gösterdi. Örneğin bu bütünsel kuramın neresinde **izleyici**-metin ilişkisi hakkında konuşulabilirdi? Yine de bebeğin banyo suyundan çıkarılması gerekmiyordu -böylece **post-yapısalcılık** ortaya çıktı. Psikanaliz ve göstergebilim, kendi yapısalcı evrelerinde auteur'ün birliği kavramını parçalamaya başlamışlardı. Geri kalanını 1967'de Jacques Derrida tarafından geliştirilen **yapıçözüm** kuramının etkileri halledecekti. Yapıçözüm, kuram tartışmasının yeniden çoğulcu bir bağlama yerleşmesine yardım etti. Özünde yapıçözüm metnin şeffaf, doğal ya da masum olmadığı ve bu nedenle çözülmesi, yapıçözüme uğratılması gerektiği şartını koyar. Bu şeffaf-olmama, hepsi de anlam üreten kaç olduğunu göstermek için incelenmelidir. Artık bir metnin ne tek bir okuması vardır ne de son okuması...

Yani post-yapısalcılık bir çok değişik şey yaptı. Auteur'ün yerini

metinsel süreç içinde tanımladı -auteur artık kendi filmlerinden oluşturulan bir figürdü (otoriterlikten oldukça uzak bir konum). Metinlerarasılığın -farklı metinlerin birbirleri üzerindeki etkileri- önemini ortaya koydu. 'Saf' metin diye bir şey yoktur, bütün metinler diğer metinlerle metinlerarası ilişkiler içindedir. Film söz konusu olduğunda, bu diğer filmlerle ve kuşkusuz yapım tarzları, oyuncular, ekip ve yönetmen arasındaki dinamikler vb. gibi 'görünmeyen' metinlerle ilişkiler anlamına gelir. Post-yapısalcılık aynı zamanda filmin ideolojik etkileri olduğunu ortaya koydu, böylece özne sorunu ortaya çıktı (özne kimdir; metin mi, auteur mü, izleyici mi?). Aynı zamanda ifade edici metnin (performans olarak film) izleyici üzerindeki etkileri meselesi gündeme geldi. Son tahlilde post-yapısalcılık metinsel analizi, metni bir araştırma nesnesine indirgemeyen, onu okuyan, yazan ya da üreten kadar özne olarak gören bir yaklaşımsal çoğulluğa yol açtı.

Anglosakson ülkelerde sinema kuramının bir başka önemli alanı, feminist sinema kuramı, tartışmayı birçok yeni inceleme hattı boyunca geliştirmeye yardımcı oldu. 1920'lerden bu yana hiç üzerine düşünülmemiş olan bütün bir cinsiyetlendirilmiş öznellik ve aracılık sorunu yeniden tartışmaya açıldı. Bakışa perdenin içinde ve dışında kimin sahip olduğu bu alanda ortaya çıkan temel bir soruydu. Ayrıca tür ve toplumsal cinsiyet sorunları da üretildi: Eğer bazı filmler bir toplumsal cinsiyete özgüyse (örneğin Western erkekler için, melodram kadınlar için), çalışan ideolojik uygulamalar ve hangi türün izlendiğine bağlı olarak izleyici-metin ilişkileri nelerdi? İzleyicinin görünüşteki cinsiyetlendirilmiş öznelliği nedeniyle, bakıştan alınan haz hakkında daha fazla ne söylenebilirdi?

M

MEKAN VE ZAMAN/MEKANSAL VE ZAMANSAL DEVAMLILIK

Klasik Anlatı sineması içinde mekan ve zaman gerçeklik etkisine ulaşmak amacıyla tutarlı bir şekilde temsil edilir. **Çekimler** karakter ve nesneler arasındaki mekansal ilişkileri ortaya çıkarırken, seyirci izleyen **özne** olarak konumlandırılır. Yani çekimler, **izleyicinin** gördüğünden anlam çıkarabilmesini sağlayacak şekilde düzenlenir. Bir çekim içinde mekanın kurulumu da (nesneler ve karakterlerin ebat ve hacimleri) anlam üretimini sağlar. Eşit biçimde, anaakım klasik sinema geleneksel anlatı biçimi olarak 'düzen/düzensizlik/ yeniden düzen' (ya da düğüm ve çözüm) açılımını benimsediğinden zaman tamamiyle kronolojiktir ve mekanla bağlantılı biçimde ilerlemelidir. **Sanat sineması** bu mekansal ve zamansal devamlılık anlayışını, örneğin sıçramalı kesmeler, uyumsuz çekimler, zamanda ileriye sıçramalar, tekrarlanan görüntüler vb. aracılığıyla bozar. İlginç olan şu ki, egemen sinema da aynı bozucu işleve hizmet etmesi amacıyla değil, daha çok izleyicinin haz alacağı sinemasal şakalar olarak işlev görmesi amacıyla bu tekniklerin bir kısmını benimsemiştir (örneğin bkz. Robert Altman'ın *The Player/Oyuncu* (1992) adlı filmi).

MELODRAM VE KADIN FİLMLERİ

Melodramın kökenleri ortaçağın ahlaki oyunlarına ve sözlü geleneğe dayanır. Sonradan bu gelenek gelenek 18. ve 19. yüzyıl Fransız romantik dramalarında ve aynı dönemin İngiliz ve Fransız duygusal edebiyatında kendine yeniden yer bulmaya başlamıştır. Bu oyun ve romanlar aile ilişkileri, engellenmiş aşklar ve zorunlu evlilikler konusunda iyi ahlak ve temiz vicdan kodları üzerine kuruludur (Elsaesser, 1987: 45). Melodram **modernizmin** yükselişiyle aynı döneme denk düşer ve Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi ve modernleşmeye bir tepki olarak görülebilir. Erken 1800lerde devrimsonrası burjuvazi despot aristokrasiye karşı –buna 'efendinin hakkı'

da (*droits de seigneur*) dahildi- yeni edindiği hakları savunmanın yollarını arıyordu. Peter Brooks'a göre (aktaran Kaplan, 1992: 60), burjuvazinin varlıklı sınıf olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, "ahlaki zorunluluklar trajik tasavvurun yerini aldı." Melodram temel olarak hanedan ya da mitsel tanrılar (Yunan tragedyasında olduğu gibi) yerine aileye ve ahlaki değerlere odaklandı. Bu yüzden melodram - en azından ilk dönemlerinde- feodalizm karşısında burjuvazinin yanında yer aldı. Hikaye çoğu zaman vicdansız bir aristokrat tarafından kaçırılan orta sınıfa mensup bakire ile ilgiliydi. Bu açıdan sınıf çatışması cinsel olarak baskılanmıştı ve kendini cinsel istismar ya da tecavüz yoluyla ifade ediyordu.

Bir tür olarak melodramın gelişimini 19. yüzyıl kapitalizmine paralel olarak sürdürdüğünü anımsamak önemlidir -bu kapitalizmin burjuvazinin yeni elde etmiş olduğu zenginliği (mülkiyet de dahil) miras yoluyla korumak için aileye *ihtiyacı* vardı. Aile ataerkilliğin ve kapitalizmin alanı haline geldi -bu nedenle onu yeniden üretti. Sanayi Devrimi aileyi yeni ve farklı türden baskıların altına soktu. Bu iş ortamının ev ortamından ayrılmasını getirdi. Orta sınıf kadınlar emek piyasasından uzaklaşırken işçi sınıfının kadın ve çocukları, proletaryanın giderek kentlileşmesine paralel biçimde, fabrikalara girmeye başladı (Gledhill, 1987: 20-21). Bu gelişmeler ayaktakımına yönelik korkuyu doğurdu. Orta sınıf, işçi sınıfı ile aristokrasinin düşmanca tutumları arasında kaldığını hissediyordu. Özellikle Avrupa'da sınıflar daha önceden biçimlenmiş haliyle hiyerarşileşmeye zıt biçimde giderek kutuplaştı. Amerika Birleşik Devletleri yasal olarak sınıfsal bir yapıya sahip olduğunu reddetse de, yurttaşlarının sosyo-ekonomik olarak farklı gruplar içinde oluştuğunun söylenmesi gerekir. Melodramlar başlangıçta bu sorunları yansıttılar. Ayrıca sinemasal melodramın da İkinci Dünya Savaşı'na, hatta bazı özel durumları da sayarsak 1950'lere kadar sınıfsal meseleleri yansıttığı not edilmelidir.

19. yüzyılın sonuna tüketim toplumunun doğuşu damgasını vurdu. Şunu önemle belirtelim ki, sinema salonları açılmadan önce

(ilk salon 1906'da açılmıştır), hem Avrupa'da hem de Amerika'da film gösterimlerinin en önemli mekanı alışveriş mağazalarıydı. Film gösterimlerinin yalnızca izleyicilerin değil, müşterilerin de ilgisini çekeceği düşünülüyordu. Dolayısıyla sinema, daha ilk dönemlerinden itibaren tüketimcilikle iç içe oldu. Tüketim toplumunun bir parçası haline gelince kısa zamanda şu açığa çıktı ki, erkekler kadar, eve dair tüketim konusunda sözümona son sözü söyledikleri için kadın izleyicilerin de dikkate alınması gerekiyordu (erkeklerse adalet konusunda son sözü söylüyorlardı -örneğin **Western** türünde olduğu gibi). Kadın izleyiciyi hedef alan melodramlar, çok sayıda nesne ve dekor gerektirdiği için **mizansen** için büyük paralar harcama geleneğini başlattı. Fakat bu durum, aşırılaşmış mizansenin tek nedeni değildir (aşağıya bakınız).

Toplumsal değişim ve başkaldırılarla olan ilişkisi nedeniyle ve özellikle diğer türlerden farklı olarak kadını marjinalleştirmediği için, melodram incelenmeye değer bir türdür. Yıllarca alay konusu edildikten sonra, nihayet 1970'lerin başında **kültür tarihi** açısından incelenmesi gereken önemli bir tür olarak kabul edildi. Peter Brooks ve Thomas Elsaesser ve onları yakından izleyen Geoffrey Nowell-Smith, türü hem Marksist hem de psikanalitik açıdan inceleyen öncü araştırmacılardır. 1970'lerin sonunda, kadını ön plana çıkardığı için, melodram feminist film eleştirmenlerinin de ilgisini çekmeye başlamıştır (bkz. **feminist sinema kuramı**). Laura Mulvey ve Mary Ann Doane yolu açmış, kısa zamanda çok sayıda feminist eleştirmen de (Kaplan, Mellencamp, Williams, Cook, Gledhill, LeSage, Kuhn, Brunsdon bunlardan yalnızca birkaçıdır) onları takip etmiştir.

Melodram, modernleşmenin gelişi ve toplumsal değişimler süreciyle ilişkili olarak iki şey yapar. Modernizmi ve aileyi anlamaya çalışır. İlkini alırsak, modernizm teknolojinin ve kapitalizmin neden olduğu yabancılaşmanın ortaya çıkardığı merkezsizleşmiş **öznenin** gerçekliğini açığa vurdu (bkz. **modernizm**). Melodram, kişiliği tahrip eden hızlı kentsel değişimin yarattığı anksiyeteye karşı koyma girişimidir. Bu yüzden türün yapısı "ahlaki çatışmalar ve dramatik tersine dönmelerden" meydana gelir (Gledhill, 1987: 30). Feodalizmden

farklı olarak burjuvazinin belki de kendi düzenini tam olarak oturtacak zamanı olmadığı için, burjuva değerlerinin tehdit altında olduğu hissedildi; bu açıdan bakıldığında, melodram türü son derece paranoiddir. Bu yüzden burjuvaziye göre toplumsal olan (ki onlar için bu öncelikle tehdit altındaki Viktoryen ahlaktır) kişisel olanın diliyle ifade edilmelidir. Dolayısıyla bireyin gündelik hayatı, anlam ve haklılaştırma ile donatılmalıdır (1987: 29). Melodram toplumsal kriz olgusunu alıp, özel bir bağlamda, ev ortamında işleyen popüler bir kültürel formdur (1987: 47). Melodram ayrıca burjuvazinin toplumsal olanı bireyin özelinden ifade etme ihtiyacını yansıtır. Bu açıdan aileye nasıl böyle aşırı yatırım yapıldığını ve melodramın başlangıç noktasının neden **aşırılıkta** olduğu görebiliriz (Gledhill, 1987: 38). Toplumsal olan içselleştirildiği için, bunu ruhsal durumların dışsallaştırılması izler (Gledhill, 1991: 210). Toplumsal olanın içselleştirilmesi sürecinde ruhsal olan açığa çıkarılır. Ve melodram aileye, ailevi çatışmalara, bunula ilişkili sorumluluk ve sevgi gibi konulara odaklandığı için, karakterler temel psişik rolleri kabul ederler. Bunlar gelişkin kişiliklere göre zayıf ve derinlikten yoksundurlar. Gledhill'in vurguladığı gibi (aktaran Brooks), bu eserlerde "psikolojinin melodramından" başka bir şey bulamazsınız (1987: 210). Dramatik aksiyon karakterlerin iç dünyalarında değil, karakterlerin birbirleri arasında geçer (210).

Melodram bir yandan aileyi anlamlı kılmaya çabalarken, bir yandan da kadının bağımlı konumunun devamını da içerecek şekilde aile kurumunun devamı için çalışır. Ancak burada standarttan bir sapma vardır. Melodramda erkek karakter kendini ev / aile içi alanda bulur. Artık üretim değil, yeniden üretim alanının sınırları içindedir. **Metonimik** olarak ev, üretim ile yeniden üretimin **ideolojik** karşı karşıya geliş alanını temsil eder. İş yaşamının oluşturduğu yabancılaşma yer değiştirir (erkek, yabancılaşma deneyimini eve taşır) ve aileden (özellikle kadın ve çocuklardan) kapitalist üretim ilişkilerinin yapamadığını yapması beklenir (Cook, 1985: 77). Bu yer de ğiştirmenin bedeli (cinsel) baskılama ve kadının kendini feda etmesidir. Eğer melodramın 19. yüzyıl burjuvazisi açısından ideolojik işlevi kapitalizmin sosyo-ekonomik çelişkilerini gizlemek idiyse, son tah-

lilde bunda başarısız olmuştur. Aileyi yeniden ürettiği ve bunun içinde yabancılaşma duygusunun yerini değiştirdiği için melodram aile üyelerinin farklı şekilde yaşadığı sömürü ve baskıyı aile içi gerilimler biçiminde görselleştirir. Laura Mulvey (1987: 75), "ideolojik çelişkiler melodramın özgül içeriğidir ve başlıca itici gücüdür... melodramın heyecanı düşmanlar arası değil de, birbirine aşık ya da kan bağı olan insanlar arasındaki çatışmalardan ortaya çıkar" der. Mulvey şöyle devam eder: "Burada, ataerkil sistemde cinsel farklılığın bu sistemin ezici mahrem alanı olan aile içinde şiddetli ve dramatik bir şekilde patlamasına tanıklık etmenin baş döndürücü keyfi söz konusudur." Mulvey aynı konuda son olarak (1987: 76) şunu söyler: "Ailenin varlığını sürdürebilmesi için, uzlaşma sağlanmalı, cinsel ayrımlar yumuşatılmalı ve erkek ev/aile içi yaşamın değerini fark etmelidir." Erkek sonuçta kendi belirli, aktif iş yaşamı içinde değildir. Burası etkin olmayan, hatta edilgin denilebilecek ailevi, kadınsı alandır. Çelişkileri başarılı bir biçimde çözmek için, erkeğin ev/aile içi dünya ile uyumlu bir işlev görmelidir. Bu açıdan süreç içinde giderek daha az erkeksi ve daha çok kadınsı olmaya başlar. Kuşkusuz bu da, melodramın kadın izleyiciye çekici gelmesinin nedenlerinden biridir. Kadın izleyici, kendi kişisel deneyiminin mizanseni içinde sunulan ideolojik çatışmaları perdede izlemekten de haz alır; erkek izleyici için ise keyifli olan, bu çatışmaları "çözülmüş" görmektir.

Mulvey aynı yazısında bu noktaları, melodramı cinsel farklılıkla ilişki içinde yeniden konumlayarak geliştirir. Mulvey işlevi uzlaşma olan erkek melodramı ile, işlevi aşırılık ve çözümsüz çatışmaları sergilemek olan kadın melodramı arasında ayrım yapar. Erkekliğe aşırı değer biçen erkek egemen kültürün aile ideolojisiyle çelişki içinde olması nedeniyle, erkek melodramında erkek, kadın ile erkeğin alanı arasında uzlaşmayı sağlamak zorundadır. Kadın melodramlarında bir çözüme ve uzlaşmaya varma zorunluluğu yoktur. Gerçekten de "sanki anlatıya hakim olan bir kadın bakış açısına sahip olma, tatmini engelleyen bir aşırılığı üretiyor gibidir" (1987). Mulvey kadın bakış açısının çoğunlukla, erkek egemenliği açısından haddini aşan

ve bu nedenle de gerçekleştirilemeyecek **fantezileri** yansıttığını öne sürer. Kadın kahraman sonunda hep kaybetse de, kadın izleyici anlatı boyunca onunla özdeşleşir ve davranışlarından haz alır. Mulvey'in bu konuda verdiği örnek *All That Heaven Allows* (Douglas Sirk, 1955) filmidir. Orta sınıfa mensup dul bir kadın (bize çocuk doğurma yaşının 'geçtiği' bilgisi verilir) yanında çalışan kendisinden genç bahçıvana aşık olur. Ancak onunla 'bir araya gelmesine' yalnızca adamın bir trafik kazası geçirip iktidarsız (ve yatalak!) hale gelmesi sonucu izin verilir. Daha fazlasını düşlemiş olsa da, erkeğinin yalnızca yarısına kavuşabilmiştir.

Kodlar, uzlaşımlar ve yapılar

Birinci nokta, melodramın iki ana kategoriden (erkek ve kadın) oluştuğu öne sürüldüğü halde, bir tür olarak melodramın değişme den kalmamasıdır çünkü oluşumunun izleri diğer türlerde ve alt-türlerde (örneğin müzikal, **gerilim** ve özellikle kahramanın kendi isteğiyle ölümüne itildiği **kara film** ve Hitchcock'un örneklerini verdiği gotik gerilim) bulunabilir. Melodram sabit olmadığı ve aynı zamanda da (yalnızca bir Amerikan türü değil) oldukça küresel bir olgu olduğu için, yakın zamanlara kadar türle ve ulusal kimlikle ilgili çok sayıda kuramsal film analizinin yapılmamış olması belki de şaşırtıcıdır. Bu maddenin bu bölümü melodram hakkındaki bazı genel noktalara dikkat çekecek. İzleyen kısım ise, özellikle kadın filmleri ve kadın melodramlarına eğilecek.

Melodram, mağdur olana odaklanır. İlk melodramatik senaryolar, iyi ile kötüyü tanımlar ve zulme uğrayan masumu merkeze alır. Alternatif bir sunum, üç köşeye sahiptir: erkek, lüks bir apartman dairesinde oturan 'kötü' ya da vamp kadın tarafından baştan çıkarılıp 'iyi' (ve çoğu zaman taşradaki) ailesinden uzaklaştırılır. Bunun çeşitlemelerinde 'kötü yola düşmüş kadın' yalnız ya da terk edilmiş anne, masum yetim, modernleşme sürecinin kaçınılmaz kurbanı olarak aile reisi gibi öğelere de rastlanır. Türün iki temel unsuru, Viktorya dönemi ahlakı ve modern psikolojidir (Gledhill, 1987: 33). Çoğu örnekte melodram nostaljik niteliğe sahiptir: Anti-sosyal davranışların bulunmadığı ve saygınlığın önemli olduğu geçmişteki

düşsel bir ideal zamana dönüktür. Elde edilmesi güç (yalnızca hayal kırıklığıyla sonuçlanan artan umutlar gibi) duyguları hayal eder ve bu yüzden nihayetinde mazoşistçedir. Yasaklanmış özlemler, semptomatik hastalıklar ve terk edilme motifiyle sonuna kadar oynar (*Imitation of Life* (John Stahl, 1934) bunların tümünü içerir). Freud'un 1940'ların sonunda popülerleşmiş bir şekilde melodram sinemasına girmesinden önce, mazoşizm içsel şiddet ya da kendini feda eden eş ya da anne biçiminde sunuluyordu (*Stella Dallas* (King Vidor, 1937); *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945)). Eğer **gangster** ve daha sonra da **kara film** geleneğinde değilse, erkek melodramlarında mazoşistliğe daha az vurgu yapıldığı görülür. 1930'larda bu filmler, kahramanın **Ödipal yörünge**yi tamamlamadaki güçsüzlük ve isteksizliğine yoğunlaştılar. Bu dönemin Fransız erkek melodramları, özellikle Jean Gabin'in başrolünü oynadığı filmler, bunun iyi birer örneğidir. James Dean'in 1950'li yıllarda canlandırdığı karakterler de, toplumun erkek yetişkinden beklediklerini yerine getirmede benzer bir gönülsüzlük gösterir.

Sesli sinema ve **Hollywood** düşünüldüğünde melodramın altın çağı 1930-1960 arasıdır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra türün yeniden canlanmasının nedeni, Sigmund Freud'un popüler yorumunun devreye girmesidir. 1950'lerin sonunda ilginç bir şekilde duygusal erkek figürü ortaya çıktı ve odak, bir çatışma noktası olarak baba-oğul ilişkisine ya da toplumsal baskıya boyun eğen orta sınıftan kocaya, aşığa ya da babaya kaydı. Nicholas Ray'in *Rebel Without a Cause/Asi Gençlik* (1955) ve *Bigger Than Life* (1956) filmlerinde bu konular işlenir. Kolay ağlayan, duygusal erkek figürü aracılığıyla krize giren erkekliği işleyen melodram, böylece erilliğin çelişkilerini sergilemiş olur. Erkek ya babanın yetersizliğinin acısını çeker (*Rebel Without a Cause*) ya tehlikeli veya iğdiş edici babanın imha etmesi tehlikesi içindedir (*Home From the Hill* (Vincente Minelli, 1959)) ya aileyi yeniden üretmede başarısızdır ya da basitçe aile hayatını beceremez (*Bigger Than Life (1956), The Cobweb* (Vincente Minelli, 1955)). (Duygusal erkekler hakkında daha fazla bilgi için bkz. Grant, 1986; Schatz, 1981.) Bu gelişmenin nedenleri arasında şunlar sayılabilir: birincisi, kadının savaş sırasında iş yaşamına girdikten

sonra yaşadığı büyük değişim, kadının ekonomik olarak özgürleşmesine yol açarken, bu durum savaştan dönen erkekte de hoşnutsuzluk yarattı. İkincisi, Soğuk Savaş'ın ürettiği paranoya duygusu ve savaş sonrası Amerikan ideolojisinin verdiği sözleri yerine getirmekte zorlanması, savaştan dönen askerlerin ne uğruna savaştıklarını sorgulamalarına yol açtı. Son olarak, Avrupalı göçmen sinemacıların (Sirk, Max Ophuls, George Cukor, Minnelli) ve Hollywood dışından bazı yönetmenlerin (Ray) melodram sinemasında hakim konumda olmaları, çağdaş Amerika ile Amerikan erkeklerindeki bunalımı belli bir mesafeden gözleyebilmesine yardımcı oldu.

Psikanalizle ilgili düşünceler kadının 'güvenli' hale getirildiği melodram sinemasına girdi. Artık kadının davranışları psikoloji aracılığıyla kolaylıkla açıklanıyor ve böylece onların psikozları bir tehdit olmaktan çıkıyordu. Bunlar yeni doğmakta olan gençlik kültürünü açıkladılar ve erkeği geç kapitalizmin tuzağına düşmüş bir kurban olarak gösterdiler. Bunun bu türün anlatılarında büyük bir değişim meydana getirdiği söylenemez (çünkü daha önce de böyle filmlere rastlanabiliyordu); asıl yaptığı, aile içindeki ihtilaf, çatışma ve kırılmaların nedenleriyle ilgili psikolojik yorumlar sunması ve söylevler oluşturmasıydı. Bu yüzden baba figürü önceki melodramlara oranla çok daha işlevsizleşip, aklını kaybetmiş haliyle haddini aşıcı bir görünüme kavuştu (*Home From the Hill*) ya da otoritesini kurmakta etkisiz ve güçsüz biri olarak tanımlandı (*Rebel Without a Cause*). Kadın da haddini aşar şekilde temsil edildi ama erkeğe göre tamamen farklı bir biçimde. Kadın toplumsal olarak onaylanmış kadınlık ile kadınca arzular arasında yer alan kadın kimliği sorununun merkezindeki çelişkileri sergiledi (Kuhn, 1990: 426). Toplumsal olarak onaylanmış bu kadınlık olgusu (diğer bir deyişle anne olma ve aileyle bütünleşme konumu), kadına nihai olarak ya bu pozisyonu kabul etmek ya da yok olmak seçeneklerini sunuyordu (*All That Heaven Allows; Imitation of Life* -1934 tarihli Stahl filminin Sirk tarafından 1959'da yeniden çekilmiş hali- ve yok olmayı seçen kadın karakterin ilk örneklerinden birini sunan *Christopher Strong* (Dorothy Arzner, 1932)). Kadın kendisini psikotik bir rahatsızlıktan muzdarip olarak konumlayan melodramlarda erkeğine yeniden kavuşur: önemli bir değişiklik,

yalnızca bir doktorun – ya da en azından bir erkeğin – sorunu çözmesine yardım edebilmesidir (*Marnie/Hırsız Kız* (Alfred Hitchcock, 1956); daha erken bir prototip olarak da *Now Voyager* (Irving Rapper, 1942)). Ancak Hitchcock'un *Spellbound* (1945) filminde bu olay örgüsü çizgisi ilginç bir biçimde tersine çevrilir (kadın doktor nevrotik erkek hastasını tedavi eder).

Melodram, durum normalken dramatik aksiyon üretmek zorunda olan çelişkin bir türdür; bu ona dar bir çevreyle sınırlı bir tematik yapı kazandırır, bu yüzden sık sık **geçmişe dönüşlere** başvurulur (Cook, 1985: 80). Bu dar çevrede geçme durumu aynı zamanda bir klostrofobiyi dışa vurur. Melodram, evde ya da küçük bir kasaba çevresinde geçer. Zaman olduğu yerde sayarken, bu da çocuğu, genci, erişkinliğe yeni adım atmış olanları (özellikle kadınları) fena halde boğar. Pencereler ve nesneler de aynı şekilde boğma, tuzağa düşürme ve baskılama işlevi görür. Dekor ya da mizansen, içsel duyguların, acının, kırılganlığın dışsal sembolizasyonu haline gelir (Elsaesser, 1987: 59). Ele geçirilmesi mümkün olmayan bir nesneye ya da ötekine duyulan arzu da, bu klastrofobik tabutun son çivilerini çakar. Melodram, dramanın aksine içe döner. Bu yüzden karakterler de başka bir şeyin yerini alan davranış biçimleri olabilen içsel şiddet biçiminde içe dönerler (Elsaesser, 1987: 56). Başka bir şeyin yerine ikame edilen saldırganlık ya da arzu edilenin tam tersi biçimde davranmak, vekillik mekanizmasıyla işleyen yer değiştirme biçimidir (1987: 56). Elsaesser, bu ikame edilmiş eylemlerin, Hollywood'un yabancılaşma dinamiklerini sergileme tarzını nasıl oluşturduğunu gösterir. Aynı kitabında (1987: 64) *Written on the Wind* (Sirk, 1956) filmini örnek olarak gösterir: "Dorothy Malone Rock Hudson'u arzularken, Rock Hudson Lauren Bacall'ı, Lauren Bacall Robert Stack'ı, Robert Stack ise sadece ölmeyi arzulamaktadır."

Melodramlar, çoğu zaman yüksek bir stilizasyon içerir. Elsaesser (1987: 53) bunun, 1960'lara kadar çok etkili olan **sansür** ve ahlak kurallarıyla ilişkili olduğunu belirtir. Bu açıdan stil, anlam haline gelir. Dekor ve mizansen, söylenmesi yasak olanı (özellikle cinsellik ve bastırılmış arzular düzeyinde) iletebilmek için, anlama dublörlük

ederler. Buradaki can alıcı nokta, Elsaesser'in açıkladığı gibi, melodramın popüler kültürel biçiminin, modernist bir işleve sahip olmasıdır. Melodram aslında modernizmin tersine **gerçekçiliğe** dayanma arayışında olsa da, içerikle değil de, işleyiş, stil ve biçim aracılığıyla anlamı (bastırılmış arzu) aktarmak arayışında olması, onu en beklenmedik biçimde modernizmle buluşturur (bkz. **modernizm**). Gerçekçilik ve stilizasyon konusundan bahsederken Nowell-Smith (1987: 73-74), temsil edilebilmesi mümkün olmayan malzemenin aşırılaşmış mizansende kendini ortaya koyduğunu söyler ve bunu da Freud'un konversiyon histerisi -bastırılanın geri dönüşü- görüşüyle açıklar ("Fallusa sahip olamıyorsam, o zaman ben de Dor tarzı bir sütuna sahip olurum"). Nowell-Smith'e göre kadının bastırdığı bir kadınlık arzusu olurken, erkeğin bastırdığı iğdiş edilme korkusudur. Bu korkunun ya da ihtimalinin kabulü melodramın öykü düzeyinde bastırılırken, müzik ya da mizansen aracılığıyla yeniden görünürlük kazanır, yani geri döner (Nowell-Smith, 73-74). Şu yalın ifadesinde Gledhill (1987: 9), Nowell-Smith'i özetler: "Aile melodramının özelliği kuşaklar arası ve **toplumsal cinsiyet** çatışması ise, gerçeğe benzerlik özelliği cinsel ayrımlar ve kimlik sorununun "gerçekçi biçimde" sunulmasını gerektirir. Fakat gerçekçilik özellikle bu konuları bastırmak üzere tasarlanmıştır."

Kadın melodramı ve kadın filmleri

Sinemanın örtüşen bu iki kategorisi, feministlerce farklı farklı sınıflandırılmıştır. Doane (1987) dört kategori oluşturur: hasta kadın, annelik, imkansız aşk ve paranoid melodram. Kaplan (1992) özellikle üç ayrı biçimi olan annelik melodramına yoğunlaşır: fedakarlık paradigması; fallik anne paradigması; sorunlara göğüs germe paradigması. Modleski (1992) melodramda kadının üç ayrı davranışsal durumundan söz eder: histeri, arzulama ve suskunluk. Mazoşizm, göğüs germe paradigması dışında (ki burada bile mazoşizm yakınlardadır) bütün kategorileri kapsar.

Bu konularda ayrıntılara girmeden önce, ilk olarak bu melodramların birçoğunun (özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda üretilenlerin) kadın edebiyatından uyarlamalar olduğuna dikkat çekmek gerekir.

Bunlar haftalık kadın dergilerindeki öyküler, kadın aşk romanları ve kadınların tarihsel romanslarıdır. İkinci olarak Amerika Birleşik Devletleri'nden Dorothy Arzner'i kenara koyarsak, bu filmleri yapan sinemacıların çoğu erkektir. Bu romanlar oldukça uzun olduğu için, senaryo yazarları ve yönetmenler eğer mevcutsa romanın sahne uyarlamasını bulmaya çalışırlar ya da doksan dakikalık tutarlı bir anlatıya dönüşecek şekilde metni kısaltırlar. Burada önemli olan, bunun, karşılığında bu melodram ve aşırılık anlayışını besleyecek olan bir **motivasyon** yoğunluğuna yol açmasıdır (Elsaesser, 1987: 52). Kadın yazardan, erkek film yönetmenine ya da **auteur**'e doğru olan toplumsal cinsiyet değişimi de ortaya bazı ilginç sorular çıkarır. Geleneksel olarak erkek, ev/aile içi olmayan alanda çalışması için kullanılır. Ancak burada yönetmen kendinden uzlaşmaya varmasının beklendiği bir alanda bulur. Dolayısıyla yalnızca film yapım etkinliğiyle yeniden üretim alanını yeniden üretmekle kalmaz, aynı zamanda ev/aile içi alana uyumlu şartlar altında işlev görür. Yönetmenin bu şekilde potansiyel kadınsılaştırılması, kasıtsız olarak filmsel metni bozacak ve izleyici hazzını (özellikle aykırı okumalara yol açacak biçimde) tahrip edecek etkinlikler için boşlukların ortaya çıkmasını mümkün hale getirir (Bkz. Modleski, 1988 ve yine aynı yazarın Hitchcock okumaları).

Aşırı duygusal ya da kederli anlatılar olarak bilinen kadın melodramlarında kadın karakter merkezde yer alır ve kadının bakış açısı da önceliklidir. Aksiyonun değil, duyguların dünyası içindeyizdir. İzleyici için (bu öncelikle kadın izleyiciler olsa da, erkekleri de içerir) kadın filminin çekiciliği, kadınsal arzuların mizanseninden kaynaklanır. Mizansen kendisine kadının arzusunu tema olarak alır ve bu nedenle kadının öznelliğini üretir. Kadının *jouissance*'ını (ifade edilemez haz) perdeye taşır. Kuşkusuz bu tür bu nedenle kadını da yok eder. Şu ya da bu yolla anne/öteki olarak [(m)other] onu "meşru" zeminine yeniden döndürecektir (bkz. **psikanaliz**). Bu açıdan kadın filmlerinin ideolojik olarak kadınlık arzularının baskılanması ve kadının rolünün 'doğurucu-büyütücü' olduğunun onaylanmasıyla bitmesi şaşırtıcı değildir. Ya da kadın bu rolü kabullenemiyor ya da

sürdüremiyorsa, kenara çekilmeli, gözden kaybolmalı, var olmamalıdır. Gözyaşları, arzunun sonunda tatmin edilemezliğinden gelir; izleyici yalnızca düşü görür. Düş-fantezi, gerçeğin yerine geçer (Fischer, 1989: 101).

Öyleyse kadın filmleri kadın mazoşizminin senaryolarını yeniden üretir (Doane, 1984: 80). Doane'in açıkladığı gibi kadınsı mazoşist fanteziler, erotik olmaktan çıkar. Bu özellikle 'imkansız aşk' melodramlarında açıkça görülebilir. Lucy Fischer (1989: 101) Max Ophuls'un *Letter from an Unknown Woman* (1948) adlı filmini, "cinsellik için bir araç olmayan, onun *yerine* geçen" mazoşist fantezinin bir örneği olarak inceler. Filmdeki Lisa adlı genç kadın, 'parlak' bir piyanist tarafından baştan çıkarılır. Daha sonra kadını terk eder ve kadın onun çocuğunu doğurur. Bir daha onu hiç göremese de (son gördüğünde artık çok geç olacaktır), bütün hayatını ona adamaya devam eder. Hayatını, o adama duyduğu düşsel arzunun penceresinden yaşar. Bir tek gece için, bütün bir hayat. Sevgilisinin zihnindeki görüntüleriyle ayakta kalır; böylelikle erotizmin yerine fanteziyi geçirir (1989: 101). Kuşkusuz ki burada melodram, kadının hayattaki başlıca derdinin aşk olduğu düşüncesini yeniden üretir. Aşık olan kadın bekler ve olmayan *erkeğin* fantezisini kurar (1989: 95). Erkeğin terk etmesi bu tür melodramda sıkça karşılaşılan bir temadır ve yakın zamana kadar bu, kadının ekonomik destek de dahil olmak üzere tam anlamıyla ortada kalması anlamına geliyordu. Yine de bu sonuncu düşünceler, Lisa'nın fantezilerle örülü dünyasına asla giremeyecekmiş gibi görünür.

Benzer bir erotik olmaktan çıkarmaya, çoğu kez gotik kadın filmleri de denilen paranoid kadın filmlerinde de rastlanır. Bu kategoriye *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) ve *Gaslight* (George Cukor, 1944) filmleri örnek verilebilir. Her iki filmde de kadın bir evin içinde tuzağa düşürülmüştür. Doane (1984) evlilik ve cinayetin kadın kahramanın zihninde birleştiği bu filmleri "ev içinde korku" melodramları olarak adlandırır. Hızlı bir evliliğin (neden bu kadar hızlı diye sorulabilir) ardından, kadın kocasının cinayet niyetine sahip olduğundan korkar, hatta bu yönde halüsinasyonlar görür. Ancak mevcut anlatı

bu korkuların kadının cinsel soğukluğuna, seksten hatta tecavüzden duyduğu korkuya dayandığını varsaydığı için, bunun perdeye taşınmış bir erkek fantezisi olduğu açıktır. Doane'nin (1984: 79) belirttiği gibi, bunun **bakış** ve **öznenin** konumlanışı ile ilgili sonuçları vardır. Doane bir yer değiştirmenin ve erotik olmaktan çıkarmanın meydana geldiğini, çünkü güya kadının bakış açısı gibi görünmesine rağmen, aslında bunun bir erkek fantezisi olduğunu iddia eder. Bu iki yönlü 'bakış' gerçek **aracılığı** ortadan kaldırır ve benzer biçimde bilginin bakışını boşaltır. Öyleyse birinci nokta, ortadan kaldırılanın kadının arzusu olmasıdır. Ancak ortaya sorular çıkar: kadın izleyici kadın kahramanla özdeşleşmez mi ve bu da beyaz perdede nesneleşlemeye varmaz mı? Böylece biz de mazoşistçe konumlandırılırız. Dahası 'inceleyen' bakış pekala kadın olabilir ama biz de bunun içinde konumlandırıldığımız için korku faktörünün ikiye katlanması söz konusudur (her ne kadar bu Hitchcock'un patolojileriyle ilgili çok şey anlatsa da, eğer Hitchcock olsaydınız, güzel gerilim taktikleri). Daha önce belirttiğimiz gibi rota değişikliği, kadın bakışa aracılık etse de, aslında gördüğünü anlamamasıdır. Çoğu kez resmin bir bölümü ona yasaklandığı için kadın enformasyonu yanlış okur. Bu filmlerde ev kadının araştırdığı beden haline gelir (Doane, 1984: 72-3) (kara filmde kadının bedenini incelemeye alanın genellikle erkek olduğunu hatırlayın). Bu, erkek egemenliğinin onaylaması açısından çok tehlikeli bir durumdur. Bu nedenle erkek kadının görmesine izin verilmeyen kendisine ait son bir uzam olan gizli bir mekanı kontrol eder (1984: 80). Bu mekan ya evin içindedir (genellikle tavan arasında bir oda) ya da *Rebecca*'da De Winter'in kayıkhaneden bahsetmesinde olduğu gibi, erkek egemen yasa içinde kontrol edilen, adıyla anılan yerdir. Sonuçta, her ne kadar kadın görse de, hiçbir şey anlamaz. Gördüğünün yalnızca, De Winter'ın *Rebecca*'nın sonunda yaptığı gibi, erkeğin onun için yeniden oluşturduğu anlamı olacaktır.

Kadın filmleri Hollywood'un bir kadın öznelliğini üretme ve onu yok etme kapasitesini gösterir. Bu durum hastalık melodramlarında daha da çarpıcı bir şekilde meydana gelir. Burada kadının öznelliği, kadının arzusu hastalık belirtileri ve bir hastalık alanı olarak beden

üzerinde yeniden ifade edilir. Konversiyon histerisi arzunun nesnelere ya da mizansene değil ama bedenin kendisine transfer edilmesi işlevini görür. Kadınlar bir tür psikozdan acı çekerler. Buna ya onların suçluluk duyguları, yaşanmamış aşk ya da haddini aşan davranış veya hükmedici, saldırgan 'fallik' annenin kadının ruhu üzerindeki etkileri neden olur. İlk durumda bu hastalık bir 'ceza'dır. İkinci durumda hastalık kız evladı sakatlar çünkü erkeklerle 'normal' ilişkinin keyfini yaşayamaz. Bu filmlerde bakış kadından başka yöne kayar ve genellikle sorunu inceleyen ve doğal olarak sorunu çözen bir tıbbi uzman olan erkeğin bakışına dönüşür. Histeri Joan Crawford'un *Possessed*'daki (Bernhardt Curtis, 1947) durumunda olduğu gibi suskunluğa yol açar ve kadın yalnızca doktorun onun bedenine enjekte ettiği (!) özel bir ilacın sayesinde konuşabilir. Onun sarsıntı geçirmesine neden olan şeyi yalnızca her şeyi bilen doktorun ikna ettiği geçmişe dönüşler aracılığıyla anlarız. Dolayısıyla dil babanın 'hediye'sidir -erkek, kadının erkeğin söylem alanına adım attığı **Simgesel** Düzendir (Bkz **İmgesel/Simgesel**). (Bkz. Doane'in mükemmel suskunluk analizi, 1984, 76-7 ve Modleski, 1992: 536-48.)

Fallik anne senaryolarında, mesela *Now Voyager*'da olduğu gibi, kurban haline getirilen kız evladı kurtaran ve onu baskıladığı için kötü, tahakküm edici anneyi 'cezalandıran' yine bir erkektir (bu kez bir psikiyatrist). Eğitim almamış kişiler bile *Marnie*'deki Sean Connery ya da *Mildred Pierce*'daki dedektif gibi psikiyatrist olabilirler. Buradaki mesele tıbbi ya da güya tıbbi bakış altında da kadın bedeninin erotik olmaktan çıkarılmasıdır. Ancak Doane'nin dediği gibi (1984: 80), erkek egemen toplumda "kadının bedenini cinsel olmaktan çıkarmak, nihayetinde onun varlığını inkar etmektir." Kuşkusuz bu aynı zamanda kadını "epistemolojik bakış"tan mahrum etmektir; etkili bir şekilde "beden-siz kadın göremez" (1984: 80). Böylelikle erkek egemenliğine yönelik her türlü tehdit kontrol altına alınır.

Niceliksel düzeyde söylersek, sesli sinemanın ortaya çıkışından bu yana melodram, daha teşhis edilebilir erkek türleri kadar verimli bir tür değildir. Daha önce gördüğümüz gibi, kendi kategorileri içinde

ve kendi baskılama sistemleriyle ilgili olarak çok sayıda film üretmiştir. Bu madde ağırlıklı olarak bu (genelde kadının arzusunu ama ara sıra da erkeğin arzusunu) baskılayıcı türe karşı sorunlara göğüs germe paradigmasının iki tipinin kısa bir incelemesiyle sona eriyor. Kaplan (1992: 149-79) tarafından ikna edici bir şekilde ayrıntılı olarak tartışılan ve analiz edilen ilk tip, modern ya da "özgürleşmiş" kadının melodramıdır. Kaplan'ın örneklerinden yalnızca biri üzerine yoğunlaşacağım: *Christopher Strong*'daki (Dorothy Arzner, 1932) Katherine Hepburn. İkinci tip, Harper'ın (1987: 167-96) örnek oluşturan bir tarzda analiz ettiği 1940'ların Gainsborough kostümlü dramalarıdır.

Hepburn bir Arzner filminin en önemli aracıdır. Ancak Kaplan'ın belirttiği gibi Arzner bir feminist olarak düşünülmez. O, erkek kahramanına sempatik yaklaşırdı (oldukça garip çünkü erkek kahraman güçlü olmaktan çok uzak ve gerçekten tamamen rezil biriydi). Kaplan bu filmin "yüzeydeki anlamlarının ironik bir altüst oluşunu içerdiğini" öne sürer. Öyküye göre bağımsız bir kadın pilot olan Cynthia evli bir erkek olan Strong'a aşık olur. Strong onu uçmayı bırakmaya zorlar. Cynthia bu isteğe boyun eğer, aynı zamanda adamdan da hamile kalır. Sonunda bunu ona söylememeye karar verir. Bu kararı büyük ölçüde cinsel ilişkiden sonra adamın kendisine yönelik korkak davranışına dayalıdır – temel olarak adam korkar ve karısına bağlı kalır. Çok önemli bir şekilde, Cynthia ona "hamile kalsaydım ne yapardın?" diye sorduğunda Strong "Görevim seninle evlenmek ve ilk olarak sana bakmak olurdu." diye yanıt verir. Görev onun duymayı istediği sözcük değildir. Hayati bir karar alarak yükseklik rekoru kırmaya çalışır, böylece kendi ölümünü sağlar ancak Strong'un bu ölümün nedenini öğrenme olasılığını sağlayarak. Strong'a bir not yazar: "Daha fazla risk almama vaadime uymuyorum; geri dönmediğimde neden olduğunu öğreneceksin. Cesaret her şeyi fetheder, aşkı bile." Kamusal alanda kendini iddia etme arzusundan vazgeçen Cynthia bu arzuya yeniden yönelir ve kahramanlığının nihai kabulü, anısında dikilen bir anıt olacaktır.

Cynthia aşk ve işi asla bir çatışma olarak görmemiştir ancak ataerkilliği böyle görür. "Ataerkillik kamusal alanda kadının erotik arzusu ile kadının başarısının bir arada olmasına güçbela izin verebilir... evlilik dışında *anneliğe* ise çok daha az hoşgörü gösterebilir" (Kaplan, 1992: 156). Önemli bir şekilde, tam bir ilişki yaşadığında, uçmayı bırakır. Ancak hem yaşadığı ilişkinin hem de hamileliğinin onun gücünü azaltması da önemlidir. Giderek sessizleşir ve Strong'un edilgin nesnesine dönüşür. Gücünü yeniden iddia edebilmesinin tek yolu (erkek egemenliğinin tipik özellikleri olan) bu konumlanışları reddetmektir. Pilotluğa geri dönerek, "kendisini sınırlama ve güçsüzleştirme tehdidinde bulunan yaygın annelik söylemine" karşı kendi benliğini yeniden iddia eder (157). Onun erkek egemen söylemi reddettiğini de ekleyebilirdik –eğer böyle yapsa bile ölümün kendi ellerinde ama son çaresi olduğu anlamına gelir.

Gainsborough kostümlü melodramlarına gelince (1944-6 arasında İngiltere'de Gainsborough Stüdyoları'nda yapılan filmler), melodramın standart tanımlamaları işlemez. Burada aile melodramı değil, yalnızca cinsel melodram söz konusudur. Bu melodramlar orijinal olarak orta-sınıf kadın okuyucular için yazılmış romanlara dayanıyordu. Ancak bu filmler işçi sınıfından kadın izleyicileri hedefledi. Ayrıca II. Dünya Savaşı sırasında yapılan bu filmlerin zamanlaması da, beklenmedik başarıları nedeniyle oldukça önemliydi. Kadın ve erkek yıldız oyuncuların cazibesinden başka, kostümler de izleyicinin hazzı açısından eşit derecede çok önemli bir faktördü. Savaş sırasında ingiltere'de giysilerin kupona bağlanması uygulaması başlamıştı (her şeyden önce iş gücünü seferberliğe zorlamak için); böylece haz, perdedeki stilize, aşırı gösterişli giysilerden alındı. Bu dramalar tarihsel bağlamları nedeniyle başka bir yoldan popüler hazza yanıt verdiler. Bunlar kadınlara savaşla ilgili dayanıklı olmalarına yardım ettiler, onlara bu dönemin aşırı belirsizliğinin gerçek koşullarında bir kaçışçılık biçimi sundular (Harper, 1987: 171). Bu filmler gereğinden fazla aşırıydı. Aristokratik abartı da dahil olmak üzere kostüm, cinsel davranış ve sınıfsal güç

açısından aşırılık söz konusuydu (1987: 172). Aristokrasi, çingeneler ve benzer biçimde saldırgan kadınlar, izleyicinin haz alması için içine çekildiği "egzotik enerjiyi sergilediler" (1987: 172). Aslında bu cinsel aşırılığın alanı her şeyden önce kadınlardı ve kuşkusuz bu nedenle sonunda cezalandırılıyorlardı, ancak yalnızca izleyiciler kadının aşırılığıyla dolu bir filmin izlemesinin sonunda. Özdeşleşerek haz alınması gerekiyordu. Aşırılık nedeniyle cezalandırılma filmin sonuna kadar bekleyebilirdi.

Ayrıca bkz. **tür**

Daha fazla bilgi için bkz. **Bratton, Cook ve Gledhill (der.), 1994; Brooks, 1976; Dever 2003; Harper, 1994; Kuhn, 1982; Mayne, 1984; Rosen, 1973; Thomas, 2000.**

METİNLERARASILIK

Bu deyim, birebir anlamıyla, metinlere işaret eden metinleri ya da geçmiş metinlere gönderme yapan metinleri ifade etmektedir. Metinlerarasılık, arametnin (intertext) okunmasını olanaklı kılan iki ya da daha fazla metnin ilişkisidir. Arametin terimi, kısmen diğer metinlere referansla oluşturulan, mevcuttaki olan metne işaret eder. Çoğu film belli oranda metinlerarasıdır – başka metinlere işaret eden bir metin, içinde diğer metinlerin var olduğu bir arametindir. Örneğin, bir film özgün bir metne, romana ya da oyuna dayanabilir. Filmin çekim biçimi, belki de işaret ettiği resmedilmiş metinlere göndermede bulunan, resimsi özellikler gösterebilir. **Çekimler** ya da bir dizi çekim (daha önceki yönetmenlere saygı duruşu amacıyla) daha erken dönem filmlerine işaret edebilirler. Filmde şarkılar birer arametindir. Böylece, baş kahramanı oynayan **yıldız** aynı zamanda tanınan bir müzisyense, **izleyiciler** ondan şarkı söylemesini bekleyeceklerdir. Bu performans, yıldız personasının filmin dışında var olan ve böylece başka bir metne işaret eden diğer bir özelliğine gönderme yapmaktadır: bir şarkıcı olarak yıldız.

METOD OYUNCULUĞU

Sovyet oyuncu ve yönetmen Konstantin Stanislavsky'nin görüşlerinden yola çıkarak 1947'de Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulan Actors Studio'nun benimsediği oyunculuk tarzı. Bu oyunculuk metodu, oyuncunun canlandırdığı karakterin duygularını, düşüncelerini ve kişiliğini içselleştirmek yoluyla, yani ona dönüşerek bütünüyle doğal bir oyunculuk sergilemesine dayanıyordu. Aynı zamanda da oyuncu, kendi deneyimlerinden yola çıkarak, canlandırdığı karakteri motive eden etkenleri anlamaya çalışmalıydı. Oyunculuk asla aşırı değildi; hatta çoğu zaman fazlasıyla yalınlaşırdı. Bu yöntem tümüyle gerçekçi bir yöntem olarak görülür. Marlon Brando, Montgomery Clift, James Dean, Rod Steiger ve Julie Harris (örneğin bkz. *Arzu Tramvayı* [*A Streetcar Named Desire*], Elia Kazan, 1951; *İnsanlar Yaşadıkça* [*From Here to Eternity*], Fred Zinnemann, 1953; *Rıhtımlar Üzerinde* [*On the Waterfront*], Elia Kazan, 1954) bu oyunculuğa verilebilecek en iyi örneklerdir.

Ayrıca bkz. **motivasyon**

METONİMİ / METAFOR

Dilbilimci Roman Jakobson'a göre, metonimi ve metafor anlamı iletmenin iki temel tarzıdır. İşlevleri ayrı olsa da, burada bir bozuk paranın iki yüzü gibi birlikte ele alınacaklardır.

Metonimi

Eski Yunanca'daki *mesa* (değişim) ve *onuma* (isim) sözcüklerinden meydana gelir. Bu yüzden metonimimin ilk anlamı, bir şeyin niteliklerinden birini o şeyin kendisini kast edecek şekilde yerine koymaktır (örneğin, 'kraliçe' yerine 'taç'). Konuşurken ve yazarken bu, belirli bir özne ya da nesneye ait bir kelime veya tabiri, normalde ilişkili olduğu bir başka özneye ya da nesneye uygulamaktır (temizlik personeli için 'gündelikçi' tabirinin kullanılması gibi). Jakobson ayrıca, parçanın bütün yerine kullanılmasını anlatan kapsamlayış (synecdoche) terimini de metonimi başlığının altına yerleştirir (örneğin 'yelkenli

gemiye' 'yelkenli' demek gibi). Bu bakımdan metonimi ilk olarak başka sözcüğün (kendisi yoktur ama iması vardır) yerine geçen sözcük; ikinci olarak da parçası olduğu terimin bütün anlamını kendi üzerinde taşıyan terim olarak anlaşılmalıdır. Bu bakımdan sinemada metonimi kavramı, ilintili olduğu ama o an perdede görünür olmayan bir başka nesne ya da öğeyi temsil eden objeler için kullanılabilir. Böylece Orson Welles'in *Citizen Kane/Yurttaş Kane* (1941) filmindeki Rosebud adlı kızak (gazetecinin umutsuz bir çabayla çözmeye çalıştığı bilmece), metonimik olarak Kane'i kuşatan gizem işlevini görür. Ya da *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939) filminde François'nın şömine rafındaki nesneler, onun geçmiş hayatının metonimileri olarak işlev görürler. Onu bir adamı (Valentin) öldürmeye iten olaylar serisinin temsilcileri gibi durmaktadırlar. Bir bisikletçinin fotoğrafı, onun aşık olduğu Françoise ile deniz kenarına giderek asla gerçekleştiremediği leylak ve mimoza toplama hayalini işaret eder. Başarısız bir cinsel ayartma girişiminin ardından eve getirdiği Françoise'in oyuncak ayısı, kendisini temsil eder (Françoise, biri mutlu, biri de mutsuz olan gözlerin nasıl birbirine benzediğine dikkat çeker). Bu aynı zamanda hem Françoise ile birlikte yaşayabilecekleri potansiyel mutluluğa (mutlu göz), hem de onu bu mutluluğu yok etmeye sürükleyecek melankolik bozgunculuğuna (mutsuz göz) göndermede bulunur. Ve son olarak rakibi (Valentin) ile onun baştan çıkardığı kadınlar (birisi Françoise) arasındaki ilişkinin hatırası olan broş onun Valentin'i neden öldürdüğüne gönderme yapar.

Açılış ya da jenerik sekansı da, filmin bütünü için metonomik olarak işlev görebilir (çekimler kendilerinden sonra gelecek anlatıyı haber verirler); örneğin Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filmi böyledir. Jenerik, bir kadın yüzünün aşırı yakın-plan çekimi üzerinde verilir. Gerçekten de yazılar, kadının gözlerinden çıkarak spiral biçiminde dönerek gelirler. Açılış sekansında çatılar üzerinde bir kovalamaca vardır. Biri üniformalı, diğeri sivil iki polis (sivil olanı polis olarak düşünürüz) üçüncü bir adamın peşinden koşmaktadır. Sivil giyimli olanının ayağı kayar ve son anda çatıya tutunarak havada asılı kalır. Diğer polis, arkadaşına yardım etmek isterken düşer ve ölür. Filmin

ismi, bu kazaya göndermede bulunur. Yaşanan bu olay, halusinasyon gören (spiralleri hatırlayın) ve intihar etmek amacıyla bir kuleye tırmanan kadınla ilgili vakada dedektifin olaya tam olarak müdahale etmesine engel olur. Dedektifin baş dönmesi, kadının peşinden kuleye çıkmasına engel olur.

Metafor

Bir isim ya da tanımlayıcı ifadenin, normalde mümkün olmayacak bir şekilde bir olguya taşınması ya da uygulanması (örneğin, *kıskançlıktan çatlamak*). Benzetmeler metafor türlerindendir (örneğin *tavşan gibi koşmak*). Metafor, bilineni bilinmeyenin yerine ikame eder; bilinmeyeni bilinenin terimlerine aktararak iletir. Filmde birbirini izleyen iki ayrı çekimden ikincisi birinciyle karşılaştırmalı bir fonksiyona sahipse metafor ortaya çıkar. Örneğin birbiriyle kucaklaşan sevgililerin çekimini büyük bir hızla tünele giren tren çekiminin izlediğini düşünün. İkinci çekim, kucaklaşmanın anlamına (en azından seyirci tarafından henüz görülmediği için bilinmeyen) göndermede bulunur ve onu bizim bildiğimiz terimlere tercüme eder: Trenin hızı eşittir duyguların hızla akışı, tünel eşittir cinsel ilişkinin heyecanı.

Metaforla bilinene yapılan gönderme, çağrışımsal ilişkiler sayesinde bilinmeyeni anlamamızı sağlar. Bu bakımdan metaforlar dizisel (paradigmatic) olarak işler. Yani bilinmeyen, bir diziselin (bir çerçeve ya da örüntünün; sinema özelinde ise bir görüntünün) içine yerleştirilerek anlaşılır hale getirilir. Bu dizisel, kullanıldığı alan için yeni, ama bizim için bildiktir. Sinemada bir görüntü metaforik olarak kullanıldığında, gerçek anlamın vekili olarak iş görür.

Öyleyse metaforlar fazlasıyla görülebilirdir. Dikkati kendi üzerlerine çekerler. Metonimiler ise öyle değildir. Bu da her ikisinin neden bir paranın iki yüzü gibi görülebileceğini açıklar. Metaforlar bilinmeyeni görülebilir hale getirir ve ona varlık kazandırır. Metonimiler ise varolmayanı temsil eder, gönderme yaptıkları öykünün bütününün bir parçası olarak dururlar, bu nedenle de göze

çarpmayan bir işleyişleri vardır. Bu açıdan metonimileri ancak gönderme yaptıkları öykünün bütünü anlatıldığında anlayabilirsiniz. O ana kadar doğal görünür ve fark edilmezler (bkz. **doğallaştırma**). Bununla birlikte onlar bütünün yalnızca bir parçasıdır; peki öbür parça da sunulursa ne olur? Gönderme yaptığı öykünün anlamı değişir mi? Bu durumda, metonimiler kodlanır, anlamı belirgin bir yolla organize ederler. Metaforlar kodçözüme uğratılmalıdır. Art arda gelen iki görüntü izleyici tarafından okunmalı ve anlaşılmalıdır.

Metonimileri metaforlardan ayırmanın uygun bir yolu, metonimilerin sentagmatik (dizimsel), metaforların ise paradigmatik (dizisel) olarak işlev gördüklerini anlamaktır. Paradigmatikten kastedilen bir 'yerine geçme' sistematiğidir; bir **görüntü** gerçek anlamın vekili olarak görev yapar ve vekil olmasına rağmen anlamı doğru bir şekilde iletir (metafor üzerine yukarıda yazılanlara bakınız). Sentagmatikten kastedilense öykünün verili bir parça üzerinden yapılandırılmasıdır. Mesela birisinin yarım kalan cümlesini tamamladığımız an buna bir örnektir. Ya da örneğin Hitchcock'un *Strangers on a Train* (1951) filminde kırık gözlüklerin öldürülen kadına ait olduğunu biliriz; daha önce onları takarken görmüşüzdür. Gözlükler kadının ölü bedenine gönderme yapmaktadır fakat hikayenin bu kısmını tamamlayan bizizdir. Metonimiler sentagmatik değere sahiptir: Gönderme yaptıkları bir öykü vardır. Bizim ruh dünyamıza benzer bir şekilde işleyen filmde metonimiler, göndermede bulunduğu anlamların kombinasyonunu oluşturur. Bu yüzden, mesela *Le Jour se leve* filminde olduğu gibi, her nesne açıklanır, kahramanın onlara baktığı ve eline alması esnasında yapılan **geçmişe dönüş**lerle onların etrafında bir öykü oluşturulur.

MİT

Mit, gerçekliğin temsil ediliş tarzına gönderme yapmak için göstergebilimde anahtar bir kavram haline gelmiştir. Roland Barthes bu kavramla ilişkili başlıca filozoftur ve *Mythologies/Çağdaş Söylenler* adlı

kitabında bunun temel ilkelerini oluşturmuştur. Mitin anlam üretmek üzere nasıl işlediğini gösteren (bkz. **temelanlam / yananlam**) Barthes popüler kültürün belirli yanlarının analizini yapar ve bu kültürel ürünlerin anlamı nasıl ürettiğini açıklar. Kültürel ürünlerin mitsel bir işlevi vardır. Onlar içinde yaşadığımız kültürü anlamamızın birçok yolundan sadece biridir. Mit gerçekliğe aracılık eder. Mit her şeyden önce herhangi bir toplumun kendi tarihini ve kültürünü "açıkladığı" bir anlamlama işlemine gönderme yapan bir kavramdır. Mitler gündelik yaşamın bir parçasıdır ve zaman içinde değişirler. Tarih ve kültür miti oluşturur ancak mit de eşit derecede tarih ve kültürün doğal bir süreç olarak "açıklanmasının" bir yolu olarak işlev görür. O halde mit **doğallaştırmanın ideolojik** işleminin bir parçasıdır. **Yapısalcı** ve antropolog Claude Levi-Strauss "Her yaşayan mitin merkezinde bir ikilem ya da karşıtlık bulunur. Mit oluşturma itkisi bu ikilemi çözme arzusundan ortaya çıkar" der (aktaran Cook, 1985: 90). Bu mit anlayışının **klasik anlatı sinemasının** söylevsel düzen/düzensizlik/yeniden düzen stratejisinin merkezinde olduğunu görebiliriz. **Egemen sinema** her zaman bir ikilemi çözmeye çalışır. Kültürel bir ürün olarak film açısından Barthes'ın filmin mit düzeyinde işlev gören, daha sonradan gerçek dünya karşısında bütün akla yatkın referanslarını yitiren bir gösterge sistemi olduğu iddiası eşit derecede anaakım sinemaya ve onun "gerçeklik etkisi" arzusuna gönderme yapar. Anaakım sinema, izlenenin tamamen yanılsama olduğu gerçeğini gizlemek için büyük çaba harcar.

Daha ayrıntılı tartışma için bkz. **temelanlam / yananlam, göstergebilim.**

MİZANSEN

Orijinal olarak "sahneye koyma" anlamındaki bu tiyatro terimi, sinemada **çekim**lerin çerçevelenmesine ilişkin film yapım uygulamaları anlamına gelmektedir. Bu nedenle ilk olarak **ortam, kostüm** ve **aydınlatma** ve ikinci olarak da çerçeve içindeki hareket anlamına gelir. Bazı Amerikalı sinemacıları auteur olarak kabul edip, bunu kanıtlamak için söz konusu kavramdan yararlanan *Cahiers du Cinéma* (1951'de yayımlanmaya başladı) grubuyla birlikte, mizansen çok

daha özgül bir anlama sahip olmuştur (daha fazla açıklama için bkz. **auteur**). Buna göre, söz konusu yönetmenlerin **Hollywood**'un denetimi altında çalışıp, senaryo üzerinde söz sahibi olamadıklarını ama çekimlerin sahnelenmesi sırasında kendi ayrıksı niteliklerini ortaya koydukları kabul ediliyordu. Mizansen eleştirmenin sinematografik çalışmanın özgüllüğünü saptayabileceği yönetmenin kontrolündeki etkili bir araçtır. Diğer bir deyişle eleştirmen, mizansene bakarak bir filmin özgün stilini ortaya çıkarabilir ve bunu bir auteurlük işareti olarak gösterebilirdi.

MODERNİZM

Modernizm aşağıda ifade edildiği üzere, sosyo-politik yankıları olmasına rağmen daha çok bir sanat akımı olarak ele alınır. Postmodernizm ile ilgili maddeden da öğrenebileceğiniz gibi, modernizmin nerede bittiğini ve postmodernizmin tam olarak nerede başladığını belirlemek çok zordur. En iyisi bu ikisinin bir yerde üst üste çakıştığını düşünmek - bir üst üste çakışma söz konusudur çünkü, birincisi, sanatın bütün alanları aynı anda postmodern olmadı ve ikincisi, eleştirmenler ve kuramcılar arasında belirgin bir kültürel eseri sınıflandırma konusunda çoğu zaman kesin bir uzlaşı gerçekleşmemektedir. Böylece bir roman bir eleştirmen tarafından modernist bir metin olarak, başka biri tarafından da postmodernist bir metin olarak tanımlanabilir. Bu durum Samuel Beckett'in romanlarının başına sık sık gelmektedir. Bir şekilde, modernizmden sonra geldiği için, farklı olması gerektiğinin farkında olmamıza rağmen, postmodernizm modernizmin temellerine düşündüğümüzden daha az karşı gelmesi olgusu ile ilgili, çok ciddi olmasa da - belirli bir oranda ayırt edici sınırlar koyamama durumu ile karşı karşıyayızdır. Endüstri alanından yardımcı olabilecek bir benzetme yapılabilir. İlk başta endüstri toplumu olmasaydık şimdi post-endüstri toplumu olamayacağımızın çok açık bir şekilde farkındayızdır. Endüstrileşmemizin eserleri halen varlıklarını korumakta, fakat bir zamanlar sahip oldukları anlamı korumamaktadırlar. Örnek olarak Britanya'nın ve Amerika Birleşik Devletleri'nin demiryolu sistemlerini

ele alalım. Onlar bir zamanlar mühendislik atılımlarıyla cesur ve öncü olarak alkışlanırlardı. Şimdi ise sermayenin ilgisinin değişmesi ile kendi eski görkemlerinin gölgelerinde yaşamaya mahkum edildiler ve sürekli bir gerileme olarak ortaya çıkan bir durumla yüz yüze geldiler.

Modernizm kendi kökenlerini 18. Yüzyıldaki Aydınlanma Dönemi'nde bulmaktadır ve aklın diğer bütün etmenler üzerindeki üstünlüğü ile ilgili inanca dayanır. Bu dönem, Batı toplumunda Dünya'ya teokratik (Tanrı-merkezli) pencereden bakmanın sonlandığı ya da en azından düşüşe geçtiği zamana denk geldi. Dünya'yı anlama noktasında insan aklına olan inancın bir kanıtı olarak bu dönem ayrıca Akıl Çağı (the Age of Reason) olarak adlandırıldı. İnsanın aklına olan bu inanç, insanların bilimsel düşüncede ve doğa felsefesinde (söz konusu olan doğa bilimleri: matematik, astronomi ve fizik) açıklık ya da aydınlık bulacağı anlamına gelmekteydi; bu yolla insan, şeylerin evrende nasıl var olduğunu anlayabilecek ve böylece doğa üzerinde kontrol sahibi olabilecek ve Dünya'yı daha yaşanabilir bir yer haline getirebilecektir. Jeremy Bentham'ın aydınlanmacı hapishane reformları - hücre cezasına ve hapishanedeki muamelenin gaddarlığına alternatif olarak panopticon (tümgözetim) düşüncesi - tam da bu çerçevede düşünülebilir. Panopticon herkesin herkesi gözetleyebildiği hayali bir yapıydı - bakışı sınırsız bir gözetleme sistemi olarak kullanmak. Fakat görüldüğü gibi, bu sınırsız gözetlemenin sonuçları sevimli olmaktan çok uzaktır.

Öyleyse, bu haliyle Aydınlanma, ilerleme konusunda iyimser bir inanışı temsil eder. Bilim ve teknoloji insanın değişiklikleri gerçekleştirebilmek için kullandığı araçlardır. Bilim ya da bilimsel düşünce geçerli olan tek düşünceydi ve olgular da mümkün olan biricik bilgi objeleriydi. Felsefede amaç tüm bilimler için geçerli olan temel ilkeleri saptamak ve bu ilkeleri insan yönetiminde yön gösterici olarak ve toplumsal organizasyonların temeli olarak kullanmak. İnsanoğlu doğayı kontrol ediyordu ve araştırmanın bütün aşamaları bilimsel yönteme indirgenebilir olmalıydı.

Ne var ki, herkes iyimser değildi. Bu dönemde dahi bazı felsefeci-

ler pozitivist bilim felsefesinin bu mutlaklaştırıcı etkisine yönelik kaygılarını dile getirdiler. Böylece iyimserlik dalgaları ile birlikte kötümser bir hava da hüküm sürdü. 18. Yüzyılın sonuna Fransa'ya, özellikle Terör Dönemi'ne ve onun kanlı Devrim'ine baktığımızda, karamsarlığı net olarak görürüz. Bu dönemin yazarları insanlığın varabileceği en uç durumlara dikkat çektiler. Marquis de Sade'ın yazıları aşırılık örneklerinden bir tanesidir. Ayrıca bir de Devrim'in bütün kurbanlarını öldürmek için icat edilmiş 'insani' buluşu düşünün: giyotin. Ölümü daha hızlı ve etkili ve böylece daha insani kılabilmek için Dr. Guillotine tarafından tasarlandı ve sonuçta çok seri olduğu için idamların artmasına sebep oldu. Diğer bir ifade ile kitlesel-öldürmenin aracına dönüştü.

19. Yüzyılın endüstriyel çağı, Aydınlanma'nın bilim ve teknolojiye olan inancının mantıklı bir devamı niteliğindeydi ve ilerlemeye olan inancın yaratığı iyimser havayı temsil etmektedir. Ne var ki, sanat Akıl Çağı'nın öteki, kötümser havasını yansıttı ve ilk önce romantizmi (kaybolana yönelik nostalji) ve ikinci olarak da gerçekçiliği (teknolojik ilerlemenin genellikle olumsuz etkilerini sunma arzusu) üreterek, bilimsel düşünceye karşı-bir-kültürü ifade etti. Böylece Aydınlanma iki farklı yaklaşım üretmiş oldu ve onun doğal mirasçısı olan modernizm de benzer bir çizgiyi devam ettirdi. Modernizm bilimsel araştırmaya olan inancını ve bilgi peşinde olmayı sürdürmektedir. En önemli yandaşları bilim ve teknolojinin olduğu ilerleme gibi evrensel doğruların geçerliliğine inanmaktadır. Ne var ki, aynı zamanda sürdürdüğü bu inançlar konusunda derin bir endişe de duymaktadır.

Bir akım olarak modernizmin, kabaca 19. Yüzyılın sonunda başladığını ve **post-yapısalcılığın**, postmodernizmin daha önceki mevcudiyetini değilse de ortaya çıkışını ilan ettiği 1960'ların sonunda 'sona erdiğini' söyleyebiliriz. Modernizm gerçekçiliğe ve romantizmin geleneğine karşı bir tepki olarak doğdu. Bir akım olarak ayrıca, sık sık avangard olarak tanımlanmaktadır. Ne var ki, avangardın modernist estetiğin bir parçası olduğunu söylemek daha doğru olacaktır - bütün modernist sanat avangard değildir, fakat avangard sanat

modernisttir. Kendini öncü ve muhalif bir kültür olarak gören modernizm, 'kitle kültürüne olan düşmanlığı konusunda acımasızdır' (Huyssen, 1986: 241). Bir tek yüksek sanatın toplumsal ve estetik eleştiri görevini sürdürebileceğine inanmaktadır. Bu bağlamda, modernizmin ilerlemeye olan inancı, aynı zamanda modernleşmeye olan inançtır - 'sanatın daima çağa ayak uydurmasına' (1986: 238) - dolayısıyla, sanatın eleştirel rolünde sürekli bir yenilenmeye olan inancı da kapsar.

Modernizm gerçekçiliğin kusursuz gerçeğe benzeyişinden kaçındı ve sanatta anlam-üretimi aşamasını sergilemek için çabaladı. Dolayısıyla, biçimsel meseleler çok büyük öneme sahipti. Birkaç örnek vermek gerekirse: gerçekçi romanda, hikayenin ve karakterlerin oluşumu bizi, dikkatlerin doğrudan anlatma eylemine yönelmediği bir anlatı ile karşı karşıya bırakmaktadır - bizler anlatının içine çekilmiş durumdayız (bkz. sütür); modernist bir roman ise daha ilk okumadan, bilerek dikkatlerimizi anlam-üretimi aşamasına yöneltmektedir - örnek olarak bir Jane Austen romanı ile bir Virginia Woolf romanını karşılaştırın. Resimde, bir Constable resminde olduğu gibi, gerçekçi estetik, gözlerinizin önünde 'gerçek' yanılsamasını yaratmaya çabalamaktadır. Bu yanılsama üç-boyutluluk hissi uyandıran perspektif ilkesi ile başlamaktadır. Modernist kübist resim perspektifli uzamı bozar ve üç-boyutu 'gerçekçi' bir şekilde iki-boyutlu düz bir yüzeye aktarır. Böylece bir Picasso portresinde, gözler tuval üzerine düzleştirilmiştir ve burun iki gözün arasına değil de yüzün yanına yerleştirilmiştir. Nasıl ki romancı kendi anlam-üretim biçimine dikkat çekmektedir, benzer bir şekilde ressamlar da kullandıkları materyallere dikkat çekerler (örneğin Georges Braque, Jackson Pollock). Öyleyse modernizm son derecede öze-dönüşlüdür (self-reflexive) (sanatın kendisine işaret etmesi).

Bildiğimiz gibi modernist hareket ve avangard, modernleşme ile yakın ilişkidedirler ve böylece onun araçlarına inandılar ve bilerek yanılsama-karşıtı olan öz-dönüşlülüğünü benimsediler. Bununla birlikte, modernleşmenin bütün yandaşları iyimser değildiler. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, kaçınılmaz bir şekilde modernleşmenin bir parçası olmalarına rağmen, aslında, pek çoğu bilim ve teknolojiye

yönelik bir güvensizlik belirttiler. Bu güvensizlik modern dünya hakkında derin bir kötümserlik olarak tanımlandı ve bilim ve teknolojinin Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nda insan hayatı üzerindeki acımasız etkilerinin sonucunda ortaya çıktı. Kimyasal savaş, kitle imha bombaları ve Yahudi Soykırımı'nda olduğu gibi teknolojiyi ve mimariyi Nihai Çözüm için kullanmak yoluyla insan hayatlarının sebepsiz tahribi – bütün bunlar insan aklının ürünleriydiler. Faşizmi sadece modern kültürün korkunç bir krizi olarak görmek doğru olmayabilir (Huyssen, 1986: 268). Ne var ki faşizmi, anti-hümanizmin aşırı uçlarına dayanan modernizm ilkelerinin mantıklı bir sonu olarak görmek de gayet mümkündür. Öyleyse, bu bağlamda modernizm, Aydınlanma ile ön plana çıkan iki eğilimi de benimsemektedir. Modernist sanatçı için trajedi ve dolayısıyla paradoks, belli oranda küçümsediği bir kültürün ve dönemin bir parçası olmaktır: 'Ben aynı zamanda kitle imha teknolojisini de üretebilen öze-dönüşlü biçimcilik döneminin bir parçasıyım'.

Tam da bu noktada, (tabi ki, her türlü akımda görebileceğimiz gibi) bu akımın içine mevcut olan ilk paradoksu görebiliriz. Paradoks şudur: öze-dönüşlülüğünde ve bireye olan odaklanması sırasında modernizm oldukça anti-hümanist olarak kalmaktadır. Yine de, bilim ve teknolojiye olan güvensizliği ile göreceli bir hümanizm görüntüsü vermektedir. Modernist dönemin, modern endüstriyel teknoloji ile yan yana ve belli açılardan onun bir parçası olarak geliştiğini düşündüğümüzde işler daha da karmaşıklaşmaktadır. Mimari ele alındığında bu durum daha kısa ve öz bir şekilde anlatılabilir. Modernist mimari, şimdiye kadar hayal edilmemiş binaları inşa edebilmek için mümkün olan her türlü malzemeden yararlanmaya inandı – özellikle de güçlendirilmiş beton gibi modern malzemelere. Ve nihayetinde – burada bu akımın anti-hümanist özelliği ortaya çıkmaktadır – maliyeti düşük malzemelerin fonksiyonuna olan inancı ve bu malzemelerin rasyonelleştirici ve standartlaştırıcı bir mantıkla toplu alanlardaki binalarda kullanılmaya başlanması (Le Corbusier'in ideal beton köyünde olduğu gibi), pek çok ülkeyi, içinde yaşanmasına rağmen aslında yaşanmaz olan, beton ormanlardan ve kulelerden oluşan bir mirasla baş başa bıraktı. Malzemelerin sonsuz bir potansiyele sahip

olduklarına olan inanç, modernist mimariyi son derece anti-hümanist uygulamalara itmiş oldu.

Modernizmin açıklanmaya ihtiyaç duyan bir diğer bağlantılı ve önemli özelliği, bu akıma hakim olan ve iki Dünya Savaşı'nın yarattığı kötümserlik havasının sonucu olarak ortaya çıkan, yabancılaşma ve varoluşsal öfke ile ilgili ruh durumudur. Bu yabancılaşma duygusu, öznenin toplumsal alanda parçalanma hissinden ve bununla birlikte diğerleri ile etkili bir şekilde iletişim kurma güçsüzlüğünden kaynaklanmaktadır. O halde, öznenin parçalanması kimlik sorununu gündeme getirmektedir: 'bütün bunların içinde ben kimim?' Modernist sanat içerisindeki yeri açısından, bu eğilim en iyi şekilde roman aracılığı ile örneklenebilir. Modernist romanda ne başlangıç, gelişme ve sonuca sahip geleneksel bir anlatı, ne de her şeyi bilen bir başkahraman bulunmaktadır. Karakterlerin tarifi tamamen olmasa da, çoğunlukla eksiktir. Onun yerine, bireyin öznel deneyimini bir iç monolog ya da bir bilinç akışı araştırmaktadır. Bu akımın başlangıcıyla, psikanalizin – özellikle de Freud'un çalışmalarında - artmakta olan öneminin aynı döneme denk gelmesi, yeterince vurgulanamamaktadır. Psikanalizin modernizm üzerinde çok önemli bir etkisi olduğu açıktır ve yabacılaşmanın birey üzerindeki etkilerine tepki göstermek değilse de, en azından bu etkileri anlamak adına öz benliğin araştırılmasını mümkün kıldı. Öyleyse, bu bağlamda da modernizm epey öz-düşünümseldir.

Son olarak, bütünleşmiş temel gerçekliğe olan inancı ile modernizm, bir kez daha Aydınlanma'ya olan borcunu göstermektedir. Ne var ki, daha önce de açıkladığımız gibi, bu durum bizi modernizmin egemenlik ve baskı yapılarının meşrulaşmasına yardımcı olabileceği ile ilgili ideolojik imalarla neticelenen kavramsal stratejilere götürmektedir – yukarıda değinilen teknolojinin savaş zamanındaki kullanımı gibi. Bu bağlamda, modernizmin meşrulaşmalarına yardımcı olduğu diğer bazı yapıları fark edebiliriz – sınıf yapılarını, cinsiyet ve ırkla ilgili ikili yapılar, vb. Modernizmin Dünya'nın rasyonel bir bakışla açıklayabileceğine olan inancı, kendi zirvesini 1950'lerde, eleştirel teoride ve felsefede buldu. Yapısalcılık kavramı tamamen herkese yardımcı olabilecek bir dizi güven verici temel yapının sağlanmasına

yönelik bir girişim olarak görülebilir: insan beyni, dil, kültürel ürünler, toplumsal örgütlenmeler ve benzeri alanlardan biri ile ilgili olsa dahi. Yapısalcılık, her ne kadar filmin kendisine çok daha az etki etmiş olsa da, film kuramında çok önemli bir etkiye sahipti (Bu son nokta ile ilgili ek bilgi için bkz. Gidal, 1989).

Eğer şimdi sinemanın modernist dönemdeki yerini düşünürsek, ilk bariz çelişki ile karşı karşıya geliriz. Teknolojik bakış açısından, modernist bir ürün olmasına rağmen kamera, gerçeği yeniden üreten bir araç olarak görülmektedir ve bundan dolayı da modernizmden çok gerçekçilik ile daha çok ilişkilendirilmektedir. Sinema aygıtı bir bütün olarak, gerçeklik yanılsaması yaratmak üzerine düzenlenmiştir ve bunu da, temelde, üretim pratiklerinin çok kusursuz çalışması sayesinde başarmaktadır. İkincisi, John Orr'un (1993: 60) belirttiği gibi, teknolojik bir araç olarak kamera gözetleme kültürünün bir parçası olarak gelişti. Ayrıca savaş teknolojisinin bir parçası olarak da – örneğin, sinemaskopu mümkün kılan geniş açılı objektif, Birinci Dünya Savaşı'nın bir ürünüdür ve tankların periskoplarına 180-derecelik bir görüş vermek için üretilmişti. Savaş teknolojisi silahı, yani kamerayı, bir bakışa dönüştürmektedir. 'Görüntü ile ilgili bilgi, sembolik olanın olası ele geçirilmesine ve görüntünün zapt edilmesine dönüşür ve bildiğimiz gibi insan bakışı, bir yansıtma biçimi olan kendini bilme dahil, bu bilgi arayışının bir parçasıdır' (1993: 60). Kamera da benzer bir şekilde son derece öz-düşünümselдir, sadece özü yansıttığından dolayı değil de çünkü aynı zamanda bir 'anlamın' oluşabilmesi için birinin (sinemacı, izleyici), kameranın onun için izlediğini izlemesi gerektiğinden. Kamera kendi öz-düşünümselliği sayesinde kendi içine modernizmin esasını yerleştirmiştir ve yapım aşamasındaki işlemler görünmez duruma getirilmedikleri sürece modernizm deneyimlenebilir. Fakat, tabi ki, anaakım anlatı sinemasının yaptığı tam da budur.

Bununla beraber, diğer bütün modernist sanat dallarında olduğu gibi, kitle ya da popular kültüre açıkça düşmanca davranmamasına rağmen, sinemanın da kendi avangardı vardır. Gerçekte pek çok avangard sinemacı çalışmalarının kitlesel izleyiciye ulaşmasını istemektedirler. Öyleyse modernist sinema, avangard sinemacıların ça-

lışmalarını da kapsayan – ki bu sinema anlayışı tarihsel döneme göre (en bilinenleri sıralamak gerekirse) **gerçeküstücü** sinema, **karşı-sinema** ve **yeraltı sineması** olarak adlandırılmaktadır - küresel bir kavram olarak algılanmalıdır. Bu sinemacıların çalışmaları filmin biçimsel özelliklerini araştırır ve ortaya çıkartır. Modernist sinema, biçimsel meselelere ayrıcalık tanımakla, kendi anlam-oluşturma yöntemlerini görünür kılar ve sorgular. Bu bağlamda, modernist sinema kullandığı teknolojiyi, onun bakışındaki gücü ve (diğer pek çok şeyin yanında **gerçekçiliği, cinselliği** ve ara sıra kadın vücudunu) temsil etmedeki gücü sorgulamaktadır. *Nasıl* ve *neyi* temsil ettiğini sorgulamaktadır. Modernist sinema, bakışı eleştirel bir silaha dönüştürmektedir ve **klasik anlatı** yapılarının dahi parçalanması, yıkılması ya da **yapıçözümü** ile başlayarak, kamerayı kendisine yönlendirilmiş bir gözetleme aracına dönüştürür.

Modernizm estetik ve sanatsal inşa gibi meseleler üzerine yoğunlaşır. Ve modernist sinemanın büyük bir çoğunluğu bu eğilimi sürdürmektedir. Biçimsel kaygılar içerikten daha çok **öne çıkarılmaktadır**. Elbette 1920'lerin ikinci yarısındaki **Sovyet Sineması,** bir şeyin biçimden yola çıkılarak üretilmiş olması ile ilgili modernist ilkeleri benimsemişti – özellikle **kurgu** biçimlerinden. Sergei Eisenstein'ın filmlerinde (*Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* örnektir, ikisi de 1925) hızlı kurgu yardımı ile oluşturulan **montaj** efektleri, diğer avangard Avrupa sinema anlayışlarına ilham kaynağı oldu. Fransa'da, 1920'lerin avangard ve gerçeküstücü sineması, bu modernist eğilimin diğer erken örnekleridir. 1920'lerin başlarındaki bu sinemacılar kuşağı, bir karakterin iç dünyasının görsel temsili ile ilgilendiler, bu da karakterin öznel hayallerinin ve fantezilerinin – hatta rüyalarının – perdede anlatıya dönüştürülmesinden ziyade biçimsel olarak sunumudur (kadın **öznelliği**, halüsinasyon ve arzu ile ilgili olan *Fièvre*'de olduğu gibi, Louis Delluc, 1921). Bu öznel sinema, 1920'lerin ortalarında, mecranın plastikliği ve onun zamansal ve mekansal değerleri gibi konuların gündeme gelmesine vesile oldu. Amaç filmin ritmi ve plastikliği yardımıyla kendine işaret ettiği, saf bir sinemaya ulaşmaktı (örneğin Jean Epstein'in *Photogénies*, 1924; René Clair'ın *Entr'acte*, 1924). 1920'lerin sonlarına doğru, daha önceki iki eğilimden üçüncü

bir avangard ortaya çıktı. Gerçeküstücülüğün etkisi altındaki bu avangard sinema, filmin, bilinçdışının çalışma şeklini - özellikle de cinsel saplantıları ve arzuları baskılamasını - yansıtmak için, zamansal ve mekansal özellikleri yanı sıra plastikliği de nasıl kullanılabileceği ile ilgilendi. Germaine Dulac, *La Coquille et le clergyman* (1927) filminde muhtemelen gerçeküstücü ve avangard zihinsel uğraşları bir araya getiren ilk kişiydi.

1930'ların ve 1940'ların çeşitli Amerikan avangard hareketleri Fransız avangard geleneğini, özellikle de son çıkışlarını takip ettiler. Maya Deren'in unutulmaz *İkindi Tuzakları/Meshes of the Afternoon* (1943) filmi bu bağlamda bir örnektir. Deren paranoyak rüya fantezilerinden oluşan bu filmde başroldedir. Zamanla ve mekanla deneysel oyunu, paranoya duygusuna ulaşmak için kullandığı yollardan sadece biridir. Genç bir kadının korku içinde, belirsiz bir sokaktan aşağı inişinden oluşan bir film sekansını döngü içinde kullanarak (bir filmin sürekli olarak tekrarlanması), zamana ve mekana özgü alışıla gelmiş fikirleri sarsar - aksine, onun korkusunun aciliyeti ve kaçınılmazlığı yanı sıra içine düşmüş olduğu ebediyeti de hissederiz.

Amerikan avangardı, 1960'lardan aşağı yukarı sona erdiği 1970'lerin ortalarına kadar (ayrıca bkz. **yeraltı sineması**), saf sinema kavramına sahip orta dönem Fransız avangardını tekrar etmek eğilimindeydi. Bu Amerikan avangardı, diğer yaklaşımları yanı sıra, minimalist bir sinema da üretti - (kameranın hedeflediği) film-öncesi olayın perdede yeniden üretildiği ve anında film haline geldiği durum (Gidal, 1989: 16). Bu filmler ya sinemacının da içinde bulunduğu performanslardı ya da bir binayı dışarıdan saatler boyunca, bıkmadan çeken sabit bir kameranın görüntüsüydü. Her iki durumda da zamanın kendisi filme alınmıştı. Andy Warhol'un *Empire* (1965) filmi aşırı bir örnektir. Bu filmde, Warhol kamerasını Empire State binasının dışına yerleştirerek, binayı sekiz saat boyunca çekmek için bırakmıştır. Genel anlamda Warhol, 30 dakikalık tek planlar çekerek, kendini az çok frenlemekteydi (örneğin *Kitchen/Mutfak*, 1965). Ya filmin üzerini boyayarak, ya da üzerini çizerek ve sıkı bir kompozisyona sahip bir kurgu kullanarak filmin plastikliği de keşfedilmekteydi (bir çiftin cinsel ilişkisinin samimi bir portresini çizmek için her

üç tarzı da kullanan Carolee Schneeman'ın *Fuses*, 1964, filminde olduğu gibi).

Daha önce vurguladığımız gibi, modernist sinemanın bir bölümü, kendi biçimsel denemeleri ve deneyleri yardımıyla, yine öznellik ve cinsellik sorunlarını araştırdı. Ne var ki, bu bizatihi, kolayca politik olarak adlandırılan bir sinema anlayışı değildir. Bununla beraber, tarihin belirli dönemlerinde estetik ve politik anlayış, özellikle Avrupa'da bir araya gelerek, politik bir sinemanın üretimine kaynaklık etti. Jean-Luc Godard 1960'ların ortasından sonlarına kadar politik yolla politik sinema yapmaktan söz ediyordu. Bununla politik estetik kullanarak, politik filmler yapmayı kast ediyordu. Öncelikle, estetik olan diğer modernist sinema anlayışı gibi anlam üretim aşaması açıkça gösterilmektedir. Buradaki farklılık, bu politik sinemanın özneye yönelik olmayan bir yönelmişlik benimsemiş olmasında ve anlam-üretiminde yüksek derecede bir parçalanmanın söz konusu olmasındadır. İlk durumda, artık özel olarak aklın iç işleyişi ile değil de, aksine ideolojinin bizi nasıl inşa ettiği ile ilgilenmekteyiz. İkincisinde ise, parçalanma sırasında gösteren (üretilen anlam) ile gösterilen (üretimin biçimi ve amacı) arasındaki mesafe gündeme getirilmektedir ve aralarındaki ilişki sergilenmektedir. Gerçekçilik yanılsaması ve onun ideolojik yankıları görünür hale getirilmektedir. Film bir gösterge ve bir mit olarak gözlerimizin önünde yapısöküme uğratılmaktadır. Godard, Agnès Varda ve Margarethe von Trotta modernist sinemanın bu ikinci eğiliminin örnek yönetmenleridir – bu karşı-sinema olarak da bilinen politik estetik bir sinemadır.

Godard'ın *Pierrot le fou*/*Çılgın Pierrot* (1965) filmindeki bazı bölümleri ile ilgili bir özet, örnek olma işlevini görebilir. Reklam sektöründe çalışan Ferdinand (namı değer Pierrot) filmin başlarında, İtalyan eşi tarafından bir kokteyle katılması konusunda mecbur edilir. Zoraki konuk Ferdinand eşiyle kokteyle katılır. Bu oldukça 'masum' başlangıç, gerçekte, **Hollywood** yapımlarıyla rekabet etmek için, 1950'lerin ortasından itibaren İtalya ile ortak-yapımlar yapmak zorunda kalan Fransız film endüstrisinin durumuna işaret etmektedir. Bütün çekimi pembe bir filtre ile yapılan partide, kadınlar ve erkekler kendi aralarında reklam-diliyle konuşmaktadırlar – fakat bu reklam-dili aynı zamanda **toplumsal cinsiyetçidir**: dolayısıyla, kadınlar

sütyenler ve saç ürünleri hakkında, erkekler de arabalar ve benzerleri hakkında reklam-diliyle konuşmaktadırlar. Sahnenin bir yerinde Ferdinand bir Amerikalı yönetmene, Sam Fuller'a, 'sinema nedir?' diye sorar. Bu sorusuna, 'film bir savaş alanı gibidir: aşk, nefret, macera, şiddet, ölüm, tek kelimeyle heyecan' cevabını alır. Bu sekansın sonunda, Ferdinand pandispanyadan büyük bir parça koparıp bir kadının yüzüne fırlatır. Daha sonra partiden kaçar ve beş yıl önceki eski sevgilisiyle, 'tesadüfen' bu akşam için evde çocuk bakıcılığı yapan Marianne ile kaçabilmek için eve koşar.

Bundan sonra, Sam Fuller de kalan konuklar gibi benzer klişelerle konuşmaya devam eder. Hollywood, reklam-dili ve pandispanya (özellikle Amerikan olan bir kek çeşidi) kadar boş ve saçmadır. Bir tek Fransa'nın sembolik ismi Marianne, Ferdinand'ı/Pierrot'u bulunduğu 'cehennemden' kurtarabilir. Diğer bir ifade ile, Fransız film endüstrisi, kendi başına bir yerli endüstri olarak batmayı, bir tek İtalya ile ortak-yapımlardan vazgeçerek değil de, aynı zamanda Hollywood'un değersiz uygulamalarını takip etmekten vazgeçerek önleyebilir (bu yüzden pembe filtre) ve (Fuller'in klişeleri ile örneklenen) güvenli klasik Hollywood anlatısını kullanmaktan vazgeçerek ve yerine kendi yeteneği ile ilerlemeyi seçerek (Marianne ile kaçış) de önleyebilir. Tabi ki, iki baş kahramanın ölümü ile sonuçlanan film, bunun eninde sonunda ütopik bir senaryo olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Ve son rakamların gösterdiği gibi, Hollywood bugün Fransa'da, bu filmin yapıldığı dönemden çok daha egemen bir durumdadır (Fransa'da, 20 yıllık bir dönemde Amerikan yapımlarının marketteki payı % 35'ten % 63'e yükseldi).

Fakat Godard kendi politik çıkışlarını pelikül savaşı ile sınırlı tutmamaktadır. *Çılgın Pierrot* onun görünürdeki ilk politik filmiydi ve Cezayir krizleri ve Vietnam Savaşı gibi pek çok uluslararası krize benzer parodi dolu bakışıyla yaklaştı. Gelin ikincisine yakından bakalım. Filmin çok daha ileriki bölümlerinde, Paris'ten bir tür cennet adasına kaçmış olan Ferdinand ve Marianne parasız kalırlar. Bazı Amerikalı turistlerle karşılaşacaklarını ve kendi muhteşem hikaye anlatma becerilerinden dolayı (bu arada bizler, en azından, Ferdinand'ın özellikle bu konuda başarılı olmadığını önceden gör-

müştük) onları soyabileceklerini bildiklerinden bir botla anakaraya geçerler. Marianne Vietnamlı bir kız 'kılığına girer' (aslında daha çok bir geyşaya benzemektedir) ve Ferdinand Amerikalı denizci kıyafeti giyer ve denizci şapkası takar. Onların izleyicisi iki-üç Amerikalı denizciden ibarettir. Ferdinand ve Marianne Amerika/Vietnam ihtilafını göstermek amacıyla, Punch ve Judy tarzında bir skeç oynarlar. Skeç çizgi romana benzeyen, iki boyutlu bir görünüm verecek şekilde çekilmiştir ve renkler de aşırı keskindir (Godard 1960'lardaki filmlerinde, neredeyse istisnasız bir şekilde Eastman Kodak renklerini kullandı, ki Kodak'ın bu filmi işlem sırasında ana renklerin ayrı olarak seçilmesine olanak sağlanmakta ve böylece görüntüye bir sertlik ve şiddet kazandırılmaktadır). Skeç Ferdinand/'Sam Amca'nın Marianne/'Ho Amca'yı kaba olduğu kadar saçma sözlerle baskı altına almasını göstermektedir: Ferdinand bir bardak Amerikan viskisini sallayarak 'Hollywood, YA! New York, YA!' diye bağırır - Marianne/'Ho Amca' ayru anda yere çömelir, siner ve sahte bir Vietnamca ile mırıldanır. Ayrıca Ferdinand/'Sam Amca' sürekli Marianne/'Ho Amca'nın başına dayadığı 'sahte' bir silah da taşımaktadır.

Godard'ın buradaki öngörüsü müthiştir. 1960'ların ortasında Amerika'da, Vietnam'a asker gönderme konusunda bir desteğin var olduğunu vurgulamak yerinde olur. Ne var ki, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında, kısmen televizyonların yaptığı yayınlar sonucunda, bu destek azaldı ve sonunda radikal bir değişiklik yaşandı. O zamanki başkan olan Richard Nixon, televizyon yayınlarının savaşa yönelik azalmakta olan desteği tekrar canlandırabileceklerine inanmaktaydı. Bu yayınlar tam tersine etki ettiler. Sivil bir Vietnamlının kafasına tutulan ve beynini uçuran bir silahı gösteren tek bir fotoğraf, Amerika'nın Vietnam işgaline karşı bir kamuoyunun oluşmaya başlamasında kritik bir role sahiptir. Godard'ın filmindeki skeç, yanan ve çarpmak üzere olan uçağa dönüştürülmüş bir kibrit kutusuyla biter. Ferdinand kutuyu elinde taşır, böylece eli sanki yanıyormuş gibi görülür - napalmın savaşta kullanılmasına açık bir gönderme (sokakta büyük bir yangından kaçmaya çalışan küçük bir Vietnamlı kızın görüntüsünü hatırlatmaktadır). Skeç açıkça kötüyken ve utanç verici şekilde kabayken Amerikalılar aptalca ve anlamsız yorumlarla cevap verirler: 'Hey, bunu sevdim', 'Bu gerçekten iyi'.

Godard açıkça uygunsuz olan kültürel metinlerin, çizgi romanın ve Punch ve Judy vodvilinin içine böyle kritik bir uluslararası meseleyi yerleştirerek ve bu meseleyi hem görüntüyü iki boyutlu görünecek şekilde düzleştirip hem de temel ve şiddetli renklerle çekerek, açık bir polemikle elde edebileceğinden çok daha kışkırtıcı bir taşlamaya görsel parodi ve ironi yoluyla ulaşır. Ayrıca filmin başında Sam Fuller'ın bulunmasının, artık çok daha büyük bir önemi olduğu unutulmamalıdır: Fuller, 1950'lerde yığınla çekilen Soğuk Savaş filmleriyle en çok ilişkilendirilen Amerikalı *yönetmendir* ve onun Kore'de geçen bu filmleri aşırı şiddet kullanımıyla ünlüdür (bkz. **savaş filmleri**). Bu bağlamda, Fuller'in filmin başında söylenen sözleri şimdi farklı bir boyut kazandı.

ayrıca bkz.: **postmodernizm**

MOTİVASYON

Motivasyon, **diegesise** gerçeğe benzerlik özelliği kazandırmak için film içinde çeşitli düzeylerde işlev görür; **doğalcılık** etkisini yaratmak için tasarlanmış sinemasal bir uzlaşımdır. David Bordwell (Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985, 19) filme bütünlüğünü kazandıran ve olay örgüsündeki nedenselliği doğal gösteren (bkz. **doğallaştırma**) dört tip motivasyondan söz eder: Kompozisyonla ilgili, gerçekçi, metinlerarası veya türsel, ve sanatsal. Kompozisyonla ilgili motivasyon **aydınlatmanın** özel biçimlerini ve aksesuarların düzenlenmesini içerdiği gibi, gerekli durumlarda öykünün ilerleyebilmesi amacıyla gelişecek olaylar için neden oluşturma anlamına da gelir. Örneğin sadece bir telefonun aydınlatıldığı loş bir odayı ele alalım; aydınlatmayla yapılan bu vurgulama az sonra telefonun çalacağını, kahramanın yanıt vereceğini ve bunun sonucu olarak harekete geçeceğini haber verir. Gerçekçi motivasyon set ile ilgilidir. Dekor gerçekçi bir motivasyona sahip olmalıdır. Örneğin **tarihsel filmlerde** izleyici gerçeğe benzerliğin başarıldığına ikna olmak için her ayrıntıyı (kostümler, dekor, nesneler vs.) dikkatle inceler. Gerçekçi motivasyon ayrıca anlatının akla yatkınlığını da içerir. Aksi-

yonların motivasyonu gerçekçi görünmelidir. Türsel motivasyon kavramı, tüm türlerin bağlı olduğu **kodlar ve uzlaşımlara** sahip oldukları anlamına gelir. Bu yüzden bir müzikal aslında kompozisyonla ilgili ya da gerçekçi motivasyona sahip olmasa bile kendi özgüllüğü içinde şarkı söyleme ve dans etme tümüyle normal karşılanır. Türsel motivasyonun tamamlayıcısı olan metinlerarası motivasyon, benzer metinleri ilişkilendirerek öyküye destek olur. Bordwell (1985: 19) bunu **Hollywood** film anlatısıyla örnekler: "Çoğunlukla bir Hollywood filminin mutlu sonuçlanacağı beklentisinde oluruz çünkü bu bir Hollywood filmidir." Ya da **yıldız oyuncu** da metinlerarası motivasyonun kaynağı haline gelebilir: Eğer oyuncu gerçekte bir şarkıcıysa izleyici onun bir şarkı söylemesini bekleyecektir. Eğer gerçek hayatı perdede canlandırdığı hayata taşıyorsa, bu da metinlerarası motivasyonun bir biçimidir. Son olarak, sanatsal motivasyon, eğer bir film kendi estetiğine dikkat çekiyorsa ortaya çıkar. Özellikle film yapım uygulamalarındaki teknik ustalık ve muhteşem stüdyolar ön plana çıkarıldığında Hollywood buna iyi bir örnektir.

Daha fazla ayrıntı için bkz. **Bordwell, Thompson, Staiger, 1985, 12-23 ve 70-84.**

MÜZİK

Müziğin (bir tür olan müzikalden farklı olarak) ancak son dönemlerde ilgi çekici bir konu haline gelmesi ve dolayısıyla film çalışmaları içerisinde epey yeni bir alan olması ilginç bir durumdur. Bu maddenin bundan sonraki bölümlerinde müziğin işlevleri konusundan genel bir çerçeve oluşturulmaktadır. Birincisi, müzik genellikle filme özel olarak üretilmektedir. Bu tespiti yapmak, filmler için yapılan müziklerin metinlerarası özelliğe sahip olmadıklarını söylemek değildir - açıkçası film müzikleri metinlerarasıdırlar. Sesli dönemin ilk yıllarında müzik, açık bir şekilde tiyatro melodramlarını, aynı zamanda küçük orkestra müziğini ve tabi ki tiyatro müzikallerini de (taklit edilecek) bir model olarak benimsedi. Bu metinlerarasılık plat-

formunda film müziğinin bir bölümü, özellikle başka bir müzikten bilerek alıntı yapabilir. Örnek olarak *Venedik'te Ölüm* (Visconti, 1971) filmi için Mahler'in Beşinci Senfonisi'nin kullanılması gösterilebilir; ya da izleyicilerin aşina olduğu popüler şarkılar – dikkat çekici ve anakronik bir kullanım söz konusu olduğunda, Baz Lurhmann'ın *Moulin Rouge!* (2001) filmini es geçmemek gerekmektedir. Ne var ki, genellikle en çok özgün film müzikleri kullanılmaktadır. İkincisi, film müziklerinin bir biçimi olmalıdır. Tıpkı bir yapı gibi, müzik filmin anlatı yapıtaşlarından biri gibi hareket eder. Örneğin belirli müzik motifleri film boyunca tekrarlanacaktır – müziğin her ortaya çıkışı bir önceki kullanım yerine işaret eder ve o zaman yaşadığımız duyguları geri çağırır (örnek olarak *Psycho/Sapık*, Hitchcock, 1960, filminin çığlık atan kemanlarını düşünün). Üçüncüsü, film müziği filmi canlandırmak ve izleyici ile görüntü arasındaki ilişkiyi güçlendirmek amacıyla filme uyumlu olmalıdır – fakat bu uyum da abartılmamalıdır. En iyi düzenlemelerde, film müziği ile görüntü arasında hassas bir gerilim vardır. Eğer müzik fazlasıyla uyumluysa filmin sihrini beraberinde götürür ve tercih edilen okumayı kodlar; fazlasıyla açıklayıcı ve duygusal açıdan buyurgan hale gelir (birinin kalbinin kırıldığı anlarda akortların şişirilmesi iyi bir örnektir). Gözden kaçırılan şey görüntünün müzik olmadığı ve müziğin de görüntü olmadığıdır ve dolayısıyla müzik görüntüye karşı bir noktada durmalıdır. Böylece müzik bir karakterin ya da bir aksiyonun ya da bir ruh halinin yansımasından çok daha fazla bir şey haline gelir. Bu bağlamda, müzik üç farklı şekilde üretilebilir. Ya önceden bestelenir (besteci senaryo hakkında belirli bir görüşe sahiptir ve bunun üzerine çalışır), ya filmin çekilmesi sırasında bestelenir (besteci çekilen görüntülere bakar ve film müziğini gördüklerine adapte etmeye çalışır) ya da son olarak film çekildikten sonra bestelenir. Muhtemelen biz en çok ikinci örnekte, bir bestecinin bir film yönetmeninin ulaşmaya çalıştığı şeyin doğasını nasıl etkileyebileceğini görebiliriz. Fakat şu da bir gerçektir ki, kurgulanmış bir filme yapılan bir film müziği de filmin duygusuna fazlasıyla etki edebilir. En etkileyici örneklerden biri Miles Davis'in Louis Malle'nin *Ascenseur pour l'échafaud/İdam Sehpası* (1965) filmi için spontane olarak bestelediği müziktir: Davis akıp giden kurgu-

larmış film üzerine doğaçlama yaptı; Malle ise bir hayli banal olan filminin Davis sayesinde ilginç bir hale büründüğünü belirtmektedir. Dördüncü ve sonuncusu, bir film müziğinin pek çok yönü modaya ve beğenilere cevap verir ya da daha da ilginci moda ve beğenilerin başlatıcısı olabilir. Bu son noktayı dikkate alırsak, Bernard Herrmann'ın Hitchcock'un filmleri için bestelediği müzikleri hatırlamakta fayda var, en bilinenleri *Psycho/Sapık* (1960) ve *Vertigo/Ölüm Korkusu*'dur (1958). Diğerlerinde olduğu gibi, bu iki filmde Herrmann izleyicileri hazırlamak için modern bir müzik kullandı. Schonberg ve Berg'in modern müziği onun kendi bestelerini derinden etkilemişti ve bunun sonuçlarını özellikle Hitchcock için yaptığı çalışmalarda görülebilir. Böylece, izleyiciler bunun pek farkında olmasalar da, bu filmleri izlemek aslında oldukça avangard bir müzik dinlemek anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, 1910'ların ve 1920'lerin erken dönem sessiz sinemasının, kendi filmlerini orta-sınıf tüketicilerine ulaştırabilmek için klasik bestecilerin müziklerini kullandığını hatırlamalıyız. Böylece, Saint-Saëns, Hindemith ve Schoenberg'in müzikleri sinemaya yedinci sanat olma özelliğini kazandırdı ve izleyicilerini iyi bir 'beğeni' ile karşı karşıya olduklarına inandırdı. Klasik bestecileri kullanma alışkanlığı bugün de devam etmektedir. Michael Nyman'ın Peter Greenaway'in 1980'lerdeki filmleri için yaptığı besteler iyi birer örnektir.

Etki açısından müzik bize derin hatta bilinçdışı insani özellikleri yansıtarak, bir karakter hakkında birşeyler söyleyebilir. Avrupa düşünüldüğünde (değişim açısından) pek çok besteciyi anabiliriz, fakat Georges Auric bilinçdışıyı ortaya çıkarma konusunda en önemlisidir. Auric sinema için 125 film müziği besteledi. 1930'lar boyunca, diğer pekçok önemli besteci ile birlikte (Darius Milhaud, Maurice Jaubert, Arthur Honegger), sesin gelişimi ışığında Fransız filmlerinde nitelikli bir atmosferin oluşması için çaba sarf eden besteciler akımının bir parçasıydı. Buna ek olarak, özellikle Jaubert ile birlikte, 1930'ların sonlarındaki **Fransız Şiirsel Gerçekçi Sineması'nın** karamsar ve içgözlemsel 'hissine' önemli katkı sağladı. Ayrıca Jean Cocteau'nun filmlerinin önemli bestecisiydi (*La Belle et la Bête/Güzel ve Çirkin*, 1946,

ve *Orphée*, 1950) – ve onun çalışmaları dışında hiç kimse bilinçdışı konusunda bu kadar ileriye gitmemiştir! Film bestecilerinin belirli film yönetmenleriyle çalışması düşüncesi, bizim aklımıza Batı sinemasındaki birkaç önemli ikiliyi getirir. Daha önce birkaç tanesine değindik ve bunlara Fellini ve Coppola ile çalışan Nino Rota'yı eklemeliyiz. Yaratıcı fakat (genellikle kendinden çalıntı yaparak) türetilmiş film müziklerinden oluşan devasa üretimin (yaklaşık 150 adet) arasından, *The Godfather/Baba* (1972) ve *The Godfather: Part II/Baba 2* (1974) filmlerinin müziklerini sayabiliriz. Onun müzikleri genellikle ironik etki amacıyla kullanılır (örneğin *Baba* filmindeki vals gibi) ve çok sayıda biçimi bir arada bulundurur. Rota genellikle filmin senaryosunu ya da filmin kendisini görmeden film müziğini bestelemektedir, böylece görüntü ile müzik arasında bir kopma hissi yaratmaktadır (Dyer, 2004: 44). Bu şekilde müzik, ahenksizlikler ve çelişkili durumlar yaratarak, görüntüye 'karşı gelebilmektedir'. Bu durumlar bizim için boşluklar oluşturmaktadır ve duyduklarımızı ve gördüklerimizi daha derin bir şekilde algılamamız konusunda bizi zorlamaktadır. Özellikle Fellini'ye yaptığı müziklerde, queer bir cinselliğin sık sık fışkırıyor olması önemlidir. Fellini eşcinsellikten büyülenmekteydi (özellikle bkz. *Satyricon*, 1969, ve *Casanova*, 1974) ve Rota da bu duygulara gerçekte queer olan bir müzikle karşılık vermekteydi (Dyer, 2004:45). Howard Shore ve David Cronenberg yirmi yılı aşkın bir süredir birlikte çalışmaktadırlar (örneğin *The Brood/Hastanede Dehşet*, 1979, filminden *Crash/Çarpışma*, 1996 filmine kadar) – ve üretilen müziğin niteliği, saldırgan bir yılgınlıktan daha hatırlatıcı ve kararsız tonalitelere kadar çeşitlilik gösterir ve genellikle belirsiz bir öznelliğe işaret eden (*Dead Ringers*, 1988, filmindeki ikizler ya da *M.Butterfly*, 1993, filmindeki çapraz-giyinme birer örnektirler). Diğer bir ikili, Spagetti Westernlerle ünlenen Ennio Morricone ve Sergio Leone çiftidir. Ayrıca Morricone armonikadan kırbaca, elektrik gitardan trompete ve geniş orkestraya uzanan çok eklektik bir tonal çeşitlilik kullanır. Müzik neredeyse karaktere dönüşür – nostaljik ve ölüme olan saplantıyı açığa çıkartan kederli etkisiyle, belki de Leone'nin alter-egosudur. Bu bağlama son bir ek: başka sinemacılara

müzik yapmış olmaları gerçeğine rağmen, Morricone gibi bestecileri belirli bir türle ilişkilendirme eğilimi vardır. Bu bağlamda, belirli bir film türüyle – Bond filmleriyle – anılan John Barry'den de söz etmek gerekmektedir (1960'lardan 1980'lere kadar bu filmlerin onuna müzik yazdı).

Müzik aynı zamanda bize toplumsal cinsiyet hakkında da birşeyler söyleyebilir. Biçimci yapısıyla toplumsal cinsiyet konusunda sabitleyici olabilir (kadın için romantik yumuşak-cümleler, erkek için daha sert olanları). Fakat müzik sabitleyici olabildiği gibi, aynı zamanda çözücü de olabilir. Eğer Westernlerin (Aaron Copland tarzında) iyimser ve coşkulu olan geniş manzara türündeki müziği ile kara filmlerin gergin ve sinirli şehirli (bazen caz-vari) müziğini karşılaştırırsak, ilk müziğin yiğitçe bir (sabitlenmiş) erkekliğe, ikincisinin ise kriz içindeki bir erkekliğe (sabitlenmemiş) işaret ettiğini kolayca görebiliriz. Bu bakımdan, müziğin cinsellikle de nasıl bir bağı olduğunu görebiliriz. Daha önce Shore'un müziğinden söz etmiştik. Fakat Herrmann'ın Hitchcock için yaptığı müzikteki cinsel saplantının ve belirsizliğin çokluğunu görebiliriz. Bir an *Psycho/Sapık* filmini düşünelim. Aslında Hitchcock duş sahnesinde müzik istemiyordu, fakat sonuçta sahneye korkunç bir acımasızlık ve cinsellik açısından patalojik bir durum kazandırmak için müziğin gerekli olduğu konusunda Herrmann tarafından ikna edildi. Brian Easdale'in Powell'in filmleri için bestelediği müzik, buradaki (hem kadın hem erkek) kahramanları patolojik davranışlara sürükleyen cinsel baskılamanın psikolojik sonuçlarını ortaya çıkartma konusunda başarılıdır. Bunu görmek için Powell'ın en iyi filmlerinden üçünü hatırlamamız yeterlidir – *Black Narcissus/Siyah Nergis* (1946), *The Red Shoes/Kırmızı Pabuçlar* (1948) ve *Peeping Tom/Röntgenci* (1960). Bir tek bu üç film bağlamında, queer alt metnin bulunmasının da bir değeri yoktur. İlk filmde, doğal olmayan yollarla tecrit edilmiş olan rahibeler ya erkeklerle eşleşebilmek için isyan etmektedirler ya da filmde önerildiği gibi, rahatlamayı kendi aralarında gerçekleştirmektedirler. İkincisinde, başarılı olmak pahasına kapıldığı hırs tarafından deliye dönen genç dansçı cinsel hayatından vazgeçer, fakat daha da önemlisi impresario ile erkek dansçının homoseksüel ilişkisi sadece çok az

gizli kalabilmektedir. Son olarak, *Röntgenci*'nin baskı altındaki fotoğrafçısı, (kendisine hiçbir zaman mutluluk yaşatmayacak) babasının sebep olduğu cinsel nevrozların acısını öldürdüğü kadınlardan çıkartmaya çalışır. Son örnek olarak, David Raksin'in Preminger'in *Laura* (1944) filmi için yaptığı müziği ele alalım – özellikle detektif Mark'ın (Laura adındaki) ölü kadına yavaş yavaş aşık olmasını ifşa eden Laura'nın temasını. Müzik bizim, Mark tekrar kontrolü ele geçirmeye çalışırken, Laura hakkındaki duyguları konusunda giderek rahatsızlık duymaya başlamasına tanık olmamıza yardımcı olmaktadır. En baskın duygu onun kendi iç çatışmasıdır: nasıl sadece bir portrede yaşayan ölü bir kadını arzulayabilir? (Ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Burt, 1994: 168-85).

ayrıca bkz.: **müzikal**

Ek okuma için bkz. **Burt, 1994; Dickinson, 2003; Donnelly, 2001; Inglis, 2003; Kalinak, 1992; Kassabian, 2000; Powrie ve Stilwell, 2005; Reay, 2004; Wojcik ve Knight, 2001.**

MÜZİKAL

Bu madde iki bölümden oluşmaktadır: türün şematik bir tarihi ve onun yapılarına ve stratejilerine genel bir bakış.

Tarih

Müzikaller, **Westernler** gibi, tam anlamıyla bir Amerikan ve **Hollywood** türü olarak görülmektedirler. Ne var ki, Westernlerden farklı olarak, kökleri Avrupa operetine (özellikle Avusturyalı olana) ve Amerikan vodvili ve müzikholüne dayanan melez bir türdür. Alan Crosland'ın *The Jazz Singer/Caz Şarkıcısı* (1927), genellikle ilk sesli film olarak kabul edilmesine rağmen, konuşmaları, şarkıları ve dansları tam anlamıyla kullanan ilk müzikal *Broadway'in Melodisi/The Broadway Melody* (1929, yönetmen Harry Beaumont) filmiydi. Bu müzikal, bir tek 1930'larda tek başına üç tane daha *Broadway Melody*'nin ortaya çıkmasına vesile olan adından dolayı değil de, pek çok nedenden dolayı önemliydi. Adı ayrıca, topografik olarak Hollywood müzikallerinin önemli bir kaynağına, New York'taki Broadway'e işaret

ettiği için de önemlidir. Buna ek olarak, bu film müzikalin tamamlayıcı bir parçası olarak sahne arkası hikayesi geleneğini de başlatmış oldu. Bu gelenek bir de - muhtemelen en iyi örneğinin *Singin' in the Rain/Yağmurda Dans* (Stanley Donen, 1952) filminin olduğu - sahne arkası müzikalinin daha alt-bir-türüne doğru gelişti (genel anlamıyla yapımı daha az masraflı olan bir modeline). Ayrıca *The Broadway Melody* yardımıyla, güfte yazarı Arthur Freed MGM'in önemli şahsiyeti Louis B. Mayer'in dikkatini çekti ve Mayer, 1930'ların ortasında, Freed'e yapımcılık konusunda görece serbestlik vermeyi sonunda kabul etti. Freed, 1920'lerde ve 1930'ların ilk yıllarında oldukça gelenekçi olan müzikalin eğilimlerinde yaşanan büyük değişimi gerçekleştiren kişidir. Ayrıca MGM'i, istikrarlı bir şekilde müzik yıldızlarına sahip olması gerektiği konusunda da ikna eden kişidir.

MGM bu türle en çok ilişkilendirilen stüdyodur. Ne var ki, tüm zamanların en iyi ilk müzikal ikililerden biri - Fred Astaire ve Ginger Rogers - RKO ile çalışıyordu. Astaire ve Rogers *Flying down to Rio/Rio'ya Uçmak* (1933) filminde, ana hikayeye yardımcı olmak için, 1933'te bir araya getirildiler. İzleyicilerin tepkisi öyle coşkulu oldu ki, bir gecede şöhret oldular ve 1930'lar boyunca düzenli olarak RKO'nun en iyi gişe başarısını gösteren, ideal romantik çifti oldular (en azından perdede). Geleneksel olarak eğlence yerlerinin duayeni olan kültürlü adam ile komşu apartmandaki kız rollerini oynadılar ve hikayeleri çağdaş zamanlarda geçmekteydi. Bu dönemin bir diğer ünlü romantik çifti, Jeannette MacDonald ve Nelson Eddy, ilk kez 1935'te, bir MGM yapımı olan *Naughty Marietta/Yaramaz Marietta* (yönetmen Woody Van Dyke) filminde birlikte oynadılar. Bu romantik çift daha çok kostüm operetlerinde yer aldı ve roller sık sık değiştirilmekteydi; MacDonald klas bir kadın, Eddy ise (ilk filminde olduğu gibi) çulsuz bir mahkum ya da (*New Moon/Yeni Ay*, 1940, filminde olduğu gibi) toplum-dışı yaşayan biri rolündeydi.

Bu dönemin müzikalleri oldukça naif bir olay örgüsüne sahiptiler ve öncelikle şarkı ve dans için bir araç olarak görülmekteydiler. Ne var ki, bunun ne anlama geldiğini düşünmekte fayda var. Herşeyden

önce, anlatı basit olma eğilimindeydi - ve Külkedisi/Büyüleyici Prens mitine dayanmaktaydı. Anlatı genellikle 'erkek kızla karşılaşır, erkek kızdan nefret eder/kız erkekten nefret eder' şeklindeydi fakat karşı konulmaz bir cazibe söz konusu olduğundan sonunda birlikte olurlar: 'erkek kızı elde eder'. Bu bağlamda müzikal, Richard Dyer'in (*The Movie 75*, 1981, 1484) dediği gibi, kendi türsel ve ideolojik işlevini, 'mutluluk müjdesi' şeklinde sunmaktadır. Fakat şarkı söyleme ve dans etme söz konusu olduğunda, rutinler ve performanslar çok daha karmaşık bir hal alır. Broadway'in en büyük isimlerinden bazıları - güfte yazarları ve besteciler - Hollywood'a kazandırıldılar: Cole Porter, Irving Berlin, Ira ve George Gershwin, Jerome Kern, Rodgers ve Hart ve biraz daha geç olarak Oscar Hammerstein. Bu yetenekleri Hollywood'a getirmenin iki nedeni vardı. 1930'ların başlarında müzikal türü, aşağı yukarı Hollywood genelinde olduğu gibi, Büyük Buhran'dan dolayı bir durgunluk yaşamaktaydı. Hollywood müzikale biraz heyecan ve canlılık getirmek için ve böylece izleyicileri salonlara çekmek için, Broadway'in en popüler çalışmalarını satın almaya karar verdi. Ayrıca, Broadway'i kullanarak, kendi yapımlarına sanatsal bir boyut da kazandırmak çabasındaydı.

Amerikan popüler müziğinin bu büyük isimleri, 1930'larda müzikali şekillendirmek konusunda önemli katkılar sağladılar. En başta, filmlere yönelik şarkı yazmak için görevlendirildikleri için, şarkı ve dans rutinleri daha çok bir revü gösterisinin öğeleri gibi düşünülerek hazırlanmaktaydı. Şarkılar olay örgüsüne ve karakterizasyona çok az önem vermekteydi. Aslında, karakterler çok yapay ve keyfi bir şekilde şarkıya ve dansa başlıyor gibiydiler. Şarkıya ve dansa böyle aniden başlamaya alternatif çözümler de getirildi - örneğin, hafifçe vurarak bir ritim tutturmak ya da bir şeyin ritim tutturması ya da şarkıyı mecburen başlatacak belirli bir kelime ya da ifade kullanmak. Ne var ki, ne zaman ki Fred Astaire kariyerinin en üst noktasına ulaştı, bu durum değişti ve kendi dans rutinlerini titiz bir şekilde planlaması sonucunda, besteciler gerçek yapım uygulamalarıyla yakın bir ilişkiye girmiş oldu. Örneğin, Astaire'nin Irving Berlin ve Jerome Kern ile birlikte çalışması, kuşkusuz 1930'ların en iyi müzikallerinin bazılarının yapılmasını sağlamış oldu. Astaire, tek başına

1930'larda, Büyük Buhran'ın yarattığı çöküşe karşı koyabilmek için diğer bir girişim, kameranın gözü önünde yüzlerce koro 'kızı' kullanan ve onların hareketleriyle geometrik şekiller oluşturarak, dans rutinlerindeki hayal ürünü, soyut yaklaşımıyla mükemmel bir düzenin ustası olan Busby Berkeley'in oldukça biçimci filmleri ile gerçekleşmiş oldu. Onun 1930'larındaki (Warner Brothers için yaptığı) filmleri, anlatıya az önem veren fakat insan formunun erotik bir şehvet uyandırma kapasitesine yoğunlaşan saf birer gösteriydiler. Bu etkiyi sağlamak için kaydırmalı ya da vinç çekimler aracılığı ile insan şekilleri arasında gezinen tek bir kamera kullanıldı. Müzikallerde kadın çıplaklığını kullanan ilk kişi Berkeley'dir (*Roman Scandals/Roma Skandalları*, 1933); benzer bir şekilde 'apış arası çekimleri' ile de çok ünlüdür (*Gold Diggers of 1933/ Altın Arayan Kızlar*). Altman'ın (1989: 257) vurguladığı gibi, Berkeley **bakış** yoluyla seks önermektedir – onun gösterilerinde 'şovun gücü (temelde) kadının cazibesiyle ölçülmekteydi'.

1930'ların sonlarına doğru müzikal tekrar etkisini kaybetmekteydi. Ginger Rogers Fred'ten ayrılmıştı; MacDonald ve Eddy gerçekte solmakta olan yıldızlardı. Birkaç farklı strateji devreye sokuldu. MGM'de, Freed'in kontratlı oyuncular arasında yeteneklilerin de bulunması gerektiği konusundaki ısrarı ve ayrıca *Wizard of Oz/Öz Büyücüsü* (Victor Fleming, 1939) filminin yapımında gösterdiği başarı sonucunda, müzikaller için yeni bir formül bulunmuş oldu. Değişim 'çocukların sahneye koyduğu' müzikaller formunda, gençliğin müzikle birleşimi şeklinde gerçekleşti. *Öz Büyücüsü* ile tanınan Judy Garland ve *Andy Hardy* serisiyle zaten bir yıldız olan Mickey Rooney sürükleyici yıldızlardı. Bu tarzdaki dört müzikalde birlikte oynadılar (*Babes in Arms/ Bahar Çiçekleri*, 1939; *Strike up the Band*, 1940; *Babes on Broadway*, 1941; *Girl Crazy*, 1943). Universal'de de çocuk oyuncular kullanılmaktaydı fakat bu sefer popüler klasikleri müzikal alanına taşımanın bir aracı olarak. Böylece, Deanna Durbin *One Hundred Men and a Girl* (1937) filminde kendi tarzında şarkısını söyledi ve büyük orkestra şefi Stokowski'yi, işsiz kalmış bir orkestrayı yönetmesi konusunda ikna etti. 1940'larda yeni formüller devreye sokuldu. Klasik müzikallere ve bir-gösteriyi-hazırlama müzikallerine, besteci biyografileri (*Yankee Doodle Dandy*, 1942; *Rhapsody in Blue*, 1945; *Till the Clouds*

Roll By, 1946; *Night and Day*, 1946; *Words and Music*, 1948) ve eğlence sektöründe geçmişi olan 'yıldızlar'ın biyografik müzikalleri eklendi (*Lillian Russell*, 1940; *Incendiary Blonde* ve *The Dolly Sisters*, ikisi de 1945).

Bu üç gelenekten, icracıların 'hayat-hikayeleri' olan sonuncusu, devamlılık bağlamında en iyi gişe getirisine sahipti. Bu tür müzikallerden, 1950'lerde *A Star is Born* (1954) ve *I Will Cry Tomorrow* (1955) ve hatta 1970'lerde de *Lady Sings the Blues* (1972) ve *The Rose* (1979) filmleri iyi iş yaptı. İlginç olan şey, genellikle 'büyüleyici' olan çalışmaların kadın icracıların biyografileri olmalarıdır. Genellikle onlarınki, şarkı söylemeye devam etmelerine rağmen, uyuşturucu, alkol ve kendini ihmal etme sonucunda gelen ve yavaş çöküşle sonuçlanan, daha önce görülmemiş bir başarıya doğru yükselişin hikayesidir. Ün onlar için tam olarak başa çıkılması çok zor bir şey ya da çok acı bir şeydir. Gerçek hayatta tam tersi olmasına rağmen, ironik bir şekilde, yukarıda sözü geçen dört filmden *A Star is Born* bir istisnadır – yükselmekte olan (ve Judy Garland tarafından oynanan) bir yıldızın kocası (James Mason tarafından oynanmaktadır), alkolün etkisiyle çöküşe geçen kişidir. Çöküşte olan ya da başarısız olan kadın icracıların akılları fikirleri sürekli sekteymiş gibi yansıtılmalarını, erkek bestecilerin kendi biyografilerinde tam anlamıyla beyaz kağıt kadar saf olan karşı-davranışlarıyla karşılaştırmakta fayda vardır: *Night and Day* filmindeki Cole Porter biyogafisi gibi. Biseksüel olan Porter, filmde Gary Grand tarafından oynanan bir heteroseksüel olarak sunuldu. Benzer bir şekilde diğer bestecilerin biyografilerinde de çok az şey doğru bir şekilde sunuluyordu!

Ne var ki, türün yeniden canlandırılması ve onun özellikle 1940'lar ve 1950'ler boyunca bir MGM ürünü olarak sunulması konusunda, esas olarak Freed'in müzikal yaklaşımı etkili olmuştur. Onun anlayışına göre şarkı ve dans anlatıyı ilerletmeliydi ve şarkının ve dansın sunumu konusunda belirsiz herhangi bir şeyin olmaması gerekiyordu – konuşmadan şarkıya ve dansa geçiş gerçekten doğal olmalıydı (bkz. doğallaştırma). Bu dönemde, Judy Gardland'tan başka, Freed'in daha büyük bir natüralizm konusundaki yaklaşımını sürdüren bir diğer yıldızı (1940'ta Broadway'den transfer edilen) Gene

Kelly'ydi. Bu bağlamda Kelly, şarkı, dans ve hikayeyi sıkı bir şekilde harmanlayan ve kısmen gerçek mekanlarda çekilen, *On the Town* (1949) gibi çağdaş bir kentsel müzikali sunma konusunda önemli bir rol üstlendi. Benzer bir şekilde (1951'de çekilen fakat müziği 1937'deki zamansız ölümünden hemen önce George Gerschwin tarafından yazılan) *An American in Paris*, 1930'ların sonlarında cazın ve çağdaş müziğin güçlü etkisinde olan Paris'te, müzikalin enerjisini ortaya koydu. 1940'ların ikinci yarısındaki müzikallerdeki çağdaş müzik, (sadece iki kişiyi anmak gerekirse) Glenn Miller ve Duke Elington'un etkisiyle, aynı zamanda Büyük Orkestra Swing'ini de içermekteydi (bkz. *The Glenn Miller Story*, 1953).

Freed'in bir diğer akıllıca hamlesi, Broadway yönetmeni Vincente Minelli'yi MGM'e getirmekti. Sahnede savurgan ve biçimci müzikalleriyle ün yapan Minnelli, bununla birlikte Freed'in önemsiz olduğu karma tarzdaki müzikallerin de sıkı savunucusuydu. Onun ilk müzikal filmi tamamen siyahi oyuncu kadrosuna sahipti, *Cabin in the Sky* (1943). Daha sonra Judy Gardland ile çalışmaya başladı ve birlikte en iyi filmlerinden bazılarını gerçekleştirdiler: *Meet Me in St Louis* (1944), *Till Clouds Roll By* (1946) ve *The Pirate* (1948).

1940'ların sonlarında, Astaire MGM tarafından erken emekliliğe ayrılmaması konusunda ikna edildi ve Judy Gardland ve Cyd Charisse ile birlikte uygun bir dans çifti olmanın tadını çıkardı. Ayrıca onun gerçek 'rakibi'ni (Gene Kelly) barındıran stüdyoya da katılmış oldu. Ne var ki, onların tarzları çok farklıdır ve onları rakip olarak görmektense – en azından bu durum sonradan anlaşılmış olsa da – Amerikan kültürel sistemiyle bağlantılı olarak, müzikalin iki önemli eğiliminin birer örneği olarak görmek daha doğru olsa gerek: bu evliliği pazarlamakla meşgul olan bir kültürel sistemdir (Altman, 1989: 27). Bir taraftan, Fred Astaire'in yaratıcı biçimci zarafeti; diğer taraftan, Gene Kelly'nin enerjik atılgan deneyselliği. Astaire kendi kadınını elde eden, şehrin nükteli, klas adamıdır. Kelly kendi cinsel gücüne aşırı vurgusuyla, evliliğe çok fazla inanmayan bir erkek-çocuk olarak kalmaktadır. Müzikalin gelişimi söz konusu olduğunda, ikisinin ve Garland ve Charisse'in müzikali yeniden canlandırdığını ve Frank Sinatra ve Bing Crosby gibi diğer müzikal yıldızlarını da

içeren, 1950'lerdeki renkli müzikalin en parlak döneminin parçası haline geldiklerini söylemek gerekmektedir.

1930-60 arasındaki dönem, bazı sert çöküşlere rağmen, Hollywood müzikalinin harika yıllarına işaret eder. 1950'lerde stüdyo sistemi çöküş içindeydi ve izleyicilere daha programlı bir şekilde ulaşma konusunda bir ihtiyaç doğmuştu. Broadway'in en başarılı popüler oyunları halen perdeye aktarılıyordu (örneğin, *Oklohoma*, 1955; *The King and I*, 1956; *South Pacific*, 1958, ve - İngiltere'den ithal edilen - *My Fair Lady*, 1964). Fakat izleyicilerin giderek azalması, yeni stratejilerin devreye sokulması gerektiği anlamına geliyordu. Böylece, Hollywood yeni bir izleyici kitlesini - gençleri - çekebilmek için müzik endüstrisiyle ilişkiye girdi. Sonuç olarak, genellikle Elvis Presley'in yıldız olduğu pek çok gençlik müzikali yapıldı - ki kendisi oyunculuğu beceremese bile, kesinlikle şarkı söyleyip dans edebilir. Presley, genel anlamıyla şarkılar ve dans rutinleri aracılığı ile seksi pazarladı (muhtemelen onun en ünlü rock müzikali *Jailhouse Rock*'tır, 1957). İngiltere, özellikle Cliff Richard'ın müzikal serisiyle, bu eğilimi basitçe taklit etti (örneğin, *Expresso Bongo*, 1959; *Summer Holiday*, 1963). Ne var ki - en azından İngiltere'de - bu tek yıldızlı performanslar, kısa bir süre içerisinde Beatles gibi pop gruplarının müzikalleri ile yer değiştirmiş oldu (*A Hard Day's Night*, 1964; *Help!*, 1965).

'Klas altmışlar' (hip sixties) olarak adlandırılan bu dönemin eğilimi, aynı zamanda, hem müzikallerde daha büyük bir gerçekçilik, hem de müzikal dışı yıldızların kullanılması yönündeydi. Bu bağlamda *West Side Story/Batı Yakası Hikayesi* (1961) bir örnektir. Bu film iki rakip çetenin Manhattan'da geçen hikayesini anlatmaktadır (Beyazlara karşı Porto Rikolular). Modern bir *Romeo ve Juliet* anlatısı olan film, ırkçılığı, çocuk suçlarını ve genç yaştaki aşkı ciddiyetle işlemektedir. Aynı zamanda, daha inandırıcı bir dünya sunan ve trajedi ile sonuçlanan ilk müzikallerden biridir. Müzikallerdeki bu büyük gerçekçilik, 1970'lerde, her ikisinde de John Travolta'nın oynadığı *Saturday Night Fever/ Cumartesi Gecesi Ateşi* (1977) ve *Grease* (1978) gibi disko-dans müzikalleri ile sürdürülmüş oldu (ilk film Travolta'yı - kısa bir süre için - star yapmıştı).

1970'lerde belgesellerden (*Woodstock*, 1970) gerçekçi filmlere kadar

(Jamaika filmi *The Harder They Come*, 1972) ve ayrıca fantezi ile çiçek gücünü birleştiren filmlere kadar (*Gospell*, 1973; *Jesus Christ Superstar*, 1973; *Hair*, 1979) büyük bir çeşitlilik gösteren rock müzikalleri konusunda bir bereket yaşandı. Fakat 1930'ların erken geleneği kaybolmadı - geleneksel müzikal için *örnek* yıldız Barbara Streisand'tı. Onun filmlerinden sadece bir kaçı, bir tek ne kadar üretken olduğunu değil de, aynı zamanda nasıl komediden trajediye ve icracı-biyografisine kadar geniş bir alanda çalıştığını ve böylece geleneksel müzikalin 1930'dan 1960'a kadarki mirasını kapsadığını göstermeye yetmektedir: *Funny Girl* (1968); *Hello Dolly!* (1969) (icracı biyografileri); *On a Clear Day You Can See Forever* (1970) (komedi); *The Way We Were* (1974) (trajedi); *Funny Lady* (1975) ve benzeri. Aslında en parlak günlerinden sonra dahi müzikaller - düşüşe karşın - kendi geleneksel değerlerini hiçbir zaman terk etmediler. Örneğin, *West Side Story*'yi yöneten Robert Wise, *The Sound of Music* (1965) ile yönetmenliğe devam etti - nihai çözümlemede evliliğin pazarlamasını yapan şirin tatlı bir müzikaldir. Ve Fransa'da Jacques Demy, *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) ve *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) filmlerinde gerçekçiliği şirinlikle harmanlayarak, türe kısa ve öz bir ihanette bulundu.

Bir tür olarak müzikal, 1980'lerden beri düşüştedir ve sadece arada sırada, örneğin *Fame* (1980) gibi bir sahne arkası müzikali şeklinde, oldukça abartılı formlarda tekrar ortaya çıkmaktadır. Kendi film müzikleri için çağdaş şarkıları kullanan dans ya da **yol filmi** müzikalleri, yapımı ucuz olan diğer müzikal çeşitleridir. John Travolta bizi disko dansıyla ile büyülemek için *Staying Alive* (1983) filmiyle yeniden ortaya çıktı. Bununla birlikte, ilginç olan şey, 1990'lardan itibaren türün bir bakıma Hollywood yörüngesinden çıkması ve daha uluslararası bir kimlik kazanmasıdır - her yeni yapım daha önce var olan kodları ve uzlaşımları değiştirmeye çalıştı (bkz. bu maddenin devamına). Avustralyalı sinemacı Baz Luhrmann, dans salonunda gençlerin arasında geçen bir aşk hikayesini anlatan *Strictly Ballroom* (1992) filminden beri, hakkıyla bir müzikal yapmak için yanıp tutuşuyor gibiydi. Bu açıdan *Moulin Rouge!* (2001) bir yetenek gösterisidir. Diğer bir Avustralyalı sinemacı Stephan Elliott, çok gey ve çok komik *Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994)

filmi ile belirgin bir şekilde kamp'ı müzikale taşımaktadır. Avrupa bağlamında, Lars von Trier *Dancing in the Dark/Karanlıkta Dans* (2000) filmi ile müzikal konusundaki ürkütücü düşüncesini aktarmaktadır. Bu uluslararası yeniden canlanmanın etkileri için bir sonraki bölümün sonlarına bakınız.

Yapılar ve Stratejiler

(Bu bölümde, bu türle ilgili birkaç yararlı ve önemli çalışmaya gönderme yapmaktayım: Dyer, 1977 ve 1986; Feuer, 1982; Altman, 1989.) Müzikal aşırı derecede öz-referanslıdır; zamanının çoğununu kendi varoluşunu kanıtlamak için harcar – örneğin, bir-gösteriyi-sahneye-koyma müzikalinde olduğu gibi (türün en bilinen örneklerinden biridir) – "gösteri devam etmelidir!" Bu tarz müzikallerde, türün narsist ve sergilemeci özelliğine vurgu yapan, çifte bir referanslama mevcuttur. İç karartıcı müzikalleri bir tarafa koyarsak, türün genel stratejisi izleyiciye eğlence biçimindeki bir ütopya sunmaktır. Eğlence ütopyadır. Burada da öz-referanslama iş başındadır.

Dyer'e (1977a: 3) göre bu ütopik duyarlılıkta işlevsel olan beş ayrı kategori söz konusudur: taşkınlık, enerji, yoğunluk, şeffaflık ve topluluk. Her biri türün ideolojik stratejileri ile bağlantılıdırlar: evliliği pazarlamak, toplumsal cinsiyetin değişmezliği, toplumsal istikrar ve kapitalizmin değerleri. Taşkınlık dekor ve kostümlerle başlar – ABD'nin zenginliğine ve refahına vurgu yapmaktadır. Enerji dans ve şarkı rutinleridir fakat aynı zamanda kamera kullanımıdır – ayrıca (Beyaz) Amerika'nın öncü ruhunun ayırt edici özelliğidir. Yoğunluk, izleyicinin performans yapan – kelimesi kelimesine 'kendi-vücudunu-sergileyen' - birini izlerken aldığı hazla ilgili samimiyet duygusundan gelmektedir. Şeffaflık, müzikalin yansıtmaya niyet ettiği ve temel bileşeninin kırsal topluluk olduğu Amerikan hayat tarzı ile ilgilidir. Altman (1989: 25) ise müzikali 'evliliğe bir övgü' olarak görmektedir ve bu (erkek tarafından temsil edilen) zenginliğin (kadın tarafından temsil edilen) güzellikle evliliğidir. Müzikal aynı zamanda, (Büyük Buhran gibi) toplumsal olaylar ve (özellikle dans ederken izlemekten hoşlandığımız şeyin her zaman kadın formu olmamasından dolayı) arzu yapılarıyla bağlamsal ilişkisi açısından da incelenmelidir. Örneğin Gene Kelly ve John Travolta, her ne kadar

farklı yollardan da olsa, Astaire'nin sağladığı görsel hazdan daha çok - erkeksi cinsellikle ile ilgili bir vurgulama ile başlayan - birbirleriyle ortak yönleri olan görsel hazlar sağlamaktadırlar.

Altman (1989: 27) müzikallerde neden-sonuç ilişkilerinin oldukça serbest oluşturulduklarını ve meselenin kronolojiden ve psikolojik **motivasyon**dan çok, karşılaştırmalı olarak gelişen paralel hikayelerle ilgili olduğunu belirtmektedir. Onun okumaları 1960 sonrasındaki klasiğe-saygı-müzikali (mutlu aşk müzikali) için de geçerli olmasına rağmen, tabi ki Amerikan müzikalinin klasik döneminden söz etmektedir (1930-60). Müzikal (cinsel farklılıktan başlayarak) uzlaşılmaz olan terimleri uzlaştırdığı için, 'Amerikalıların evlilik öncesi kur yapma ritüellerinden türemiş bir miti yerleştirmektedir' (1989: 27). Öyleyse müzikal, ikililik ya da eşleştirme ilkesine ve ayrıca sonunda bir çözüme kavuşturduğu kadın/erkek karşıtlığı ilkesine dayanmaktadır. Böylece paralelleştirme, toplumsal cinsiyetle ilgili olanla başlayarak, bir sürü ikili karşıtlığın ortaya çıkmasına hizmet eder. İkililiklerdeki her bir karakter diğerinin karşıtına sahip çıkar ve evliliğin gerçekleşmesi için tam da bu karşıtlıkların ortadan kalkması gerekmektedir (1989: 24). Bu karşıtlıklar Altman'ın ikili-odak dediği yapılardır (1989: 19). Onlar bir dizi karşıtlık üretirler: cinsel, özgeçmiş, ulusal kimlik, mizaç, yaş, saç rengi. Örneğin *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) filminde karakterler bu şekilde eşleştirilmiştir: Gigi ile Gaston ve Gigi'nin büyükannesi ile Gaston'un amcası. Setler, mekanlar, yolculuklar ve şarkılar da eşleştirilmiştir. Gigi kadınlığa adım atacak bir kız-çocuk'tur; Gaston ise tanınan bir iş adamıdır, Gigi uçarıdır, o ise ciddidir. Ne var ki, hikaye geliştikçe Gaston daha çok şakalaşmaya başlar, Gigi ise ciddileşir. Bu şekilde, onların evliliği yetişkin ve çocuk değerlerinin bir bileşimi haline geldiği gibi, aynı zamanda kuşak farkının yaratabileceği problemlerin ve ensest olasılığının kontrol altına alınmasıdır. Ne de olsa, Gaston Gigi'ye göre bir önceki kuşaktandır - amca/büyük-anne aşkında tam tersine yansıtılmış bir yaş farkı (bkz. Altman, 1989: 22-27).

Karşıtlıklar cezbedicidir ve bir şekilde uzlaştırılabilir. İkili-cinsel odağın ilginç bir istisnası olan Gene Kelly bile nihayetinde, topluma geri kazandırılmıştır: ki bu da evlilik, çocuklar ve benzeri şeyler an-

lamına gelmektedir. Bizler Kelly'yi hep yalnız dans ederken hatırlarız; çocuksu soytarı ve sonunda büyümek zorunda kalan ben-odaklı artist. Böylelikle, Altman'a göre (1989: 54), Kelly Amerikan rüyasını cisimleştirmiş olur - çocukluğunun 'iyiliğini' koruyarak, aynı zamanda da olgunlaşarak. Sadece bu bağlamda, Kelly ciddi olgun erkek rolünden ziyade, bir kız çocuğu havasındadır. Öyleyse karşıtlıklar sonunda uzlaştırılabilir ve bu durum müzikalin ürettiği bütün ikili karşıtlıklar için geçerlidir. Bu genellikle sahne arkası müzikalinin bir stratejisi olan iş/eğlence karşıtlığını da içermektedir. Bu tarz müzikaller 'gerçekliği' 'sanat'la karşı karşıya getirir. İş'in gerçek dünyası monoton ve sıradandır; sahne'ninki ise ideal ve güzelliğin dünyasıdır. *Ninotchka*'nın bir yeniden yapımı olan *Silk Stockings* (Rouben Mamoulian, 1957) filminde Cyd Charisse ciddi (yani sıkıcı) işsever Sovyet temsilcisidir ve Astaire de tasasız (yani eğlenceli) Hollywood yönetmenidir. Charisse eğlencenin aslında iyi bir şey olduğunu öğrenir. Eğer iki karakter de 'sanat'ın değişik yönlerini temsil etselerdi, bu tarz bir karşıtlık biraz daha farklı bir şekilde gerçekleşebilirdi. Bu şekliyle bir müzikalde olsaydı, karakterlerden biri bir müzisyen ya da balet/balerin iken, diğeri müzikhol sanatçısı ya da step dansçısı olabilirdi. İlki kendi 'sanat'ını yüksek sanat ve ciddi bir iş olarak, karşıtınınkisini de ciddi olmayan bir eğlence olarak görür - dolayısıyla neredeyse bir iş olarak görmezdi ve kesinlikle düşük sanat olarak görürdü. Tam tersine müzikhol sanatçısı diğerini aslında hayatını yaşamamış bir züppe olarak görürdü. Müzikalin sonunda her ikisi de diğerlerinin işlerindeki değerlerin farkına varırlardı (bkz. *An American in Paris* ya da az da olsa farklı bir alanda karşı karşıya gelen tiyatro dünyaları için, *The Barkleys of Broadway*, 1949).

Öyleyse müzikal farklılık korkusunu ortadan kaldırabilmek için ideolojik davranmaktadır. Böylelikle, toplumun çelişkilerinden birini gizleyen bir metin olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı, tabi ki toplumdaki istikrarı korumak adına topluma özgü bir dizi çelişkiyi de görünmez kıldığı anlamına gelmektedir. Böylece müzikaller, *yaşanılası yer* olarak topluluk fikrini de ayrıca güven altına almaktadır. Bu kategoriye giren müzikaller genellikle 'halk müzikalleri' olarak adlandırılmaktadır ve tam olarak Amerikan halk müziği ile ilgilidirler. Bu tarz müzikallerde küçük kasabalara ve tarım topluluklarına sık

rastlanmaktadır (*Oklohama* ya da *Seven Brides for Seven Brothers*'da olduğu gibi, 1954). Ev ve aile bu tür müzikaller için merkezi konumdadır. Arkadaş aileler ve akraba çevresi – herkes toplumun refahı için çalışmaktadır. Bunu göstermek için, bu 'neşeli' halk müzikalleri neredeyse hep bir kötü adamın ya da bir çetenin tehdidine maruz kalmaktadırlar – topluluğun istikrarını tehdit eden dışarıdaki 'öteki'. Çok daha az temsil edilmelerine rağmen büyük şehirler dahi uyumlu topluluklar olarak sunulmaktadırlar. Örneğin *Meet Me in St Louis* filmindeki St Louis küçük bir kasaba topluluğunun insancıllığına yaklaştırılmıştır (Altman, 1989: 275).

Benzer bir düzenleme müzikalin altın çağında, bunlardan çok az yapılmış olmasına rağmen, sadece Siyahi oyuncuların oynadığı (Beyazlar tarafından yönetilen ve bestelenen) müzikaller için de geçerlidir. Tüm oyuncuların Siyahi olduğu ilk müzikali, *Hallelujah*'ı (Vidor/Berlin, 1929) bir tarafta tutarsak, *Cabin in the Sky* (Minnelli/Duke) ve *Porgy and Bess* (Preminger/Gershwin, 1959) en sık bahsedilen iki örnektir. Son iki örnek, güvenli bir şekilde korunan bir topluluktaki Siyahi karakterleri anlatmaktadır (*Porgy ve Bess*'te Catfish Row ve Kittiwah Island) ve Siyahi folklora Beyaz-bir-bakış açısı kazandırmaktadırlar. Benzer bir şekilde, *Hallelujah* da barakalardan ve pamuk tarlalarından oluşan bir aile çevresindeki Siyahi karakterleri anlatır. Ne var ki, bu film bütün-Beyaz müzikaller için geçerli olan geleneksel karşıtlıklara değil de din/cinsellik, erdem/günah karşıtlıklarına dayalıdır (!). Siyahi folklor söz konusu olduğunda, bu kez 'Siyahi' müzikle bağlantılı olarak başka bir karşıtlık mevcuttur – ya da Beyazlar bunu bu şekilde algılamaktadır: kilise müziği ve caz. Burada ilki 'erdem ve iyilikle', ikincisi de günah ve kadının baştan çıkarıcılığı ile ilişkilendirilmektedir. Siyahlığın bu tür bir yerleşik Beyaz-bakış açısıyla sunulmasından başka (ki buna plantasyonlarda söylenen şarkıların müzikali olan *The Green Pastures*, Wiliam Keighley ve Marc Connelly, 1936, eklenebilir), *Show Boat*'ta (Whale/Kern, 1936) pamuk tarlasında bir köleyi canlandıran Paul Robeson'un tek başına varlığı da söz konusudur. Bu filmde Robeson *Old Man River*'ı söylemektedir ya da başka filmlerde Beyaz adama yardım eden asalet sahibi bir Afrikalıyı oynamaktadır (*Sanders of the River*, Alexander Korda, 1935; *King Solomon's Mines*, Stevenson, 1937, her ikisinde de

Afrika şarkıları söylemektedir). Bütün örneklerde Beyaz sömürgeci çevre içerisinde hapsedilmiş durumdadır. Söz konusu düzeylemeye ve doğallaştırmaya son bir adım olarak, Siyahi bir gelenek olan step dansı, 1970'lerde bu geleneğe bir saygı duruşu olan *Black Joy* (1977) ve *Thank God it's Friday* (1978) filmlerine kadar, Siyahi kültüre ait özellikleri hiç dikkate alınmadan, doğrudan Beyaz müzikallere yapıştırılmıştır.

Altman (1989: 32ff.) sinema aygıtının müzikali oluşturmadaki dört anahtar özelliğine değinmiştir: set, ikonografi, müzik ve dans. Setler için anahtar teknik, cinsel farklılığın ikili yapısını vurgulamak için, tekrar kullanarak karşılaştırma yapmaktı. Böylece, evler ve işyerleri benzer setlere ya da dekora sahiptirler; ya da baş kahramanın içinde hareket ettiği (ya da dans ettiği) – ev ve işyeri olabilecek - iki mekan birbirlerinin aynası görünümündedirler. Benzer bir şekilde, diğer çiftler de ana çiftin ya da eşleşmenin yansımaları olarak çoğalırlar. İkonografi açısından düet ve tekli çekim egemendir. Fakat tekli çekim durumunda dahi izleyici partnerden doğan boşlukları kendisi doldurur, çünkü çiftin oluşumunun, zaten işin başından itibaren ayarlanmış olduğunu bilmektedir (1989: 39). Müzikte de benzer bir durum söz konusudur. Düet anlatıdaki maksimum gerilim ve doruk noktası için gereklidir. Fakat müzikalin büyük bir kısmı tekli performansla doldurulur ve tekli çekim durumunda, izleyiciler eksik olan partnerden doğan boşluğu kendileri doldurur (1989: 40). Son olarak dansı ele alırsak: kamera karakterlerle birlikte dans etmektedir. Kamera ya izleyicilerin pozisyonuna geçmektedir, dolayısıyla ya statik kalmakta ya da sağ ve sola pan yapmaktadır; ya da kaydırmalı ya da vinç çekimler yardımıyla havada kayarak hareket etmektedir (Busby Berkeley örneğinde gördüğümüz gibi). Diğer önemli işlevleri yanı sıra, kamera tekli, ikili ve grup danslarını kaydetmektedir. Özellikle kameranın statik olduğu durumlarda, çekimleri daha enerjik hale getirmek için, genel çekimlerin araları, ayakların, ellerin ve yüzlerin yakın çekimleri ile doldurulmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, bu kuralın istisnası, kendi rutinleri için – tekli, ikili ya da toplu olsun - tek ve uzun çekimde ısrar eden Astaire'dir.

Dyer (*The Movie 75*, 1981, 1484) tür için üç dönemden oluşan standart bir yaklaşım önermektedir: ilkel, olgun ve çöküş. Müzikalin tarih

boyunca, kısmen izleyicilerin beğenilerini, kısmen finansal durumu yansıtarak (müzikal yapımı çok masraflı bir iştir), kısmen de toplumsal durumlardan dolayı (genç sınıfın ortaya çıkışı, boş zaman aktivitelerindeki büyük çeşitlilik, ekonomik gerileme dönemleri), nasıl değişik eğilimleri barındıran karışık bir doğası olduğunu gördük. Bu maddede, daha çok ilk iki dönem ele alındı, dolayısıyla son dönem hakkında kısaca söz etmek gerekmektedir. Dyer türün gelişiminde, çöküş safhasının başlangıcı olarak **kodların ve uzlaşımların** sorgulanmaya başlandığı dönemi görür. Müzikal 1960'lara ve 1970'lere kadar kendini hiç sorgulamadı - gördüğümüz gibi kendini narsistik bir öz-tatmin içerisine bırakıverdi. Muhtemelen 1960'ların rock müzikali, türün kodlarının ve uzlaşımlarını sorgulamasını başlattı. Bazı eleştirmenlerin, şarkı ve dans sahneleri olmamasına ve rock müziği sadece bir film müziği olarak duyulmasına rağmen, *Easy Rider*'ı (Dennis Hopper, 1969) bir rock müzikali olarak görmeleri ilginçtir - çoğunluk bir **yol filmi** olduğunu düşünürken. Fakat tartışmanın asıl konusu, bu filmin hangi türe ait olduğu ile ilgili değil de, daha çok, bazıları için bu filmin, müzikallerin yöneliminde kesin bir değişikliği simgelemesidir; çünkü filmin mesajı karşı-kültür etkileriyle politikleştirilmiştir ve ayrıca film müziğinde çağdaş şarkılar kullanmak da telif yasaları için bir dönüm noktasıydı. Benzer bir şekilde Siyahlar da *Shaft* (1971) ve *Superfly* (1972) gibi filmlerle kendi kültürlerini ve müziklerini perdeye taşıdılar - ki bu bazı durumlarda geri tepti çünkü Hollywood bir seri Siyahi sömürü filmini desteklemeyi tercih etti (bkz. **Siyahi sinema**).

Müzikalin çöküş dönemi bağlamında adı sık sık geçen sinemacı Bob Fosse'dir. *Sweet Charity* (1969) ve *Cabaret* (1972) filmleri onun Hollywood'a meydan okumasının örnekleridir. Fosse sanat sineması ile eğlence sinemasının öğelerini birbirine karıştırmaktadır - sırasıyla Federico Fellini'nin ve Bertolt Brecht'in etkileri bu filmlerde hissedilmektedir. Öyleyse yüksek ve düşük sanat başından beri uzlaştırılmış durumdadır. Dans stili akıcıdan çirkine ve acemiceye dönüşmektedir. Benzer bir şekilde kamera kullanımı da akıcı bir çizgiden, baş döndürücü hareketlere geçmektedir. Ve 'mutluluk diye bir şey yoktur'. Ya da, kazara da olsa, iyilikle dolu özbeöz Amerikan toplumu ya da kapitalizmin iyi değerleri diye bir şey de yoktur. Her şey

biraz hastalıklı, çökmüş ya da açık bir şekilde bayağıdır. 'Sevimli Mis Amerikan pastası' da yoktur. Fakat muhtemelen müzikallerin sonunu getiren müzikal Altman'ın *Nashville*'idir (1975). Ülkenin ve Western müziğin ve özbeöz Amerikan halkının kalbi Nashville, izleyicilerin gözleri önünde, kelimenin gerçek anlamıyla paramparça olmaktadır. Altman'ın müzikali, bir yerden gelmeyip, bir yere gitmemektedir, hiçbir şey söylememektedir, ülke ve Western müziği hakkında *değildir*, kimse kimseyi temsil etmemektedir ve son olarak, filmde eşleştirilen şeyler başından sonuna kadar işlevsiz kalmaktadır. Hiçbir şey uzlaştırılmamaktadır ve film tekli bir performansla sona ermektedir.

Tarih bölümünde söz ettiğimiz gibi müzikal 1980'lerden beri -çok az sayıda da olsa - yeni biçimler altında tekrar belirdi. Avustralyalı Baz Luhrmann müzikali oldukça eğlenceli ve aynı zamanda yeni ve zevkli bir şeye dönüştürmek için ensesinden tutup silkeledi. Böylece müzikale kendi yorumunu getirirken yeni yaklaşımlar önerdi. Birincisi, müzikali tekrar gösteri alanına çekerek, ona doğrudan genç izleyicilere hitap eden bir çekicilik kazandırdı. Buna *Strictly Ballroom* filmi ile başladı ve müzik videosu stilinde anlatılan, engellenen ve mahkum edilen aşıklarla ilgili Shakespeare'in hikayesinin masalsı modernizasyonu olan *William Shakespeare's Romeo and Juliet* (1996) filmi ile devam etti ve bu çabayı *Moulin Rouge!* ile tam anlamıyla gelişmiş bir taşkınlık haline getirdi. İkincisi, müziği postmodern tarzda kullanmaktan hiç de korkmadı: *Moulin Rouge!* örneğinde olduğu gibi, film geçmişte geçiyor olmasına rağmen (bu örnekte Güzel Dönem'in (the Belle Epoque) Paris'i), yansıtmak istediği havayı yakalayabilmek için her dönemden müzikler seçti. Onun doğru tespit ettiği gibi (2001: 16) şarkıların bu anakronik kullanımı yeni bir şey değildir: 'müzikallerin insanların daha önceden bildikleri müzikleri kullanmaları alışıla gelmiş bir durumdur'. *Moulin Rouge!* filminde tek bir tane yeni şarkı vardır - diğer bütün şarkılar ödünç alınmıştır ve/fakat bize tanıdık gelmeleri yanı sıra, filmde doğru yerlerde kullanılmaları onları değiştirmiştir. Bu film aslında, genelde türün, özelde de müzikalin aslen 'ödünç alınmış' doğası ile ilgili bir denemedir – ve tabi ki çıkış noktası daha önceden yapılmış *Moulin Rouge!* örnekleridir (E.A.Dupont, 1928; Sidney Lanfield, 1934; John Huston, 1952). Yine de o arametin-

leri (müzikaller, melodramlar, klasik dönem sineması ve erken dönem primitif sinema) iç içe anlatırken yeni bir şey yapmaktadır. Sahne-arkası/bir-gösteriyi-hazırlama müzikalini ele alıp taşkınlıkla doldurmaktadır. Lüks ve zengin mizansen her yerdedir; şehir görünümlü fonun adi suniliği dahi, yardımcı oyuncuların ya da korodakilerin toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili oyununda olduğu gibi öz-düşünümlü bir şekilde taşkındır. Böylece bir taraftan, her şey müzikalin doğal olmayan özelliklerine - özellikle sahne arkası müzikallerinde ön plana çıkartılan dekorun zenginliği (ki genelde yapımdaki eksiklikler hakkında bilgi vermektedir) - ve bizlerin bu taşkınlığı izlemekten aldığımız haza işaret etmektedir. Diğer taraftan ise Luhrmann hazzımızı başka yerlere de götürmektedir. Dans ve şarkı rutinleri sırasında bütün mekanda dolaşan kamera, adeta bir trapezcinin ipteki hali gibi enerji doludur. Ne zaman ki bir rutin başlar (hem gösteri hem de sahne arkası rutinlerinde), kesme ile uzak çekimlere geçilir. Biliyoruz ki müzikallerde kamera dansçıların arasına karışabilir, onları takip edebilir (bu geleneklerden biridir) ya da bir izleyicinin bir sahne performansını izlemesi gibi belirli bir mesafeden takip edebilir. Luhrmann'ın kamerası ise her ikisini de yapmaktadır ama aslında hiçbirini yapmamaktadır – önce yakın çekimlerle başlamakta sonra da geri çekilmektedir. Böylece kahramanlarımızı (ya da kalan oyuncu kadrosunun büyük bir bölümünü) bizim için uzun süre dans ederken görmek mümkün olmaz, görüntü sürekli kesmelerle bölünmektedir. Bu da Luhrmann'ın türe yönelik diğer bir önemli meydan okumasıdır: kamerayı müzikal kavramına zarar verici şekilde kullanmaktadır. Her şeyi göstermek ve bir bütün olarak hareket eden vücutların verdiği zevki yaşatmak yerine, sakladığı şeylerle zevkimizi baltalamaktadır: Nicole Kidman hiçbir zaman rahatça bakabileceğimiz kadar trapezde kalmamaktadır; Ewan McGregor ile hiçbir zaman düzgün bir şekilde dans etmemektedir (v.b.). İşin esası film kaotiktir. Aynı zamanda (tam da yararlandığı kaynakta olduğu gibi: Toulouse-Lautrec'nin *Belle Epoque Paris*'i) resimsidir ve bu haliyle uzam alışılmadık çerçevelemelerle bölünmüştür. Herkes için bir şeyi vardır: bütün kuşaklara hitap eden şarkılar, bir müzik videosu görünümündedir ve – daha genç olanlar için – araya serpiştirilmiş (Avustralyalı Animal Magic şirketinin ürünü) özel efektler mevcut-

tur. Gerçek anlamda postmodern, genç izleyicilere olduğu gibi daha yaşlı kuşaklara da hitap eden, ulusötesi basit önermeleri olan ve aşırı-kamp bir gösteri - her şeyi görmememiz gerçekten bir sorun mu?

Öyleyse Luhrmann'ın filmlerinde hazdan vazgeçerken de bir haz alma söz konusudur - tamamına sahip olamayız ancak birazına sahip olabiliriz. Aynı şeyler, bütünlüğün sürekli bir yitimi ve yokluğu ile ilgili olan, Lars von Trier'in türü tekrar canlandıran *Dancer in the Dark/Karanlıkta Dans* filmi için söylenemez - sonu darağacı olan, fedakar, iyilik dolu annenin hiç de iç açıcı olmayan anlatısı, bir müzikalden çok bir Janáćek operasına daha yakındır. Ve bütün bu cüretine rağmen, hala, bizim bu türe yönelik düşüncelerimize bir katkı sağlamaktadır. Bir taraftan, Luhrmann bu türe özgü zenginliği taşkın bir şekilde ortaya sererek (renk, müzik, dekor, v.b.) öz-düşünümselliği konusunda düşünmemizi isterken, Von Trier tamamen tersini yapmaktadır. Renk solgun yeşil ve kahverengiye filtrelenmiş durumdadır, anlatı basit bir neden-sonuç çizgisine indirgenmiştir ve doğaçlama duygusu herhangi bir koreografiyi ya da oyunculuk yönetimini ele geçirmiş durumdadır. Oyuncuların olduğu sahnelerde elde kullanılan kamera dahil bütün bu yöntemlerde, Von Trier'in sinema uygulamalarına yönelik sadelik yemini içeren Dogme manifestosunu müzikal türe (belki de *West Side Story*'den beri görülmemiş bir şekilde) yeni tarz bir gerçekçi müzikal yaratmanın yolu olarak nasıl taşıdığını görebiliriz. Türün baskın özelliği olan topluluk fikrini pazarlamaya karşı olmak da ayrıca önemlidir. Von Trier'in filminde topluluk algısı oluşmamaktadır. Anne olan Selma (Björk tarafından oynanmaktadır) bir tek başka biri tarafından sevilmektedir (Catherine Deneveuve tarafından oynanan fabrika işçisi Kathy). Fakat Selma bir tek kendi oğlunu sevmektedir ve onu korumak için (cinayet işlemek dahil) her şeyi yapmaya hazırdır. Müzikal aslında bir tek onundur ve onun kafasındadır. İçinde bulunduğu kötü durumdan bir kaçış-mekanizması olarak, kendini fantezi dünyasına bırakır, kendi doğuştan körlüğü dahil olmak üzere (filmin başlığı buradan gelmektedir) hiçbir şeyin ve hiç kimsenin onu rencide edemeyeceği, şarkıların ve dansların içinde bir yolculuğa çıkar. Belki de bundan dolayı, Von Trier taşkınlık hakkını bu 'müzikal' sahneler için sakladı. Selma'nın şarkı ve dans rutinlerini her açıdan kaydedebilmek için,

sahnenin etrafına yüz tane kamera yerleştirdi. Temel fikir yapay olan her şeyden kaçınmaktı (kameranın öne ve arkaya hareket etmesi ya da tiyatroda olduğu gibi performansa sadece 180-derecelik bir açıyla bakması gibi). Böylece, Von Trier Selma'nın aklında oluşan bu performansları kaydederek, Björk'ün etrafı sarılmış bu kadının derin gerçekliğini ortaya çıkarmasına izin vermektedir. Derin içsel süreçler normalde müzikallerle birlikte düşündüğümüz şeyler değildirler; Von Trier'in filmi tam da bunu sorgulamaya çalışmaktadır. Bizler artık bir karakteri ya da bir hikayeyi kurma işlevini üstlenen müziğin ve dansın alanında değil de (müzikalin geleneksel işlevleri), kendi kimliğini şarkıları ve dansları yoluyla ifade eden, kendi iç dünyasını bizim gözümüzün önünde inşa eden bir karakterin alanındayızdır (Björk bütün müzikleri bestelediğinden ve biri dışında bütün şarkıları yazdığından dolayı bu bir bakıma isabetli bir durumdur). Karanlıkta dans ederek kendisini ortaya koyar. Adeta - Dick Hebdige'in 1988 tarihli, egemen ideolojiye yönelik alt-kültür direniş yöntemleriyle ilgili ünlü çalışmasının başlığını hatırlatırcasına - sanki aydınlıkta saklanmaktadır.

Bombay müzikalleri için bkz. **Bollywood;**

ayrıca bkz. **tür, stüdyo sistemi**

Ek okuma için, metinde geçen yazarlar dışında, bkz. **Cohan, 2002; Knight, 2002; Marshall ve Stilwell, 2000.**

N

NATÜRALİZM

Gerçekçilikle yakın ilişkide olan bir terimdir. Natüralizm ilk olarak 19. Yüzyılın sonlarında, tiyatroda, diğer dramaturg ve tiyatro yönetmenleri yanı sıra, özellikle Fransız André Antoine'ın çalışmalarında ortaya çıktı. Antoine'ın **kuramına** göre oyuncular, o zamanlar oldukça revaçta olan teatral jestlerden uzaklaşmalıydılar. Bunu başarmak için, dördüncü duvar ilkesini ortaya koydu. Bu ilkeye göre oyuncular **izleyicilere** hitaben oynamayacaklardı. İzleyiciler orada yokmuş gibi davranacaklardı. Bu bağlamda, tiyatroda sahnenin önündeki kemer kararlılıkla kaldırılacak ve izleyiciler hayattan-birkesit gerçekçiliğe şahit oldukları duygusuna kapılacaklardı; sanki izleyiciler sahnede olup bitenleri görmek için, tam anlamıyla görünmez bir şekilde (dördüncü duvara konmuş bir sinek gibi!) sahnede bulunmaktadırlar. Bu etkiyi sürdürebilmek adına dekor gerçekçidir, seçilen tema çağdaştır ve diyaloglar doğal yolla iletilmektedir – 'onlar aynen bizim gibi konuşuyorlar'. Oyuncular karakterleri temsil etmek yerine onların kişiliklerine bürünmektedirler. Onlar karakterlerin kişiliklerini analiz ederek, onların karmaşıklıklarını içten bakarak açığa çıkartmaktadırlar. Bu tarz bir natüralist oyunculuk daha sonraki yıllarda **metot oyunculuğu** olarak anılacaktır (ilginçtir, Fransızlar oyuncuların kendi rollerinde 'kamp kurdukları'nı söylerler).

Antoine filmler yönetmeye başladı ve natüralist ilkelerini sinemaya adapte etti. Gerçek mekanlardaki çekimleri, birkaç yönlü bakış açısının kullanımını (ki dördüncü duvar etkisini bu şekilde yakalayacağına inanıyordu) ve (özdeşleşmeye aracılık eden kameranın yardımıyla) **izleyiciyi** anlatıya bağlayacak bir **kurgu** biçimini savundu. Bu arada, **anlatı** sinemasında kadın çıplaklığını gösteren ilk kişiydi (*L'Arlésienne*, 1922).

Natüralizm sonuç olarak izleyiciyi gözlemci konumuna yerleştirir. Bizler aracılık eden kameranın yerine geçeriz. Karakterler çok doğal, onların diyalogları ya da metinsel alışverişleri çok gerçek, **set** ve **mizansen** tamamen gerçekçidirler ki özdeşleşme çok kolay bir şekilde gerçekleşebilsin. Bizler orada, karakterlerle yan yana durmaktayızdır. Örnek olarak, *On the Waterfront/Rıhtımlar Üzerinde* (Elia Kazan, 1954) filminde, bizi arkadaş çevresinden biri olarak filmin içine yerleştiren **diegetik** izleyicinin kullanımını gösterebiliriz. Önümüze serilen ve bizim özdeşleşme yaşadığımız gerçeklik, bizi temsilin hayali doğasına sıkı sıkıya bağlar ve böylece bize masum ve doğal görünür. Bu yolla natüralizm **doğallaştırma** gibi ideolojik bir etkiye sahip olur. Gerçekliği gösteriyormuş iddiasındadır fakat gerçekte toplumsal yapıların ve politik süreçlerin temelini oluşturan çelişkilerin sunumuyla çok az ilgisi vardır. Dolayısıyla gerçekliğin **yüzeysel** bir görüntüsünü sunmaktadır.

ayrıca bkz.: **gerçekçilik**

O

OPTİK KAYDIRMA

Optik kaydırma yapan mercek, 1950'lerde, rengin ve sinemaskopun aynı dönemde yaratmış olduklarına benzer bir teknolojik atraksiyona sebep olacak şekilde geliştirildi. Optik kaydırmalı çekim, değiştirilebilir odak uzaklığa sahip mercekle (optik kaydırmalı mercek olarak bilinmektedir) yapılan çekimdir. İleriye doğru yapılan odak kaydırma normalde yakın bir çekimle, geriye doğru yapılan odak kaydırma ise genel bir çekimle sona ermektedir. Her iki çekim de zamanda ve mekanda hızlı bir değişime işaret etmektedir ve buna bağlı olarak zaman ve mekanda bir yer değiştirme yanılsaması yaratmaktadır. Öne optik kaydırma bir insanı ya da objeyi seçer ve çevresinden izole eder, geriye doğru bir optik kaydırma bu insanı ya da objeyi daha geniş bir çevre içinde gösterir. Öyleyse optik kaydırma, en üst arzulanabilir düzeydeki bir röntgencilik olarak da görülebilir.

Ö

ÖDİPAL YÖRÜNGE

Ödipal yörünge terimi, erkek kahramanın bir krizin çözümü ve toplumsal istikrara yönelik bir hareket aracılığıyla, ister başarılı olsun ister başarısız, bir biçimde yörüngeyi tamamladığı klasik Hollywood sinemasının uzlaşımlarına gönderme yapmak için psikanalitik sinema kuramının kullandığı bir kavramdır. Diğer bir deyişle birçok zorluk yaşadıktan sonra (filmin türüne bağlı olarak) erkek kahraman bir kadın bulur ve 'uslanır'. Psikanalitik terimler üzerinden gidersek, sinemasal düzeyde Ödipal yörünge anlayışı Sigmund Freud'un Ödipus kompleksi ya da krizi kavramlaştırmasına ve Lacan'ın Ayna Evresi açıklamasına dayanır. Freud Ödipus söylencesine çocuğun 'normal' yetişkin cinselliğini edinme sürecini açıklayabileceği bir araç ararken başvurur. Freud'un asıl ilgisi erkek çocuğun Ödipal evresine yöneliktir. Ödipal evre hem Lacan'a hem de Freud'a göre ayna evresinin sonraki aşamasıdır. Önce annesine bağlı (meme aracılığıyla) olan erkek çocuk anneyle bir bütün olduğunu hayal eder. Ancak annesi tarafından aynanın karşısında tutulduğunda annesinden farklılığını algılar. Anneyle birlikteliğin yanılsamalı doğasını fark eder ama hâlâ birleşmeyi arzulamaktadır. Çocuk kendi farklılığının ayırdına vardığı için anneye duyulan arzu artık cinseldir. Ancak çocuk nefret edeceği babasının farkına varır çünkü anneye 'yasal' erişim sahibi babadır, çocuk değil. Erkek çocuk şimdi farklılığını 'iğdiş edilmiş anne'si üzerinden tanımlar. Yani çocuğun henüz bilinçli olmayan bakışına göre anne iğdiş edilmiştir. Anne onun gibi değildir, penisi yoktur. Bu durumda anneyle özdeşleşme ya da bütünleşme çabası, her iki durumda da çocuğun penissiz olması anlamına gelecektir: Anneyle özdeşleştiğinde anne gibi olacak; onunla birleştiğindeyse, babanın iğdiş etme gücüne sahip olduğunu anladığına göre, iğdiş edici baba tarafından cezalandırılma riskine girer. Kadın/anne başka nasıl penissiz olabilir ki? Böylece baba ile özdeşleşmeye ve sosyo-cinsel yörüngesini başka bir anne/ötekiyi - (m)other-, yani tıpkı annesi

gibi olan birini (yani bir dişi öteki) bularak tamamlamaya yönelir. Bu nedenle Ödipal yörünge babayla özdeşleşmeyi ve annenin nesneleştirilmesini kapsar. Erkek çocuk artık babası gibi olarak toplumsal istikrar yönünde ilerleyebilir.

Sinema **anlatısı** açısından erkek kahraman bir krizin çözümü aracılığıyla toplumsal istikrara doğru ilerler. Anaakım sinemada kadın, erkek kahramanın yöneldiği ve üzerinde hareket ettiği (etkin **özne**) durağan bir alandır (edilgin nesne). Eğer erkek, kara filmde çok sık görüldüğü gibi, bu yörüngeyi tamamlamayı başaramazsa, o zaman kriz içindeki erillikten söz etmek mümkün hale gelir. Dişi ötekiyle evlenmeyi başaramayarak (örneğin **kara filmde** ya erkek ya da kadın ölür) toplumsal istikrarı bulmada başarısız olur. Erkek karakterin 'uslanmadığı' diğer türün **Western** olması da ilginçtir. Ama bu türde yörüngenin başarıyla tamamlanmaması sıklıkla olumlu olarak yorumlanır. Batı **mitine** (öncülük vb.) dair iddiasıyla Western'de dolaylı olarak kovboy ya da silahşörün uslanamayacağı anlayışı yatar: Batı hâlâ kazanılmalıdır.

Psikanalitik bir perspektiften, Ödipal yörüngeyi içeren sinemasal anlatılar iğdişlik tehdidinin ('eksik' bir kadın tarafından temsil edilmektedir) nasıl yok edildiğini ve ataerkil eril rolün nasıl üstlenildiğini anlatır. Tehdidi kontrol altına almak için iki strateji kullanılır: **Röntgencilik** ve **fetişizm**. Bu stratejiler anlatının bir parçasını oluşturur. Birinci stratejiyle kadın, **bakış** aracılığıyla nesneleştirilir, röntgenci bir şekilde gözaltında tutmanın ve böylece kontrol altına almanın ve güvenli hale getirmenin nesnesi olarak konumlandırılır. Erkek bakışı kadını araştırır ve soruşturur. Kadın bakışa karşılık veremez çünkü özne değildir. O, erkeğin öznelliğini güçlendiren ve onaylayan aynadaki bir nesnedir (anne). Ve kendi farklılığının (öznelliğinin) farkında olan erkek, dişi anne/öteki üzerindeki üstünlüğünü öne sürer. Alternatif strateji kadını fetişleştirmek, onu fetiş bir nesne olarak yapılandırmak, kadının cinsel farklılığını inkar etmektir. Kadın bedeninin parçalara ayrılması ve bedenin kısımları (göğüsler, bacaklar vb) üzerine yapılan aşırı yatırımla, kadın bütün ve birleşmiş bir beden olarak metalaştırılır. Beden fetişleştirilir ve farklılığı inkar edilir. Beden fallik

hale getirilmiş, kadın imgesi erkeksileştirilmiştir (bedeni tamamen saran siyah elbiseler, yüksek topuklar ve ojeli tırnaklar buna iyi örneklerdir). Bu iki strateji erkek öznelliğinin doğal olarak sarsılmaz olduğu anlayışını güçlendirir ve kadının edilginliği yüzünden uymak zorunda olduğu ve pek tabii ki erkeğin de etkinliği sebebi ile uyduğu ataerkil düzenin doğallığını yeniden onaylar (bkz. **doğallaştırma**).

Film **kuramında** bir mesele olarak dişil Ödipal yörünge, odağa henüz geliyor. Özellikle kadın filmleri ve **melodram** ile, kısmen anne/kız ilişkisi ile, ama aynı zamanda bilinçdışı düzeyde lezbiyen ilişkilerle bağlantılı olarak ele alınıyor. Açık bir biçimde kız çocuk annesini arzulamaktan asla tamamen muaf değildir. Ayrı oldukları için, özdeşleşmede bütünleşme vardır. Erkek çocukta olduğu gibi kız çocukta da anne ilk sevgi-nesnesidir. Fakat algılanacak bir farklılık yoktur, bu yüzden iğdiş edilme korkusu da söz konusu değildir. O zaman kız çocuğu annesinden vazgeçme ve babasını arzulama konusunda harekete geçirecek olan nedir? Freudcu düşünürler kız çocuğun penis imrenmesi yüzünden anneden vazgeçtiğini öne sürerler. Anne kıza bir penis sağlayamayacaktır, bu yüzden kız, kendisine bir çocuk biçiminde penis sağlayabileceği için babaya yönelir. Lacancı düşünürler ise -en azından feminist Lacancı düşünürler- kız çocuğun şeylerin toplumsal düzenine -yani ataerkilliğe- girmek zorunda olduğu için, anneden vazgeçmeye zorlanacağını öne sürerler, her ne kadar annesine yönelik arzusundan tamamen vazgeçemeyecekse de. Ödipal yörüngesini tamamlamak ve şeylerin toplumsal düzenine girmek için, kız çocuk erkek öznelliğini onaylama işlevini yerine getirmelidir. Böyle bir onayı vermemek cezalandırma anlamına gelecektir -ya marjinalleştirilme ya da ölümle. Klasik anlatı sinemasında bağımsız kadının ya nihayet 'aklı başına gelir' ve erkekle evlenir (eğer bir **komedi** ise) ya da 'aklı başına getirilir' (eğer film noir yada **gerilimse**).

Ayrıca bkz. **klasik Hollywood sineması, İmgesel / Simgesel, psikanaliz, dikiş**

Daha ileri okuma için bkz. **Kaplan, 1992; Krutnik, 1991; Modleski, 1988, 42-55; Penley, 1989.**

ÖNE ÇIKARMA

Ön plana, bu örnekte sahnenin ön planına çıkarma. Bir filmin biçimsel öğeleri özellikle bir karakterin öyküsünün filmin ön plana çıkarılmasını gösterme işlevi görür: Öznel kamera çekimleri, ön plana çıkarılan karakterin göğüs plan çekimleri, dış-ses. Daha geniş bir şekilde ve dilbilimden bir analojiyle söylersek, ön plana çıkarma, alışılmamış bir filmsel aygıt kullanarak **izleyicinin** dikkatini filmdeki özel bir öğeye çekme anlamına gelir. Ön plana çıkarma film yapım uygulamalarına dikkat çekebildiği için **karşı-sinemada** çok açıktır. Ancak anaakım sinema da bunu kullanır. Örneğin Alfred Hitchcock filmlerinin çoğunda kısa süre görünerek 'auteur-olarak-kendisi'ni ön plana çıkarmıştır.

Michael Powell'ın *Peeping Tom* (1960) filminin öne çıkarmanın en iyi örneği olduğu söylenebilir. Film yapımının kendisini ön plana çıkararak başlayan bu film hem filmler hakkında hem de izleyiciler ve onların (bu örnekte hastalıklı) bakma dürtüsü (yani **skopofili**) üzerine bir filmdir. Film sinemayı karakterize eden üç bakışı ön plana çıkarır: Kameranın bakışı; karakterin bakışı; izleyicinin bakışı. Film yönetmenin gücünü ön plana çıkarır -kahraman rolündeki Mark Lewis. Lewis, filme aldığı kadınları tripodun çivili ucunu boğazlarına saplayarak öldüren takıntılı bir yönetmendir. İzleyici kameranın arkasına yerleştirilir (yönetmen, katil ya da röntgenci olarak ön plana çıkarılır). Ancak izleyici filmin finaline doğru bir dizi karmaşık çekimde kameranın önünde ve arkasında iki kere konumlandırılır, (röntgenci ve kurban olarak ön plana çıkarılır). Bu sonuncu örnek ön plana çıkarmanın **içiçe anlatısının** yoğunluğu nedeniyle daha fazla detaylandırılmayı hak eder. Bu çekimler filmin finaline doğru, evine dönen Mark'ın kiracısını karanlıkta onun yaptığı 'cinayet' filmlerini izlerken bulduğu sahnelerde ortaya çıkar. Suçlarını itiraf eder ve sonra da kadına 'korkunun kendisi'ni göstermek için sahneyi canlandırır (**korku** ve **gerilim** filmlerinde küçük düşürücü korkunun dişil olarak cinsiyetlendirildiğini unutmayalım). Kadına boğazına hedeflenmiş tripod ve aynada yansıyan yüzünü görebilmesi için kameraya sabitlenmiş bir aynayla yaklaşır. İzleyici önce kameranın arkasından

çekimleri, sonra da bir **karşı açı çekimi**yle aynada yansıyan yüzü görür. İlk çekimler yönetmenin/izleyicinin/ röntgencinin rolünü; sonra gelen çekimler ise, kurban olarak değil ama kadının kurban oluşunun röntgencisi olarak kurbanı ön plana çıkarır. İzleyici için ürpertici etki, öncelikle kurban-olarak-kadının ve korkunun (izleyici, kadının korkusunu izleme korkusuyla kurban-olarak-kadın haline gelir) ikili ön plana çıkarılmasıyla belirir. İkinci etki eşit derecede sinir bozucudur. Aynadaki görüntü izleyiciye bakarken, izleyici yönetmen/katile suç ortağı olarak belirginleşir. Başka bir deyişle film, filmi izleyen izleyiciyi izlemektedir.

ÖZGÜR SİNEMA (İNGİLTERE) / İNGİLİZ ÖZGÜR SİNEMASI

Özgür Sinema'nın kurucularından Lindsay Anderson'a göre, bu akım John Osborne'ın *Look Back in Anger/Öfke* (1956) oyununun tiyatro alanında büyük bir çıkış yapması ile aynı döneme denk gelmektedir. Özgür Sinema, Anderson'un 1956'da, National Film Theater'da gösterilmek üzere bir araya getirdiği bir seri belgesel ve kısa filme işaret etmek için kullandığı bir terimdir. Aynı zamanda, 'Özgür Sinema' manifestosunu da kamuoyuna sunan bu ilk program (Şubat 1956) üç filmden oluşmaktaydı: *O Dreamland/Ey Hayaller Ülkesi* (Anderson, 1953), *Momma Don't Allow/Annem İzin Vermiyor* (Reisz ve Richardson, 1955) ve *Together/Birlikte* (Mazzetti, 1956). Menifestoda Anderson ve küçük bir grup sinemacı İngiliz Sineması'nda değişim için çağrı yaptılar ve kendilerini hem teknik hem de anlatı düzeyinde yenilik yapmaya adadılar. Toplamda (1956'dan 1959'a kadar) altı program gerçekleştirildi ve Fransız, İtalyan ve Leh yönetmenlerin de katkısını içeren filmlerin temel bakış açısına göre, filmler özgürdü çünkü film endüstrisinin dışında yapılmışlardı ve çünkü bu filmleri yönetenlerin çağdaş toplumun üzerine yapılmış yorumlardan oluşan önermeleri tamamen kişiseldi. Bu filmler kişisel önermeler içerseler de, bununla birlikte (işçi sınıfının temsili konusundaki açıklık dahil olmak üzere) sanat ile toplumun ilişkisi konusunda güçlü bir vurgu ve sinemacıların kendi çalışmalarında ortaya koydukları değerlere bağlı oldukları konusunda da bir ısrar söz ko-

nusuydu. Böylece, ilk program dikkate alındığında, Anderson'un filmi Margate'teki bir fuarda eğlenen sıradan insanlar hakkındaydı, Reisz ve Richardson'un filmi gençlerin bir dans kültürü (jive dansı) hakkındaydı ve Lorenza Mazzetti'nin filmi East End limanlarında çalışan iki sağır işçi hakkındaydı. Bu filmler farklı anlatılara sahip olsalar da, yine de birleştirici noktaları işçi sınıfının temsiliydi ve görüntü söz konusu olduğunda, belgesele grenli bir toplumsal-gerçekçi görünüm kazandıran hafif kameraların kullanımıydı. Mazzetti'nin filmi, ki 52 dakikalık süresi ile filmler arasındaki en uzunuydu, uzun metrajlı filme muhtemelen en çok benzeyen çalışmaydı (bu film, iki adamın bir tek Londra'daki East End bölgesinin umutsuzluğu ile nasıl başa çıktıklarını anlatmamakta fakat aynı zamanda, onların sağırlığı ile sürekli dalga geçenlere sonunda nasıl ders verdiklerini de göstermektedir).

Ne var ki, burada, akımdan çok bir eğilimden söz etmemiz daha doğru olacaktır. Çünkü birincisi, Özgür Sinema programının kendisi uluslararasıydı ve genç çağdaş yönetmenler tarafından gerçekleştirilen eklektik bir grup filmden oluşmaktaydı – ve bu haliyle, yeni seslere olan acil ihtiyacı da göstermekteydi, bu da bir akıma değil de ortak bir ilgiye işaret etmektedir. İkincisi, ulusal düzeyde Özgür Sinema filmleri sadece bir avuç sinemacının ürünleri olduklarından dolayı ve bu sinemacılar ortak ideallere sahip olsalar da, akım olarak anılan bu eğilimi ortaya çıkartan üç yönetmenin (Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson) çalışmaları hariç ortak bir biçimden söz edemeyiz. Richardson'un, *The Listener*'daki (2 Mayıs 1968) bir söyleşisinde belirttiği gibi, Özgür Sinema, üç sinemacının 1950'lerde yaptığı bir dizi belgesel filmi tanımlamak için bulunan bir etikettir; sinema söz konusu olduğunda bir akımdan ziyade paylaşılan ortak ideallerden söz edilmelidir. Bugün Özgür Sinema deyince, zaten hemen bu üç sinemacı akla gelmektedir ve bu maddenin devamı bu üç yönetmene yoğunlaşmaktadır. (Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Lovell ve Hillier, 1972.)

Bu sinemacılar tarafından ortaya konulan ortak ideallerin içersin-

den ikisi, en önemli idealler olarak ön plana çıkmaktadır: birincisi, belgesel filmler her türlü ticari baskıdan arınmış bir şekilde yapılmalıdır ve ikincisi, bu filmler için daha hümanist ve şiirsel bir yaklaşım tercih edilmelidir. Bu bağlamda, Özgür Sinema John Grierson'dan ziyade (ki onu eleştiriyorlardı), Humphrey Jennings'in 1930'lardaki belgesel geleneğinden doğmuştur. Bu sinema anlayışının ortaya çıkmasıyla bağlantılı olan üçüncü önemli nokta ise hem Anderson'un hem de Reisz'in, 1946 yılında Anderson tarafından başlatılan *Sequence* film dergisinde eleştiri yazıları yazmalarıydı ve Özgür Sinema'nın felsefesi, esasen ilk olarak bu dergideki yazılarda ortaya çıktı. Bu dergide İngiliz belgeseller uyumluluk göstermekle ve empatiden uzak olmakla ve kurmaca filmler geleneklere bağlılıkla ve estetik deneysellik eksikliği nedeniyle eleştirildiler. *Sequence* film eleştirisinde yeni bir soluktu. Anderson ve Reisz, kendi yazılarında filmlerin içeriğinden çok biçimlerine yoğunlaştılar ve İngiliz Sineması'nın **klasik anlatı sinemasına** olan bağlılığını eleştirdiler. Bu sinemanın burjuva, banliyö geleneğini kınadılar ve onu işçi sınıfı konusunda **şeffaf** davranmayarak, gerçekçilikten kaçması dolayısıyla suçladılar.

Bu üç Özgür Sinemacı, İngiliz film endüstrisinin tekelci uygulamalarını kınamak konusunda hemfikirdiler. 1950'lerde uzun metrajlı filmler bir tek iki yapımcı şirket tarafından yapılıyordu: Rank Organization ve ABC (Warner Brodhers'ın bir kolu). Ve Anderson *ve diğ.*'ne göre markete hakim olan filmler ya sıkıcı komediler, ya da İngiliz savaşçılarını yücelten, savaşın korkunçluğunu sıradanlaştıran ve son ama aynı derecede önemli olan bir diğer özellik, sınıfların varlığına dayalı geleneği sürdüren savaş filmleriydi (*The Dam Busterds*, Michael Anderson, 1955, ikinci türe örnek oluşturmaktadır). Bu yönetmenlerin kendi projelerinin finansmanını bu iki dev şirketten sağlamadıklarını söylemeye gerek yoktur. Sonuç olarak kendi kendilerini finanse etmek zorundaydılar ve bundan dolayı ilk filmleri kısa filmler ve belgesellerdi. Ne var ki, British Film Institute'ın Deneysel Film Fonu'ndan ve büyük endüstri devleri Ford ve Dagenham'dan bazı finansal destekler bulmayı başardılar. Ford *Look at Britain* (*İngiltere'ye Bak*) ortak adıyla yapılan bir seri belgesele sponsor oldu. Bun-

ların ikisi Özgür Sinema üretimiydi: Anderson'un *Every Day Except Christmas/Noel'den Başka Her Gün*, 1957, ve Reisz'in *We are the Lambeth Boys/Lambeth Çocukları*, 1959. BFI'ın Deneysel Fonu'yla beş film yapıldı: *Momma Don't Allow/Annem İzin Vermiyor* (Richardson ve Reisz, 1955), *Together/Birlikte* (Lorenza Mazzetti, 1956), *Nice Time/Eğlence Zamanı* (Alain Taner ve Claude Goretta, 1957), *Refuge England/Sığınak İngiltere* (Robert Vas, 1959) ve *Enginemen/Makinistler* (Michael Grisby, 1959).

Bu sinemacıların belgesellerinde ve kısa filmlerinde yansıyan ortak nokta, günlük hayatın ve insanların önemine olan inançtı. Onlar kendilerini işçi sınıfının hayatını, hayal edildiği gibi değil de olduğu gibi yansıtmaya adamışlardı. Onların görüntülerinde hiçbir şey zorlama değildir ve bu durum onların filmlerine, (Anderson'un (1954) 'halk şiiri' olarak adlandırdığı) Jennings'in belgesellerindeki hümanizme ruhen yaklaşan bir otantiklik kazandırır. Üç sinemacıyı birleştiren ortak nokta, onların filmlerinin hem bireye ve hem de birlikteliğe odaklanmış olmalarıdır: kurguyu düşündüğümüzde ise farklı ritimlerin (yavaş ve hızlı) arka arkaya gelmesidir. Aslında onların bu ritmik kurgusu güçlü bir şekilde caz müziğini çağrıştırmaktaydı -caz müziği işçi sınıfının kültürünün bir parçası olması dolayısıyla kasıtlı bir seçimdi (*Annem İzin Vermiyor* filmi cazı ve dansı, işçi sınıfı gençliği için sosyal ve cinsel özgürlük olarak doğrudan kullanmaktadır). Bu üç yönetmen arasındaki bir diğer önemli bağlantı, ortak bir film biçimini benimsemiş olmalarıdır. Kuşkusuz bu durum, altı Özgür Sinema filmlerinin dördünde ortak bir kameramanı, Walter Lassally'yi kullanmış olmalarından kaynaklanmaktadır. Son olarak, ortak bir film biçimini benimsemiş olmalarının bir kanıtı olarak, filmlerinde kendi özel sinemasını yaratabilmiş olan bazı yönetmenlere gösterdikleri saygı duruşu gösterilebilir: John Ford, Marcel Carné, Jean Cocteau, Robert Flaherty, Jean Grémillon, Humphrey Jennings, Jean Renoir, Vittorio de Sica, Arne Sucksdorff ve Jean Vigo.

Peki Özgür Sinema geriye nasıl bir miras bıraktı? Bazı eleştirmenler Özgür Sinema'nın sonraki sinema anlayışlarına çok az etkisi olduğunu ve 1950'lerin sonlarında ortaya çıkan İngiliz Yeni Dalga Sine-

ması'nın (bu dalganın ilk filmi *Öfke*'ydi, Richardson, 1959), diğer eleştirmenlerin düşündüğü gibi doğrudan Özgür Sinema'nın neticesinde oluşmadığını, aksine aynı dönemin edebiyatı ve tiyatrosu içinden çıktığını iddia etmektedirler. Fakat 'gerçek' tabi ki ikisinin arasında bir yerde durmaktadır: Yeni Dalga hareketi, edebi eğilimlerin Özgür Sinema belgesel anlayışı ile harmanlanması sonucunda oluşmuştur. Söz konusu olan üç sinema yönetmeninin Yeni Dalga filmlerinin de yönetmenleri olarak karşımıza çıkması bu argümanı desteklemektedir. Tony Richardson John Osborne ile birlikte, 1959 yılında (British Lion'un bir alt kuruluşu olan Bryanston Films'in parasal desteği ile!) bir yapım şirketi kurdular, Woodfall Films. Yeni Dalga filmlerinin çoğununu bu film şirketi yaptı. Richardson, daha önce tiyatro sahnesinde yönettiği *Öfke* oyununu, bu kez perdeye taşıdı. Reisz *Saturday Night and Sunday Morning/Sevişme Günleri* (1960) ve Anderson *This Sporting Life/Sporcunun Hayatı* (1963) filmlerini yaptılar – İngiliz Sineması'nın iki anahtar filmi.

Konu hakkında daha kapsamlı incelemeler için bkz. **İngiliz Yeni Dalgası.**

ÖZNE / NESNE

Fallus-merkezli dile sabitlenmiş standart **klasik anlatı sinemasında** erkekler özne, kadınlar nesnedir. Anlatı **söylevleri** kadına ait **öznelliği** reddeder ve bu durum **bakışın** sahibi olan erkeğin aktif, erkeğe ait arzunun nesnesi olan kadınınsa pasif olarak ayrıldığı ikili bir **toplumsal cinsiyet** anlayışı oluşturur (bu görüşe meydan okuyan kuram için bkz. **feminist sinema kuramı**).

ÖZNE / ÖZNELLİK

Bu kavramın üç farklı ve ardışık bağlamda ele alınması gerekiyor: Film metninin kendisinin içinde, özne üzerine **yapısalcı/post-yapısalcı** tartışmaların bir parçası olarak, ve nihayet, psikanaliz kuramı içinde.

Filmin içinde

Filmsel metnin içinde belirli bir karakterin bakış açısını açıkça ayrıcalıklı kılan öznel bakış açıları, **çekim** açıları ve anlatı teknikleri bulunmaktadır. Örneğin, **geçmişe-dönüş** ve diegetik-içi anlatıya yönelik dış-ses kullanımı (özellikle Raymond Chandler romanlarından uyarlanan **kara film**lerde görülür) kahramanın öznelliğinin doğruluğunu göstermeye hizmet eder. Benzer biçimde bakış-açısı çekimlerinin **izleyici**-metin ilişkini etkilemesi sayesinde izleyici karaktere ait öznelliğin yanında yer aldığını hisseder ve bu sayede karakterle özdeşleşir. **Açı/karşı-açı çekimi** bizi anlatıya ve aynı zamanda karakter tanımlamasına diken farklı bir çekim dizisini temsil eder (bkz. **dikiş**).

Yapısalcı/post-yapısalcı tartışmanın bir parçası olarak

Özneye dair yapısalcı kuram öncelikle özneyi maddi yapıların bir inşası olarak gören Althusserci Marxist düşünce üzerine kurulmuştur. Bu nedenle bizler dil, kültürel **kodlar** ve **uzlaşımlar**, kurumlar gibi -Althusser'in devletin ideolojik aygıtları (DİA'lar) olarak adlandırdığı- yapıların öznesiyizdir. Biz, der Althusser, kilise, okul, polis, aile ve medya gibi DİA'lar tarafından özne olarak çağrılırız. İzleyici kuramı üzerine bu totalleştirici ve anti-hümanist kuramın (kurumların inşası ya da etkisi olarak özne) etkisi de benzer biçimde yekparedir. Önceden var olan bir yapı olarak film kendi ideolojik işlevi içinde tüm diğer DİA'lara benzer ve izleyiciyi çağırır, böylece onu bir özne olarak oluşturur. Post-yapısalcılar (Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard) bu totalleştirici kurama karşı çıkar ve aynı anda hem oluşturulan hem de oluşturan özne -her ikisi de metnin etkisi ve temsilcisi olarak- görüşünü ileri sürerler (konuyla ilgili daha ileri tartışmalar için bkz. **izleyici**).

Psikanaliz kuramı içinde

Jacques Lacan'a göre insan öznelliği, bilinçdışı ve dil birbiriyle ilgilidir. Bilinçdışı bir dil gibi yapılandırılmıştır ve bu nedenle özne de aynı yolla, dil vasıtasıyla, üretilir. Çocuk ayna evresinden geçerken, ilk olarak kendini bütünleşmiş varlık (ego-ideali) olarak algılar ancak yansımayla özdeşleşirken çocuk aslında öteki ile (aynadaki yansı-

mayla) özdeşleşir ve bu nedenle kendisini yanlış tanır. İkinci olarak, çocuk aynanın karşısında annesi tarafından tutulduğundan, annesiyle olan benzerlik ve farklılıkları algılar, onunla olan ayrılığı, farkı, kaybı hisseder ve annesiyle yeniden birleşmeyi arzular. Anne çocuğun ilk sevgi-nesnesi haline gelir. Bununla birlikte çocuk anneyi bir yokluk olarak da algılar: Penisin eksikliği. Bu eksiklik, simgesel düzene, dile (bkz. **İmgesel/Simgesel**) adım atan erkek çocuk için iğdişlik endişesinin kaynağı haline gelir. Kız çocuğun Simgesele girişi çok daha karmaşıktır çünkü o, annesini aynı anda hem ilk arzulanan nesne hem de kendisinin aynısı olarak görür (bu nokta **feminist sinema kuramı** içinde daha geniş biçimde ele alınmaktadır).

Çocuğun Simgesel'e girişi, dil evrenine girişine ve onu edinmesine varır. Bu yüzden özne, konuşan öznedir. Bununla birlikte, dilin ve toplumun bir parçası olabilmek için çocuk, Babanın Yasasına (dil alanı) uymak ve onu yeniden üretmek zorundadır. Bunu yapmak için özne bütünleşmiş varlık olarak görünmek zorundadır. Böylece, anneye duyulan libidinal dürtüler bastırılır çünkü Babanın Yasasına göre onlar tabudur; baba, çocuğun bu girişimini ataerkil 'HAYIR' sözcüğünü kullanarak yasaklar. Bu itkiler bastırılmak zorundadır çünkü onların bilincinde olmak aynı zamanda, aşağıda açıklanacak nedenlerle, kişinin bütünleşmiş varlık *olmadığının* farkında olmaktır. Bu libidinal itkiler, "eksiklik-öncesi" süreçte (bu eksikliğin fark edilmesinden önceki süreç) anneyle yaşanmış olan hayali birliği tekrar yakalama arzusunu temsil eder. Ne var ki, çocuk, Simgesele adım attıktan sonra, bu belirli itkileri bastırmak zorunda kalsa da, ardında bıraktığı İmgesel düzenden vazgeçmez. Çocuğun bir parçası daima İmgesele dönmek ister ancak artık anneyi arzulayamayacağı için, (hakkında konuşulmayan ama dile tabu ya da ataerkil 'Hayır' olarak kaydedilen) bu dürtüler bilinçdışında bastırılacaktır. Çocuk annenin temsil ettiği eksikliği telafi edecek alternatif bir hayali birlik arayışı içine girecek ve kendisini eksiksiz hale getirecek idealize edilmiş bir imgeyi düşleyecektir. Diğer bir deyişle, kendini bütünleşmiş varlık olarak hissettiği (ego-ideali), ayna evresinin ilk safhasına dönmeye çabalayacaktır.

Bu yüzden özne daima bölünmüş haldedir (kendisi/öteki; bütünleşmiş/bütünleşmemiş). Öznenin bütünleşme eksikliğini hatırlaması, bilinçdışında bastırılır. Bu açıdan bilinçdışı, bizim bütünlük anlayışımızı tehdit eder.

Bu özne kuramının film incelemelerine uygunluğunu görmek zor değildir. Yapısalcı/post-yapısalcı tartışmalar dikkate alındığında, yukarıda da gördüğümüz gibi izleyen özne, bir anlamda, filmsel metin ile olan ilişki içinde (oluşturulan ya da oluşturan olarak diyalektik biçimde konumlandırılan) parçalanmış öznedir. Sinema bizlerin önüne, **yıldız oyuncular** ve aldatıcı bütünlüğü gizleyen dikişsiz bir gerçeklik biçiminde (bkz. **aygıt** ve **dikiş**) ideal imgeler yansıttığı için, film ego-idealine dair hayali birlik için **metonimik** olarak işlev görür ve bu da ego-ideali ile özdeşleşmemize izin verir (bkz. **izleyici**). Ama film bir şey daha yapar. Arzularımızı beyaz perdeye yansıtırken, bastırılmış bilinçdışı durumumuzu ve **fantezilerimizin** serbest kalması işlevini görür. Neden pek çoğumuz **gerilim filmlerinden**, **korku filmlerinden**, **melodramlardan** ve diğerlerinden hoşlanırız? Sinema aynı anda hem izleyicinin hayali birliği bulacağı yer *hem de* konuşulmayanın konuşulabileceği alandır - diğer deyişle bütünlük eksikliğimizin gözlenebileceği "güvenli" bir yerdir. Pornografi ve cinsel kölelik içeren filmler, bilinçdışının yansıtılması açısından en aşırı örneklerdir, ancak pek çok kara film örneği de en derin fantezilerimizi ve bastırılmış "nefretlerimizi ya da korkularımızı" yineler.

Ayrıca bkz. **aygıt, diegesis, ifade etme, ideoloji, psikanaliz, izleyici, dikiş, kuram**

Bu konuyla ilgili daha derin çalışmalar için bkz. **Lapsley ve Westlake, 1998; Kuhn, 1982; Kaplan, 1983.**

ÖZNEL KAMERA

Belirli bir karakterin bakış açısını göstermek amacıyla kullanılır. Üst ya da alt açıdan **çekimler** karakterin nereden baktığını gösterir; panoramik bir çekim ya da pan hareketi karakterin mekanı gözden geçirdiği anlamına gelir; kaydırma ya da elde kullanılan kamera karakterin hareket ettiğini göstermek için kullanılır. Bunlara benzer öznel çekimler aynı zamanda **izleyiciyi anlatıya** dahil ederek bakış açısıyla özdeşleşmesini sağlar.

P

PORNOGRAFİ

Filmdeki pornografinin yalnızca cinsel uyarma amacı taşıyan çıplaklığı ve açık cinsel davranışları ön plana çıkaran görüntüler dizisi olarak tanımlanabileceği konusunda genel bir kabul vardır. Kökeni antik Yunan'a dayanan bu kelime 'fahişelerin yazısı'anlamına gelir – böylece kadınların da en az erkekler kadar bu yazıları yazdığı ya da cinsel isteği ateşleyen görüntüler oluşturduklarını ileri sürmektedir. Bugünse erkek yazarın ya da sinemacının tahrik olma ihtiyacımızı istismar amacıyla sahiplendiği alan olduğu görülmektedir.

En az 1920lerden bu yana (bu önceden de varolduğu anlamına gelir) bilinen pornografik filmin Batı'da gerçekten 'ortaya çıkışı' sansürün kalktığı döneme rastlar (1960'ların sonu ile 1970'lerin ortası). Amerika'da 1960ların sonunda sansürün kalkmasıyla porno filmler gün ışığına çıktı –X sınıfı izleyici izni almış olmasına rağmen. Linda Lovelace'ın oynadığı kötü şöhretli *Deep Throat*'a (Damiano, 1972) rağmen Amerikan sinema tarihindeki ilk önemli porno yapım *Behind the Green Door* (Mitchell Bros, 1971) adlı filmdir. Porno endüstrisinin, 1970lerde, büyük bir iş alanı olduğu Amerika'dan farklı olarak, sansürün kalkmasının küresel olarak film endüstrileri üzerinde yarattığı sıra dışı etki nedeniyle 1970'lerin ortasından sonuna dek, Fransa'daki durum da üzerinde durmaya değerdir. 4 yıllık bir süreç için (1975-9) Fransız pornografik filmleri, ülkenin tüm film üretiminin neredeyse yarısını teşkil ediyordu –sinema endüstrisi için uygulanan vergiler düşünüldüğünde, porno filmlerin Fransız sinema endüstrisine desteği yüzde 14'ü buluyordu. Para söz konusu olduğunda azımsanmayacak bir başarı!

1970'lerin sonunda porno film endüstrisi videonun yaygınlaşmasıyla bir kez daha yeraltına çekildi (lafın gelişi). Video, film yapımındaki yüksek maliyeti ortadan kaldırmıştı, çeşitli hükümetlerin bu film türüne uyguladığı acımasız vergilerden söz etmeye bile gerek yok. P.

T. Anderson'un *Boogie Nights/Ateşli Geceler* (1997) filmini hem bir film biçimi olarak pornonun yok oluşu üzerinden hem de porno endüstrisi de dahil olmak üzere 1970'lerin serbest ortamına duyulan özlem üzerinden okuyabiliriz. Howard Hampton'un (2001: 40) belirttiği gibi Anderson'un filmi -film içindeki film yapısıyla- hiçbir zaman yapılmamış bir sinemaya duyulan özlemi dile getirir: Sanatsal porno. Bu kavrama en yakın filmler, Avrupa bağlamında Bernardo Bertolucci'nin *Last Tango in Paris/Pariste Son Tango* (1972, İtalyan-Fransız ortak yapımı) ve Amerika bağlamında Paul Schrader'in *Hardcore* (1978) isimli filmleridir. Porno video filmleri milyar dolarlık bir endüstriye dönüşürken bHollywood'un bu durumla rekabet etmek için stratejiler bulması gerekmiş, bu sorun da cinsel görsellikleri açısından pornoya yaklaşan filmlere verilen R-sertifikasının (ancak belli bir yaş üzerindeki seyircilerin izleyebildiği filmler) genişletilmesiyle aşılmıştır -ayrıca bu filmlerin bir kısmı Hollywood'un A-listesindeki filmler gibi dağıtıma girmiştir. 1980'lerin ortasında, porno video film endüstrisinin meydan okumasına tepki olarak Hollywood, kara film ile pornonun iç içe geçmesiyle oluşan kendi erotik-gerilim öykülerini yaratmıştır -bu türün ilk ünlü prototipi *Fatal Attraction/Öldüren Cazibe*'dir (Lyne, 1987). Veronica Rocket'in 1983 yapımı filmi *Smoker* - hadım edici cinsel terörizmiyle küstahça bir yanıt niteliğindeki porno film-, Hollywood'u kadınların görünüşte aracılığa sahip olduğu ve erkeklere kafa tutabildiği bu filmlerin yapımına yöneltecek miydi? Bu kategori içinde *Final Analysis* (Joanou, 1992), *Basic Instinct/Temel İçgüdü* (Paul Verhoven, 1993) ve *Body of Evidence* (Edel, 1993) filmleri sayılabilir. Her ne kadar bu erotik gerilimlerdeki kadınlar porno dünyasındaki pasif kız kardeşlerine göre daha fazla güce sahip olsa lar da, bu argüman kadının güç kazandığı görüşünü desteklemek için yeterli değildir. Kadınlara kafa tutabilme gücünü, hatta bazen öldürme hakkını vermek, hala bir erkek fantezisi ve erkeklerin ölüm dürtüsü ile cilveleşmesinin bir gösterisidir (ve böylece bu ölüm dürtüsünü kontrol etmenin bir yoludur -erkekler de sonunda zaten kazanan taraf olurlar). Douglas Keesey'in (2001: 47) belirttiği gibi bu anlatılarda 'ataerkil fantezi aygıtı'nın ele geçirildiğini söylemek zordur. Aracılığın verilmesi, aracılığa sahip olmak anlamına gelmez.

1990'ların sonundan beri cinsel organların tüm açıklığıyla görüldüğü seks sahneleri anaakım sinema içine farklı bir yolla -genellikle eleştirel bir değer ile- girmiştir ve bu noktada yeniden Fransa bağlamına dönmeliyiz. Sürekli kadın cinselliği ile ilgilenen (tesadüf eseri 1970'lerin ortalarından günümüze değin) Catherine Breillat'ın çalışmaları bu gelişmenin öncülerindendir. Genç bir kadının kendi cinsel kendiliğine yaptığı yolculuğu ve bu kendilikle yüzleşmesini anlatan *Romance*'ta (1999) yönetmen, bir porno yıldızı olan Rocco Siffredi'ye rol vermiş ve film içinde gerçek cinsel birleşme görüntüleri kullanmıştır. Breillat'ın yine Siffredi'ye rol verdiği *Anatomy of Hell* (2004) adlı filmi sonunda erkek kahramanı vahşi maço duruşundan sıyırıp kendi duygusal yanıyla tanıştırması sayesinde kadının anlatıya hakim olduğu sado-mazoşistik ilişkiler üzerine sanatsal bir bakıştır. Bu filmler pornonun etkisine meydan okur. Breillat'ın çalışması sonuçta bize 'izlenemez olanı' gösterdiğinden (bu noktada yönetmenin *A ma soeur* (2001) adlı filmindeki tecavüz sahnesinin Fransa dışında sansür nedeniyle hemen her yerde kesilerek filmden çıkarıldığı göz önünde bulundurulmalı) bir yandan da bizi yetişkinlere yönelik pornonun izlenebilir olanı göstermekle alakalı olduğunu kabullenmeye zorlar. Bu açıdan -Breillat'ın eleştirisinin gösterdiği gibi- porno, her kadının bedenine yazılmasıyla ('porno' 'grafi') tuhaf şekilde normalleştirilir. O zaman Breillat'ın çalışması ataerkil fantezi aygıtını ele geçirir ve tersine çevirir. Belki de bu yüzden yönetmen, Virginie Despentes ve Coraile Trinh Thi'nin tartışmalı intikam ve yol filmi *Baise-moi*'nın (2000) anaakıma ait filmler gibi gösterilmesi hakkını savunmuş olabilir. Bu film intikam cinayetleri açısından olduğu kadar sunduğu cinsellik açısından da müstehcendirr -ancak aynayı erkeklere çevirmek ve onların kadınlar hakkındaki pornokratik hayalleri (yani kadınların delinip geçilecek birer et parçası olması ve isteğe bağlı olarak ıskartaya çıkartılması) konusunda kendileriyle yüzleşmelerini sağlamak hususunda doğru bir yerdedir.

Ancak maalesef pornografiye yönelik bu eleştirel bakış kadınları kullanan filmlerin yapımını azaltmış görünmemektedir. Günümüzde porno her yerdedir. Bir video dükkanından kiralayabilir ve evde izleyebiliriz. İnternetten bilgisayarımıza indirebiliriz. Hatta eğer ister-

sek yine internette interaktif porno ilişkileri yaşayabiliriz –hem de evimizin güvenli ortamında. Araçlarla gelen seks mutluluğu mu dersiniz?

Tanımı ve varsayılan etkileri açısından pornografi üzerine yapılan tartışmalar birbirine karşıt iki radikal eleştirel kampa bölünmüştür. Birincisi, muhtemelen liberal olanı, pornografinin çeşitli cinselliklere daha fazla görünürlük kazandırdığı ve daha geniş bir hoşgörü ve anlayışa yardımcı olduğu görüşünü savunur. Brian McNair'in (1996: 46) söylediği gibi "azınlık ya da tabi olan cinsel kimliklerin onaylanmasına ya da güçlendirilmesine" yardımcı olur. Karşıtı, muhafazakar ve aslına bakılırsa pek çok feministin (farklı nedenlerle de olsa) savunduğu görüşe göre pornografi "temelde ahlak dışı/ahlak karşıtı bir temsil kategorisidir, olumsuz toplumsal görünümlerle derinden ilişkilidir" (a.g.e.).

'Pornografi-karşıtı' kamp tüm pornografiyi 'kötü' diye reddederken 'pornografi-yanlısı' kamp pornografinin çeşitli biçimleri(temel olarak: sert, yumuşak, çocuk) arasında ayrımlar yapılması gerektiğini, bu ayrımlar içinde bazı versiyonların (özellikle çocuk pornosunun) kabul edilemez olduğunu, diğerlerininse serbest bırakılabileceğini savunur. Kadınları, lezbiyenleri ve eşcinselleri hedefleyen pornografi, anlamlı bir biçimde, nesneleştirmeyip özneleştirerek onların cinselliklerini savunmaya hizmet edebilir. Dişil ya da marjinal cinsellikler kendilerini egemen heteroseksüel pornografi biçiminden de ayırabilir ve bunu kendi okumalarına (aykırı okuma olarak okuyun) uygulayabilirler. McNair'in dediği gibi (a.g.e.: 129) "fantezi ve cinsel ilişkinin mahrem dünyalarında ...kadınlar giderek artan biçimde pornografiyi kullanmışlardır –bir yandan yıkıcı bir biçimde erkek-yönelimli malzemeyi deşifre ederler, diğer yandan kadınlar tarafından diğer kadınlar için üretilen malzemeyi tüketirler."

'Pornografi-karşıtı' kamp temel olarak iki kategoriye ayrılır. İlkinde, belirli bazı feminist gruplar pornografiyi kadının alçaltılması ve ataerkil ideolojinin desteklenmesi olarak görürler (ayrıntılı tartışma için bkz. Dworkin, 1991; Griffin, 1988, Itzin, 1993). Pornografik filmlerin kadınlara yönelik şiddete yol açacağını iddia ederek sürdürürler. İkinci kategori, muhafazakârlar (ahlaki çoğunluk bakışı)

pornografiyi tamamen farklı nedenlerle mahkum eder. Pornografiye kadınların aşağılanması olduğu için değil, aile değerlerine ve evlilik içi cinselliğe bir saldırı olduğu için karşı çıkarlar (McNair, 1996: 49).

Daha ileri okuma için metinde adı geçen yazarlara ve ayrıca bkz. **Blaird ve Rosenbaum, 1991; Dines, Jensen ve Russo, 1998; Easton, 1994; Rodgerson ve Wilson, 1991; Segal ve McIntosh, 1992.**

POSTMODERNİZM

Bu terim eleştirel söyleve 1960'ların sonunda girdi. Bir kavram olarak modernizme, özellikle de bütünsel kuram olarak en son haline ulaşan modernizme karşı duruşun bir örneği olarak görüldü: Yapısalcılık. Bu yüzden bu terim genellikle, tartışmalı bir şekilde bağlantılı olduğu postyapısalcılıkla ilişkilendirilir. Her ne kadar bu iki kavram bir arada varolsa da, bazı eleştirmenler postmodernizmin -bir başka deyişle postmodernin- post-yapısalcılığın ait olduğu kuramsal bir hareketten çok bir döneme, özellikle de 1980'lere ve 1990'lara gönderme yaptığını düşünürler. Postmodernizmin kolayca tanımlanamayacağı açıktır. Aslında anlaşılmasının pek çok yolu vardır. Bunlar asla tümüyle birbirine zıt okumalar değildir ama belli bir düşünür, yazar ya da kuramcının konumuna bağlı olarak, postmodernizmle ilgili farklı bir yorum yapılabilir. Kuşkusuz bu durum postmodernizmin bir kavram olarak çoğulculuğuna işaret eder, bu yüzden modernizm ve yapısalcılığın sınırlamalarından sonra hoş karşılanmıştır. Bu aynı zamanda postmodernizmin, yaklaşımında benzer biçimde çoğulcu olan post-yapısalcılıkla ilişkili görülmesinin de bir nedenidir. Post-yapısalcılık modernizmdeki sorunları kolayca gündeme getirmiş ve böylece modernizmin bir eleştirel kuramını oluşturmuştur. Postmodernizm genellikle toplumsal, politik ve kültürel gündemler ve yankılar içeren tarihsel bir durum olarak algılanır. Bunlar yazarın ya da kuramcının konumuna bağlı olarak, ya 'her şey uyar' bu nedenle sorun yok mantığının ya da modernizmin ilerleme, akıl ve bilim ideallerinin sorgulanmasının yansıması olarak yorumla-

nur. İlkinde kuramcılar postmodern durumun **ideolojinin** ölümünü işaret ettiğini öne sürer. İkincisinde, postmodernizmin Batı dünyasının üstünlüğüne dair modernist inanışa, bilimin **toplumsal cinsiyetin** inşa ve işleyişini geçerli kılma konusundaki geçerliliğine ve popüler sanata üstün gelmeye çalışan yüksek sanat savunuculuğuna karşı yeni bir şüpheciliğin habercisi olduğunu öne sürerler.

Sonuçta postmodernizm muğlak bir terimdir. Ama postmodernizmin gücü özcü olmaması ya da özcülük karşıtı olması ve sabit anlamlar sağlamaması sayesinde eklektisizminde; olumlu ya da olumsuz okuma olanakları sunması sayesinde de çoğulculuğunda yatar.

İlk okumalar dizisi – anaakım postmodern kültür ve muhalif postmodern kültür

Bazı eleştirmenler postmoderni modernizmin yerleşik biçim ve yasalarına karşı bir tepkinin ürünü olarak görür. Bu açıdan postmodernizm, modernizmin ilerlemeye yönelik olumlu inanışına ve birleşik bir temel gerçekliğe itiraz eder. Postmodernizm, modernizmin bilim ve teknolojinin insanlığa faydalı olduğu şeklindeki iyimser inanışa tepki gösterir. Ama modernizm maddesinin de açıkça gösterdiği gibi, bu iyimserlik resmin sadece bir parçasıdır. Bazı modernistler de bu iyimserliği paylaşmamış ve bilim ve teknolojiye güvenmemişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, demek ki postmodernizm, modernizmde zaten yaygın olan karamsar görüşü sürdürür. Fredric Jameson'a göre (1983) postmodermizm bir etki olarak aynı zamanda yüksek sanat ile popüler sanat arasındaki ayrımın aşınmasını temsil eder. Postmodern gerçekte tarza değil, "işlevi kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin ortaya çıkışını toplumsal yaşamın yeni bir tipinin ve yeni bir ekonomik düzenin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmek olan" bir dönemlendirme anlayışına işaret eder (Jameson, 1983: 113). Başka bir deyişle, el işçiliği ürünü ile kapitalizmin yeni uğrağı arasındaki arayüzde konjonktürel bir kavramdır. Kapitalizmin bu yeni uğrağı endüstri-sonrası ya da sömürge-sonrası toplum, modernleşme, tüketim toplumu ve medya toplumu gibi farklı şekillerde tanımlanır. El işçiliği ürünü, kapitalizmin o dönemi içinde ve onun tarafından üretilmiş olandır. Önemli olan, *postmodern* teriminin Batılı

çağdaş toplumların kendilerini geçmişle ilişki içinde (sömürge-sonrası) ama aynı zamanda toplumsal pratikle (modernleşme, tüketim) ve teknolojiyle (medya) ilişkili tanımlama tarzıyla tıtarlı olmasıdır. Batılı tanımlara uygunluğuyla bağlantılı olarak postmodern geçmişe bakar, retrospektiftir, öteki olarak değil, ardından gelen olarak modern-*sonrası şeklinde* tanımlanır. Tarihten (sadece geçmişle ilişkisinde tanımlanmaktadır) yoksun oluşuyla tarihi reddeder ve kendisinin tarihinin olmaması -sadece diğerlerinin olması- nedeniyle postmodern, bir dizi şimdi içinde sonsuza dek sabitlenmiş olarak durur. Bu okuma posmodernist kültürü tarih-dışı olarak konumlar.

Bu görüşe göre, postmodern dönem post-yapısalcılığın iyimserliğinin çok azına sahiptir. Bir hareketten çok bir kült olmaya daha yakındır. Her ne kadar Anglosakson kuramcılar bu kavramı postmodernizm ya da postmodernite olarak tanımlasa da, bu terimin ortaya çıktığı yer olan Fransa'da kasıtlı olarak 'izm'in kullanılmadığını, *le postmoderne* dendiğini belirtmek lazım. Bu kullanmama, bunun kolektif-olmayan bir olgu olduğu ve dolaylı olarak da birey kültüne odaklandığı (tüm eleştirmenlerin kabul etmediği bir konum; aşağıda tartışılıyor) konusunda bizi uyarır. Garip bir şekilde bu çağdaş hedonizm 19. yüzyıl sonu simgecilerinin estetik kültürünü hatırlatır -özellikle de Fransa'da. Bu dönemin yüzyıl sonu (*fin de siècle*) atmosferi - yaşanan politik, entelektüel ve ahlaki krizlere doğrudan bir tepki- kendisini sanatçının bir kült figüre dönüştüğü neo-romantik bir nihilizm içinde gösterdi. Bu dönemde ideolojinin ölümü sanatçıyı ruhsal bir boşluk içinde bıraktı. Hiçliğin boşluğu nasıl doldurulacaktı? Cevap estetikçilikti; kendi kendine yeterli bir biçimciliğe yol açan, kendisinin amacı ve kendi içinde bir amaç olarak 'sanat sanat içindir' anlayışı. Başka bir deyişle boşluğu dolduracak olan içerik değil, yalnızca biçimdi.

Bu karamsar görüş kendi mirasını öncelikle trajik modernist ve ardından tarihdışı postmodernist kültürlerde bulur. Her ikisi de daha önce görülmemiş düzeyde ideolojik baskı ve egemenlik yapıları yaratan bir teknolojinin neden olduğu sarsıntıyı yaşamışlardır. Modern teknoloji kaydedilmek (kamera tarafından) ve dikkatimize sunmak

üzere bu teknolojinin görüntülerine olanak sağladı. I. Dünya Savaşı'nı açıkça gösteren fazla film olmasa da, arşiv filmleri siperlerdeki çatışmaların dehşetini göstermeye yeterlidir. Daha yakın zamanlarda Yahudi soykırımı ve atom bombası gibi kıyamet benzeri yıkım görüntüleri hem modernistleri hem de postmodernistleri cevaplanamaz gibi görünen sorularla baş başa bırakmıştır. Bir icat insanlığın toptan imhasına yol açabiliyorsa nasıl olur da icat edilir? Bu korkutucu soruya yanıt verirken modernizm karamsar tarzı içinde parçalanmış ve çürümüş, iletişimin fiilen imkansız olduğu bir dünya sunar. Postmodernitenin tarih-dışı okumasını yapan kuramcılara göre, kendisini sadece geçmişle ilişki içinde görebilen postmodernizm aynı soruyu yanıtlarken iki kola ayrılır. Çoğunluğun eğilimi muhalif değildir, tek yönlü ve muhafazakâr bir kültürel üretimi sağlar -yani anaakım kültür. Azınlık ise avangard ve muhaliftir.

Öyleyse çağdaş kültürel estetikle ilişkisinde postmodern iki tarzı benimser. Anaakım tarzı içinde postmodern kendisini üslupçuluk, stilizasyon ve pastiş -geçmiş olanın taklidi- aracılığıyla gösterir. Muhalif tarzı içinde -yani boşluğun hiçliğine dair umutsuzluğu içinde- parodiye, stilin, biçimin ve içeriğin ironikleştirilmesine yönelir (Samuel Beckett'in oyun ve romanlarındaki gibi). İster anaakım isterse muhalif olsun, postmodern estetik birbiriyle yakından ilişkili dört kavrama dayanır: Ya parodi ya da pastiş olan simülasyon, prefabrikasyon, metinlerarasılık ve mevcut malzemeden oluşturma (bricolage). Bu iki eğilimi ayıran ise, muhalif postmodern estetiğin bu kavramlarla denemeler yapması ve onların kodları aracılığıyla yenilikler getirmesidir; oysa anaakım postmodern estetik bu kavramları sürekli tekrarlar. Bu yüzden ilk kavram olan simülasyon için iki ayrı kavram gerekir: 'parodi' ve 'pastiş'. Parodi muhalif sanatın alanıdır. Pastiş önceki tür ve tarzları taklide dayanır ama parodiden farklı olarak taklidi ironik değildir, bu nedenle de yıkıcı değildir. Yaratıcı olmayan pastiş, kendinden önceki şeyin (parodi) bir gölgesidir. Postmodern sanatlar zaten varolan görüntü ve nesneleri toplar, onları ya yineler ya da aynısı olarak yeniden keşfederler. Ayrımı netleştirmek için moda dünyasına yönelip punk'ın parodi, son modaya punk'ınsa pastiş olduğunu söyleyebiliriz.

O zaman geriye kalan üç kavram da ya parodi ya da pastiş modeli içinde hareket ederler. Göreceğiniz gibi bu kavramlar arasında önemli bir örtüşme vardır. Postmodern sinemada, daha önceki filmlerde üretilmiş görüntüler ve sekans parçaları yeniden seçilir. Tam da önceden varolan parçalardan oluşan prefabrik evlerin inşa tarzındaki gibi, görsel sanatlar geçmişe sanatçının istediğini almak için yağmalayacağı bir süpermarket kaynağı olarak bakar. Bir film tamamen önceden üretilmiş (prefabricated) görüntülerden (ve hatta seslerden) oluşturulabilir. Bu özellikle anaakım postmodern sinemanın gerçeğidir. Örneğin araya bir şarkı ve dans performansını sokmayı isteyen bir sinemacı Gene Kelly'nin dansını ve filme adını veren *Singin' in the Rain* (1952) şarkısını, bir **geçmişe dönüş** için *Sunset Boulevard/Sunser Bulvarı'nın* (Billy Wilder, 1950) başındaki klibi vb. seçebilir. Robert Altman'ın *The Player/Oyuncu'su* (1992) prefabrikasyonun bu pastiş kültürüne gönderme yapar (stüdyonun iki senaryo yazarı, *Out Of Africa* ile *Pretty Woman/Özel Bir Kadın'ın* birleşimi olarak tanımladıkları muhtemel bir senaryoyu tartışırlar).

Prefabrikasyonun bu bağlamı içinde Quentin Tarantino'nun filmlerinin zekice olduğunu kaydetmek lazım. Bunlar filmsel alıntılamanın iç içe geçmesi olarak görünürken, alıntıların orkestrasyonu öylesine harikadır ki, pastiş olarak görünen şey aslında parodidir. Tarantino alıntıları seçer ve onları acımasızca altüst eder. Örnek olarak *Reservoir Dogs/Rezervuar Köpekleri*'ni (1991) alalım. Boş bir depoda on dakika süren korkunç işkence sahnesi aynı zamanda aşırı derecede komiktir çünkü işkenceyi yapan psikopat Bay Blonde 1970lere ait *Stuck in the Middle with You* –eğer uyuşturucu etkisiyle değilse, paranoid bir 'gerçeklik' algılamasıyla ilişkili bir şarkı- eşliğinde dans eder. Kurbanını doğrarken şarkıya eşlik ederek sorar: "Senin için de benim için olduğu gibi iyi mi?" Tarantino'ya göre bu filmsel alıntılar korkuyla komediyi birleştiren Abbott ve Castello canavar filmleridir (*Sight and Sound*, Vol. 2, No. 8, 1992). Bunlar aynı zamanda görünüşte nedensiz şiddetleriyle Scorsese'nin birçok şiddet sahnesini hatırlatırlar (örneğin *Taxi Driver/Taksi Şöförü*, 1976). Bu sahne de, filmdeki diğer alıntılar gibi **B-filmi**nden alınmıştır. Bunlar

yine sınırlarına kadar zorlanırlar. Bu özel işkence sahnesi 'karşılıklı ateş eden' polis ve gangsterlerin sahte marifet gösterisiyle alay eder - burada kulaklar kesilir, yüzler parçalanır (daha ateş bile edilmeden önce) ve insanlar yakılır- bütün bunlara müzik sesi ve dans eşlik eder. *The Saint Valentine's Day Massacre* (Roger Corman, 1967) ya da *Godfather/Baba* (Francis Ford Coppola, 1972) bile bu aşırı şiddetle karşılaştırılamaz. Buna benzer sahnelerde film kesinlikle parodi olmayı başarmaktadır. Bu şiddet kullanımıyla Tarantino **izleyici**-film ilişkisini sadomazoşist bir ilişki olarak ortaya koyar. Deponun zemininde ölü olarak yatan Bay Orange'a acırız ama aynı zamanda kendimizi Bay Blonde ile dans ederken buluruz. Parodiyi şiddetlendirmek, Tarantino'nun dışavurduğu niyet, bizi acımasızca yönetmenin manipülatif elinin -'yönetmen sahneleri böyle çekebilir'- ve 'izlemeyi tercih ederek' yönetmenle yaptığımız gizli anlaşmanın ayırdına ulaştırmaktır. Bu açıdan Tarantino'nun sineması muhalif olarak görülmelidir. Bu da postmodern ya da diğer muhalif kültürün geniş kitlelere ulaşabileceğini gösterir. Tarantino günümüzün filmini ucuza, yani bir güzel görüntüler dizisine indirgemeden yüksek sanat ve popüler sanat arasındaki ayrımı sona erdirebilen başarılı postmodern yönetmenlerinden biridir.

Birçok yönden iç içe geçmeye yakın duran ve prefabrikasyonla örtüşen metinlerarasılık, iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişkiye gönderme yapan bir terimdir. Tüm metinler kaçınılmaz olarak metinlerarasıdır, yani diğer metinlere gönderme yaparlar. Bu ilişkinin oluşturulan metnin okunma tarzı üzerinde bir etkisi vardır. Bir dereceye kadar bütün filmler her zaman zaten metinlerarasıdır. Anaakım pastiş sinemasında en açık metinlerarası film yeniden yapımdır (remake). Parodi tarzı içinde Tarantino filmleri -çağdaş ve popüler yönetmenler arasında- diğer filmlere gönderme yapmanın iyi bir örneğidir. Mesela *Pulp Fiction/Ucuz Roman*'ın (1994) dekorlarının çoğunda Edward Hopper'ın resimlerine gönderme yapılır -böylece metinlerarası, ressama özgü metinlerden oluşur. Tarantino, Jean-Luc Godard'ın filmsel metinlerine gönderme yaptığını kabul eder. Godard'ın parodi tarzında yeniden kaydettiği Amerikan müzikaline yaptığı referanslarla *Bande à part* (1964) kesinlikle *Ucuz Roman'ın*

gönderme yaptığı bir metindir. Tarantino filmi hakkında konuşurken dünyadaki en eski anlatı yöntemlerinden biri olan üç öykü hattına dayalı olduğunu söyler, filmsel anlatılar ucuz romana dayanır: Dokunmaması gereken gangsterin karısını elde eden çete üyesi gangster; dövüşü kaybetmesi beklenen boksör; öldürme 'görevi' olan gangsterler (*Sight and Sound*, Vol. 4, No. 5. 1994, 10). Film içindeki karakterler de kuşkusuz metinlerarasıdır: Boksör Butch karakter olarak *Kiss Me Deadly*'deki (Robert Aldrich, 1955) Mike Hammer'a ve görünüm olarak *Nightfall*'daki (Jacques Tourneur, 1956) oyuncu Aldo Ray'e benzer.

Bu kavramların sonuncusu mevcut malzemeden oluşturmadır. Bu farklı tarzların, metinlerin, türlerin ya da söylevlerin bir araya getirilmesidir. Muhalif postmodern sanatta bu bir söylev içinde diğerinin yeniliklerini kopyalama şeklini alır. Örneğin *yeni roman*da (*nouveau roman*) yapılan zaman ve mekan yapıçözümü Marguerite Duras, Alain Resnais ve Alain Robbe-Grillet'nin filmlerinde kafa karıştıran bir montaj kullanımı sayesinde tekrarlanır. Sinemada diğer metinsel medyalardan yapılan en yaygın kopyalama tarzı, 1980lerde hem anaakım hem de muhalif birçok yönetmenin filminde bulunabilecek olan video ve resim kullanımıdır.

Anaakım postmodern sinemada türler taklit edilir ve yenilenmez. Konular, temalar ve tarz açısından günümüzün izleyicisi ya modernist sinemanın imgelerini ya da kendi döneminin medyatik görüntülerini izlemektedir. Birkaç istisna hariç, sosyal ya da politik film yoktur (Stephen Frears, Neil Jordan ve Dennis Potter İngiltere ve İrlanda'dan akla gelen birkaç örnektir). 1980'lerin ve 1990'ların bazı önemli konuları dikkate alınmamıştır. Bu konu kıtlığı, kendisini en az üç yolla gösteren sinematografik ifade tarzıyla çakışır. Birincisi, çoktan geçip gitmiş bir sinemanın görüntülerine ve türlerine duyulan şehvetli bir saplantıdır (nekrofilik bir durum?) –en kötü olasılıkla nostalji. İkincisi, televizyonun görsel söylevlerinin yaltaklanırcasına taklididir. Üçüncü ve sonuncusu, bilgisayar grafikleriyle manipülasyon ve sanal gerçekliği gerçek statüsüne yükseltmedir. Bu anlamda günümüzün anaakım postmodern yönetmenleri kültüre yönelik bir

hor görme tavrı sergilemektedir. 'Yüksek' ya da 'popüler' bütün kültürler bu ikili ayrım giderilsin diye kendi metinleri içinde asimile edilebilir ve aktarılabilir. Bu ayrımın ortadan kalkması iyi olurdu ama sonuç da anlamlı olmalıdır. Oysa biçimcilikleri ve ifade tarzlarıyla bunlar, sadece tüm saflığı ve basitliğiyle iyi oluşturulmuş görüntüleri -reklamı iyi yapılmış 120 dakikalık klipleri- hedefliyorlar. Yeni bir şey üretmiyorlar. John Orr (1993: 12) bu pastiş sinemasının kendisini ikili bir okumaya ya da daha doğrusu birbirini tutmayan okumalara verdiğini belirtir. Bu sinema sağa ve sola, Siyaha ve Beyaza cazip gelir. *Forrest Gump* (Robert Zemeckis1994) mükemmel bir örnektir çünkü hem sol hem de sağ bu filmi kendi ideolojilerine uygun bulmuştur. Orr'un dediği gibi (1993: 12) bu sinema açıkça boş olduğu halde, bir yandan da potansiyel olarak tehlikelidir ya da yine Orr'un dediği gibi şizoiddir.

İkinci okumalar dizisi - postmodernin olumsuz okumalarına karşı olumlu okumaları

(Burada Huyssen, 1990; Nicholson, 1990; Bruno, 1987; Hawthorn, 1992; Kuhn, 1990'da bulunan faydalı ve aydınlatıcı analizler üzerine bir taslak oluşturuyorum.) Günümüzde postmodernizm hakkındaki yazılara bakıldığında ilgi alanları kadar çok sayıda konum bulunduğu görülür. Aşağıda yazılanlar, postmodern sinemanın okumalarını etkiledikleri için bu konumların bir özetidir. Kuşkusuz bazı örtüşmeler ve birbirini beslemeler vardır ancak sadece postmodernizmin çoğulculuğunu yinelemek bile olsa bunları ayrıntılı biçimde açıklamaya değer. Postmodern söylevler mimariye, insan bilimlerine, edebiyata, görsel sanatlara, teknolojiye, kültür kuramına ve toplumsal, ekonomik ve politik uygulamalara, feminizm ve toplumsal cinsiyete göndermelerle ayrıntılı olarak oluşturulmuştur. Daha önce bahsedildiği gibi bu söylevler postmodernin ya olumlu ya da olumsuz okumalarını oluştururlar.

Olumsuz okumalar postmodernizmin temel şizofrenisi olarak algılanana odaklanma eğilimi taşır. Bu şizofreni örneğin çağdaş mimarinin çok sayıda postmodern dış yüzeye yapıştırılmış ya da pastişleştirilmiş rasgele tarihsel alıntı uygulamalarında bulunabilir

(Huyssen, 1990: 227). Roma sütunları sütunlar George dönemi pencereleriyle birleştirilir vb. Jameson bu şizofreninin tarihsel düşünmeyi reddetmenin bir sonucu olarak ortaya çıktığına inanır (Kuhn, 1990: 321). Baudrillard bu sanayi- sonrası toplumu coşkuyla kendinden geçmiş bir iletişim ortamında yaşayan gösteri toplumu olarak görür (Bruno, 1987: 67). Bu topluma elektronik kitle iletişim araçlarının hükmettiğine ve bu toplumda belirleyici unsurun simülasyon olduğuna inanır (Kuhn, 1990: 321). Baudrillard bu sanayi-sonrası toplumun yeniden üretim ve yeniden işleme toplumu olduğunu ve bu nedenle gerçeği üretmekten ziyade hiper-gerçeği yeniden ürettiğini açıklar (Bruno, 1987: 67). Bununla Baudrillard gerçeğin gerçek olmadığını, yeniden üretilemeyeceğini, bunun aslında özünde bir simülasyon olan yeniden üretilmiş gerçek olduğunu söyler. O halde hipergerçek gerçeğin simülakrıdır. Mükemmel simülasyon postmodernizmin hedefidir; bu nedenle bir karşılaştırma noktası olarak başvurulacak orijinal hiçbir şey yoktur ve gerçek olanla kopya olan arasında ayrım kalmamıştır. Gerçek ile temsil arasındaki bu ayrımın dolaylı ortadan kalkışında Baudrillard bireyin ölümünü görür (bu değerlendirmenin diğer postmodern eleştirmenlerin bireyi merkez olarak okumalarına nasıl 'karşıt' olduğuna dikkat edin).

Bu noktayı biraz daha netleştirmek için sanayi mekanizmasının birey (özne) üzerindeki etkileriyle sanayi-sonrası mekanizmanın etkilerini karşılaştırmakta fayda var. Sanayi mekanizması bir üretim mekanizmasıyken, sanayi-sonrası mekanizma bir yeniden-üretim mekanizmasıdır (1987: 69). İlkinde sanayi mekanizması öznenin yabancılaşmasına yol açar -özne artık üretim tarzlarına hükmedememektedir. İkincisinde sanayi-sonrası mekanizma öznenin parçalanmasına, onun temsilde dağılmasına neden olur (1987: 69). Tarihi yoktur, sonsuz bir şimdiki zamana sıkışmıştır. Bunun etkisi belleksizliktir. Jacques Lacan'a göre geçicilik deneyimi ve onun temsili dilin bir ürünüdür (1987, 70). Bu nedenle, eğer öznenin geçicilik deneyimi yoksa, geçmiş ya da gelecekle bağlantısı yoksa, dil de yoktur -yani 'ben'i temsil etme aracı yoktur. Bu da öznenin kendi öznelliğini iddia etmede ve Simgesel Düzen'e girmede başarısız olduğu bir şizofrenik

durum yaratır. Bundan dolayı İmgesel'den, hatta İmgesel-öncesinden bile çıkamaz (bkz. **İmgesel / Simgesel**). Soru 'ben kimim?' olur - hatta 'beni kim yaptı?'. 1990larda çok sayıda canavar filminin yapılması ve yeniden-üretim (örneğin *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) ve *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh, 1994)) ve kimlik sorununun (örneğin *Interview with the Vampire/Vampirle Görüşme*, (Neil Jordan, 1994)) anlatının merkezi olması önemlidir. Bu filmlerin bir analizi kuşkusuz geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki kayıp bağlantıyı üretecektir –yani, üretim alanı olarak filmlerdeki kusursuz yokluğu ve sanayi-sonrası yeniden-üretim makinesinin (erkek teknoloji) yeniden üretimiyle (genetik mühendisliği) anne figürü.

Bildiğimiz gibi postmodernizm, sanat ve kültür üzerine olduğu gibi ideolojiyi de içererek en geniş haliyle topluma yoğun bir etkisi bulunan geç kapitalist dönemdeki (1950ler sonrası) insanlık durumuna değinir. Aralarında neo-muhafazakâr diye anılanların da (Huyssen, 1990, 255) bulunduğu bazı kuramcılar postmodernizmi hem estetik hem de politik olarak tehlikeli görürler. Estetik açısından tehlike modernist sanatın popülerleşmesinde yatar çünkü bu popülerleşme yüksek sanat ile popüler sanat arasındaki ayrımın ortadan kalkması nedeniyle hedonizmi ve anarşiyi destekler. Anarşiyi destekler çünkü modernist sanatın eleştiri olarak işlevini ortadan kaldırır –'her şey uyar'– ve modernizmin öznel idealizmini tekbenciliğe (solipsism) vardırdığı için hedonizme neden olur. Politik açıdan söylersek, modernizmin bilgiye ve ilerlemeye inancına tepki gösterdiği için postmodernizm dünyanın anlaşılabilir bir şey olarak Varolduğuna ve temelde birleşik bir gerçeklik olduğuna inanma anlamında anlamı reddeder. İdeoloji böyle bir ortamda açıkça dengesiz bir hale gelir.

Postmodernizmin, özellikle içinde yaşayanlar, öncelikle genç kuşak ve diğer gruplar (aşağıda açıklayacağım gibi) tarafından mutlaka olumsuz olarak algılanmaz. Olumlu tarzı içinde postmodernizm şimdiki zamanın övgüsü ve geç kapitalizm ve teknolojinin daha çok onaylanışıdır. Aynı zamanda kitle iletişimi ve elektroniğin dünyayı devrimsel düzeyde değiştirmesini de kutlar (Hawthorn, 1992: 111). Postmodernizm teknolojiden haz alır ve ondan büyülenir. İnternet

kitlesel teknoloji aracılığıyla şimdiki zamanda iletişimin zirvesini temsil eder. Sanal gerçeklik hareket etmeden 'orada olmama olanak sağlayabilir'. Geç kapitalizm üretim temelinin dağılmasıdır: Mallar en avantajlı olduğu yerde üretilir, işgücü pazarı uluslararasılaşmış ve parçalara ayrılmıştır. Ancak postmodernizm çok uluslu şirketleri yaratmıştır ve bu da sermayenin çok az kişinin elinde toplanması anlamına gelir. Örneğin dünya öylesine küçülmüştür ki, Reebok ya da Nike'ın merkez ofisleri New Jersey ya da Oregon-Eugene'da olabilir ama fabrikalarının ABD'de olması gerekmez. Fabrikalar dünyanın işgücünün en ucuz olduğu bölgelerinde kurulur.

Postmodernizmin eleştiri olarak sanatın keskin kenarlarını yok ettiği ve 'sanat için sanat' konumunda 19. yüzyılın *fin de siècle* atmosferi tarzına benzediğine yönelik eleştiriye bakılırsa, postmodern sanat, sanatın bu işlevini reddeder ya da popüler kültürün yüksek sanat kadar eleştiri yapma kapasitesinde olduğunu öne sürer. Bu sonuncu konum açısından popülist postmodernizm eğilimi (pop-art ve onun çizgi-roman kültürüyle ve pop müzikle (rock, punk, acid) örneklendiği gibi) -kasıtlı karşı-kültür konumlanışı- modernizmin kitle kültürü düşmanlığına meydan okur (Huyssen, 1990: 241). Ayrıca 'sanatın sürekli modernizasyonu'na dair modernist inancı reddeder ve modernizmin birikim hırsı ve politik ihtiyaçları istismar etmesini sorgular. Bunu açıklayalım: 1940'lar ve 1950'lerin Soğuk Savaş yılları boyunca modernizm (Willem de Kooning'in resimlerinde görüldüğü gibi) soyut dışavurumculuk biçiminde gerçekten 'uyduruldu' ve sonradan ABD tarafından genel kabul görmüş standart yüksek sanat olarak kurumlaştırıldı (okuyun: CIA ve sanat eleştirmenleri). Bu propagandistik ve politik sonuçlar için yapılmıştı. Niyet sanat dünyasının merkezini (ve komünizm tehdidi ya da belasını) Avrupa'dan çıkarmak ve New York'u dünyanın sanat ve sermaye merkezi haline getirmekti.

Postmodernizmin yüksek ve popüler sanat arasındaki ayrımı kaldırma etkisinin domino tarzında başka etkileri de oldu. 'Her şey uyar'ın olumlu yanı, ikiye ayrılmaların artık dışlayıcı biçimde despotça işlememesidir. Modernizm, en azından başlangıçta, hem bohem bir yaşam tarzına bağlı biçimde kadınların çoğunu dışlamasına

bağlı olarak (Hawthorn, 1992, 109) hem de modernizmin başlıca alanları olan mimari, resim, sinema ve tiyatro (tartışmalı da olsa, modernist romanın daha sonra 1930'larda geldiği söylenebilir) aracılığıyla kültürün erilleşmesini göstermişti. Yüksek ve popüler sanat arasındaki yaratıcı ilişkisi sayesinde postmodernizm azınlık kültürleri için alan açmış, kültürün olumlu şekilde parçalara ayrılışını ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle, **toplumsal cinsiyet** ve ırk söz konusu olduğunda, ikiye ayrılmanın ve ikiye ayrılmalar içindeki yeteneğe göre yetki verme sisteminin ayrıcalığının bu ortadan kalkışı, ilk olarak öznellik sorunu içinde bir çoğuculuğa, ikinci olarak da bir grubun 'ötekilik' kavramıyla ilişkili olarak tanımlanmasının sorgulanmasına yol açmıştır. Evrensel kuralları reddinde postmodernizm dışlayıcı olan genellemeleri çürütür ve bireysel aracılığın çoğulluğunu savunur (Nicholson, 1990: 13). Bu açıdan ve bu nedenle toplumsal cinsiyet ve ırk artık ikiye bölünmekten çıkar. Bu durumda postmodernizm kültürel bir özgürlüğü temsil eder.

Bazı gruplar -özellikle modernizmin yüce ilkelerinin önceden dışladığı bazı gruplar- için postmodernizmin özgürleştirici ve övücü olarak görülmesi çok şaşırtıcı değildir. Kenardan gelen sesler, azınlık kültürleri, çağdaş kültür içinde yer buluyordu. Batı dünyasında bu, farklı düzeylerde Siyahların, kadınların, beyaz olmayan kadınların, geylerin, lezbiyenlerin, çevrecilerin, hayvan hakları savunucularının, özürlü insanların vd. seslerinin topluma duyurulması anlamına gelmiştir. Bu seslerden bazıları sinemada da duyuluyor. Örneğin 1980lerden bu yana anaakım sinemaya gelen Siyah erkek ve kadın yönetmenler ve Siyah **yıldız oyuncular**, gey ve lezbiyen yönetmenler ortaya çıkmıştır ve bu da epey rekabetçi bu alanda bir çoğulculuğun başlangıcını göstermektedir.

Bu çoğulculuk sinema kuramı içinde belki de film yapımı uygulamalarında yaşandığından daha hızlı biçimde yayılmıştır. Ve bu da kısmen postmodernizmin etkisi ya da kültürlerimizin bir haritasının çıkarılması yönünde çalışan -kültürü çoğulcu olarak gören (1960'larda Raymond Williams ve diğerlerince başlatıldı)- kültürel çalışmalarla çakışmasından dolayıdır. Aynı zamanda feminizmle konjonktürel bağı da etkin olmuştur. Feminist eleştiri modernist sanat ve

kültürün eril sınırlamalarını açığa çıkarmış ve farklı bir objektiften de olsa postmodern konumu yansıtmıştır. Ataerkilliğin normalleştirme işlevinin eleştirisinde feminizm, postmodernizmin modernist bilgi inancını ve bilimsel araştırma ve bilginin peşinden koşmayı meşrulaştırmak için 'temel anlatıları' kullanması eleştirisiyle birleşir (Kuhn, 1990: 321). Bilgi adına modernizm çok altüst edici ve partizan –içine almaktansa dışlayan, belirli toplumsal cinsiyete, sınıfa, ırka ve kültüre ait- bir dünya görüşü sunmuştur (Nicholson, 1990: 5). Feminizm, modernizmin akıl ve nesnellik inancıyla buna eşlik eden bütünsel kuram inancını reddeder. Feminizm, dışlayıcı oldukları için bütün genellemelere karşı çıkar.

Feminizm kimlik, tanımlama ve sonuçta tarih (ya da kadının yeri söz konusu olduğunda tarihin yokluğu) sorunlarını ortaya attığı için, postmodernizm feminizmin doğal müttefiki olarak görülür (her ne kadar bütün feministler hemfikir olmasa da; bkz. Nicholson, 1990). Modernizmin bireyi 'öteki' ile ilişki içinde tekil bir öznellik olarak oluşturmasına karşı postmodernizm ve feminizm "bireysel aracılığın çoğulluğu" anlayışını olanaklı kılar (Nicholson: 1990, 13). Örneğin içinde toplumsal cinsiyetin, kimliğin ve cinsel yönelimin heteroseksüel olarak sabitlendiği tek bir standart norm yoktur artık (1990: 15). Ayrıca toplumsal cinsiyet ve ırk temelli öznelliklerin terimleriyle konuşmak mümkün hale gelmiştir (Huyssen, 1990, 250). (Daha ayrıntılı bilgi için bkz. **feminist sinema kuramı**.)

Bu çoğulculuk anlayışının sinema kuramları açısından önemi açıktır. Öznelliğin sinemasal aygıt aracılığıyla oluşturulması incelenebilir. Bu da sonuçta bakış ile ilgili soruları gündeme getirir ve bunun incelenmesine yol açar: Kimdir bakışın sahibi, sadece erkek mi? Sinemadaki cinsellik etrafında dönen bütün tartışma bunları açığa çıkarır. İzleyici-metin ilişkisi meselesi artık filmsel metnin ideolojik bir işleyiş olarak anlaşılabilmesi sayesinde başka bir yol haline gelmiştir. Bu nedenle toplumsal cinsiyet meseleleri artık 've/ya da'ya indirgenemez; bundan böyle, ister beyaz perdede olsun ister izleyici ve metinle ilişkisi içinde, ancak toplumsal cinsiyetin sabitlenmesine direnen akışkan toplumsal cinsiyet çerçevesinde tartışılabilir.

Ayrıca bkz. **modernizm, yapısalcılık / postyapısalcılık, kuram**

PSİKANALİZ

İzleyen sayfalarda, psikanaliz alanındaki önemli tartışmaların, dahil edilip geliştirildikleri sinema kuramıyla birlikte bir haritası çıkarılmaktadır. Bu özette çapraz referansla verilen temel psikanaliz ve sinema kavramları, netlik ve kolay kullanım açısından ayrı ayrı başlıklar altında ele alındı. Yine de, burada temel anahtar kavramların bir listesini çıkarmak faydalı olacaktır: **varlık/yokluk, aygıt, ifade etme, fantezi, feminist sinema kuramı, bakış, İmgesel/Simgesel, Ödipal yörünge, skopofili, açı/karşı açı, izleyici, öznellik, dikiş, röntgencilik/fetişizm.**

Her ne kadar psikanaliz edebiyat kuramında yeni bir olgu değilse de, sinema kuramı için görece yeni sayılır. Edebiyat kuramı psikanalizle ilgilenmeye 1930 ve 1940'larda başlamıştı, oysa sinema kuramına 1970lerin başı gibi geç bir döneme kadar tam olarak girmemiştir. Freudcu psikanalizin sinemanın çağdaşı (her ikisi de 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır) olduğu düşünülürse bu durum şaşırtıcıdır. Aslında daha erken bir zamanda, 1920'lerin (Fransa'daki) deneysel **avangard** kuramsallaştırma çalışmalarında ve film yapımında öznel kamera anlayışı üzerine dikkate değer tartışmalar yapılmış ve sinemacılar bilinçdışının temsilini görsel olarak vermeye uğraşmışlardı. Bu gecikmenin şaşırtıcı olmasının bir diğer nedeni de, sinemanın fantezi ve rüya ile kolayca birleştirilmiş olmasıdır. Tekrar, her ne kadar sinema kuramı ancak yaklaşık 1910'dan bu yana var olsa da, tüm biçimsel, yaratımsal ve toplumbilimsel düşüncelere egemen bir eğilim haline geliyordu (bkz. **auteur**). 1960'ların sonunda kuramsal düşüncede ortaya çıkan iki olay psikanalizin sinema kuramına girişine neden oldu. Bir yanda, 1960'ların sonunun tanık olduğu **yapısalcılığın** etkilerine ve 'bütüncül kuram' stratejisine karşı bir tepki vardı. Bu tepkinin temsilcisi **post-yapısalcılıktır**. Diğer yanda ise, bu dönem, Jacques Lacan'ın yazıları sayesinde Freudcu psikanalizde yaşanan tartışmaların genişlemesine tanıklık etti. Bu tartışmalar sonradan genelde eleştirel kuramın, özelde ise sinema kuramının alanına girdi.

Psikanalizin özellikle öznellik sorununa yoğunlaşan iki aşaması sinema kuramı içinde kendi yolunu açmıştır: Freudcu ve Lacancı psikanaliz. Bunlar şimdiye kadar üç temel inceleme alanında uygulanmıştır: Filmsel metinler, sonradan metin-izleyici ilişkilerine dönüşecek olan **aygıt-izleyici** ilişkisi ve **fantezi**. Tabii bu uygulamalar film eleştirisinin bu alanında çalışan kuramcılar tarafından rafine edilmiş, gözden geçirilmiş, hatta çürütülmüştür. Bu da psikanalitik kuramın ilk uygulamalardan bu yana sinema kuramı içinde büyük ölçüde gelişmiş olduğu anlamına gelir. Bazı kuramcıların, özellikle de feministlerin (ilerde açıklanacak nedenlerle) psikanalizle meşgul olduklarına dair inanışa rağmen, tüm sinema kuramcılarının psikanaliz taraftarı olmadıklarını vurgulamak gerek- bu yüzden tartışma, çekişme demesek de, hala etkindir.

Freud'un özne kuramı

Sigmund Freud'un psikanalitik yaklaşımı, ruhumuz ve dış dünyayla kurduğumuz ilişkilerin psikolojik işleyişinin derinine inmek ve incelemektir. Freud ihtiyaçlarımızı ve arzularımızı (cinsel olanlar özellikle dahil olmak üzere) tatmin etmek için çabaladığımıza ve eğer bunu başaramazsak acı çekeceğimize inanır. Ayrıca, özellikle tatmin edilemiyorlarsa, arzularımızdan dolayı suçluluk hissederiz ve kendimizi eleştirir, hatta kendimizden nefret ederiz. Freud, genel bir ifadeyle, bu hayal kırıklığı ve kendinden-iğrenme duygularını bilinçdışına bastırdığımızı iddia eder. Bilinçdışı sürekli örtük durumda kalmaz, düşlerde ya da yansıtma aracılığıyla yüzeye çıkabilir. İlkinde düşler bastırılanın bir geri dönüşünü temsil eder, yani düşler bilinçdışından gelenlerin yeniden ortaya çıkması için bir araçtır. İkicisinde ise, hayal kırıklıklarımızı dışımızdaki bir şeylere ya da birilerine dayatır, yansıtırız (örneğin çok hızlı araba kullanmak ya da sevdiğimiz biriyle sözde nedenlerle tartışma yaratmak gibi).

Freud ruhumuzda üç parça belirler: id, ego ve süper-ego. İd ruhun, ego'nun bilinç gibi kontrol altına almaya çalıştığı kontrol dışı, bastırılmış parçasıdır. Süper-ego, terimden de anlaşılacağı gibi, ruhun işleyişi ilgili olarak daha fazla eleştirel bilinç kazanmaya ve bu işleyişi anlamaya çalışarak, id ve ego üzerinde daha yüksek rütbeli bir otorite

olarak rol almaya çabalar. Süper-ego aynı zamanda, ruhun içindeki 'ebeveyn' sesiyle özdeşleştirilir. Erkek çocuk söz konusu olduğunda, süper-ego, ataerkil otoritenin içselleştirilmesini temsil eder -yani, babasıyla aynı haklara erişim elde edebilmek için annesine duyduğu arzuyu bastırmayı kabullenir. Böylece ataerkil yapı kendisini yeniden üretir.

Freud iki ego tipi arasında gerçekçi ve narsisistik şeklinde bir ayrım yapar. Düzenleyici ego, bu anılanlardan gerçekçi olandır. Arzu arayışındaki id ile gerçeklik arasında arabuluculuk yapar. Yani, toplumsal beklentilere uyarken id'in bazı arzularını da tatmin eder. Narsisistik ego Freud'la ilişkili olarak pek duyulmamıştır -egoyu geliştirdiği, hatta mükemmelleştirdiği varsayılan gerçekçi egonun doğrudan antitezi olduğu düşünülürse, hiç de şaşırtıcı değil (Grosz, 1990: 31). Bu aynı zamanda Lacan'ın da kendi analizini geliştirdiği egodur, bu yüzden Freud'un kavramını açıklamak uygun olacaktır. Freud'un da kabul ettiği gibi, gerçekçi ego tipi tanımında çok basittir. Eğer id ve gerçeklik arasında arabulucuysa, temelde kendi ego içgüdüleriyle ilgileniyor demektir (id'in bazı arzularını tatmin ederek ama toplumsal beklentilere de uyarak) ama açıkça kendi cinsel içgüdülerini görmezden gelir. Eğer id ve ihtiyaçları ile gerçekliğin arasını buluyorsa, soru şudur: Gerçekçi ego tipi kendi öznelliğinin bir parçası olan kendi cinsel içgüdüleri içinde nasıl yer alabilir? Eğer arzu kavramından uzakta, dışarıda duran rasyonel bir arabulucuysa, nasıl birleşmiş bir özne olabilir?

Narsisistik ego açıklamasında Freud bu sorulara yanıt vermeye çalışır. Bu ego erken çocukluk narsisizmiyle bağlantılıdır, yani ego kendisini libidinal dürtülerinin bir nesnesi olarak alır. Yani ego hem özne hem de nesnedir: Yansıyan ya da narsisistik nesneyi veya ötekini arzulayan özne. Bu açıdan ego birleşmiş özne değil (gerçekçi ego'nun biçiminde görünür olduğu gibi) bölünmüş öznedir. Bu bölünmüş benlik kavramı, Lacan'ın kendi öznellik incelemesinde geliştirdiği kavramlardandır.

Freud'un belirttiği ve sonra Lacan'ın geliştirdiği ikinci önemli nokta, Freud'un libidinal birikim açısından yaptığı bu narsisistik ego

tanımıyla ilgilidir. Freud'a göre narsisistik ego libidinal birikimin etrafındaki sınırdır (Grosz, 1990: 30). Ve bu yüzden libidinal nesnelerinden biri olarak kendisine yatırım yapabilir -kendisine tapınır (1990: 30). Tabii ki yatırımı kendisinin dışındaki başka nesnelere yapar. Bu ego, yatırımın ne kadarını kendi bedeni de dahil olmak üzere dışsal nesnelere (nesne-libido) yaptığına ve ne kadarını kendi içinde (ego-libido) tuttuğuna bağlı olarak biçim değiştirir. Grosz (1990: 29) bu değişimden hidrolik ya da amip-benzeri olarak bahseder. Ancak burada can alıcı nokta, ego'nun birincil ilişkileri libidinal olduğu için gerçekliğe değil hazza dayanıyor olmalarıdır (1990: 29). Dahası, ego kendi benliği ile bir nesne ilişkisi içindedir, böylece libidinal nesnelerinden biriymiş gibi kendi bedenine yatırım yapabilir (1990: 30). Peki o zaman benliğin kendi öznelliğini, kendi kimliğini öne süreceği kaynak nedir? Oysa gerçekçi ego, id ile gerçeklik arasında rasyonel bir arabulucu olarak işleyen (ve böylece aracılığa sahip olan) kendine-yeterli bir varlıkken, narsisistik egonun -gerçeklikle doğrudan hiçbir ilişkisi bulunmaz- bir varlığı yoktur, aracılığa da sahip değildir, ama "ötekilerle ilişkileri aracılığıyla kurulmuştur. Aslında onun öz-kimliği ... daima ötekilere aracılık eder" (1990: 29).

Önce Lacan'ın sonra da sinema kuramının ilgilendiği bu iki temel noktayı, Lacan'ı tartışırken ele alacağız. Sinema kuramı açısından Freud'un öznellik açıklaması en azından bir yönden daha önemlidir. Açıklamanın bu bölümü Ödipal karmaşa düşüncesiyle ilgilidir. İkili anne/çocuk ilişkisi, her ne kadar toplumsala girişin bir habercisi olsa da, yine de karşılıklı özdeşleşme ve arzulama açısından narsisistiktir. Daha fazla ilişkide yer alabilmesi ve daha fazla uygarlık ve kültür düzenine girebilmesi için çocuk annesiyle kurduğu hayali birleşmeden çıkarılmalı ya da ayrılmalıdır. Bu ikili yapı üçüncü bir döneme yol açmalıdır. Bu, Freud'un Ödipal karmaşa ya da kriz adını verdiği andır. Baba müdahale eder, üçlü bir yapı kurar, çocuğun anneye cinsel bağlanmasını yasaklar. Erkek çocuk, iğdiş edilme korkusuyla annesine olan arzusundan feragat eder. Çocuk babasının bir fallusa sahip olduğunu ancak annesinin olmadığını fark eder. Annesinin iğdiş edildiğini ve babasının -fallusa sahip olanın- kendisini de iğdiş edecek güce sahip olduğunu varsayar. Hem anne, hem de baba erkek

çocuk için iğdiş edilme tehdidi taşır: Eğer ebeveynlerinin yasaklamalarına uymazsa 'fallusu olmayan kız' haline gelebilir (bu açıdan Alfred Hitchcock'un filmi *Psycho* (1960) ilk bakışta klasik bir iğdiş edici anne senaryosu sunuyor gibi görünür). Erkek çocuk babaya itaat eder, kendi kadınını bulacağı ana kadar annesinden feragat edeceği bir sözleşme içine girer ve böylece anneden feragatinin ödülü olarak 'babaya ait' konumu kazanır. Kız çocuk sorunu ise Freud'un daha az ilgisini çeker (Lacan'da olduğu gibi). Bu konudan aşağıda bahsedilecektir.

Öyleyse, erkek çocuk için Ödipal kriz kendisini Freud'un birincil bastırma şeklinde adlandırdığı anneden feragat etmede gösterir. Bu birincil bastırma anı, bilinçdışının kurulduğu anı işaret eder. Başka bir deyişle, dile getirilmeyen bu cinsel dürtüler ve anneyle narsisistik birleşme için duyulan arzu bastırılır. Erkek çocuk annesini reddetmek ve aşk nesnesi -bu annesi olamaz (Freud'un belirttiği gibi, her ne kadar nihayetinde daima anneyse de)- açısından değil ama erkeklik açısından babası gibi olmak zorundadır. Ve işte burada, **klasik anlatı sinemasıyla** ilişkilendirilen Ödipal yörünge için bir temelimiz var. Kahraman, genellikle üçlü bir doğası bulunan bir krizi çözerek (mesela bir kadın için rekabet) kendi yörüngesini başarılı bir şekilde tamamlamak ve böylece toplumsal dengeye ulaşmak zorundadır.

'Jouissance' kavramı da dahil olmak üzere Lacan'ın özne kuramı

İmgesel/Simgesel ve **öznellik** başlıklarında Lacan'ın özne kuramına detaylı biçimde girildiğinden, burada anahtar meselelerin kısa bir özeti yapılacak ve sinema kuramı üzerindeki etkileri gösterilecektir. (Daha detaylı açıklama için bkz. **aygıt, feminist sinema kuramı** ve **dikiş.**)

Lacan'ın, Freud'un özne kuramına dair düşünceleri ve katkısı nedir? Öncelikle, referans noktasını Freud'un cinsel dürtüler üzerinden oluşturduğu düşüncelerden uzaklaştırıp öznenin ve öznelliğin inşa alanı olarak dile baktı. Bu değişim, Freud'un Ödipal karmaşayı çocuğun konuşabildiği bir yaşa yerleştirmesinden başlayarak, bir çok yönden haklı çıkarılabilir. Bir başka deyişle, konuşan özne birincil bastırma (anneye duyulan arzu) anında varlık bulur. Erkek çocuk

Ödipal karmaşaya girdiği anda, diye belirtir Freud, anneyi kaybetme korkusunu gidermek üzere ilgisini annesinden başka nesnelere yöneltir. Freud çocuğun *fort da* oyunundan söz eder. Bebek bir iplik makarasını fırlatır ve onu geri alırken 'da' sesini çıkarır. Freud'un okumasına göre iplik makarası annenin yerini alarak, oyunu, annenin yitimiyle (yani anneden uzak kalmak,onun tarafından terk edilmek) baş etme yöntemi haline getirir. Böylece oyun ve sözcük, annenin yokluğunun üstesinden gelmek anlamına gelir. Bu yokluk ve yokluğun kontrolü dille belirtilir: 'da'. Lacan'a göre oyun, çocuğun dil evrenine girişini temsil ederken, makara eksik olanın yerine geçen bir simge işlevi görür. Eksik olanı belirtir. Lacan'a göre, çocuk bir yoksunluk deneyiminin içine doğar ve tüm hayatını, eksiklik öncesi dönemle (anneyle hayali birleşme) ilişkilendirdiği an olan hayali varlığı yeniden ele geçirme üzerine kurar.

Lacan'ın dilsel modele dönmesinin ikinci sebebi ise, yukarıda anlatılanların ışığında ve ayna evresi kuramı sayesinde, çocuğun İmgeselden Simgesele geçişiyle ilgilidir. Ayna evresi, İmgesel ile Simgesel arasında, tam ortada yer alan bir noktadır. İmgeselin alanına aittir ancak çocuğu annesiyle olan ikili ilişkisinden koparark, aynada yansıyan kendi görüntüsüyle özdeşleşmeye sevk eder. Ayna evresi öncesinde çocuğun annesinden ayrı bir varlık olduğu hakkında hiçbir bilgisi yoktur ve bu yüzden kendisini annesiyle bütünleşmiş zanneder. Ancak ayna evresinden sonra annesiyle olan farklılıklarını ve/veya ayrılıklarını fark eder. Bu dönemde dil üzerine oturan Simgesel Düzene girer (diğer deyişle, Babanın 'Yasa'sı). Ayna evresine kadar çocuk eksiklik-öncesi ve dil-öncesindedir. Simgesele giriş, dile ve aynı zamanda eksikliğe giriştir. Bu yüzden dil, ayrılmaz biçimde, eksiklik kavramına hem bağlıdır, hem de onun içinde temellenmiştir. Eksiklik deneyimi içine doğan çocuk, konuşan özne olarak da, eksiktir. Peki bu ne anlama gelmektedir?

Freud için ilk bastırma, daha önce gördüğümüz gibi, bilinçdışının inşa sürecidir. Lacan da buna ilk bastırma diyerek, bu anı bilinçdışının ortaya çıkışı olarak görür. Bunu söylerken bilinçdışının arzunun bastırılmasının bir sonucu olarak ortaya çıktığını anlatmak ister. Bu ortaya çıkışın nasıl gerçekleştiğini Lacan şöyle açıklar: Konuşan özne

sadece artık yitirilmiş olan anneye duyulan arzunun bastırılması sayesinde varolur. Çocuk anneyle olan hayali/İmgesel özdeşleşmeden vazgeçer ve Simgesele adım atar. Çocuk ne zaman 'Ben' diye bir ifade kullansa, aynı zamanda 'Ben eksiğim' demektedir. Toril Moi (1985: 99-100) bu anlaşılması zor düşünceyi şöyle açıklar:

> Konuşan özne 'Ben' dediğinde aslında 'Ben bir şeyler kaybetmiş kişiyim' diyordur -ve burada bahsi geçen kayıp aslında anne ve dünya ile yaşanan hayali özdeşleşmenin kaybıdır. Lacan'a göre 'Ben' sözcüğü en iyi 'Ben, ben olmayan benim' olarak tercüme edilebilir... Özne olarak konuşmak, bu nedenle, bastırılmış arzunun varlığını göstermekle aynı şeydir: Konuşan özne eksiktir, ve bu da Lacan'ın belirttiği gibi, özne, özne olmayandır anlamına gelir.

Dil evrenine giriş hem arzunun doğuşu (çocuk arzunun farkına varır) hem de arzunun bastırılması anlamına gelir. Dil evrenine giriş toplumsal düzene giriş anlamına gelir, ancak arzu hiçbir zaman tam olarak tatmin edilemediği için aynı zamanda bu eksikliğin daha da fazla hissedilmesidir. Böylece sonsuza dek kaybedilmiş nesnenin Lacan'ın l'objet petit-a (küçük öteki nesnesi) dediği asla sonuca varamayacak arayışı başlar -buradaki 'a' öteki (Fransızca 'autre') anlamına gelmektedir, yani anne.

Lacan'ın dilsel modeli seçmesinin son nedeni ise dilin anlamlama sistemi ile özneye ait aynı sistem arasındaki benzerliktir. Sözcükler de, tıpkı özne gibi, önceden belirlenmiş yerleşik anlamlara sahip değildir. Gösterge ve gönderge ne aynıdırlar ne de aynı anlama gelirler. Örneğin 'ağaç' sözcüğü ağaca gönderme yapar ancak ağaç değildir. Benzer biçimde, çocuk aynaya baktığında, yansıyan görüntüyle yaşadığı bütünlük aldatıcıdır. Dahası bir sözcük, başka bir sözcükle olan ilişkisiyle tanımlanır. Bütünsel benlik (Freud'un gösterdiği ve Lacan'ın daha da açık hale getirdiği gibi) yoktur ve öznellik bir boşlukta değil ancak ötekilerle ilişkileriyle tanımlanabilir.

Lacan'a göre, çocuğun İmgeselden Simgesele geçiş döneminde (bu dönem toplumsal düzene adım atmak için zorunlu bir ilerlemedir) etkili olan üç belirleyici uğrak vardır. Bu üç uğrak ayna evresi, dile

giriş ve Ödipus kompleksidir. *Fort da* oyunu ve Babanın Yasası'na itaat tartışmasında son iki uğraktan bir miktar bahsetmiş olduğumdan, bu ikisi üzerinde daha az duracağım. Fakat öncelikle, bebeğin 6 - 18 aylık iken yaşadığı ayna evresini inceleyelim. Anne, bebeğini aynaya tuttuğunda, çocuk aynada gördüğü yansımayı bir bütün olarak kendisiymiş gibi algılar. Bu açıdan bebek annesinden ayrı olarak bir kimlik duygusu geliştirmeye başlar. Çocuğun kendisini dünyanın merkezindeki bütünsel varlık olarak gördüğü an, işte bu andır. Bu narsistik özdeşleşme içinde saf bir *jouissance* (ifade edilemeyen coşku) anı yaşar. Bedeni aşk-nesnesi olarak görür. Bebek, şimdi kendisini bir bütün olarak algılar çünkü daha önce kendisini hep düzensiz parçalar halinde görmüştür. Aynadaki görüntüde bütünsel/tek parça olan ideal imgeyi görür. Kendini idealleştirmenin bu narsistik anı, özdeşleşme içinde bir yanlış tanımaya neden olur. Aynı zamanda yabancılaşma da üretir. Beden üzerindeki bu hayali hakimiyet, orada olmayanı yani beden üzerindeki gerçek hakimiyeti haber verir. Bu ideal imge içinde aynı zamanda anne/öteki -(m)other- de bulunmaktadır çünkü ayna karşısında ideal imgeyi tutan odur. Yani çocuk aynı zamanda annenin onu algıladığı biçimle özdeşleşecektir. Çocuk yaşadığı yanlış tanıma sürecinden ('bu benim'), yabancılaşma sürecine ('ben ötekiyim') geçer. Bu yabancılaşma iki uçludur. Çocuk bunun aynadan yansıyan bütünsel ve düzenli görüntü olmadığını fark eder ('ben ötekiyim') ve aynada özdeşleşme yaşadığı görüntü, aslında anne tarafından belirlendiğinden (anne ideal imgeyi aynaya tutar), imge annenin bakışı tarafından belirlenir ("ben, annemin benim olmamı arzuladığıdır").

Yabancılaşma meydana gelir çünkü imge, anne/öteki'nin -daha önce gördüğümüz, Lacan'ın küçük öteki nesnesi (*l'objet petit-a*) dediği- varlığı nedeniyle gerçekmiş gibi görünebilir ve özdeşleşme yalnızca öteki ile olan ilişki içinde mümkündür. Bu durum ideal imge ile özne arasındaki yarığı gösterir. Yani bütünsel kimlik mümkün değildir, ancak bölünmüş özne var olabilir. Çocuk, bir yandan ideal imge (ego-ideali) ve kendisiyle yaşadığı yanlış bir bütünleşme, diğer yandan öteki tarafından onaylanacak bir öznellik ihtiyacı arasında bölünmüş benliktir.

Burada Lacan'ın, Freud'un narsistik ego anlayışındaki iki anahtar düşünceyi nasıl yeniden işlediğini görebiliriz: bölünmüş benlik ve benliğin kendisiyle yaşadığı özdeşleşmeye ötekiler tarafından aracılık edilmesi. Lacan'ın bir sonraki adım olan, dile giriş evresi düşüncesi yine Freud'a dayanır (*fort da* oyunu). Lacan'a göre bu oyun çocuğun dile girişini temsil eder. Ancak Lacan aynı zamanda öteki (anne) ayna evresinde zaten varolduğundan, bunun Simgesel Düzen, yani dil olduğunu da netleştirir. Açıklamak gerekirse: benlik yalnızca ötekinin anlamlandırıcı varlığı (bu durumda anne) nedeniyle anlam kazanır; öteki, Simgesel Düzen, yani dil içinde ve bu Düzen tarafından oluşturulur. Bu nedenle Simgesel, anne/ötekinin varlığı nedeniyle zaten daima İmgesel Düzen içinde mevcuttur. Çocuk, Simgesele adım attığında, dil evrenine girmiş olur ancak Babanın Yasası'na ve Öteki (büyük Ö harfi ile yazılır) tarafından belirlenen toplumun yasalarına boyun eğer. Lacan'ın Öteki terimini kullanması, ona İmgesel ve Simgesel düzenler arasındaki ayrımı açık biçimde formüle etme imkanı verir. Böylece kod biçiminde, İmgesel'de gerçekleşen ve öteki (aynadaki imge, anne) ile imgesel ilişkiler kurulmasına gönderme yapan küçük ö ile arasında fark bulunan büyük Ö harfine başvurabilir. O zaman büyük Ö, Babanın Yasası ve iğdiş edilme tehlikesini, yani bu anlamda kellenin vurulmasını temsil eder.

Toplumsal bir kimlik kazanmak için çocuk, annesine duyduğu arzuyu bastırmak zorundadır. Burada Lacan'ın çocuğun Ödipal evresi görüşü, yine Freud'un düşünceleriyle ortak noktalar taşır; ancak asıl fark, saf biyo-cinsel modelin yerine dilsel modelin kullanımıdır. İşte bu, Lacan'ın Simgesel Düzen olarak tanımladığı kavramdır. Erkek çocuğun annesine olan arzusunu fark ettiği anda, baba araya girer ve erkek egemen yasayı dayatır. Baba ayna yansımasına giren üçüncü unsurdur. Baba aile içindeki yetkili figür temsilinin kendisi olduğunu çocuğa gösterir. Böylece çocuk yetkili figür temsilinin neler söyleyebileceğini düşünür – bu nedenle burada baba, simgesel bir babadır. Baba, ensesti yasaklar. Bu tabu dilsel olarak dayatılır ve Lacan tarafından Babanın Yasası olarak adlandırılır. Dil içinde temellendiğinden erkek egemen yasa Simgesel Düzendir. O zaman, Ödipal evrede erkek çocuk annesindeki eksik olanın ve bu nedenler arzuladığının

(yani fallus) olduğunu hayal eder. Ancak bu, Babanın Yasası, erkek egemen "Hayır" ile yasaklanmıştır. Ensest itkilerini tatmin etme yasağı dil ile belirtilir. Ve çocuk, baba tarafında iğdiş edileceği korkusuyla bu yasağa itaat edecektir. Erkek çocuk Simgesele adım adar ve kendisini anneden bağımsız olduğunu gösteren bir konuşma konumunu edinir. Zavallı anne! Ödipal evre öncesinde güce sahip olan kişi annedir (çocuğunu besleyen, meme veren) ve güce sahip olduğu için de 'fallik' bir annedir. Ödipal evre sonrasında ise anne tamamen güçsüzdür.

Erkek çocuk erkek egemen yasaya uyar, onu savunarak, gelecek nesiller için sürekli kılar - babaya, Öteki'ne ait bir dille, aynı yetkili konuşma konumundan 'Ben' dediğinde 'babanın adı'nı takip eder. Erkek çocuk Simgesel'in öznesi haline gelir. Ancak, bildiğimiz gibi, annesine duyduğu arzu yok olmaz. Bastırılır ve bilindışına girer. Bu da onun, annesinin arzu nesnesi olan fallusla özdeşleşmesinin de yok olmadığı anlamına gelir. Örneğin Lacan, bir fetişistin, bu ilişkiyi kadın ayakkabıları ya da kıyafetleri gibi fetiş nesnelere beslediği arzuyla nasıl birleştirdiğine dikkat çeker. Bunlar, fetişistin özdeşleştiği anneye/kadına ait fallusun sembolleridir ve bu nedenle aslında yokturlar. Bu noktada **kara film** türündeki filmlerde femme fatale'in fetişist biçimde metalaştırıldığuu (vücuda tam oturan siyah elbiseler, yüksek topuklu ayakkabılar, ojeli tırnaklar) görebiliriz. Bununla birlikte, sürekli kadın bacağına ait tasvirlerle bezenmiş François Truffaut filmlerini de düşünebiliriz. Travesti de, benzer biçimde, annesinin kıyafeti içinde sakladığı fallusuyla özdeşleşerek, fallusa olan arzusunu dile getirir. Diğer deyişle saklı bir fallusu olan kadınla özdeşleşir. Bildiğimiz gibi fetişizm iğdiş edilme korkusuyla baş etmeyi sağlayan bir inkar stratejisidir: fetişist, kadın bedenini 'tamamlar' ve bu şekilde farklılığı ve eksik olanı inkar eder. *Psycho/Sapık* filminin bu bakış açısıyla bir okuması, sadece Norman Bates'in iğdiş edilme korkusuyla annesini ne ölçüde fetişleştirdiğini göstermez, ayrıca annesine ait arzu nesnesi, fallus olma ve bu nesneyle (fallusla) özdeşleşme arzusundan vazgeçme konusunda ne kadar yetersiz (isteksiz) olduğunu da gözler önüne serer. Bu açıdan hem fetişist, hem de travestidir.

Özne, kendisini, Ötekinin (dil) alanında temsil eder, yani, kendisi

dışında olan vasıtasıyla. Bir bölünme hissi ortaya çıkar ve bu duygu, özne asla tam olarak temsil edilemeyeceği gerçeğiyle birleşir, çünkü konuşma bilinçdışını yansıtamaz. Özne benliği temsil ederken, bölünme pahasına olsa bile (bilinç/bilinçdışı; kendisi/Öteki) sadece böyle yapabilir. Özne (bilinç) kendisini Ötekinin alanında temsil etmeye çalışırken, bunu gerçeğin ya da sözcüğün ardında kalma pahasına yapar. Oysa özne (bilinçdışı) zaten orada değildir ve başka bir şey haline gelir. Bilinç düzeyinin öznesi 'ben' der ve 'ben' olarak konumlanır: Konuşan özne varlık haline gelir. Ancak, bilinçdışı düzeyinin öznesi zaten bu 'ben'in ötesindedir ve başka bir şey haline gelir: Konuşan özne artık yokluk haline gelmiştir. Konuşan özne gücünü kaybederken, eksik haline gelir, bu nedenle özne, kendisini, İmgeselin ideal hale getirilmiş imgesi (ego-ideali), bütünsel varlık olarak yeniden yakalamaya çalışacaktır. Ancak, hatırlayacağımız gibi, bu imge dışsaldır, öznenin dışarıdan görülmesidir, yani ötekilerin (anneden başlayarak) onu gördüğünü düşündüğü haliyle özne. Lacan, bunun, öznenin kendisine ait bölünmüşlük kavramıyla yüzleşmesi olduğunu düşünür: kendine ait imgenin eksiksiz ama aldatıcı olması. Bu hem aynıdır hem de ötekidir. Özne kendisini hem kendisi hem de öteki olarak (yanlış) tanır. Özne merkezden uzaklaşmış, eksik hale gelmiş ve gücünü yitirmiştir (daha fazla bilgi için bkz. **ifade etme**).

İki düzen olan İmgesel ve Simgesel, gördüğümüz gibi, daima bir arada varolurlar (Lacan'ın da belirttiği gibi dikilidirler). İmgesel, fantezilerin ve ayna evresiyle bağlantılı imgelerin alanıdır ve asla yok olmaz çünkü bir diğeri vasıtasıyla kendi-kimliğinin **aracılığını** içerir. Bu nedenle her zaman yetişkin ilişkilerinde mevcuttur. Simgesel, toplumsal ve kültürel simgelerle ifade etmenin alanıdır. Dil üzerine oturan bu Düzen sayesinde özne temsil edilebilir ve kurulabilir. Bu Düzen sayesinde özne arzu ve duygularını ifade edebilir. Ancak öznelliğin üçüncü bir Düzeni vardır ve Lacan buna Gerçek der. Gerçek Düzen özne dışında olana, 'dışarıda olan'a gönderme yapar, yani öznenin tosladığı ama bunu o anda fark etmediğine – çünkü fark edemeyecek ya da etmeyecektir. Gerçek Düzen simgeselliğin dışında olandır, özne tarafından dışlanan ya da yasaklanandır. Eğer bir şeyler Simgeselin dışında bırakılırsa, bunlar Gerçek içinde ortaya çıkarlar.

Gerçek, öznenin ifade edemeyeceği şeydir, diğer deyişle Simgesel Düzende bir delik gibidir. Ancak yeniden oluşturma vasıtasıyla Gerçek anlaşılabilir. Gerçek Düzen bir bastırma değil, yasaklamadır - özne için varolan bir şeylerin olumsuzlanmasıdır (reddidir). Gerçek çoğu zaman bir halüsinasyon olarak yaşanır ve şaşırtıcı olmayan biçimde, ölüm ve cinsellikle bağlantılıdır -yani 'arzunun ötesinde olanlarla'. Örneğin bebeğin memeden kesilme travması, çocuk emme sesi çıkararak, halüsinasyona benzer biçiminde kendini gösterene kadar anlaşılmaz. İğdiş edilme korkusu çocuk tarafından simgeleştirilemez, bu nedenle Gerçek Düzene atılır ve örneğin parmağın kesilmesi olarak sanrılanır. İlk sahne (primal scene) babanın anneye şiddet uygulaması, hatta öldürmesiyle sanrılanır. O zaman Gerçek (Öteki'nin, Simgesel Düzenin içine kaydedilmiş olan) yasaklanmış konuşan öznedir. Dil, çocuğun karşısına ilk kez çıktığında fallik gösterenle (ataerkil 'Hayır') ifade edilir. Bu yasağın kırılması iğdiş edilme, ölüm ve eksiklik anlamına gelmektedir. Dile adım atmak aynı konuşma konumuna sahip olmak yani yasaklayan dilin öznesi olmak demektir. Bu da ölüm ve *jouissance* (ifade edilemeyen coşku) anlamına gelir çünkü bunlar 'arzunun ötesinde'dirler ve Babanın Yasasının yasakladıklarını ihlal ettiklerinden, konuşulamaz olarak kalmalıdırlar.

O halde psikanalizin sinema kuramı üzerindeki etkisini düşünürken aklımızda tutmamız gereken anahtar kavramlar şunlardır: öznelliğin inşası ve özellikle bölünmüş kimlik kavramı; öznelliğin üç düzeni olan İmgesel, Simgesel ve Gerçek; ve son olarak, bilinçdışı ve arzunun bastırılması. Bu başvuru terimleri aşağıda kısa kısa ayrıntılandırılacaktır ancak öncelikle kadın öznelliği üzerine biraz düşünmeliyiz (daha ayrıntılı bilgi için bkz. Benvenuto ve Kennedy, 1986; Grosz, 1990, Lapsley ve Weslake, 1988).

Psikanaliz ve kadın özne

Bu başlık altında, şu ana kadar, kadın özne hakkında hemen hemen hiçbir açıklama yapılmadı. Freud iki metninde bu konuyla ilgilendiyse de, Lacan onun kadar bile konuyu incelemez. Aslında Lacan için kadınlar özne olarak varolmazlar, kadın 'varlık değildir', 'bütün değildir', kadın fallik işlevin öteki'sidir (küçük öteki nesnesi). Bununla birlikte, feminist Lacancılar ve kuramcılar kadın öznelliği üzerinde çalışmalar yürütüyor ve kadın Ödipal yörüngesi diye bir şeyin varlığını tartışıyorlar (bkz. **feminist sinema kuramı** ve **Ödipal yörünge**).

Freud söz konusu olduğunda, kız çocuk, erkek çocuğa benzer biçimde, annesiyle Ödipal öncesi bir ilişki yaşar. Freud kız çocuk için Ödipal kompleksi dinamik olarak erkek çocuğun yaşadığından farklı görür (bkz. Freud'un metni: "Female Sexuality", Freud, 1931). Freud'a göre kız çocuk kendisini eksik ile doğmuş olarak görür ve böylece anneyi reddederek, kendisine (bir çocuk biçiminde) penis sağlamak için babaya yönelir. Babaya duyulan bu arzu, daha sonra, başka bir erkeğe yönelir (bu kişi de sonuçta babadır). Kadın için bu döngünün başarılı şekilde tamamlanması annelik ile gerçekleşir (penisin yerine geçecek biçim olarak bebek). Ancak Freud, ortada bir iğdiş edilme korkusu olmadığı için, kız çocuğun asla tam olarak Ödipal komplekse son veremediğini ve bu nedenle daima biseksüel olarak dengelendiğini öne sürer.

Freud ve Lacan (farklı terimlerle) libidonun eril olduğunu düşünür. Lacan için bunun nedeni cinsel farklılığın, sadece fallusla olan ilişkisi bağlamında, dil içine kaydedilmiş olmasındadır. Freud kadınlık bilmecesi hakkında düşüncelerini belirtir ve "kadınlar ne ister" diye sorarken kadından "karanlık kıta" olarak bahseder. Belki Lacan bizlere bu penis egemenliğinin hakim olduğu söylevde neler olduğunu şu şekilde açıklayabilir: kadınlarda iğdiş edilme korkusu yoktur ve bu nedenle erkekler için imkansız olan bir şeyden haz alırlar, bu da fallusa cinsel ilişki sırasında sahip olmaktır (eşcinsel bile olsa bir erkeğin asla başaramayacağı durum). Lacan erkek arzusunun,

cinsel haz pahasına fallustan alınan hazla ilişkili olduğunu belirtir. Fallus, Simgeselin göstergesidir, fakat aynı zamanda, bir kişinin bütünsel kimlik olmadığının da hatırlatıcısıdır. Fallik haz dil içinde elde edilir, yani bir hakimiyetle; bu da kontroldür, kendini teslim etme değil. Lacan, kadınların cinsellikten, ifade edilemeyen hazdan *jouissance* (coşku) elde ettiklerini söyler (Benvenuto ve Kennedy, 1986: 185-93). Bu iddia fazlasıyla kadın **cinselliğinin** anlaşılmazlığının öne sürülmesi gibi görünür. Ne olursa olsun, bir şey eğer ifade edilemeyen ise, o zaman o şey simgeleştirilemez de. Eğer hal böyleyse bu durumda kadın cinselliği şu ya da bu derecede Gerçek Düzene kovulmuştur. Cinsellik ve ölümün Gerçeğin alanında, yani ifade edilemeyenin alanında olduğunu biliyoruz; *jouissance* da Gerçekliğin alanı içindedir ve bu, yasaklanan konuşan öznedir çünkü o da "arzunun ötesindedir" (1986: 180). Böylece kadın cinselliği, ifade edilemeyen olduğu için sanrısal, hazzın (*jouissance*) artığı olduğu için de ölüme yakın olarak görülebilir. Bu düşünce, sinema kuramı ele alındığında ilginçliğini ortaya koyacaktır.

Ancak şimdilik kadın özne ve onun Ödipal kompleksi hakkında neler söylenebilir, onu tartışmalıyız. Lacan kız çocuk konusunda Freud'dan çok daha az açıktır. Kız çocuk annesiyle olan aynılığını fark ettiğinde, eksiklik duygusunu fallik-olmayan varlık olarak yaşar. Tıpkı annesi gibi zaten iğdiş edildiğini (erkek çocuğun en büyük korkusu) keşfeder. Kız çocuğun cinsel itkileri onu gerçekten fallik olana yöneltir, yani babaya. Baba bir kez daha Babanın Yasasını devreye sokmak ve kızın cinsel erişimini engellemek zorundadır. Kız çocuk 'ben' dediğinde, asıl sorun bu 'ben'in kime ait olduğudur? Erkek çocuk gibi, Simgeselin öznesi haline gelmez çünkü yetkili konuşma konumu babaya aittir ve dil fallus tarafından ifade edilir. Kız çocuk, eğer Simgeselin (dilin) öznesi olamıyorsa, o zaman nesnesi olmalıdır ve eğer Simgeselin nesnesiyse, o zaman arzunun öznesinden çok nesnesidir (kızın bu durumu, kendisine ait olmayan bir dil tarafından belirlenmiştir).

Erkek çocuğun tüm kimlik kavramı cinsel farklılık ve dil sorunu ile ilişkilidir. Kız çocuğa gelince, birincisi o asla tam olarak annesine

duyduğu arzudan vazgeçmeyecektir, çünkü bu durumun Babanın Yasası içinde yeri yoktur. İkincisi, kız çocuk asla tam olarak Simgesel Düzen'e adım atmayacaktır çünkü son tahlilde Babanın Yasası kıza uygulanmaz. Kadın öznelliğini, işte tam da bu noktada, feminist kuramcıların ana ilgi alanı haline gelir çünkü kız çocuk, hem cinsel hem de dille bağları tarafından iki yönlü dengelenmiştir. İlk nokta konusunda, kız çocuğun öznelliğinin anneyle olan benzerlik üzerinden belirlendiğini hatırlarız. O zaman kız çocuk iki yönlü arzu duymaktadır. Bunlar hem kendi cinsiyetine (anne), hem de aynı zamanda erkeğe (kızın 'doğal' yörüngesi, babayı arzulaması, sonra bu arzunun baba tarafından yasaklanması ve ardından da başka bir erkek öteki bularak bu arzuyu tatmin etme arayışına girmesidir) yönelen arzulardır. Dilsel anlamda ise kız çocuk iki yönlü konumlandırılır. Dil öncesi evreye aittir. Asla erkek egemen dilin öznesi olamayacağı için, her zaman onun dışındadır. Erkek çocuktan farklı olarak, dilin öznesi değildir fakat Simgesel Düzenin nesnesidir. Ancak paradoks tam da buradadır çünkü kız çocuk aynı zamanda Simgesel Düzen'in içindedir. Daha önce gördüğümüz gibi, kız çocuk cinsel kimliğin erkek egemen yapıları içinde orada olmalıdır çünkü aynadaki anne / öteki olarak yansıması erkek çocuğun aralarındaki farkın ayırtına varması için gereklidir.

Erkek çocuğun babaya itaat etme ve dile girme konusunda bir çıkarı olduğu açıktır. Ancak kız çocuğun böyle bir çıkara sahip olmadığı da eşit derecede açıktır. Kız, annesine duyduğu arzudan asla tam olarak kurtulmaz. Dahası benzerlikleri nedeniyle özdeşleşmede bir bütünsellik mevcuttur. Erkek çocuğun durumunda olduğu gibi anne kız çocuk için ilk aşk-nesnesidir. Ancak farklılık algılanmadığı için, iğdiş edilme korkusu da yoktur. Ancak biliyoruz ki, kız çocuk Ödipal yörüngesini tamamlamak ve şeylerin toplumsal düzenine girmek için, erkek öznelliğini onaylayan bir öteki olma işlevini yerine getirmek zorundadır. Böyle bir onayı vermemenin anlamı, toplumsal düzende, şu ya da bu yolla marjinalleştirme yoluyla cezalandırılmadır. Bunu sağlamak için sorunlar yok değildir. Kız çocuk kimin öznellik algısını onaylar? Aynadan yansıyan imgenin, annenin bakışı tarafından düzenlendiğini de unutmamalıyız. Erkek çocuk sadece kendi görüntüsü ile değil fakat aynı zamanda annenin onu algıladığını var-

saydığıyla da özdeşleşir. Erkek çocuğun öznelliği, kendi aklı içinde, anne/ötekinin (arzusu) tarafından düzenlenir. Kadın öteki bunu nasıl türetmeyi umabilir?

Psikanaliz ve sinema kuramı

1970'lerde, yapısalcı yaklaşımın 'bütünsel kuram'ma ait kısıtlamaları fark eden sinema kuramcıları (özellikle Fransızlar: Metz, Bellour, Baudry, hepsi 1975'te), kuramsal yapıyı genişletmek üzere psikanalize yöneldiler. Freud'un libido dürtüleri ve Lacan'ın ayna evresi açıklamalarına dayanarak sinemanın bilinçdışı düzeyinde nasıl işlediğini anlatmaya çalıştılar. Ayna ve beyaz perde arasında bir benzeşim kurarak izleyici-beyaz perde ilişkileri hakkında yorumlar yapmanın yolunu buldular. Her film izleme olayında, izleyiciyi İmgeselden Simgesel Düzene taşıyan bir durum gerçekleşir, yani, cinsel farklılığın, dilin ve öznelliğin elde edilmesi olarak belirtilecek bilinçdışı işlemlerinin yeniden yaşanması. Diğer deyişle, her film izleme olayı, ayna evresi ve Ödipal evrenin tekrarı anlamına gelir. Bellour, sinemanın aynı anda hem İmgesel (ayna olarak) hem de Simgesel (filmsel söylev olarak) içinde işlediğini belirtir. Ve izleyici bu ikisi arasında sürekli bir akış içindedir. Daha önce öznellikten bahsederken de belirttiğimiz gibi, bu iki Düzen her zaman bir arada yaşarlar (bu hususla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. **dikiş**).

Bu ilk kuramcılara göre, sinema aynı anda hem İmgesel hem de Simgesel içinde işlediğinden, bunun ardından sinemanın izleyiciyi özne olarak yapılandırması gelirr. İzleyici filmsel aygıt tarafından röntgenci olarak konumlandırıldığından ve aynı zamanda görsel haz açısından tüm yananlamlarıyla, bakışla da özdeşleşir. Gösterimci, her şeyi gören bir göz olarak işlev görür. Bu nedenle görsel haz aynı zamanda kural tanımayan bir bakışla da (kendisi onlara görünmeden, perdedeki karakterleri izleyen izleyici) ilişkilidiir. Sinemaya gitmek, izlemekten alınan keyfin tekrarını arzulamak anlamına gelir. Ancak izlemek, görüntü ve kural tanımayan bakışla yaşanan İmgesel narsistik özdeşleşmenin tekrar yaşanmasını içerdiğinden, ("arzunun ötesinde" olduğunu bildiğimiz) *jouissance* deneyiminin tekrarlanması için duyulan bir arzu anlamına da gelir. Bu özdeşleşme işlemi düşü-

nüldüğünde, neden Metz'in sinemaya gitme ve film izleme olayını çocukluğa geri dönüş olarak gördüğünü anlamak zor değildir.

Metz'e göre film izleme olayında sadece röntgencilik süreci değil, aynı zamanda fetişizm süreci de yaşanır. Fetişizm ve röntgencilik, farklılığı reddetmek için geliştiren iki stratejidir. Fetişizm beyaz perdedeki görüntü üzerinde gerçekleşir; tıpkı kara filmde *femme fatale*'in bedeninin fetişleştirilmesinde olduğu gibi. Ancak, der Metz, fetişizm aynı zamanda çok daha temel bir düzeyde de işler. Görüntü olarak imge ve aygıt olarak sinemasal aygıt birer fetiştir çünkü yok olanın yerine geçer ve onu görünür kılar. Böylece eksikliği ve farkı inkar ederler. Benzer şekilde, izleyici de film izlerken, farklılığı ve eksikliği reddeder. İzleyici varlığın yokluk, yani görünenin aslında orada olmadığını, görüntünün eksiklik (yokluk) olduğunu bilir. Yine de izleyici, diye belirtir Metz, bunu görmezden gelir ve aygıt, tüm dikişsizliği içinde, bu yokluğu gizler, izleyiciyi bu redde, inkara ve görmezden gelmeye dikişler (bkz. **dikiş**).

Psikanalitik sinema kuramının ilk yılları, sinemanın röntgencilik ve fetişizmle olan ilişkisi ve İmgesel ve Simgesel Düzen ile olan bağları üzerine yapılan araştırmalarla, gelişen sinema kuramı içinde en yoğun etkisini gösterdi. Sinema ruhsal arzuyu somutlaştırıyordu. Beyaz perde fantezi ve arzularımız, yani bilinçdışımız için bir yansıtma alanı haline geldi. Bu yolla, sinemanın izleyiciyi arzulayan özne, yani (izleyicinin özdeşleştiği kameradan başlayarak) aygıtın öznesi olarak konumlandırdığı varsayıldı. Fakat bu ilk kuramlaştırma girişimleri tümüyle sorunsuz değildi. Gerçekten bunlar en azından üç sorunu gösterdiler ve bunların hiç biri sinemasal uygulamaların erkek egemen bakış açısıyla ilgili değildi. Bu meseleler, Laura Mulvey'in öncülüğünde (1975) feminist sinema kuramcıları tarafından ele alınmıştır. Bahsi geçen sorunlardan ilki, bu okumada izleyici-beyaz perde ilişkisinin sadece tek yönlü olduğunun varsayılmasıdır; ikincisi, konumlandırılan öznenin erkek olmasıdır; ve üçüncüsü, filmsel metinlerin **tercih edilen okuma** verecek şekilde düzenlenmesidir.

Feminist sinema kuramcıları, psikanalizi kadınları baskı altına alan bir söylem olarak görürken, yine de, ciddi olarak araştırılması-

nın önemi üzerinde ısrar ettiler. Sadece bunu anlamak için değil, aynı zamanda, öznelliğin fallus merkezli yapısını (Freud'un penis kıskançlığı kavramı ve Lacan'ın, öznelliğimizin dil ve onun göstereni fallus'la ilişki içinde belirlendiği iddiasından başlayarak) teşhir etmek için. Bu argümana göre, kadınların nasıl konumlandırıldığını anlamak, bu yapının bir **yapıçözümü**nü mümkün hale getirmektir. Sinema **kuramı** açısından, bu bağlam içinde filmsel metin bir rüya, bir fantezi ya da psikanalize tabi tutulan bir hasta; eleştirmen ya da kuramcı da bu analizi gerçekleştiren kişi olarak görülür. Bu nedenle örneğin feminist eleştirmenler *"ataerkil anlamlama sistemlerinin bu durumları nasıl temsil ettiğini* anlamak için (anne/kız ilişkisi ya da Ödipal üçlü ilişkiler gibi) temaları" incelemişlerdir (Kaplan, 1990, 14, yazarın kendi vurgusu). Dahası bu yapıçözümcü yaklaşım sayesinde istenilen okumanın, yani kodlanmamış okumaların doğasına aykırı olan okumaları yapabilmişlerdir.

Bu nedenle 1980 ve 1990'lar boyunca sinemanın fallik merkezli okunmasının ortaya çıkardığı sorunlar geniş ölçüde tartışıldı ve bu okumalara itiraz edildi. Sonuç olarak psikanalitik sinema kuramı izleyicinin film izleme süreci ve metinsel analiz alanlarında oldukça geliştirildi. İzleyici konumlandırılması artık çok daha heterojen ve farklı alanlar üzerinden okunmaktadır (**toplumsal cinsiyet**, **sınıf**, ırk, yaş, cinsellik, milliyet ve inanç gibi). Özne-izleyici filmsel metni hem oluşturur, hem de onun vasıtasıyla oluşur (bkz. **ideoloji**). Bu nedenle izleyici-beyaz perde ilişkisi en az iki yönlüdür. Sonuç olarak, klasik anlatının Ödipal yörüngesi artık yalnızca erkeğe aitmiş gibi algılanmıyor -özellikle, **melodram** ve **film noir** gibi, tümden erkek egemen görünmeyen film türleri için. Artık kadının Ödipal yörüngesi, öncelikle anne/kız ilişkileri ve ikinci olarak da lezbiyen ilişkiler (bilinçdışı düzeyinde olsa bile) açısından incelenmektedir.

Bu maddeyi, kadının Ödipal yörüngesiyle ilgili diğer bir konuyla, yani bu yörüngenin arzuyla olan bağlarıyla bitirmek istiyorum. Psikanalizin sinema kuramı içine girmesinin başlangıcından itibaren erkek Ödipal yörüngesine ve arzuya hatırı sayılır bir ilgi gösterilmişken, kadın söz konusu olduğunda bu sorun yakın zamanlara kadar odağa alınmamıştır. Barthes, *Le Plasair du texte* (1973) adlı kitabında

haz ve *jouissance* arasında ayrım yapmıştır. Edebi metinler hakkında konuşsa da, bu ayrım diğer metinler (bedensel metin de dahil olmak üzere) için de uygulanabilir. Okuyucu, hazzı gerçekçi metinlerin sunduğu sondan, ifade edilemeyen coşkuyu (*jouissance*) ise tersine final sağlamayan anlatı tarzlarından alır. Barthes bir metin okurken, bedeninin kendi fikirlerinin peşinden gitmesiyle *jouissance*'ın yaşandığını belirtir. *Jouissance* bedensel (fiziki) olarak yaşanır, yoksa dilsel olarak değil. Yazar kendi zevk alan bedeniyle karşılaşır ve buna *corps de jouissance* adını verir. Bu yolla, metinsel nesneye erotik bir yükleme yaşar. Barthes, burada, Freud'un narsistik ego kavramını tekrar eder gibi görünür. Hem haz hem de *jouissance*, der Barthes, aynı metinden türetilebilir. Artık hazzın Simgesel Düzende (toplumsal düzen, denetim, sonlu yapı) yaşandığını ve dil içinde ifade edildiğini görebiliriz. *Jouissance* ise İmgeselde yaşanır (çünkü bu terim, kişinin, kendisinin aynadaki yansımasını gördüğü anda yaşadığı ilk hayali bütünsellik anına gönderme yapmaktadır). Bu yüzden ifade edilemeyen olarak kalır. Haz ve *jouissance* aynı metin içinde bir arada olabileceğinden, aynı şekilde, İmgesel ve Simgesel de tek bir metin içinde birlikte yaşanabilir. Daha önce de pek çok kez söylediğimiz gibi, İmgesel ve Simgesel zaten bir arada varolurlar.

O zaman, *jouissance* ve kadının arzusu sorununu ele alalım. Kuşkusuz *Jouissance*'ın söylev-dışı olduğunu hatırlıyoruz. *Jouissance*, öncelikle, ayna evresinde, kişinin imgeyle birleşmesinden duyduğu büyük mutluluk içinde bütünsel hale geldiği imgesel andır. *Jouissance* dilden öncedir, ifade edilmeden kalır. Bundan dolayı, artık çocuğun konuşabildiği Simgesele girişte *jouissance* öznelliğin Gerçek Düzeni'nin alanına katılır ve ifade edilemeyen (ölüm ve arzu) ile ilişkili hale gelir. Yukarıda belirttiğimiz gibi, Lacan'a göre, kadın hem "bir bütün/varlık değildir" hem de *jouissance*'ın alanıdır. Ayrıca kadının cinsel ve dilsel olarak iki yönlü konumlandırıldığını da belirtmiştik. Bir yandan Öteki'yi ya da babayı arzular ve aslında Simgesel Düzen içinde yer alır ancak Simgesel Düzen'e ait değildir. Diğer yandan ise, kadın hem Ödipal-öncesi, hem de dil-öncesidir. Bu nedenle, ifade edilemeyen hazza erişimi Babanın Yasası tarafından yasaklanmış olan erkeğe nazaran kadın, *jouissance*'ı yaşamaya çok daha hazırdır.

Bu fallus merkezli bakış açısıyla bakıldığında, *jouissance* kadının "doğal" alanı olarak görünür. Kadının "derin ve karanlık gizemidir."

Jouissance İmgesele ait birleşme hazzı anlamına gelir: ego ideali ile yaşanan narsistik özdeşleşme anı. Aynı zamanda öznenin daima arzuladığı şey anlamına gelir: kayıp olan nesneyle (küçük öteki nesnesi; anne / öteki) arzulanan birleşme. Bunu kadın özne yaşarken, erkek yaşayamaz: kişinin kendisiyle ve anneyle bütünleşmesi. Kadın, erkek öznenin sahip olmadığı bir şeye sahiptir. Bu bütünleşmedeki lezbiyen imaların ötesinde, kadın doğum yaptığında, kendisi de bir anne olarak hem anneyle özdeşleşir hem de anne haline gelir. Annesinin bedeniyle bütünleşirken aynı zamanda kendisini de doğurur. Lezbiyenlik ve ifade edilemeyen haz içinde yeniden üretim ve narsistik bütünleşme: *jouissance*. Aynı derecede önemi olan bir diğer husus ise, bu fallus merkezli bakışa göre, kadın özne *jouissance*'ı yaşayabileceğinden, 'doğal olarak' Gerçek Düzen içinde temsil edilir. Bu durum kadın cinselliğinin, fallik gösterenin damgasını vurduğu dil yoluyla inşa edilen erkek özne tarafından dışlanması ve reddedilmesi anlamına gelir. Kadın simgeleştirmenin dışındadır. Cinselliği ifade edilemez olarak kalır -fallik açıdan Simgesel Düzen içinde bir delik olarak kalır ve erkek özne onun varolduğunu reddeder. Gerçeğin genellikle bir sanrı olarak yaşandığını ve bu nedenle cinsellik ve ölümle bağlantılı olduğunu hatırlıyoruz. Yani erkek özne, kadın öznenin cinselliğini Gerçek Düzen içinde (*jouissance* olarak) yasakladığından, kadının cinselliğini aslında bir sanrı, ölüm kadar 'arzunun ötesinde' olarak yaşar.

Fallus merkezli bir dünyanın kadın özneyi, gücünü bundan alamayacağı bir biçimde yapılandıracağını görmek zor değildir. Ve kadının arzu deneyiminin, tıpkı *jouissance*'da olduğu gibi, dilsel değil ama suskun ve biyolojik bir temele oturması dikkate değerdir. 'Kötü' annelik konusu, diğer iletişim araçlarında olduğu gibi sinemada da sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin, *Mommie Dearest* (Frank Perry, 1981) filminde Joan Crawford'un canlandırdığı kötü anne, *Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) filmine ismini de veren ve kızlarından biri tarafından aşırı anneliği nedeniyle 'cezalandırılan' fazla

gayretli anne ya da *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) filminde kızının zenginliğe giden yolda başarıyla ilerlemesi için kızından vazgeçen kendini feda eden ama hırslı anne. *Yaratık 3* (*Alien 3*, David Pincher, 1992), *Sinek* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986) ve *Coma* (Michael Crichton, 1977) gibi yaratıkların yeniden üretildiği filmler ya kadınları yeniden-üretim organlarına sahip oldukları için cezalandırmaya ya da onların gerekli olmadıklarını göstermeye çalışırlar. Schwarzenegger'in filmi *Ufaklık'ta* (*Junior*, Ivan Reitman, 1994) olduğu gibi erkekleri yeniden-üretici olarak gösteren filmler, ne kadar aptalca da olsa, yine de erkek fantezileri ve *jouissance*'ın bilinmeyen bölgesinin kadın işgaline dair onların korkuları hakkında bir şeyler anlatırlar.

Kara filmdeki kadınlar çoğu kez erkek egemen anlamlama sistemlerine boyun eğmeyi reddettikleri için cezalandırılırlar. Daha doğrusu, öncelikle kendi cinselliklerinin denetimine sahip olarak yapılandırılırlar ve ardından bu sebepten dolayı cezalandırılırlar. Başka bir deyişle bir tür olarak kara film 'ifade edilmeyen'i, kadına ait *jouissance*'ı beyaz perdeye yansıtır. Temsil edilemeyeni, Gerçek Düzen'i temsil eder. Erkek kahramanın genelikle anlatı içinde olan biten konusunda (sanki kısmen körleşmiş ya da sanrı görüyormuş gibi) kafasının karışık olduğunu belirtmek ilginç olacaktır (*Double indemnity/Çifte Tazminat* (Billy Wilder, 1944) ya da *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944) filmlerinde olduğu gibi). Kadın öznelliğine ait erkek sanrısını gösteren en iyi filmin Otto Preminger'in *Laura*'sı (1944) olduğu öne sürülebilir. Erkek kahraman olan dedektif Marc McPherson, kafasını öldüğünü düşündüğü kadına (Laura) ait bir portreye takmıştır. Kadını o kadar büyük bir takıntı haline getirmiştir ki onu kelimenin tam anlamıyla sanrılamaya başlar. Dedektif, aynı zamanda, bir an için Laura olarak yanlış-tanıdığı kadını takip eder - ve sonunda, onunla canlı olarak yüzyüze gelir.

Konu kara film olduğunda, en azından kadın öznelliği ile alakalı olarak, Gerçek Düzen'e ait mizansenin iğdiş edilme korkusundan doğan bir oyunu mümkün hale getirdiğini görebiliriz. Burada güçlü

"fallik" kadın cinsel olarak silahlarını kuşanmış ve tehlikeli olarak temsil edilir. Ancak, kıyafete ait kodlar vasıtasıyla fetişleştirildiği gerçeği de gözümüzden kaçmamalıdır. Bu durum bize, kadının erkek tarafından kontrol altına alındığını ve bununla birlikte – her ne kadar film boyunca saldırgan bir tutum sergilese de – filmin finalinde haddinin bildirildiğini anlatır (örneğin *The Woman in the Window* (Fritz Lang, 1944); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955).

Psikanalizin filme uygulanması üzerine örnek yazılar için bkz. **Doane, Mellencamp ve Williams (der.), 1984; Doane, 1992; Kaplan, 1980, 1983, 1990 ve 1992; Krutnick, 1991; Kuhn, 1982 ve 1985; Lebeau, 1994 ve 2001; Lurie, 1980; McGowan, 2004; Modleski, 1982 ve 1988; Mulvey, 1989; Rose, 1986; Zizek, 1999.**

Q

QUEER SİNEMASI

İsimlendirilmemiş olmasına rağmen Queer sineması on yıllar boyunca vardı. Fransa'da, 1930'larda ve 1950'lerde üretilen Jean Cocteau ve Jean Genet'nin filmleri (örneğin *Le Sang d'un poète/Bir Şairin Kanı*, Cocteau, 1934, ve *Un Chant d'amour/Bir Aşk Şarkısı*, Genet, 1950) öncü örnekler olarak gösterilmektedir. **Avangard** ve **yeraltı** hareketleriyle tanımlanan bir sinemadır (örneğin 1960'larda, ABD'de Anger ve Warhol'un filmleri). Sinemanın avangard dünyasında lezbiyen sinemacıların da güçlü bir varlığı söz konusudur (örneğin Ulrike Ottinger, Chantal Akerman, Pratibha Parmar). Queer sinemasının geçmişi ile ilgili pek çok ismi sıralayabiliriz, fakat büyük isimlerden bir diğeri (1970'lerde ve 1980'lerin ilk döneminde çalışmış olan) kuşkusuz Rainer Werner Fassbinder'dir – görünüşte anaakım (Avrupa sanat) gibi duran filmlerinde dahi türleri ele alıp, onları gey ve queer bir duyarlılıkla yeniden yorumladı (bkz.: *Korku Ruhu Kemirir*, 1974; *Maria Braun'un Evliliği*, 1979). Ve Genet'nin bir romanından uyarlanmış olan son filmi *Querelle*'in (1982) tamamen gey ve queer arzular hakkında olması bu duruma tam da uymaktadır. Ve son olarak, bu listede yer alan hangi film, Brezilyalı sinemacı Hector Babenco'nun 1985 yapımı *The Kiss of the Spiderwoman/Örümcek Kadının Öpücüğü* filminden daha queer ve cesur olabilir? Bu filmde endevrimci maço bile kendi hapishane hücresindeki havalı ibnenin cazibesine dayanamamaktadır.

Queer sineması ilk kez 1991'de, Toronto Film Festivali'nde, gey imgelerinin tarihini tekrar-ele alan ve inceleyen çok sayıdaki filme işaret eden bir kavram olarak sunuldu. Bu filmler, erkeğe bakan erkekler, karşılıklı bakışlar ve benzeri gibi tekrar gözden geçirilen öznellikler önermektedirler. Onlar, ayrıca daha önce anaakım olarak kabul edilen türleri ele aldılar ve zevk meselesini perdeye taşıyarak ve aşırılığı kutlayarak, bu türleri paramparça ettiler. Bu filmler, belirli örneklerde daha önce atlanmış olan homoseksüel bağlamı tekrardan

oluşturdular. Örnek olarak, Derek Jarman'ın tarihi filmi *Edward II*'ye (1991) ya da Tom Kalin'in cinayet/suç **gerilim filmi** *Swoon/ Baygınlık*'a (1992) bakılabilir. İkinci film 1924'te, Chicago'da iki genç adamın 14 yaşındaki bir çocuğu öldürmelerini anlatan gerçek bir hikayenin daha önceki iki doğrudan* (!) ele alınışının bir 'yeniden yapımı/yeniden çekimi'dir. İlk versiyon Hitchcock'un *Rope/Ölüm Karan* (1948) filmi, ikincisi de Richard Fleischer'in *Compulsion* (1959) filmiydi. Her ikisi de iki katilin ilişkisindeki homoseksüel boyutu tamamen atlamaktadır.

Queer sineması her zaman marjinal bir sinema iken, sadece 1990'larda, AIDS trajedisinin ışığında, daha görünür hale geldi. Aslında, ayrıca isimlendirildiği haliyle Yeni Queer Sineması bugünlerde teşhis edilebilir bir hareket olmasa da pazarlanabilir bir meta durumundadır. Amerikan Queer Sineması'nın öncülerinden biri Gus Van Sant'tır (*My Own Private Idaho/Benim Güzel Idaho'm*, 1991, *Even Cowgirls Get the Blues/Dişi Kavboylar da Hüzünlenir*, 1993). Yeni Queer Sinema, 1992'de, B. Ruby Rich'in *Village Voice*'taki bir makalesinde, Amerikalı Todd Haynes, Jennie Livingstone, Gus Van Sant, Gregg Araki, Laurie Lynd ve Tom Kalin ve İngiliz Derek Jarman ve Isaak Julien tarafından temsil edilen gey ve lezbiyen sinemasındaki rönesansı tanımlamak için kullandığı bir terimdi. Queer sineması tek bir estetik yaklaşım değildir, aksine farklı estetik yaklaşımların bir bileşkesidir – Rich'in keyifle 'Homo-Pomo'** olarak işaret ettiği mesele. Queer sineması farklılıklarla övünen bir sinemadır. Her şeyden önce homoseksüel erkek sinemasıdır ve erkek arzusunun inşasına odaklanmaktadır. Bazı lezbiyen sinemacılar bu sınıflandırmaya girebilecek filmler üretmişlerdir ve bu bağlamda, bir tek kendi **cinselliklerini** değil de (örneğin *Go Fish!*, Rose Troche, 1994), erkek benzerlerinin cinselliklerini de anlatmış olmaları anlamlıdır (*Paris is Burning/ Paris Yanıyor*, Jennie Livingstone, 1991).

---

* Yazar burada *straight* kelimesini, iki anlamına da vurgu yapmak için kullanmaktadır: *doğrudan* ve *hetero*.

** Burada *homo*, *homoseksüel*'e, *pomo* da *postmodern*'e işaret etmektedir. (ç.n.)

Queer politik açıdan lezbiyen görünmezliğe bir çare üretemedi. Film endüstrisinin heteroseksüel dünyasında olduğu gibi, gey sinemacılarla karşılaştırıldığında lezbiyen sinemacıların desteklenmesi konusunda da halen bir eşitsizlik söz konusudur. Geylik günümüzde muhtemelen lezbiyenlikten daha havalıdır ve insan eğer 1990'ların başlarında Yeni Queer Sineması ortaya çıkmasaydı, *Philadelphia* (Demme, 1993) acaba Hollywood tarafından finanse edilebilir miydi ve anaakım olduğu kadar gey izleyiciler arasında da başarı sağlayabilir miydi diye - belki de alaycı bir şekilde - merak ediyor doğrusu. Bunu söylemekle birlikte, çoğu Yeni Queer Sineması'ndan önce üretilmiş olmasına rağmen - Patricia Rozema'nın büyüleci filmi when *Night is Falling* (1995) bir istisnadır - o yıllara ait bazı uzun metrajlı lezbiyen filmler de vardır. 1980'lerdeki çalışmalar arasında Lizzie Borden'in *Born in Flames*, 1983, Donna Deitch'in *Desert Hearts*, 1985 ve Patricia Rozema'nın *I've Heard the Mermaids Singing*, 1987, filmleri sayılabilir. Lezbiyen sinemacıların çoğu, finansal destek eksikliğinden dolayı, kendilerinden önceki diğer marjinal sinemacılara benzer bir şekilde (kadın sineması ve çöplük sinemasına dönüşen Yeni Sinema gibi), kendi karşı-sinemalarını devam ettirebilmek için videoyu tercih ettiler (bkz. Sadie Benning, *Jollies*, 1990, Pratibha Parmar, *Khush*, 1991, Shu Lea Cheang, *Fresh Kill*, 1994).

Queer sineması terimi, büyük bir ihtimalle, 1980'lerin ortalarında eleştirel kuramda ortaya çıkan terimlerle, isim vermek gerekirse Queer kuramla özdeşleştirilmesi sonucunda ortaya çıkmıştır. Queer kuram, (diğerleriyle birlikte) **feminist kuram** tarafından devreye sokulan ve ayrıca AIDS ve eşcinsellik etrafında dönen sayısız söyleme eleştirel bir cevap olarak ortaya çıkan, toplumsal cinsiyet ve cinsellik ile ilgili tartışmaları alevlendirme ve bir sonraki aşamaya taşıma arzusu olarak da görülebilir. Queer kuram muhtemelen, postmodernizm çağında ortaya çıkan ilk gerçek **postmodern** kuramlardan biridir. Uygulamada çok geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Yaşamın bütün 'hetero-olmayan' yaklaşımlarını kucaklayan bir kavramdır - bizim bağlam açısından bakarsak, filmi ve popüler kültürü de kapsamaktadır. Politik açıdan toplumsal cinsiyet ve cinsel kimlik ile ilgili öne sürülen temel öze ait ikili karşıtlıkları bozma, onların sınırlamala-

rını ortaya çıkartma ve bu meselelerin düşünüldüğünden de muğlak olduğunu önerme çabasındadır (örneğin izleyicilerin - kendi müzik videolarından birinde yaptığı gibi - elbise giyen ve pek çok hit parçasından birini söyleyen Robbie Williams'ı izlemekten alacağı zevki düşünün). Bu heteroseksüelliği yıkmaktan öte bir şeydir ve ayrıca egemen bir homotoplumsallık olgusunu ve inkarın ikiyüzlülüğünü göstermekten de öte bir şeydir. Gerçekte herkesin toplumsal cinsiyet ve cinsellik konusundaki düşüncelerini sorgulamasına sebep olması açısından, bundan daha da coşkun bir şeydir. Neredeyse her şeyin nasıl, basitçe metinleri okumanın bir diğer – ikincil değil de eşit – yolu olarak, queer-okunabileceğini ('sorgulanabileceğini'*) göstermektedir. Queer okumalar 'doğal olana karşı' gelen okumalardır (Verhoeven, 1997, 25). Queer kuram, queeri uygulama anında, diğer bir ifade ile yazarları ve sinemacıları geylik hakkında yazarken ve film yaparken incelemektedir. Bütün cinsiyetler queer çalışmalar yapabilirler. Böylece geylik hakkında metin üreten heteroseksüeller, biseksüeller, transseksüeller, transgenderlar, geyler ve lezbiyenler Queer[ce] davranmaktadırlar. Queer kuram metinleri açımlayabilir ve bizi hetero gibi görülen metinleri farklı okumamıza – ya da onlara yeni ve farklı bir açıdan yaklaşmamıza sebep olabilir. Böylece queer okuma bize izlediğimizin (okuduğumuzun), aslında düşündüğümüzden daha karmaşık bir şey olduğunu bize gösterebilir (örnek olarak kanka filmlerini düşünün). Oyuncular ya da sinemacılar queer olmak zorunda değiller fakat metnin kendisi ya da oyunculuk queer okumaya davet ediyor olabilir (Joan Crawford'un *Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954, filminde erkek giysilerde, silahlı ama erkeksi kadın Vienna rolündeki gibi).

Yeni Queer Sinema queerliğin, homoseksüelliğin ve lezbiyenliğin olumlu görüntülerine karşı ilgisizdir fakat kendi politik görüşü hakkında kesin çizgilere sahiptir – cinselliği belirlenmiş ya da kesinleştirilmiş bir şey olarak değil de çeşitlilik olarak ifade etmekle başlar. Böy-

* Burada yazar bir dil oyunu yaparak, *queer* ve okumak (*read*) kelimelerinin serbest bir bileşkesi olarak *queried* (sorgulanmış) kelimesini önermektedir. (ç.n)

lece queerlikle ilgili klişeler yeniden sahiplenilmiş ve onlarla oynanmıştır. Gerçek bir *kamp** (hetero sinemanın sahiplenilmiş kampı değil de) biçimi içeriğe tercih eder fakat bunun da bir sebebi vardır. Queer kamp klişeleri ani ve akıcı bir şekilde kırmakla ve abartılı giyinmekle ilgilidir. Kasıtlı bir bayağılık gösterisi yardımıyla tüketicinin pasifliğini radikalleştirme ile ilgilidir. Birinin performatif rolünü (*camper* sözcüğünün Fransızca özgün kullanımında olduğu gibi: birinin rolünü oynamak) bütünüyle ve tüm gerekliliklerivle üstlenmek ile ilgilidir. Klişeler söz konusu olduğunda, kampın kendisi ve narsizm, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, Stephan Elliott (1994) ve *Go Fish!*'te bazı asil parodiler üretir. Queer sinema homoseksüelliğin ve lezbiyenliğin (iyi ya da kötü olarak) kendilerine atfedilen değerleri mutlaka taşımaları gerektiği şeklindeki görüşü sorgulamaya açar. Homoseksüellikle ve lezbiyenlikle ilgili politik göndermeler olduğu gibi, siyahi gey ve lezbiyen sinemacıların gösterdikleri gibi (*Looking for Langston*, Isaac Julien, 1988), aynı zamanda ırkla ilgili de göndermeler söz konusudur. Queer sinemasında ve kuramında, hem bakış hem de görsel hazla ilgili sorunlar detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutulur. Filmin içindeki bakış alışverişi farklı olduğundan, aynı zamanda filmin dışındaki izleyicilerin bakışları da farklı olmak zorundadırlar. Bir izleyici anlatı içerisinde farklı pozisyonlara kendini adapte ettiği sürece çok daha fazla hazza ulaşabilir. Pornografiyi ve (kadın ya da erkek) izleyicilerin işlerin ısınmasını sağlamak için bir ya da iki lezbiyen sahne de içeren tipik bir üçlü sevişmeyi izlerken aldıkları hazzı düşündüğümüzde, bunun bazı açılardan çok da yeni bir şey olmadığını görürüz. Fakat belki de Queer kuram sayesinde bunun hakkında bu kadar rahat konuşabiliyoruz. Pornografinin, film çalışmaları içerisinde eleştirel bir alan olarak, gerçek anlamıyla belki de Queer kuramın etkilerinin sonucunda, ancak 1990'larda ortaya çıkması ilginç bir durumdur.

* *Kamp* (*camp*) değer ölçüleri güzellik bağlamında değil de yapıntı (artifice) ve stilizasyon bağlamında değerlendirilen estetiğin bir çeşididir. Biçimin içeriğe üstün geldiği, abartıldığı bir duruma denk gelir. (ç.n.)

Queer Sineması anaakıma geçiş yaptı ve burada filmleri yapanların tamamı gey ya da lezbiyen değildiler. Ve bir şekilde de asıl mesele budur. Bazı eleştirmenlerin Wachowski'nin lezbiyen yeni-kara filmi *Bound* (1996) hakkındaki görüşleri, bizi bu konu hakkında görüş belirtmenin ne kadar zor olduğu konusunda uyarsa da, asıl mesele yönetmenlerin atanmış olması değildir. Nasıl olursa olsun, ben bu geçişin, queerliğin diğer yapılarla birlikte artık tanınan bir yapı olduğunu gösteren bir durum olduğunu kanıtlamak istiyorum. Bir tek 1998-9'da queer oldukları açıkça görülen (en az) altı tane film çekildi, bunlardan ikisi kadınlar tarafından yapıldı ve filmlerin tamamı da gişede başarılı oldu: *Being John Malkovich* (Jonze, 1999), *Boys Don't Cry* (Peirce, 1999), *Gods and Monsters* (Condon, 1999), *High Art* (Cholodenko, 1998), *Love is the Devil* (*Study for a Portrait of Francis Bacon*) (Maybury, 1998) ve *The Talanted Mr Ripley/ Yetenekli Bay Ripley* (Minghella, 1999). Filmlerden hiçbiri ne queer bir kimliğe sahip olmanın ne demek olduğunu, ne de toplumda kabul görme adına ne tür zorluklar yaratabileceğini gizleme çabasındadır. Bir tek filmlerden ilki, John Malkovich'in beynine girerek ve onun gözünden bakarak gerçekleşen bir seri zevkli macera sonucunda ortaya çıktığı ileri sürülebilecek lezbiyen ilişkiyi biraz muğlak bir şekilde göstermektedir. Gey sinemacı James Whale'ın (1930'lardaki *Frankenstein* filmlerinin yönetmeni) kariyerini irdeleyen *Gods and Monsters* filmi, Hollywood'un tam anlamıyla bir hetero dünyası olduğu bir dönemde, bir queerin burada çalışmasının ne demek olduğu konusunda bize ip uçları vermektedir. Ne var ki, diğer dört filmin oldukça karamsar olduklarını belirtmek gerekmektedir çünkü bu filmlerde ya başkalarının hoşgörüsüzlüğünün sonucu ölümdür (*Boys Don't Cry; Yetenekli Bay Ripley)* ya da gey ve lezbiyen topluluğun sert yönlerini çok kararlı bir şekilde gösterilmektedir (*High Art; Love is the Devil*).

Queer Sinema bakış açılarının ve cinselliklerin çeşitliliğini savunmaktadır. Aynı zamanda türsel bazda da bir çeşitlilik söz konusudur: vampir filmleri ve komediler, gerilim filmleri ve müzikaller. Queer sinema queeri, anakım sinemanın çoğunlukla 'onu' hapsetmeye çalıştığı can çekişen temsilinden kurtardı. Queerler ne depresif anomiklerdir, ne de bazı sinemacıların bizi inandırmaya çalıştığı gibi

seri katillerdir (bkz. Winterbottom'un saldırganca *Butterfly Kiss*, 1994, filmine). Foucault'yu tekrarlamak gerekirse: 'Queer her yerdedir'. Queerin küreselleşme işaretleri mevcuttur. Avrupa düşünüldüğünde, Almodovar'ın çalışmaları bunun ilk açık örnekleridir. Fakat Asyalı queer de ayrı şekilde sahnededir (Chen Kaige'nin *Farewell My Concubine*, 1993, Zhang Yuan'ın *East Palace/West Palace*, 1996, Wong Kar-Wai'nin *Happy Together*, 1997). Artık queeri bulmaya çalışmak değil de onunla 'ilgilenmek' meseledir.

Ek okuma için bkz. **Bad Object-Choices, 1991; Bristow, 1997; Burston ve Richardson, 1995; Creekmur ve Dory,1995; Dorenkamp ve Hanke, 1995; Dyer, 1977b, 1990; Fuss, 1992; Gever *ve diğ.*, 1993; Gill, 1995; Grossman, 2000; Hanson, 1999; Horne ve Lewis, 1996; Jackson ve Tapp, 1997; Kuzniar, 2000; Mell-Metereau, 1993; Russo, 1981, 1987; Weiss, 1990; Whisman, 1995;**

Queer ile ilgili bir belgesel bir film için bkz. ***The Celluloid Closet*, Rob Epstein ve Jeffrey Friedman, 1995.**

R

RENK

Sinemada rengin tarihi sesinkine göre daha inişli çıkışlıdır. Renk 1960lar ve 1970lerde (önce ABD'de sonra Avrupa'da) renkli televizyonun ortaya çıkışına dek tamamen egemen olmadı. O tarihe kadar doruğa çıktığı tek dönem 1950lerin başıydı ve o zaman bile yapımların sadece yüzde 50'si renkliydi (Cook, 1985).

Tarih

Bir fikir olarak renk, sinemanın ilk günlerinden itibaren düşünülmeye başlanmıştı. 1896'da Edison yanında çalışan kadınlara, çerçevenin tamamı ya da bir parçası elle boyanmış görüntüler yaptırıyordu. Fransa'da Méliès aynı şeyi tek başına yapıyordu. Kısa bir süre sonra, filmler daha uzun ve bu yüzden boyanmaları daha pahalı hale geldikçe, Pathé Frères Amerikan endüstrisinin de benimsediği şablon boyama uygulamasına yatırım yaptı -yine kadınlar tarafından uygulanıyordu (bu arada, daha uzun filmlerin kurgusunu da yapmışlardı). 1920'lerde Hollywood şablon renklendirmesinden uzaklaştı, önemli yapımlar için filmlerde hafif renklendirme ve tonlama yapılıyordu.

İlk renkli film denemesi 1912'de İngiltere'de belgesellerle başladı. Renkli filmler ek bir işlemle yapılıyordu; film renkli filtrelerle çekiliyor, sonra perdeye aynı renkli filtrelerle yansıtılıyordu. Ancak bu işlem yaygınlık kazanmadı. Modern renk teknolojisi eksiltmeli bir işlem (spektrumdan istenmeyen renklerin çıkarılması) üzerine kuruldu. Bu işlem 1915'te kurulan Technicolor Motion Pictures Corporation tarafından ilk olarak 1920lerde uygulandı.

Technicolour ilkesi renk transferi üzerine kuruluydu. Technicolor önce 1920ler boyunca iki-şeritli kamera ve negatifleri başarılı bir şekilde kullandı, 1932'de üç-şeritli kamera ve negatifleri mükemmelleştirdi. Çekimden sonra bu negatifler bir optik basım cihazında her biri ana renklerden birine uygun filtreler aracılığıyla üç ayrı pozitif üzerinde işlemden geçiriliyordu. Bu pozitiflere daha sonra ayrı ayrı

uygun tamamlayıcı renk (eksiltmeli renk de deniyordu) aktarılıyordu. Böylece yansıtma sırasında orijinal görüntü uygun renk tonlarına sahip oluyordu. Bu renk sisteminin sadece üç-şeritli kameralarla uygulanabilmesi ve patentinin de Technicolor'a ait olması nedeniyle şirket 1935'ten itibaren Hollywood'la ilişkili yapımlarda neredeyse yirmi yıl sürecek tam bir kontrole sahip oldu. Şirket kamera ve teknisyenleri kiralıyor, filmleri işleyerek basıyordu. Technicolor, görevi teknolojiyi **Hollywood'un** ihtiyaçlarına uydurmak olan kendi renk danışmanı Natalie Kalmus'a (şirketin kurucularından birinin eski eşi) destek oldu -bu, rengi çevreleyen **ideoloji**yi büyük ölçüde etkileyen bir faktör oldu (aşağıya bakınız).

1947'de hükümetin çıkardığı anti-tröst yasası Technicolor'un 35 mm renkli film üzerindeki tekelinin aşınma sürecini başlattı. O dönemde Eastman-Kodak karşılıklı anlaşma gereği Technicolor ile rekabet etmiyordu. Şirketle daha küçük formatlı 16 mm filmlerde renk kullanmak üzere lisans değişimi anlaşması vardı ve zaten renkli film 1930lar ve 1940lardaki yapımlarda hâlâ baskın faktör değildi. Renk daha çok **müzikaller, kostümlü dramalar** ve çizgi filmlerde kullanılıyordu -genellikle de büyük başarı yakalanıyordu (*A Star Is Born*/*Bir Yıldız Doğuyor* (George Cukor, 1937; *Gone With the Wind*/*Rüzgar Gibi Geçti* (Victor Fleming, 1939)). Bu arada, technicolour'u ilk kullanan ve renkli çizgi filmin özel haklarını alan Walt Disney, renkli kısa çizgi filmlerinin başarısından son derece memnundu. Ama 1950lerin başında anti-tröst yasası iki şirketi de tekelci uygulamaları nedeniyle suçlayınca bu şirketler anlaşmalarını feshetti. Eastman-Kodak kendi teknolojisini geliştirmeye devam etti ve 1954'te Technicolor'a göre uygulaması daha kolay, daha ucuz ve her türlü kamerada kullanılabilen entegre üç duyarkatlı renkli filmi üretti. Bu filmin işlenmesi de daha ucuzdu çünkü tek negatifti. Technicolor'un sinema sanayiindeki ölümü, renk işlemi **sinemaskop** teknolojisine iyi adapte olamadığı için daha da hızlandı. Technicolor bu sorunları sonunda çözse de, bu Eastman'ın pazarın büyük bölümünü ele geçirmesinden önce gerçekleşemedi. Technicolor şirketi hâlâ uzun metrajlı filmlerde çalışsa da bu küçük bir orandadır ve şirket araştırma ve laboratuar süreçlerine daha çok odaklanmıştır.

Renk ve kuram

Renkli film belirsiz bir şekilde konumlanmış bir kavramdır. Bir taraftan gerçekliği siyah-beyaz filme göre daha doğal olarak yeniden üretebilir. Ama bu arada dikkati de kendi üzerine çekebilir ve gerçekten de sembolik değeri vardır. Hollywood buna çifte karşılık verdi. İlk olarak 1930larda ve 1940larda Hollywood rengin kendi içinde özellikle gerçekçi olmayan belirli türler -stilize ve seyirlik türler (müzikal, fantastik, epik) için kullanılması gerektiğine karar verdi. Daha sonra, 1950lerde renk daha yaygın olarak kullanılmaya başlandığında Hollywood, Natalie Kalmus'un tüm renkli filmlerin atmosferi ve anlamı vurgulamaya çalışmak için kullanılması gerektiği yönündeki dayatmasını kabul etti. Böylece parlak ve doygun renklere engel olundu (Bordwell, Staiger ve Thompson, 1985: 356).

Ancak renk aynı zamanda gözetleme dürtüsüyle ilişkili değer ve işlevlere sahiptir. Steve Neale'in (1985) filmin temsilinde rengin değerine dair analizi üç temel noktayı açığa çıkarır. İlk olara, rengin diyalektik (yani çifte karşıtlık) işlevi vardır. Renk başlangıçta seyirlikle ilişkili olduğu için bu ortaya çıkmıştı ve bu nedenle gerçekçi görülmedi. Ancak daha sonra renkli televizyonun -belgeselleri ve haberleri ya da güncel programlarıyla- ortaya çıkmasının ardından, renk aynı zamanda gerçekçiliğin mührünü de ele geçirdi (böylece ilk dönem denemelerdeki orijinal anlamlarından birine geri dönüldü). Bundan sonra, renkle ilgili söylemi merkeze alan anahtar terimler bir yanda doğa/gerçekçilik, diğer yanda seyirlik/sanat oldu -iki karşıt terim dizisi. En basit ifadesiyle, renk seyirlik için kullanılırsa, estetik tarzı yaygın bile olsa, artık gerçekçi işlevine gönderme yapamaz. Eğer gerçekçi tarz isteniyorsa o zaman film doğayı yansıtmalıdır (ekrandaki renk 'dışarıdaki,' gerçek dünyadaki renktir) ve böylece seyirlik ve/ya da sanat işlevini reddetmelidir.

Neale'in rene dair vurguladığı ikinci nokta büyük olasılıkla en önemli olanıdır (özellikle feminist sinema kuramı için). İki terim dizisi arasındaki çelişkiye gönderme yapan Neale (1985: 152) bu noktada bir başka öğenin daha devreye girdiğini söyler: Kadın be-

deni. Kadınlar zaten ataerkil ideoloji içinde "hem doğanın hem de kültürün birbirini dışlayan uzamlarında" (yani, doğal ve yapay) bulunurlar ve aynı zamanda "erotik bakışın toplumsal olarak onaylanmış nesneleridir" (örneğin seyirlik). Bu nedenler yüzünden kadınlar "doğal olarak pratikte renk seyirliğinin kaynağı" işlevi görür (filmdeki renk kadın yıldızın rengiyle, yani hangi renk ona en iyi gidiyorsa onunla belirlenecektir (peki ama neden Rita Hayworth ve Deborah Kerr için çok fazla turuncu ve Doris Day için çok fazla sarı?)). Kadınlar aynı zamanda "kuramda rengin kullanımı ve teşviki için bir referans noktası" olarak işlev görürler (kadın **yıldız oyuncu** renk için başlıca araçtır, gör-ün-ebilirliğiyle haz verir). Neale her şeyden önce "kadın bedeninin ...doğa ve kültürel yapı arasındaki ideolojik boşluğu kapattığı"nı, yani rengin **belirsizliğinin** neden olduğu boşluğu kapattığını söyler -yani kadın yıldız hem gerçekçiliktir hem de seyirlik. Ama kadın bedeni aynı anda "gözetleme dürtüsünün rengin filmdeki kullanımına dahil ve angaje olması"na işaret eder ve odaklanır. Renk kadını bakma zevkinin alanı olarak konumlandırır ve ve **izleyicinin** ona bakmayı istemesini sağlar.

Bu okumada en azından feministler için önemli olan, rengin diyalektik işlevinin somutlaşması bağlamında, kadının dolaylı olarak diğer diyalektik işlevler dizisi içine yerleştirilmesi gerekliğidir. Bu nedenle kadın bedeni renk söylevinde bulunan iki terim dizisi (gerçekçilik ve seyirlik) arasındaki boşluğu doldururken, aynı zamanda kadın "renkli görüntüye bakma isteğiyle ilgili erotik bileşen"i hem *gösterir* hem de *içerir* (Neale, 1985: 155). Yani, erotik olanla ilişkili olarak kadın aynı anda hem **özne** (erotik olana sahiptir ve içerir) hem de nesne (erotik olanı gösterir, bakılıyor olmanın alanıdır) olarak konumlanır. Anaakım ya da **egemen sinemada** bu çifte konumlanışın (özne ve nesne) kadın bedenini, görsel uygulama aracılığıyla, **aracılığa** (özne olmaya) yönelttiği şüpheli bile olsa, anaakım olmayan sinemada böylesi bir aracılığın ortaya çıkabileceği açıktır. Bu açıda, renk, kanonik **kodları** ve **uzlaşımları** yıkmak için **karşı-sinemasal** olarak kullanılabilir.

Neale'in belirttiği üçüncü nokta, rengi yıkmaya yönelik bu potansiyeli daha da geliştirir. Kristeva'nın renkle ilgili yazılarına gönderme yaparak Neale (1985: 156) ruhsal ve erotik dürtülerle çok yakından ilişkili olduğu için rengin öznesi olduğu simgesel örgütlenmeyi (örneğin, rengin anlatının bağımlı olması) parçalayıp yıkabildiğini ve kaçabildiğini öne sürer. Kristeva'ya göre renk aynı anda üç aşamada işler: Nesnel, öznel ve kültürel. Görsel algılamanın alanı içinde nesnel düzey dış dünyaya gönderme yapar, bu şekilde içgüdüsel bir baskı dış dünyadaki nesnelerle ilişkili olarak ifade edilir. Sinema söz konusu olduğunda bu 'dışarı' seyircinin baktığı (içgüdüsel baskı) ekrandaki görüntüler olurdu. Aynı baskı öznel seviyeyi motive eder ve bedenin erotikleşmesine neden olur ("görmek karşılık vermektir"). Son olarak kültürel düzey bu baskıyı, **sansürün** etkisi altında, bir temsil sistemi içinde bir **gösterge** olarak araya sokma işlevi görür. Yani kültürel olan, nesnel ve öznel arasında olanları içerme yönünde işler. Bu sansürün bir türüdür çünkü kültürel olanın amacı öznel ve erotik süreçleri sınırlamaktır ("bakmak karşılık vermektir, bak ama çok ileri gitme"). Kültürel olan kuşkusuz amacında her zaman başarıya ulaşamaz. Pornografik filmler bunun iyi bir örneğidir. Ama yine de, pornografik olarak nitelenmeyen bazı filmler izleyiciyi şaşırtarak yakalamak amacıyla çok erotik sahneler içerebilir.

Renk teknolojisi üzerine daha ileri okuma için bkz. **Bordwell, Staiger and Thompson, 1985; Konigsberg, 1993; renk ve kuram için bkz. Neale, 1985.**

RÖNTGENCİLİK / FETİŞİZM

Röntgencilik başka insanların davranışlarını onlar farkında olmadan izleme eylemidir. Bu, genellikle bakma eyleminin sakıncalı olduğu ya da sakıncalı şeyleri çağrıştırdığı anlamına gelmektedir. Bizler filmlere giderken para öderiz, fakat perdenin karşısına oturduğumuz andan itibaren birer röngenci, bizim onları takip ettiğimizden 'habersiz' olan filmdeki insanların hayatlarını seyreden birer izleyen özne olarak konumlandırılırız. Yaşadığımız zevk tam da bu konumlandırmadan kaynaklanmaktadır (skopofili olarak bilinen izleme ar-

zusu). Ne var ki, röntgencilik izleyici ile sınırlı değildir. Aksiyonu bire bir kaydeden kamera da bir 'röntgencidir'. Karakterlerin filmlerde birer röntgenci olarak konumlandırılmasına sık rastlanmaktadır. Alfred Hitchcock bu tür konumlandırmalarıyla meşhurdur (örneğin, *Rear Window/Arka Pencere*, 1954 ve *Psycho/Sapık*, 1960 filmlerinde olduğu gibi). Röntgenciliğin karmaşıklığını ve özne konumlandırılması açısından mümkün olan bütün alternatifleri başarılı bir şekilde ön plana çıkaran film Michael Powell'ın *Peeping Tom/Röntgenci*, 1960, çalışmasıdır (bu filmin bu bağlamdaki tartışması için bkz. **öne çıkartma**).

Fetişizm vücudun parçalarına aşırı bir dikkatin verilmesine işaret eder, ki bu çoğunlukla kadın vücududur. Dolayısıyla, filmlerde kadınların göğüsleri ve bacakları kamera tarafından 'seçilerek' ayrı olarak gösterilmektedir ve böylece onlara aşırı bir anlam yüklenmektedir. Benzer bir şekilde, kıyafetler de bu fetişleştirme sürecinin bir parçası olabilirler. Nitekim bir kadın daracık, vücuda yapışan elbise giyebilir ve uzun siyah gece eldivenleri takabilir; ya da, çok uzun, belki de ince ve sivri topuklu bir ayakkabı giyebilir ve el tırnaklarına kalın ojeler sürebilir (**renkli** bir filmse ateş kırmızısı).

Psikanalitik bakış açısıyla röntgencilik ve fetişizm, erkek tarafından, cinsel farklılıktan doğan korkuyla (kendisi ile kadın, cinsel öteki arasında olan) ve bu farklılık sonucunda (kadının penisi eksiktir ve erkek 'onun' hadım edildiğini zanneder) hissettiği kastrasyon korkusuyla baş edebilmek için devreye sokulan iki stratejidir. Böylece, birinci stratejiyi devreye sokarken, kadına gözünü ayırmadan bakar ve onun vücudunu, dolayısıyla da cinselliğini bir röntgenci gibi inceler – kadın onun incelemesinin nesnesidir ve bu şekilde o kadını güvenli bir şekilde kontrol altına alır. Bakışının ve gözetlemenin bir nesnesi olarak kadına, anlam erkek tarafından atfedilir. En aşırı haliyle röntgencilik, sado-mazoşistik bir davranışa dönüşebilir. Erkek kadını izler, kadın ise erkeğin ona baktığını bilebilir de, bilmeyebilir de, dolayısıyla bakışa cevap veremez (çünkü bakışla ilgili ve dolayısıyla kadınla ilgili **temsilcilik** erkektedir). Görünürde, kadın erkeğin kurbanıdır ve ona şiddetle saldıracak hatta onu öldürecek potansiyel sadist

kişi de erkektir. Çoğu **gerilim filminin** ve **kara filmin** kendi gerilimleri, bu sado-mazoşistik konumlandırmaya bağlıdır. *Psycho/Sapık* apaçık bir örnektir, fakat *The Shining/Cinnet* (Stanley Kubrick, 1980) de diğer bir örnektir. *Misery/Ölüm Kitabı*'ndaki (Carl Reiner, 1990) Kathy Bates, en azından acı biten son ana kadar, güç ilişkilerinde nadir bir tersine çevirme yoluyla, ayağını kırmış olan ve dolayısıyla 'iktidarsız' kalan en sevdiği popüler roman yazarını tuzağa düşürür; kadın onu sürekli gözetim altında tutar ve ne zaman o (kadının yazılmasını istediği *romanı* yazmayı reddederek!) 'geçmişe dönmeye cüret etse', kadın ona baltayla ve her türlü kastrasyon aletiyle saldırmaktan hiç de çekinmez. Fakat her şey yoluna gider ve yazar kaçmayı başarır - bu ne de olsa komik bir gerilim filmidir.

Fetişizm kadınlara yönelik daha nazik bir bakış açısını getirmez. Fetişizm farklılıkları inkar etme stratejisidir. Erkek kadında 'gizli' olan penisi bulmanın peşindedir. Fetişleşme vücudu parçalara ayırmakla ve bunlara (ya da kıyafetin bir bölümüne) aşırı bir anlam yüklemekle gerçekleşmektedir. Bu aşırı anlam yüklemenin nihai amacı, bu parçaların kendilerini kusursuz olarak görerek, onları eksik olan penisin yerine geçirmektir. Bu sefer kadın vücudundaki farklılıklar inkar edilerek zapt edilmektedir. Kadın falliktir öyleyse tehlikesizdir. Marlene Dietrich özellikle Von Sternberg'in filmlerinde fetişleşmiş bir vücuda sahipti - Dietrich erkekleştirilmiş bir kadın vücuduna sahiptir (bkz. Kaplan, 1983: 49ff:). Marilyn Monroe göğüslerine ve bacaklarına aşırı bir anlam yüklenerek cinsel açıdan tehlikesiz hale getirildi. Daha yakın zamanda, Kathleen Turner ve Theresa Russell, çoğu zaman (fallik olarak) vücuda yapışan siyah elbiseler ve ince, sivri uçlu topuklu ayakkabılar giydiler ve çok uzun saçlarla oynadılar - kalın sesleri ise sadece son rötuşlarıydı.

kapsamlı bir tartışma için bkz. **bakış, psikanaliz, skopofilia, izleyici konumlanması, dikiş**

S

SANAT SİNEMASI

Bu terim ağırlıklı olarak tekniğinde ve anlatısında deneysel olan Avrupa sinemasının belirli bir tipine gönderme yapar. Genellikle küçük ya da orta bütçeli filmler üreten bu sinema sinema estetiğine ve sinemasal uygulamalara yönelmeye çalışır, ve mutlaka değil ama öncelikle, egemen sinema sistemlerinin dışında üretilir. Örneğin devletten önemli mali yardım alan **Fransız Yeni Dalgası** ve Yeni **Alman sineması** bu tarzdadır. Diğer sanat sinemaları, mesela **Amerikan yeraltı sineması**, yönetmenlerin kendileri tarafından finanse edildi. Sanat sineması aynı zamanda belirli bir akıma bağlı olmayan bireyler – çoğu kez kadınlar– tarafından da üretilmiştir (örneğin Agnès Varda, Liliana Cavani, Nelly Kaplan ve Chantal Akerman).

Sanat sineması, cinsel arzu ve çıplaklığın açıkça perdede yer aldığı 1920lerden bu yana haklı olarak erotizmle ilişkili olmuştur. Ancak **Hays yönetmeliğ**inin (1934-68) sansürü boyunca Amerikalı izleyiciler için 'sanat sineması' seks filmleri anlamına geliyordu. Ürün sunulacak pazar zihniyetiyle bakan film yapımcıları hızla sanat sinemasının cinsellikle ilişkisini istismar etti. Belki de bu durumun en ünlü örneklerinden biri, başrolünde Brigitte Bardot'nun oynadığı Jean-Luc Godard filmi *Le Mepris*'tir (1963). Film tamamlandıktan sonra iki yapımcı (Levine ve Ponti) Godard'a Bardot'nun bazı çıplak sahnelerini araya eklemesi konusunda ısrar ettiler. Godard bunu yaptı ama sonuç hiç de beklendiği gibi çıkmadı; haz verici ve cinsel olmaktan çok uzak olan bu sahneler dokunaklı, hatta trajikti.

Cinéma d'art (sanat sineması) terimi ilk olarak 1908'de sinemaya – o döneme kadar popüler bir araçtı– orta sınıfları salonlara çekecek bir meşruiyet kazandırmak için Fransızlar tarafından kullanıldı. Sanat sinemasının bu ilk biçimi ünlü bestecilerin bestelerinin eşlik ettiği filme alınmış tiyatro eserleriydi (çoğunlukla Comédie Française'den oyuncularla) ve bu da onu tamamen muhafazakar bir ürüne dönüştürüyordu. Ama 1920'lerde **Alman Dışavurumculuğu** ve Fransız avangardının etkisiyle sanat sineması avangard ile yakından ilişkili

hale geldi. 1930'lardan itibaren kısmen Fransız ve İtalyan gerçekçi hareketlerine bağlı olarak bu sinemanın çağrışımları toplumsal ve psikolojik **gerçekçiliği** içerecek şekilde genişledi. Son meşrulaştırma ise *auteur yönetmenler politikası*nın **auteur** terimini kutsal hale getirdiği 1950lerde oldu. Bu *politika* ya da polemik belirli yönetmenlerin auteur olarak, filmin üreticisinden ziyade oluşturucusu ya da yaratıcısı olarak tanımlanabileceğini öne sürüyordu. Referans çerçevesinin böyle genişlemesi, her ne kadar sanat sineması öncelikle Avrupa sineması olarak düşünülse de, belirli Japon, Hint, Avustralyalı, Kanadalı, Latin Amerikalı yönetmenlerin ve bazı azınlık gruplarının, örneğin kadınların ve kendini queer olarak tanımlayanların temsilcilerinin bu gruba dahil olması anlamına geldi (bkz. **Siyah sinema, queer sinema**; kadın filmleri için bkz. Kuhn, 1990).

Tarihsel olarak sanat sineması, her ne kadar üretim süreçlerinde Hollywood ile hiçbir ilişkisi yoksa da, bilinçli bir şekilde Hollywood-karşıtı sinema olarak geliştirilmemiştir. Ancak 1920'lerin sanat sinemasının Hollywood ile Avrupa sinemasının arasında büyük çapraz-döllenme yaşanan bir dönem olduğunu belirtmekte fayda var. Genel olarak söylersek, sanat sinemasında anlatı **kodları** ve **uzlaşımları** bozulur; **anlatı** çizgisi **dikişsiz** biçimde neden-sonuç içeren öykü gelişimi olmasın diye parçalara ayrılır. Benzer biçimde karakterlerin davranışları kendinden emin, 'bilen' ya da belli hırslar, arzular ve hedefler yönünde motive olmaktan çok tesadüfi ve kararsız görünür. Her ne kadar bu filmlerde öyküden çok karakterler önemli olsa da, kahraman yoktur -aslında kahramanların yokluğu sanat sinemasının önemli bir özelliğidir. Psikolojik gerçekçilik, bir karakterin olaylara öznel bakışı biçimini alır; **toplumsal gerçekçilik** bu olaylarla ilgili karakter tarafından temsil edilir. Bakış açısı bir içsel monolog, hatta birkaç içsel monolog biçimini alabilir (Alain Resnais'nin ve Ingmar Bergman'ın filmleri buna örnektir). **Öznellik** çoğu kez belirsiz hale getirilir (bu kimin 'öyküsü'?) bunun sonucu olarak zaman ve mekanın güvenli inşası da söz konusu değildir. Bu sinema **klasik anlatı sinemasından** koparak perde ya da filmle ilişkisinde kendi eleştirel konumunu bulması ya da öznelliğini üstlenmesi amacıyla bir düşünme uzamı yaratmak için **izleyicileri** kasıtlı olarak yabancılaştırır.

Bkz.. **avangard, karşı-sinema**

SANAT YÖNETİMİ

Bu terim filmin görsel ortamının yaratılmasına dahil olan tüm emek pratikleri alanını, en küçükten en büyüğe kapsar. Bu nedenle bu referans teriminin altına yalnızca kostüm ve set tasarımı değil, bütün gerekli sahne donanımını sağlama işi de girer. Sanat yönetiminin sorumluluğu yapım tasarımcısı ya da sanat yönetmeninin üstündedir -bu ikincisi genellikle setleri de tasarlayan kişidir. Bugün film incelemelerinde kostüm ve set tasarımı önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir. Açıktır ki, set tasarımı, karakterlerin içinde hareket ettiği görsel ortam olduğu için, bir anlatının anlamı üzerinde yoğun etkide bulunur ve bu nedenle film okunurken dikkatli bir çözümleme gerektirir. Bir an için Mulvey, Nowell-Smith ve Elsaesser'in melodramların mizansenlerine yönelik analizlerini düşünelim (tümü de 1987) -artık anlatının anlamında bütünleyici bir rol oynadığını anladığımız, çiftin karmaşık ilişkilerinde bir uzlaşmaya varmak için mücadele ederken duygularını baskılamasına yapılan gönderme gibi. Ama onlar da tıpkı auteur yönetmenler gibi filmde kendilerine has izler bıraktığı için sanat yönetmenlerinin çalışmalarını incelemek de önemlidir. Örneğin çalışmaları yalnızca asistanlarını ve öğrencilerini değil aynı zamanda Alexander Trauner ve Georges Walkhévitch gibi isimleri de yoğun biçimde etkilemiş sanat yönetmeni Lazare Meerson'un 1920ler ve 1930lardaki mirası olmasaydı Fransız şiirsel gerçekçiliği zor ortaya çıkardı. Aynı şekilde kostüm de mizansenin tamamlayıcı bir parçasıdır ve "gerçekçilik, performans, toplumsal cinsiyet, statü ve güç kavramlarıyla bağlantılı karmaşık etkiler" (Street, 2001: 2) tarafından hükmedildiğinin kabulüyle başlayarak farklı yollardan anlaşılması gerekir. Kostümler ya bedenin kendini gizleme, kimliğini yitirme arzusu ya da tam tersi güçlü bir cinselliği, statü ya da sınıf duygusunu yansıtma arzusu yönünden bedenle ilgili altta yatan bir çok şeyi anlatır. Kostümün aynı zamanda ulusal sinemalar için yankıları da vardır -bir ülkenin kültürel eğilimini ve, mesela Fransa ise bu ülke, ince beğeni(!) alanlarındaki şüphe götürmez üstünlüğünü gösterir, özellikle de eğer tasarımcı bir modacıysa.

Kostüm tasarımı ve moda üzerine daha fazla okuma için bkz. **Bruzzi (1997); Cook (1996); Street (2001).**

SANSÜR

Bazı ülkelerde sansür oldukça yumuşaktır ve sadece izleyiciyi filmin içeriği hakkında bilgilendirme ve çocukları koruma amacı taşıyan bir reyting sistemiyle sınırlıdır. Bazı ülkeler ise filmi bütünüyle yasaklayarak ya da kesilmesinde ısrar ederek hâlâ sansürde güçlü bir çizgi takip etmektedir. Sansür genellikle üç ana alanda dayatılır: Cinsellik, şiddet ve politika. İlk ikisi çocukların iyiliği için çalışan grupların birincil kaygısıyken, üçüncüsü açık bir biçimde devlet kurumlarının ve hükümetlerin önceliği olmuştur. Sansür yasalarının yumuşaması yakın zamanda gerçekleşmiştir: ABD'de 1960ların sonunda, Fransa, İspanya, İngiltere gibi ülkelerdeyse 1970lerin ortalarında. ABD ve Almanya gibi bazı ülkelerde sansür hâlâ sürüyor olsa da, aslında filmleri sansürlemek anayasaya aykırıdır. Genellikle politik kültürüne güvenen ve hegemonyasını tehdit altında hissetmeyen bir ülke katı sansüre daha az eğilimlidir. Bununla birlikte her zaman bir uzlaşma söz konusu değildir. Fransa'da Scorsese'nin *The Last Temptation Of Christ/Günaha Son Çağrı* (1988) filmiyle ilgili gelişen olaylar Katolik lobisinin küçük topluluklar içinde hâlâ güçlü bir yere sahip olduğunu gösterir. Fransa'da kilise ile devlet arasında bir ayrım olduğu kabul edilse de, Katolik lobisi belediye başkanlarını filmin gösterimlerini iptal etmeye zorladı. Aynı şekilde çelişkili görünmesine rağmen baskıcı rejimler daha mantıklı sansür yasaları uygulamıştır. Nazi rejimi ve Fransa'nın işgali süresince Almanlar çocukları korumak için sert düzenlemeler getirdi ve bazı filmler on altı yaş altına yasaklandı.

ABD sinema endüstrisi baskın olduğu için, Amerikan Hays Bürosu de en bilinen sansür kuruludur. Resmi adı Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımcıları (MPPDA) olsa da, ilk başkanı William H. Hays'in (1922-45 arası görev yaptı) adıyla Hays Bürosu olarak anılmaya başlandı. Hays Bürosu halkın bazı Hollywood yıldızlarının ahlak anlayışına tepkisi sonucu 1922'de kuruldu. Bununla birlikte, bu büronun kendi çıkarlarını düşünen sinema sanayii tarafından federal hükümetin müdahalelerine karşı kendini koruyabilmek amacıyla kurulduğunu da vurgulamak gerek. Beyazperde dışında yaşanan

seks skandallarının beyazperdedeki anlatılara sansür getirmesi ilginçtir. Fakat olan buydu -skandallar ispatlanamasa veya ünlü Fatty Arbuckle örneğinde olduğu gibi yıldız davadan beraat etmiş olsa bile çok kişinin kariyeri yerle bir oldu. Hays'in istediği eyalet ya da federal hükümetin müdahalesi yerine Hollywood'un kendini sansürlemesiydi. Tabii bu yapım şirketlerinin yıldız oyuncuları daha çok avucunun içine alması demekti, böylece yıldızlar kendilerini aynı anda hem efsane hem de 'normal ve sıradan' insan oldukları paradoksal bir durumda buldular -bu şizoid çatışma bazılarının ölümüne yol açtı (örneğin James Dean, Marilyn Monroe; Judy Garland, River Phoenix).

Sinema endüstrisi yıldızları sürekli gözlem altında tutma konusunda başarılı olurken ürünlerine oto-sansür uygulamada o kadar da başarılı olamadı. Örneğin yeraltı dünyasına ve gangsterlere ayrıcalık tanıyan filmler, eleştirmenler tarafından şiddetle kınandı. Bu nedenle 1934'te tüm şirketlerin bağlı bulunmak zorunda olduğu (On Emir temel alınmıştı) yapım yönetmeliği yayınlandı. Bu yönetmelik 1968'de bugün de yürürlükte olan reyting sistemi lehine terk edildi. Büro ise bugün Amerikan Sinema Birliği'ne dönüşmüş durumdadır (MPAA: Motion Picture Association of America).

Daha ileri okuma için bkz. **Kuhn, 1988 (sessiz sinema dönemi); Black, 1994 (1930larda Hollywood); Matthews, 1994 (İngiltere'de sansür).**

SAVAŞ FİLMLERİ

Savaşın, özellikle de Dünya Savaşlarının, savaşan toplumların nüfusu üzerindeki yıkıcı etkileri düşünüldüğünde, savaş filmlerinin – hem Batı'da hem de Doğu'da – oldukça küçük bir tür olması ve sömürgeler ve daha önce sömürge olan ülkeler ve milletler söz konusu olduğunda, daha da az şeffaflığın olması çok şaşırtıcıdır. Mevcut olan şeffaflık, galip bir milletin kahramanlıklarını ön plana çıkarma ya da yüceltme eğiliminin şeffaflığıdır. 1970'lere kadar, düşmanla savaşan yurttaşlar ordusu miti, çoğu durumda sınıf ve etnik çeşitlilik konularını tamamen devre dışı bırakmıştı. Buna ek olarak, bu filmler nadiren savaşın korkunçluğunu konu edinmişlerdir – bazı durum-

larda bunu anlatmak imkansızdır. Batı sinemasında genel olarak, galip millet ya da sömürgecinin haklılığı çok nadir sorgulanmıştır ya da gerçekten açıklanmıştır - bu yakın zamanlara kadar böyleydi.

Batı sineması doğuduğundan beri iki Dünya Savaşı ile karşı karşıya kaldı. Aynı zamanda, sömürgeleşme bağlamında değişik çatışmaların (özellikle Fransa) ve iki süper güç (ABD ve eski Sovyetler Birliği) arasındaki Soğuk Savaş'ın kısmen de olsa sonucu olan savaşların içinde yer aldı. Bu maddenin devamında, büyük ölçüde bu dönemlere dayalı olarak, savaşın Batı filmlerindeki temsilinin bir özeti yer almaktadır.

Büyük Savaş 1914-18 ve sinemadaki sunumu 1914-39

Büyük Savaş 'bütün savaşları sona erdirecek' bir savaştı. Ölülerin sayısı çok yüksekti, inanılmayacak kadar yüksekti - cephenin her iki tarafında en az 8,5 milyon asker öldü (Müttefikler 5 milyon, Merkezi Güçler de 3,5 milyon kayıp verdi) ve 21 milyon asker de yaralandı. Doğu Cephesi'ndeki kayıplar (Almanya'nın Doğu'daki sınırı) Batı Cephesi'ndekiler kadar büyüktü, fakat filmlerde ve tarih kitaplarında çok daha korkunç olarak tasvir edilen Batı Cephesi'dir - belki de Fransız-Alman sınırının her iki tarafında cereyan etmiş olan süngü savaşının mahvedici abesliğinden dolayı.

Avrupa'da bu dönem boyunca, filmlerin propaganda aracı olarak kullanılması sadece çatışmaların ilk zamanlarında görülmektedir. Fakat vatansever **melodramlar** savaşa gönüllü olarak yazılmayı teşvik etmek için üstüne düşen görevlerini yaptılar. *England Expects/İngiltere Bekliyor* (1914), *Das Vaterland ruff/Anavatan Çağırıyor* (1914) ve *Mères françaises/Fransız Anneler* (1916) erkekleri savaşmaya ve kadınları savaş boyunca kendi vatansever oğullarını, aşıklarını ve kocalarını desteklemeye teşvik etmeyi amaçlayan filmlere sadece birer örnektir. Ne var ki, izleyicilerin düşmanları kötü olarak gösteren ya da sıradan vatandaşların adanmışlık ruhunu yücelten bu filmlere olan ilgileri kısa süre içerisinde azaldı. İlgi Amerikan komedilerinin ve dizilerinin gerçeklerden kaçış öykülerine yöneldi. Vatanseverlik coşkusu söz konusu olduğunda, çelişkili bir biçimde, Avrupa'nın vazgeçtiği yerden bayrağı ABD devraldı. Amerikalıların savaşa katıl-

dığı 1917'ye kadar, ABD kendisini savaşın dışında tutan bir politikası benimsedi ve bu durum film alanına da yansımış durumdaydı. Savaş hakkında çekilen birkaç film barışçıl mesajlar taşıyordu (örneğin, kadınları savaş bitene kadar çocuk doğurmamaları konusunda uyaran *War Bride*, 1916). 1917'de her şey değişti ve filmler aşırı derecede, militanca savaşı över hale geldiler (örneğin *The Kaiser – The Beast of Berlin*, 1918). Amerika'nın tavır değişikliği, büyük ölçüde, Almanya'nın kendisine ve diğer iki Merkezi Güçler müttefikine (Avusturya-Macaristan ve İtalya) uygulanan ticari ambargoya karşı gelmesi sonucunda gerçekleşti. Müttefiklerin ticaretten ve mal ithalatından yoksun bırakma girişimlerine karşılık verebilmek için Almanya, 1915'te, İngiltere'ye ve ABD'nin ticari faaliyetlerine karşı bir denizaltı harekatı başlattı (batırılanlardan biri de ünlü Britanya gemisi *Lusitania*'ydı, 1915). Bu harekat sırasında Amerikalıların hayatlarını kaybetmeleri üzerine, o ana kadar görülmemiş olan Almanya karşıtı hissiyat, kısmen de olsa ABD'nin Müttefikler (Fransa, Sovyetler Birliği ve İngiltere) tarafına geçmesinde rol oynamıştır. Artık filmlerde Almanlar büyüleyici Amerikan bakirelerini ele geçirmeye çalışan acımasız tecavüzcüler (*The Little United States*, 1917, çaresiz kurban rolünü Mary Pickford oynamıştır) ya da Amerika kıyılarına saldırarak dehşet saçan sömürgeciler olarak sunulmuştur (örneğin *The Sinking of the Lusitania*, 1918). İçerik açısından, bu filmler daha önceki İngiliz ve Fransız filmlerinin (örneğin *The Outrage*, Cecil Hepworth, 1915; *Herr Doktor*, Louis Feuillade, 1917) şovenist tavırlarını ve sterotipleştirmelerini Amerikan kültürüne taşımaktan fazla bir şey yapmadılar.

Savaşın dehşetine dikkat çeken daha sorgulayıcı bir bakış ancak savaştan sonra ön plana çıktı. Fakat buna rağmen, üretilen filmlerin sayısı yine de azdı. Örneğin, hemen savaşın ertesinde, Fransa'da bir tek film üretildi ve o da savaşın korkunçluğuna odaklanıyordu: Abel Gance'ın *J'accuse* (1919) çalışması. Ateşkesin onuncu yıldönümüne kadar Fransız endüstrisi savaşın gaddarlığını anlatan ikinci bir film üretemedi. Eğer arada bir fark varsa, o da Amerika'nın bu bağlamda daha üretken olduğudur. Charlie Chaplin'in *Shoulder Arms* (1918) filmindeki başarısını maddi kazanca dönüştüren Hollywood'un savaş

filmlerine yönelik bir ilginin olduğunu anlaması uzun sürmedi ve 1920'ler boyunca Amerika'nın savaştaki aktif rolüne yönelik birkaç tane büyük çaplı, yeniden inşa filmi yapıldı. *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921), *The Grand Parade* (1925) ve *What Price Glory* (1926) savaş sahnelerini yeniden inşa eden (genellikle gazilerin figüran olarak kullanıldığı) filmlere örnektirler. William Wellman'ın *Wings* (1927) filmi savaşmış olan savaş pilotlarına saygı duruşudur (sonra da onların çocuklukları gösterilmektedir). Onun filmi tarihte En İyi Film Oscar'ını kazanan ilk filmdir.

Süngü savaşının acımasız dehşetini en açık haliyle sunan çalışma, tarihte yapılan ilk sesli filmlerden biri olan, Lewis Milestone'un *All Quiet on the Western Front/Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (1930) çalışmasıdır. Bu film savaşın seslerini görüntülerle birleştiren ilk film olmasından dolayı etkisi çok daha güçlüydü. Hem Müttefikleri hem de Almanları saçma bir savaşın kurbanları olarak tasvir eden, güçlü bir barış filmdir. Jean Renoir'ın *La Grande illusion/Büyük Aldanış* (1937) benzer bir temayı, fakat 1930'ların sonunda, yaklaşmakta olan savaşın arifesinde işlemektedir. Filmin barışçıl yaklaşımı sansürle karşılaştı. 1930'ların başlarında Almanya da savaş karşıtı filmler üretti. En bilineni Georg Pabst'ın *Westfront 1918* (1930) çalışmasıdır. Ne var ki, tarihin bu dönemi ve Nazizm'in yükselişi düşünüldüğünde, Almanlar kendi savaş kahramanlarına, özellikle de denizaltılarda çalışanlara (*Morgenrot/Şafak*, Gustav Uciciky, 1933) saygılarını sunmayı tercih ettiler.

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla, Büyük Savaş (artık I. Dünya Savaşı olmuştu) 1950'lerin sonlarına kadar, bir film teması olarak rafa kaldırıldı. Stanley Kubrick'in *Paths of Glory/Zafer Yolları* (1957) ve Joseph Losey'in *King and Country* (1964) çalışmaları, 1914-18 arasındaki döneme birer geri dönüştüler ve subayların genç askerlere yönelik savaş sırasındaki davranışları ciddi bir şekilde eleştiren bir avuç filmden sadece ikisiydi. Hem Kubrick'in hem de Losey'in filminde konu askeri mahkemedir: ilk filmde üç genç Fransız, ikincisinde genç bir İngiliz yargılanmaktadır. Bunlar gibi tarihi daha doğru bir şekilde aktaran filmler, ya bir olayı doğru bir şekilde göstermek için (örneğin

Aces High, Jack Gold, 1976, filminde kör edici gazın etkilerini göstermek için) ya da göz ardı edilen savaş çabalarını açıklamak için (örneğin *Gallipoli/Gelibolu*, Peter Weir, 1981, filminde Avustralyalı ve Yeni Zelanda'lı askerlerin savaştaki katkılarını) belirli aralıklarla ortaya çıkmaktadırlar.

İkinci Dünya Savaşı

Eğer bir gün savaşların savaşları sona erdirmediğini göstermek için bir kanıt gerekirse, muhtemelen İkinci Dünya Savaşı'nın dehşete düşüren ölü sayısı rakamları tanıklık edeceklerdir. Dünya'yı (en az) iki ideolojik parçaya bölen (kapitalist Batı ve komünist Doğu; tabi ki bu kadar basit bir bölünme, bazen coğrafik açıdan tam anlamıyla doğru olmayabilir: Küba Batı'dadır ve Japonya Doğu'da!) bu altı yıllık savaşta, otuz milyondan fazla asker ve sivil hayatını kaybetti (bazı yerlerde elli milyon olarak geçmektedir). Geleneksel savaşma alışkanlıkları ile ilgili sınırlar, ilk olarak Hiroşima'ya daha sonra da Nagazaki'ye (Japonya'nın iki önemli limanı) atılan atom bombalarıyla yerle bir edildi. Savaşın vahşeti, ölen sivillerin sayısının nerdeyse ölen askerlerin sayısı kadar olmasıyla ölçülebilir (5,7 milyon Yahudi'nin ve sayısı verilemeyen çingenenin ve homoseksüelin de içinde bulunduğu 14,7 milyon sivil; 15,3 milyon erkek ve kadın asker).

Başka yerlerde olduğu gibi, İngiltere'de de belgesel, hem moral destek hem de propaganda aracı olarak algılanıyordu (bkz. **ideoloji**). Daha önceleri, Birinci Dünya Savaşı sırasında, belgesel savaşın bazı bölümlerini kayıt altına almak için kullanıldı. Bu 1915'te, kameramanların cepheye gitmelerini engelleyen yasağın ortadan kalkmasıyla mümkün olabildi. Bu belgesellerde Somme'deki yıkıcı çarpışmanın görüntüleri de var. Belgeselin İngiltere'de zaten güçlü bir geleneği vardı; Grierson Grubu'nun GPO Film Birimi'nin yaptığı çalışmalar buna öncülük etmiştir – John Grierson'un önderliğindeki belgeselciler grubu (bkz. **belgesel**). Bu film birimi, 1940'ta Crown Film Birimi olarak tekrar adlandırıldı. Bu belgeseller hem ülke içindeki cephelere, hem de ülke dışındaki çarpışmalara odaklandı. *London Can Take It* (Harry Watt ve Humphrey Jennings, 1940) Londra'da, Alman savaş uçaklarının gece yaptıkları hava akınlarına rağmen, gündüz

hayatın normal olarak sürdürüldüğünü gösterir. Bu film ABD'de, İngiltere'nin savaş çabaları için parasal destek toplama sırasında olağanüstü etkiliydi. İngilizlerin benzer bir şekilde, 'bu durumla başa çıkabildiklerini' gösteren diğer çalışmalar, Jennings'in İngiltere'nin kuzeyinde sıradan insanların hayatta kalma mücadelesini gösteren *Heart of Britain* (1941), savaşın zorluklarıyla karşılaşan İngilizleri gösteren *Listen to Britain* (1942) ve Londra'daki itfaiyeyi gösteren *Fires Were Started* (1943) filmleriydi. *Target for Tonight/Bu Geceki Hedefimiz* (Watt, 1941) filmi RAF'ın* Almanya'ya yönelik yaptığı hava bombalama akınlarını konu edinirken, yurt içi cephedeki bütün sıkıntıların neden yaşandığını gösterir: zafer için (Filmde gerçek RAF pilotları kullanılmasına rağmen, sahneler stüdyo ortamında yeniden oluşturularak çekildi). Ne var ki, bir tek Almanya ile Avrupa topraklarındaki çarpışmalar konu edilmemiştir. Service Film Birimi'nin filmleri Kuzey Afrika (*Desert Victory* ve *Tunisian Victory*, ikisi de 1943) ve Uzak Doğu (*Burma Victory*, 1945) seferlerinin zaferlerini anlatmaktadırlar.

İngiltere ve Fransa söz konusu olduğunda, savaşın film endüstrisine herhangi bir olumlu etkisi varsa, bu da film alanında yeni yeteneklerin ortaya çıkabilmesine olanak sağlayan film endüstrisinde iş alanlarının açılmasıdır. Avrupa'daki Amerikalılar 'evine dönmüştü' (ABD, 1941'de Japonya Pasifik'teki havacılık üstü Pearl Harbor'u bombalayıncaya kadar savaşa katılmadı). Kendini kanıtlamış Fransızlar, Nazi Almanyası'ndan kaçan Almanlar ve Avusturyalılarla benzer bir kaderi paylaştı; onlar da Hollywood'a kaçtı. Yeni yetenekler daha tali rollerden yönetmen koltuğuna terfi ettiler: İngiltere'de David Lean, Sidney Gilliat, Frank Launder ve Charles Frend; Fransa'da Robert Bresson, Jacques Becker ve Henri-Georges Clouzot. İngiltere'de üretilen filmlerin çoğu RAF, deniz kuvvetleri ve deniz ticaret filosu hakkındaydı. Yeni nesil yönetmenlere özgü olan ilgi değişimi, **sınıftan** uzaklaşma şeklinde gerçekleşti. Sınıfa olan vurgu, diğer kendini kanıtlamış sinemacılarda ha-len geçerli olan bir durumdu (bkz. Anthony Asquith'in *The Way to the Stars*, 1945). Yeni nesil yönet-

* Royal Air Force/Kraliyet Hava Kuvvetleri (ç.n.).

menlerin filmleri sınıfsal yapıların grup dayanışmasının içinde nasıl eridiği ile ilgili örnekler sunmaktaydı ve bu filmler savaşan insanların sıradanlığına vurgu yapmaktaydı (bkz. *In Which We Serve*, Lean, 1942; *San Demetrio, London*, Frend, 1943). Savaşta kadınların önemi de ayrıca vurgulanmıştır (iki 1943 yapımı filme bkz.: Auxiliary Territorial Services'de (Yardımcı Karasal Servisler) çalışan kadınlarla ilgili *The Gentle Sex*, Leslie Howard, ve mühimmat fabrikasında çalışan kadınlarla ilgili *Millions Like Us*, Launder ve Gilliat).

Fransa örneğinde hikaye tamamen tersinedir. İşgal edilmiş bir ülke olarak (1940-44) Fransa, savaşı ne Almanlara karşı bir direniş olarak, ne de bir işbirliği olarak sunamazdı. Bu yüzden, bu döneme ait belirli bir 'mesajı' olan az sayıdaki film, çelişkili bir şekilde hem direnişçi hem de işbirlikçi olarak yorumlandı. Küçük bir kasabada, çok sayıda tehdit mektubunun ortaya çıkması sonucunda korkuya kapılan bir bilmececi hakkında olan Clouzot'nun *La Corbeau* (1943) filmi klasik bir örnektir. Diğer bir örnek, bir transatlantik uçuşu başarıyla tamamladıktan sonra ailesine geri dönen ve hayatını iyi bir anne ve ev kadını olarak sürdüren bir pilotu anlatan, Jean Grémillon'un *Le Ciel est à vous* (1944) filmidir. Savaş sonrası Fransa'da, gerçekte çok az film yakın geçmişi konu olarak ele aldı. Bunu yapanlar Fransız Direnişi'nin faaliyetlerini övdüler (bağımsızlıktan hemen sonra toplamda sekiz film), belki de en bilineni *La Bataille du rail* (René Clément, 1946) filmidir.

Almanya'da, 1930'ların başından başlayarak Nazi rejimi süresince, Hitler'in propaganda bakanı olan Goebbels'in önderliğinde propaganda yapılmaktaydı. Bu bağlamda, aslında savaş sırasında çalışmamış olmasına rağmen, Leni Riefenstahl'ın çalışmalarına her zaman gündeme gelmektedir (bkz. *Triumph of the Will*, 1934). Alman propagandasının ana mesajı Aryan ırkın mükemmelliği, Almanların başarılı savaş manevraları ve onların kahramanlıklarıydı. En kötü şöhrete sahip 'belgesel' Dr. Franz Hippler'in *Der Ewige Jude/Ölümsüz Yahudi* (1940) filmiydi. Bu çalışma, Yahudilerin Almanya'ya zarar veren kötülüklerini (Almanya'nın Birinci Dünya Savaşı'nı kaybetmesi dahil) sözde belgelemek çabasındaydı ve onları kendi gelenekleri ve kül-

türleri bağlamında dejenere, hatta barbar olarak ve Alman estetiğini bozanlar olarak gösterdi. Alman film endüstrisi, belgesel propaganda yanı sıra, özellikle eski büyük ulusal liderlere övgüler yağdıran (örneğin *Bismarck*, 1940) önemli sayıda tarihi film de üretti. Tarihi filmler, aynı zamanda, Almanya'nın kötülenen düşmanını, İngiltere'yi hedef almak için de üretildi. Bu filmler İngiltere'ye, İrlanda'da baskı uygulayan bir şeytan olarak göstererek saldırdı (*The Fox of Glenarvon*, 1940, ve *My Life for Ireland*, 1941 – ikisi de Goebbels'in kayınbiraderi tarafından yapıldı, M. W. Kimmich). Alternatif olarak İngiltere, Boer Savaşı sırasında, Churchill'in çalıştırdığı emperyalist kampların yaratıcısı olarak gösterildi (*Uncle Kruger*, 1941). Bu son propaganda çalışması aslında gerçeklere dayanıyordu. Boer Savaşı sırasında, İngiltere yirmi bine yakın kadının ve çocuğun can verdiği toplama kampları kurmuştu.

Hem İngiltere hem de Almanya tarihi yeniden inşa ederken propaganda amacıyla çarpıttılar: Almanlar politik ve kültürel olarak tek vücut olan bir ulusun cesaretini, dehasını ve ileri görüşlülüğünü göstermek için; İngilizler ise tüm zorluklara karşın boyun eğmeme özelliklerini övmek için bunu yaptılar (Fransa işgal edildiğinde, Dunkirk, Müttefiklerin 1940'taki 'yiğitçe' geri çekilmesine gönderme yaptığından beri, bu özellik, garip bir şekilde Dunkirk özelliği olarak terimleştirildi). Bismark, Schiller, Bach ve Diesel, yerel sinema izleyicilerine sunulan dahi Almanlardan sadece birkaçıydı (aynı başlığı taşıyan filmler aracılığıyla). İngiltere, Napoleon'a karşı savaşmayı öğütleyen Nelson'u (*That Hamilton Woman!*, Alexander Korda, 1941); Disraeli'yi ve onun Bismarck'a karşı çıkışını (*The Prime Minister*, 1941); ve Beşinci Henry'yi ve onun İngilizlere, düşmanı yenmek için son bir çaba göstermeleri için yaptığı toplanma çağrısını (*Henry V*, Laurence Olivier, 1944) filmlerinde konu etti.

Savaş Sovyetler Birliği, ABD ve Japonya için belgesel bir geleneğin başlangıcını getirdi. Sovyetlerde genellikle birleşik bir Sovyetler Cumhuriyet'inin kolektif ruhunu örnekleyen belgeseller yapıldı (bkz. cepheden yüz katılımcıyla *A Day at War*, 1942, ve Berlin'in ele geçirilmesini anlatan kırk katılımcıyla *Berlin*, 1945). Belgesel Japonya'da çok daha az sömürü aracı olarak kullanılmıştı ve genellikle savaş-

mayı övse de savaşın tehlikeleri konusunda gerçekçi bir yaklaşım da eksik değildi (bkz. Pearl Harbor'daki bombalamayı yeniden inşa eden Yamamoto'nun *The War at Sea from Hawaii to Malaya*, 1942). ABD'de belgeseller ülkenin neden savaşmaya başladığını açıklamak için kullanıldı – savaşın ilk iki buçuk yılında uygulanan yalnızlık politikası ve açıkça barış yanlısı tarafsızlık düşünüldüğünde gerekli olan bir manevraydı. En iyi örnekler Frank Capra'nın *Why We Fight/Neden Savaşıyoruz* (1942-45) belgesel serisiydi. Bu seriyi oluşturan yedi belgesel faşizmin yükselişini ve yayılışını, faşist ülkelerin diğerlerine yönelik saldırılarını ve son olarak, faşizmin Amerika'ya yönelik tehdidini belgelemektedirler. Burada bağlılığın doğruluğunu sorgulamak gibi konular gündeme gelmez. Gerçekte, bu seri Birleşik Devletler Savaş Departmanı (the United States War Department) tarafından yaptırılmıştır. John Ford'un benzer derecede bir propaganda filmi olan *The Battle of Midway*'in (1942) yapılışındaki ve sonunda onay için Başkan Roosevelt'e gösterilmesindeki adanmışlık da, benzer bir şekilde, sorgulanmayan bir duruşun ifadesidir. Pasifik'te bizzat görev yapmış bir binbaşı olan Ford, Amerika'ya Midway Çarpışması'nın gerçek görüntüleriyle dönerken, Amerika'daki anneler için bir film yapmaya niyetliydi. Böylece anneler kendi oğullarının savaşta gösterdikleri cesaretle gurur duyabilecekler ve Amerika'ya bağlılıklarını arttıracaklardır (ve savaşa daha fazla erkek evlat göndereceklerdir). Film mutlak bir gizlilik içerisinde yapılmış, Başkana gösterilmiş ve dağıtım için onay almıştı. John Ford savaş belgesellerinin John Wayne'i olmuştu.

ABD savaşa katılmadan önce, İngilizlere destek vermek için İngiltere'de birkaç film üretti. Örneğin bir İngiliz yapımı olan *That Hamilton Woman!* bir United Artists Londra filmiydi. Daha önce de değinildiği gibi bu film tarihin bir yeniden inşasıydı. Başka filmler, Alman hava saldırıları sırasındaki İngilizlerin cesaretini gösterirler (William Wyler'in *Mrs Miniver*, 1942). Ne var ki, bu filmler daha sık olarak, bir Amerikan askerinin İngiliz kuvvetleriyle birlikte savaşmasını anlatırlar (*A Yank in the RAF*'ta olduğu gibi, Henry King, 1941). Bu tür filmler, aynı zamanda, Roosevelt'in İngiltere ile birlikte savaşa girme isteğine karşılık, ulusun kendini idare edebildiği konusunda·

önemli bir iddiası olan Amerika'daki soyutlama yanlılarını kızdırmayacak bir şekilde üretildiler. Buna ek olarak, bu filmler yumuşatılmıştı ve stüdyolara göre politik ve ekonomik misilleme korkusuyla anti-faşist olmalarına özellikle izin verilmemişti. Bu korkunun neden ortaya çıktığı tartışmalıdır çünkü 1940'a gelindiğinde, anakara Avrupa, film dahil bütün Amerikan ürünlerine ambargo koyan Almanlar tarafından ele geçirilmişti ve Hollywood burarın büyük bir bölümüne zaten ihracat yapamıyordu. Bu korku, savaşın başında, Almanların savaşı kazanabileceği ve gelecekteki marketleri kaybetmenin aptalca olacağı şeklindeki çokça dile getirilen bir inanca da işaret ediyor olabilir. Çok basit bir örnek bu tarafsızlık yaklaşımını ortaya koyabilir. Warners (savaştan hemen önce) 1939'da, akçıkça Nazi karşıtı olan Anatole Litvak'ın *Confessions of a Nazi Spy* filmini gösterime soktu. O tarihlerde, Amerika'da diplomatik olarak halen temsil edilen Almanya öfkesini açıkça dile getirdi ve Warners gelecekte buna benzer bir film yapmama konusunda uyarıldı.

Hollywood, Amerika savaşa girinceye kadar savaşla bağlantılı olarak çok asgari ve partizanca olmayan bir rol üstlense de, aynı durum Pearl Harbor Amerika'yı savaşa çektikten sonra geçerli değildi. Roosevelt stüdyolara, Amerikalıların savaşı desteklemesi için gerekli olan propaganda ve moral pompalama konusunda aktif olmalarına yönelik baskı yapıyordu. Yıldızlar da ya bizzat orduya katılarak (Clark Gable, James Stewart), ya birlikleri eğlendirerek ya da sıradan Amerikalıların savaş tahvilleri satın almalarını sağlayarak (Bing Crosby, Bob Hope, Rita Hayworth, Bette Davis, Marlene Dietrich) yardımda bulundular. Savaş filmleri komedileri, müzikalleri ve savaşın Avrupalılara etkilerini işleyen muharebe filmlerini (combat films) taklit etti – bütün bunlar, hükümetin en katı kurallarına uyan Hollywood'un üretimleriydi. Hollywood'un, 1942-45 döneminde, toplamda ürettiği 1700 filmden beş yüz kadarı savaş filmiydi. İlk dönem filmleri, hükümetin faşizme karşı vatanseverlik kriterine uyan çalışmalardı (bkz. iki 1942 yapımı filme, bir müzikal olan *Yankee Doodle Dandy* ve açıkça silahlanma çağrısı yapan savaş filmi *Remember Pearl Harbor*). Jean Renoir'ın *This Land is Mine* (1943) filmi farklı bir

tür vatanseverliği savunmaktadır ve bu filmin, savaş en kritik dönemine girdiğinde (Almanların Stalingrad ve El Alamein'de yenilmesi) fark edilmemesi bir bakımdan şaşırtıcıdır. Charles Laughton tarafından oynanan baş kahraman filmin iki yerinde, özgürce konuşma, yaşama, özgürlük ve demokrasi hakkından söz eder, ki bunlar sosyalizmin kurucu prensibinden türemişlerdir: herkes için eşit haklar.

Genel olarak savaş filmlerindeki **stereotipleştirme**, aşırı milliyetçiliği, belirsizliği ve saflığı ortaya çıkartır. Aşırı milliyetçilik, Japonların temsil edilmesi aşamasında kendini göstermektedir. Onlar kazanmak için her şeyi yapabilecek, şeytani, sadist işkencecilerdir (ikisi de 1942 yapımı olan *Across the Pacific* ve *Wake Island* ve aşırı derecede Japon karşıtı olan *Purple Heart*, Lewis Milestone, 1943, filmlerinde olduğu gibi). Almanların temsili söz konusu olduğunda ise onlar ya kötü bir Nazi (*Hitler's Children*, 1942) ya da iyi bir Alman (*The North Star*, 1943) oluyorlardı. Aslında bir Alman, *Casablanca/Kazablanka* (Michael Curtiz, 1942) filminde Conrad Veidt'in Nazi karakterinde olduğu gibi, her iki tarafın bir karışımı da olabiliyordu. Veidt hatırlanacağı gibi, **Alman Dışavurumcu** filmlerinin fetiş starıydı (Hitler'in Yahudileri dışavurumculuğun çöküşünden sorumlu tutması düşünüldüğünde buradaki ironi de az değildir!). Özellikle bu filmlerdeki belirsizlik, çok sayıdaki Alman göçmenin ve Amerika'da yaşayan ikinci kuşak Almanların varlığı ile açıklanabilir. Oysa ki Japonlara yönelik açık düşmanlık, onların ötekiliklerinden ve sözde esrarengiz olmalarından kaynaklanmaktadır.

Fakat stereotipler söz konusu olduğunda, açık ara en garip yansıtılanlar Ruslar olmuştur. *Mission to Moscow*, *North Star* ve *Song of Russia* (üçü de 1943) gibi filmlerde, Ruslar tam da 'evdeki halk gibi' sıradan insanlar olarak yansıtılmışlardır. Bu iki 'büyük ulusu' ideolojik açıdan ayıracak bir durum yoktu; Sovyetler Birliği ABD'nin gerçek yansımasıydı: şarkı söylemek, dans etmek ve basitlik. Stalin Jo Amca'ydı ve savaş zamanında muhalifleri bastırması, ulusal ve uluslararası güvenlik için gerekli bir adımdı (unutulmamalıdır ki Amerika benzer ulusal güvenlik gerekçeleri nedeniyle binlerce Amerikalı Japonu Kaliforniya'da hapsetmişti). Güvenilmez bir müttefikin

bu şekilde aklanması - sonuçta Sovyetler Birliği Hitler ile saldırmazlık anlaşması imzalamıştı ve bu anlaşma ancak Almanlar, Haziran 1941'de Sovyetler Birliği'ne saldırmaya karar verdiklerinde ihlal edildi - savaş şartları düşünüldüğünde şaşırtıcı değildir. Almanya'nın Doğu Cephesi'nde de savaşmasına ihtiyaç duyulmasının ve böylece Alman kaynaklarının bölünmesini ve düşmanın zayıflatılmasını sağlamanın ötesinde, Rusların böyle safça temsil edilmesini açıklayacak kuşkusuz çok daha gizli bir gündem mevcuttu. 'Evde' savaşa yönelik halk desteğinin korunması isteniyorsa, Sovyet silahlı güçlerine ihtiyaç vardı. Başkanın popülaritesi, dolayısıyla makamının korunabilmesi, talihsiz bir şekilde - savaş dönemlerinde - geri dönen 'ceset torbalarının' sayısına bağlıdır ve her zaman bağlı olmuştur. Bu savaşta on bir milyon Sovyet askeri ve yedi milyon sivil öldü (bu savaştaki toplam ölü sayısının yarısından fazlasıdır). Amerika'nın kayıpları da az değildi fakat bu rakamlarla karşılaştırıldığında şüphesiz daha az korkunçturlar (292131 asker ve 6000 sivil).

Ne var ki, ABD'nin haklı bir savaşta olduğu ve fedakarlığın gerekli olduğu düşüncesi uzun süre devam etmedi. 1943'e gelindiğinde, kuşkusuz geri dönen askerlerin savaşın kazanılmadığına dair getirdikleri mesajdan dolayı, bazı filmler, genel olarak savaş filmlerinde hakim olan kahramanlığın ve ateşli vatanseverliğin tam da zıttı ve çok daha gerçekçi bir bakış açısını yansıtmaya başladılar. Birkaç film Amerikan birliklerinin Japonlara karşı yaşadıkları geri çekilmeleri ve yenilgileri gösterdi. *Bataan* (Tay Garnett, 1943) bir Amerikan askeri devriyenin katledilmesiyle sona erer. *Air Force* (Howard Hawks, 1943) ve *Thirty Seconds over Tokyo* (Mervyn Leroy, 1944) hava muharebesinin dehşet verici gerçeklerini sundular. *The Purple Heart* Amerikalı savaş mahkumlarının Japonlar tarafından nasıl işkence edildiklerini gösterdi.

Savaştan hemen sonra bazı Amerikan savaş filmleri, savaşın anlamsızlığını, dehşetini ve savaşma koşullarının berbatlığını sorgulamasa da göstermeye başladılar (örneğin *The Story GI Joe/Joe'nun Öyküsü*, William Wellman, ve *They Were Expendable*, John Ford, ikisi de 1945). Fakat 1940'ların sonlarına doğru Hollywood, kuşkusuz Soğuk

Savaş'ın ve Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'nin (House Un-American Activities Committee, HUAC) etkisiyle aşırı milliyetçi söylemlerine geri döndü. Bu bağlamda, John Wayne'in oynadığı *The Marines' Greatest Hour/Deniz Piyadelerinin En Önemli Anı* altbaşlıklı *The Sands of Iwo Jima* (1949) filmi örnek bir çalışmadır. William Welland'ın *Battleground* (1949) filmi dikkate değer bir istisnadır - savaşın çekici olmayan doğası hakkında olan ve MGM'in yapım şefi Dore Schary'nin (dönemin koşullarına aykırı bir şekilde endüstrinin içerisinde faaliyet gösteren solcu bir adam) inatçı tavrı olmasaydı gerçekleşmeyecek bir çalışmadır. Savaştan yıpranmış olan İngiltere savaş filmlerine, sadece RAF'ın büyük ölçekli bir kahramanlık öyküsünü sunan *The Dam Busters* (Michael Anderson, 1955) filmine kadar ara verdi. Bu tür bir şovenizm ve kahramanlık, kaybeden ülkeler (Almanya ve Japonya) tarafından üretilen birkaç filmde açıkça görülen kaybetme duygusuyla keskin bir şekilde çelişmekteydi - belli ki bu filmler savaş sonrasında ortaya çıkan kahramanlık öykülerini sunmuyorlardı, aksine çarpışmaların sona ermesinden on yıl sonra olaylara ayna tutan çalışmalardı. Kon Ichikawa'nın savaşın yıkıcı ve insanlıktan uzaklaştırıcı etkilerini gösteren iki filmi, *The Burmese Harp* (1956) ve *Fires of the Plain* (1959), Japon birliklerinin maruz kaldıkları dehşeti tüm açıklığı ile gözler önüne sermektedir. İlk filmde, eski bir savaş casusu, Japonya'yı dolaşarak savaşta ölenleri gömen bir Budist olur; savaşın son döneminde geçen ikincisinde, açlık çeken birlikler yamyamlık yapacak kadar küçülürler. Almanya'nın savaşı kaybetmek üzere olmanın sonucunda içine düştüğü derin umutsuzluk hali, *The Bridge* (Bernhard Wicki, 1959) filminde nefret duyguları eşliğinde anlatılmaktadır. Erkek eksikliği sonucu genç çocuklar bir köprüyü savunmak üzere, faydasız bir şekilde askere çağrılırlar çünkü filmin sonunda köprüyle birlikte havaya uçarlar.

Westernler gibi savaş filmleri de, en azından bu döneme kadar, neredeyse değişmeyen bir ikonografiye sahiptiler. Çarpışmalar ya büyük (askeri manevralar, tanklar v.b.) ya da küçük ölçekli, hatta tek bir kişinin katılımıyla (savaş pilotlarında olduğu gibi) gerçekleşmektedir. Genellikle ele geçirilmesi gereken bir hedef bulunmaktadır (bir tepe, bir köprü). Özdeşleşme yaşadığımız (bkz. izleyici özdeşleş-

mesi) ve değişik cesaret örnekleri sergileyen savaşan birliklerinin içinde bir uyum söz konusudur. En önemli şey arkadaşlıktır. Düşmanın temsili, bir tek kimliksiz bir öteki (ve dolayısıyla kötü biri) olarak gerçekleşir. Tabi ki savaşın, eleştiri barındırmayan böyle bir kahramanlık öyküsü olarak sunulmasına karşı bazı istisnalar da mevcuttu. David Lean'in *The Bridge over the River Kwai* (1957) filminde savaş esirlerinin moralini bozan sınıf çatışması öykünün merkezindedir ve Stanley Kubrick'in (I. Dünya Savaşı sırasında geçen) *Paths of Glory* filminde, subayların yolsuzlukları ve kendi askerlerinin akıbetine karşı ilgisizlikleri sunulmaktadır. 1950'lerdeki diğer türlerde olduğu gibi, psikoloji karakterin motivasyonundaki baş etken olarak sunulmaktaydı. Böylece, egemen yaklaşımın tam tersine bir yol deneyen belirli sayıda film, savaşın psikolojik etkilerini incelemeye çalıştı – savaşmanın yorgunluğu hakkında olan Lewis Milestone'nun *Halls of Montezuma* (1950) filminde; savaştan yaralı ve psikolojik açıdan çökmüş olarak dönen, belden aşağı felçli savaş gazilerinin karşılaştıkları yıkıcı gerçekleri gösteren, Marlon Brando'nun oynadığı, Fred Zinnemann'ın *The Men* (1950) filminde; ve subayların korkaklığını ve savaşma korkusunu sergileyen Robert Aldrich'in *Attack!* (1956) filminde olduğu gibi. Fakat daha sonra, tekrar İngiltere'de, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde savaş kahramanlarının zaferlerine garip bir geri dönüş yaşandı – özellikle yıldızlarla dolu *Battle of Britain* (Guy Hamilton, 1969) ve *A Bridge Too Far* (Richard Attenborough, 1977) gibi filmlerde olduğu gibi. Aşırı derecede hareketli kamera kullanımıyla, flu savaş görüntüleriyle ve özel efektler yardımıyla 'otantiklik' yönünde çok önemli gelişmeler yaşansa da, tür açısından, daha gerçekçi bir yaklaşım yönünde ya da savaşana daha gerçekçi bir bakış yönünde, özellikle ileriye doğru bir evrimleşme söz konusu değildir. Değişiklik konusundaki eksiklik şu gerçekle açıkça ortaya çıkmaktadır: daha yakın zamanda - 1990'larda ve yeni binyılda - savaşın büyüklüğü ve dehşeti içerisinde yerel kahramanlık sunan filmler olsa da - ki burada savaşın bu korkunçluğu insanlık için çaba gösteren bir bireyin duyulmamış kahramanlığı ile eşlenmiş durumdadır - yine de şaşırtıcı bir şekilde, bu temsille çelişen durumlar da ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda, Steven Spielberg'in *Saving Private Ryan/Er Ryan'ı Kurtarmak* (1998) ve Terence Malick'in *Thin Red Line/İnce Kır-*

mızı Hat (1998) filmleri birer örnektir. Spielberg'in filmi, Omaha sahilinde karaya çıkmanın gösterildiği (ve alışıla geldiği gibi, bir köprünün kanlı savunmasıyla sona eren), kan dondurucu ve gerçekçi ilk otuz dakikaya rağmen, İkinci Dünya Savaşı'na tam anlamıyla, doğrudan bir Amerikan bakışıdır - tarihte bir karşılığı olmayan ve duygusallıkla yüklü küçük bir kahramanlığa indirgenmiş son derecede basit bir anlatı. Bireylerin kahramanlığı açısından Malick'in filmi, Spielberg'in filmiyle bütün yönleriyle çelişmektedir ve bu çalışma askeri davranışlara ve kötülüğün doğasına derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Malick'in filminde bildiğimiz Amerikalı kahramanlar bulunmamaktadır. Aksine onun filmi - Spielberg'in yaklaşımının tamamen zıttı olarak - savaşın kişisel kimlikleri ve insanlığı nasıl yıprattığını ve zayıflattığını göstermektedir.

Savaşın gerçek korkunçluğu muhtemelen hiçbir zaman yansıtılamayacaktır (en azından uzun metrajlı bir filmde) - çok az film buna yaklaşmıştır. Spielberg'in *Er Ryan'ı Kurtarmak* filmi bunu sadece yarım saat için başarabilmiştir; onun tartışmalı filmi *Schindler's List/Schindler'in Listesi* (1993) yine bireyin kahramanlaştırılmasından kaçabilmiş değildir ve (bana göre) affedilmez bir duygusal yana sahiptir. Benzer bir şekilde, gerçi farklı bir dışavurum yoluyla, Roberto Benigni'nin *Life is Beautiful* (1997) filmi Yahudi Soykırımı'nın korkunçluğunu sterilize eder. Zaman geçtikçe gerçeğe daha çok yaklaştığınızı da söyleyemeyiz. *Pearl Harbor* (Michael Bay, 2001) filminin yaptığı, tarihin çarpıtılması ve içinin boşaltılmasından başka bir şey değildir. Yakışıklı erkeklerle, havai fişeklerle ve her çeşit patlamayla dolu bir video oyunu; karakterlerindeki sığlık kadar sığ bir filmdir. Sorular sormaz ve askerlik ve savaşın gerçek doğası hakkında hiçbir şey söylemez. Muhtemelen bazı benzerliklerin bulunduğu Zinnemann'ın *From Here to Eternity* (1953) çalışmasıyla karşılaştırıldığında - Pearl Harbor saldırısı sırasında geçen bir aşk hikayesi - *Pearl Harbor* filmi, Zinnemann'ın savaşa katlanmanın ve orduda olmanın korkunçluğu hakkındaki düşüncelerini bulundurmaz.

Bu konudaki istisnalara çok sık rastlanmaz ve bu bağlamda, Sovyet sinemacı Elem Klimov'un *Come and See/Gel ve Gör* (1985) filminden söz etmek gerekmektedir -Almanların 1943'teki Beyaz Rusya iş-

gali sırasında gençlerin yaşadıklarını aktaran bu çalışma, katlanılmazı bize sunmaktadır. Klimov'un kendi kişisel deneyimlerine dayanan film (aynı zamanda Adamovich'in *The Story of Khatyn* romanına da), gerçeğe derinden bağlıdır. Genç çocuk daha önce kendi köyünde bir katliama tanık olmuştur. Tekrar yeni bir katliamla karşı karşıya kaldığında, Alman SS Komandolarının gelip, aynı şeyleri yaptıklarını görmektedir: köylülerin yiyeceklerini almaktadırlar, onları köyün kilisesine toplamaktadırlar ve binayı ateşe vermektedirler. Bizler de, genç çocuk gibi, grotesk gerçekliğin gözlerimizin önünde serilmesini izlemekteyiz (gerçekte 628 Beyaz Rus köyü bu şekilde tahrip edilmiştir). Bu filmde, nasıl ki bizlerin oradaki şiddeti 'gelip görme' zorunluluğumuz sona ermiyorsa, filmdeki şiddet döngüsü de hiçbir zaman sona ermemektedir (Wrathall, 2004: 28-30).

Genellikle galip devletler savaşın anlamsızlıklarına yakından bakmaya pek eğilimli değildirler. Bu durum filmler için de geçerlidir. Ancak şüphe olduğunda sorular sorulur ve zafer yenilgiye nazaran şüpheye daha az izin vermektedir. Ve ABD söz konusu olduğunda, bir tek yenilginin kepazeliği inkar edilemez hale geldiğinde ve sorulması gereken sorular olduğunda – Vietnam Savaşı için olduğu gibi – 'kahramanca' olmayan bir bakış açısının daha olağan hale gelmesinin hiçbir değeri yoktur. Fakat daha önce Soğuk Savaş vardı.

Soğuk Savaş ve Vietnam

Soğuk Savaş terimi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında iki süper gücün ve onların müttefiklerinin arasındaki düşmanlıklara işaret etmektedir. Nükleer savaş korkusu (Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarıyla etkileri denenmiş olan) sıcak çatışmayı önlüyordu (bilindiği gibi, her iki taraf nükleer silah biriktirseler de). Böylece savaş ekonomik, politik ve ideolojik alanlarda gerçekleşiyordu. Bu casusluğun, karşı-casusluğun, komünizmin ya da kapitalizmin yayılacağı konusundaki paranoyanın dönemiydi ve son olarak, iki süper gücün tecavüzüne karşı gelemeyecek kadar küçük olan ve onlara birer uydu olarak eklemlenen ülkelerin politik arenalarına müdahale yıllarıydı.

Soğuk Savaş Hollywood'ta komünist karşıtı filmlerin üretimini getirdi (örneğin *The Red Menace*, *The Red Danube*, ikisi de 1949; *I Was a Communist for the FBI*, 1951; *Big Jim McClain* ve *My Son John*, ikisi de 1952). Bunlar, baş kahramanın ya komünizm tehlikesinin farkına vardığı ve bu konuda aydınlandığı ya da komünizmin iyi bir şey olduğuna inanma hatasını işlediği için öldüğü, kin dolu komünist karşıtı **melodram**lardı. Kızıl Tehdit ayrıca, *Red Planet Mars* (1952) ve *Invasion of the Body Snatchers* (1956) filmlerinde olduğu gibi yaratık formuna da bürünebilir. Paranoya aynı zamanda nükleer savaş riskinden dolayı da mevcuttu. Bu ruh hali ya mahşer günü havasında olan (*The Beginning or the End?*, 1947; *White Heat*, 1949) ya da soykırım sonrası ortamı yansıtan (*Five*, 1951; *The World, the Flesh and the Devil*, 1959) bir seri filmin ortaya çıkmasını sağladı. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Sovyetler de kendi Amerikan karşıtı filmlerini yaptılar. Bu filmler çoğu zaman CIA'ye atfedilen kötülüklere odaklanır (örneğin *Secret Mission* ve *Conspiracy of the Doomed*, ikisi de 1950).

Ne var ki, Soğuk Savaş filmleri ile muhtemelen en çok ilişkilendirilen sinema yönetmeni Amerikalı Sam Fuller'dır. Kuzey ile Güney Kore arasındaki savaş sırasında, ABD'nin müdahalesini konu edinen üç film çekti: *Steel Helmet*, *Fixed Bayonets* (ikisi de 1951) ve *Hell and High Water* (1954). Bütün bu filmler aşırı derecede şiddet içermektedirler - genellikle **B-filmi** çektiği için sansür mekanizmalarından daha az etkileniyordu. Bir de, filmlerindeki şiddet temsili daha sonra çekilecek filmler için bir örnek oluşturdu, özellikle Arthur Penn ve Sam Pechinpah'ın 1960'larda ve 1970'lerdeki filmleri için (örneğin Penn'in *Bonnie and Clyde*, 1967 ve Pechinpah'ın *The Wild Bunch*, 1969). Ne var ki, Fuller'in etkisi şiddetle sınırlı kalmadı. Geleneksel Hollywood yaklaşımının kesintisizliğini **yapıçözüme** uğratan kurgu stili, Jean-Luc Godard'ı ve daha sonra **Yeni Alman Sineması**'nın bazı yönetmenlerini (Rainer Werner Fassbinder ve Wim Wenders) ve daha da sonra Martin Scorsese'yi bir hayli etkilemişti. Fuller'in modernliği ya da ileri görüşlülüğü, (muhtemelen) onun Vietnam Savaşı'nı, ABD bu savaşa girmesinden çok daha önce, ülke için bir mesele olarak ilk ele almış olması gerçeği ile pekişmektedir. Onun 1958

yapımı olan *China Gate* filmi, Vietnam'da Fransa için savaşan Amerikalı bir lejyonerin hikayesini anlatmaktadır. Lejyonerlerin vatanseverlikten ve kişisel motivasyondan uzak geleneksel sunumlarından farklı olarak, buradaki lejyonerin komünistlerle mücadelesi kişisel bir boyuta taşınmıştır. O Vietkong'lulara olan yenilgilerini, (Avrasyalı bir kadınla evliliğinden olan) kendi oğlunu Amerika'ya götürmeye olanak sağlayacak zorlayıcı bir etken olarak görmektedir.

Savaşla ilgili 'gerçekler' – (her zaman sansür edilen) bir iki cesur istisna dışında – önemli bir zaman aralığı geçmedikçe ve ulusun haleti ruhiyesinin iyileşmesi için belirli bir zaman tanınmadıkça nadiren ortaya çıkarlar. İlginç bir şekilde, bu Japonya için geçerli bir durum değildi. Amerikan Müttefiklerinin Japonya işgalini sonlandırdıkları 1952 yılından sonra, Japonya Hiroşima ve Nagazaki'ye yönelik gerçekleştirilen ve ülkenin Müttefiklerle olan çatışmalarını ani bir şekilde durduran atom bombalamalarıyla ilgili pek çok felaket-sonrası filmi gerçekleştirdi. Bu tarihe kadar, Japonya'nın meseleyi eleştirel ya da gerçekçi bir bakış açısıyla ele almasına izin verilmedi. Yasak kaldırılır kaldırılmaz, atom felaketinin etkileriyle ilgili çeşitli filmler çekilmeye başlandı. Felaketin korkunçluğu Kaneto Shindo'nun *Children of the Atom Bomb* (1952), Heideo Sekigawa'nın *Hiroshima, Hiroshima* (1953) ve Akira Kurosawa'nın *Record of a Human Being* (1955) filmlerinde temsil edilmiştir. Nükleer radyoaktivitenin yayılmasının sonucunda ortaya çıkan ucubeler ve mutantlar, Ishiro Honda'nın korku filmi *Godzilla*'nın (1955) konusudur. Tam tersine ve alışılageldiği üzere, Batı'da atom bombalamalarının gündeme getirdiği sorular – örneğin, bu tür bir saldırının gerçekleşmesini mümkün kılan akıl yürütme gibi – olaylardan 20 yıl sonrasına, 1960'ların ortalarına kadar sorulmadı. 1964'te Stanley Kubrick, görevde olup nükleer savaşı başlatabilecek yetkilere sahip olanlara yönelik şiddetli bir yergi ortaya koydu (*Dr. Strangelove*, 1964) ve 1965'te Peter Watkins, İngiltere'ye yönelik bir nükleer saldırının etkilerini inceleyen, politik yönden ödün vermeyen bir film gerçekleştirdi (*The War Game*).

Tabi ki, her zaman olduğu gibi John Wayne'in (*Green Berets*, John Wayne/Ray Kellogg, 1968) ve Sylvester Stallone'nin (*Rambo: First Blood, Part II*, George Pan Cosmatos, 1985) filmleri gibi şovenist ça-

balar olmasına rağmen, Hollywood belki de şaşırtıcı bir şekilde, Vietnam savaşının Amerikan mantalitesine ve özellikle de Amerikan askerlerinin mantalitesine olan etkilerini göstermeye çalışan filmler üretme konusunda çok yavaş davranmadı. Aksine, Robert Altman'ın *M*A*S*H* filmi, 1969 gibi erken bir tarihte, Kore savaşı sırasındaki bir ameliyat birimini anlatmasına rağmen, kolayca Vietnam'daki katliamın bir metaforu olarak görüldü. Savaş resmi olarak 1976 yılında sona erdi. Martin Scorsese aynı yıl *Taxi Driver/Taksi Şöförü*'nü çekti. Daha sonra 1978'de ve 1979'da, sırasıyla Michael Camino'nun *The Deer Hunter/Avcı* ve Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now/Kıyamet* filmleri yapıldı. Bu filmler savaşın birey üzerindeki etkilerine yoğunlaşmaktadır ve bu bağlamda ilerici olarak görülebilirler. Ne var ki, Amerika'nın bu savaştaki meşruiyetini sorgulamamaktadırlar. Scorsese'nin filminde görünmezlikten gelinen ve küçümsenen Vietnam gazisi, kendi kendini New York'un kanun koyucusu ve koruyucusu tayin eder ve sonunda bir kahraman olarak alkışlanır. Diğer iki filmde, bu savaşa neden girildiği ile ilgili asıl mesele benzer bir şekilde pas geçilmiştir ve başkahramanlar Vietnam'da yaşadıklarından dolayı derin acılar çekmelerine rağmen, alışılageldiği gibi acıların kaynağı olarak düşmanın, yani bilinmeyen ötekinin sadizmi gösterilmektedir. Bu dönem içerisinde, Amerika'nın Vietnam'daki varlığını ciddi bir şekilde sorgulamaya çalışan tek film, Hal Ashby'nin *Coming Home* (1978) çalışmasıdır. Bu filmde Jon Voigt engelli bir gazi, politik olarak aktif bir savaş karşıtı olan Jane Fonda da ona aşık olan kadın rollerindedirler. Bazı eleştirmenler, muhtemelen haksız bir şekilde, bu filmi duygusal olmakla, hatta daha da kötüsü Amerika'nın savaş konusundaki kabahatini örtmeye çalışmakla eleştirdiler. Oysaki film, Vietnam meselesini tek bir kişi üzerinden anlatsa da, Amerikan birliklerinin neden oraya gönderildiğini ve eve canlı ya da yarı canlı olarak döndüklerinde, neden bu kadar değersizleştirildiklerini sorgulamaktadır. Böylece, Amerika'nın savaş çığırtkanlarını tanık kürsüsüne davet eder. On yıl sonra, Oliver Stone'un *Born on the Fourth of July/Doğum Günü Dört Temmuz* (1989) filmi, benzer bir anlatıyı kullanırken, savaşı kınayarak ve savaş gazilerine gösterilmesi gereken şefkatin ve gerekli bakımın eksikliğini göstererek, bu meseleyi daha ileri bir noktaya taşımaktadır. 1980'lerin

sonlarında ve 1990'ların başlarında çekilen az sayıdaki film Amerikalıların gaddarlığını, gerçek çatışmanın dehşetini, Siyahi Amerikalıların kendi silah arkadaşlarının yaptıkları ırkçılığa maruz kalmalarını ve buna benzer durumları göstererek, bu savaşı daha gerçekçi bir şekilde yansıtmaya çalıştılar (örneğin *Platoon/Müfreze*, Oliver Stone, 1986, *Hamburger Hill*, John Irvin, 1987, ve *Full Metal Jacket*, Stanley Kubrick, 1987).

Bu madde referans noktalarını 20. Yüzyılın büyük dünya savaşlarıyla sınırlandırmışken, diğer savaşların da filmlere konu oldukları unutulmamalıdır. Hollywood bağlamında düşünüldüğünde, tabi ki (genellikle Westernlerin konusu olan) Amerikan İç Savaşı akla gelir. Bu savaşın temsilinin, ilk bu konuyu ele alan film olan *The Birth of a Nation/Bir Ulusun Doğuşu*'ndan (D.W.Griffith, 1915), daha yakın dönemdeki *Glory*'ye (Edward Zwick, 1989) gelindiğinde ne kadar değiştiğini söylemekte fayda vardır. İlk filmde, Griffith (pamuk tarlalarına dayalı) Güney'deki zenginlikle dolu eski güzel günlere özür dileme çabasına girmeden nostaljik yaklaşır ve filmi de son derece ırkçıdır (filmde, diğer şeyler yanı sıra, Ku Klux Klan göklere çıkartılmakta, Siyahlar stereotipleştirilmekte ve linç dahil onlara uygulanan kötü muamele normalleştirilmektedir). İkinci filmde ise, Zwick savaştaki ilk siyahi birliklerin cesaretini ortaya çıkartır. Daha yakın çarpışmalar söz konusu olduğunda, örneğin 1991'deki Körfez Savaşı (Baba George Bush'un Irak'a karşı sözde akıllı savaşı) ile ilgili birkaç kurnaz film mevcuttur – *Courage under Fire* (Edward Zwick, 1996) ve *Three Kings* (Davod O'Russell, 1999) hemen akla gelen örneklerdir ve her ikisi de farklı yollarla bu savaşın dehşetini sterilize etmektedirler. İlkinde, yandaş bir subayın cesaretinin ardında aranan gerçek, kısa bir süre içerisinde kişisel bir kurtuluşa indirgenmektedir. İkincisinde ise, var olmayan bir kurtuluş savaşının kahramanları, bu savaşı çevreleyen politik bağlama alegorik bir anlam yüklemektedirler: apaçık ortada olan kişisel çıkar insani bir mesele olarak sunulmaktadır.

Ayrıca bkz. tür

Ek okuma için bkz. **King, 2000; Lipschutz, 2001; Russell, 2002; Shapiro, 2002; Shaw, 2001.**

SEKANSLAMA / SEKANS

Bir sekans hepsi anlamın ayrı mantıksal anlam birimine bağlı sahnelerin düzenlenmesidir. Bu nedenle bir sekansın uzunluğu film içindeki bölümlere ait görsel ve/ya da **anlatı** devamlılığına eşittir (sekanslar bir romandaki bölümler gibidir). **İzleyici**ye sekanslar arasındaki ilişkiler kadar filmin biçimsel yapısını da anlama olanağı sunduğu için, bir filmi incelerken onu sekanslara ayırabilmek faydalıdır. **Film** kavramsal düzeyde yineleme/karşıtlık/çeşitleme formülüyle kurulduğu için, bunu yapısal olarak algılamak filmsel metnin ilk okumasını sağlar. Ortalama bir film -eğer anaakım ya da **Hollywood** filmiyse- yirmi üç ya da yirmi dört sekanstan oluşur; Avrupa sinemasında bu sayı daha düşüktür (on bir-on sekiz arası). Geleneksel olarak bir filmin ilk sekansı izleyicinin güvenli biçimde yönlendirilmesini sağlayan açılış çekimlerinden oluşur, bu açıdan her bir sekansın başlangıcı da izleyiciyi yeniden yönlendirmek üzere işler (alternatif olarak bir önceki sekansın kapanış çekimi ya da yorumu bir sonraki sekansı düzenler). Bir sekansın kapanışı bazı geçiş biçimleriyle gösterilir: **kararma-açılma**, **silinme**, iris ya da **kesme** ('iris' geçişinde görüntü, objektifin açılıp kapanmasını taklit edercesine küçülür ya da büyür). Bu geçişler filmin rahat okunmasına hizmet eder. Bunun aksine, **sıçrama**lar ya da **uyumsuz çekimler** geleneksel geçiş işaretlerinin sağladığı güvenli yönlendirmeye karşı kullanılan yöntemlerdir. Bu geçişler noktalama işaretleri gibidir ve bu nedenle sekansların içinde de bulunurlar. Kararma-açılma ve iris yumuşak geçişlerdir. Silinme ve kesmeler ise sert. Öncekiler daha çok erken dönem sinema ile ilişkilidir ama çağdaş sinemada da kullanılmaktadırlar (bazen sinemanın mirasına bir saygı gösterisi olarak). Bu yumuşak geçişler zamanın akışını, ruh halini ve bilinçdışını göstermek için kullanılabilir; bundan dolayı sekansın içinde olduğundan daha çok sekanslar arasında bulunurlar. Bir sert geçiş olarak silinmeye günümüzde pek rastlanmaz. Sekanslar arasındaki kesme, hem anlatım hem de kronolojide doğrudan bir bağlantıyı gösterebilir. Sekans içindeki kesmeler bir ritm oluşturmaya hizmet eder (hızlı ya da yavaş, hangi sıklıkta kullanıldıklarına bağlıdır) ve uzamsal ilişkilerin izleyici için açık hale

gelmesini sağlar (farklı derece kurallarına 'itaat edildikçe': bkz. **30-derece kuralı** ve **180-derece kuralı**). Bir sekans içinde kesmeler alışılmış biçimde kullanılmıyorsa, bu durum parçalama ya da ayırma düşüncesini vurgular.

Ayrıca bkz. **kurgu / montaj**

Sekanslamanın film içinde nasıl işlediği konusunda daha fazla ayrıntı için, bkz. **kurgu**

SEMBOLİK ÇEKİM

Sinemanın başlangıç zamanlarında, ilk kez 1903'te yönetmen Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery/Büyük Tren Soygunu* filminde uyguladığı bir yöntem (bu örnekte elinde silah tutan ve ateş etmek için nişan alan çete liderinin omuz plan çekimi). Porter izleyici için anlatıyı ve türü yerleştirme ihtiyacını farkettiği için sembolik çekimi kullandı. Genellikle filmin başlangıcında yer alan bu çekim, tüm filmin bir metonimisi olarak işleyecek, yani filmin diegesisini özetleyecekti. Ayrıca bu çekim o ana kadar görülenleri özetlemek için filmin sonuna da yerleştirilebilir. Noël Burch (1990: 193) filmin başlangıcında bu çekimin kullanılmasını anlatıyı kurmaya yönelik ilk girişim olarak tanımlar -bu yüzden, yaygın anaakım ya da egemen sinemada açılış çekimleri (bir filmin ya da sekansın başında izleyiciyi zaman ve mekanda yönlendirmeye hizmet eden çekimler) kadar işlev görür. Aynı zamanda izleyici ile oyuncu arasında görsel bir bağlantının yaratılmasına hizmet eder ve böylece dikişin erken bir biçimini temsil eder. Filmin finaline yerleştirildiğinde, bu tür sembolik çekimler anlatının kapanışına yönelik ilk girişimi oluşturur -yani filmin anlamlı, oluşturulmuş ve önceden bildirilen bir sonu vardır- film artık akmayacaktır, tıpkı erken dönem sinemada olduğu gibi.

SES / FİLMİN SESİ

Sinemada sesin 1927'de kullanılmaya başlanmasından önce, filmlere (sinema salonunun konforuna ve imkanlarına bağlı olarak) bir orkestranın ya da bir orgcunun ya da bir piyanistin canlı müziği eşlik ediyordu. Filmde sesin kullanımı 1927 olarak belirtilse de, sesli filmi mümkün kılan teknoloji, daha da erken değilse 1920'lerden en az 10 yıl önce hazır durumdaydı (hangi sinema tarihçisine inanacağınıza bağlı olarak). Bu yıllarda sessiz sinema yeterince kar getirdiğinden dolayı, oldukça pahalı olan ses teknolojisinin uygulanması konusunda acele edilmiyordu. Fransa, Almanya ve ABD neredeyse sinema endüstrisinin başından itibaren sesle görüntüyü eşleştirme konusunda rekabet içerisindeydiler. İlk çıkış 1911'de, Amerikan Edison için çalışan Fransız Eugène Lauste pelikül-üzerindeki-sese sahip ilk filmi gösterdiğinde gerçekleşti. Bu özel sistem 1918'de, Alman teknisyenler tarafından büyük oranda geliştirildi. Filme eşleştirilen disk üzerindeki ses sistemleri, Phonofilm ve Vitaphone, 1900'de başlayan sürecin 1920'lerde gerçekleştirilen son kusursuz uygulamalarıydı. Gaumont 1902'den beri sesi eşleştirmek konusunda birkaç aşamalı bir çalışma içerisindeydi ve bu işlemi ancak 1928'de kusursuz hale getirdi. Ve gelişmeler bu şekilde devam etti. Sonunda ses piyasasını kendi aralarında paylaştırıp canlandıran Amerikan Western Electric ve Alman Tobis-Klangfilm firmalarıydı.

Seste *dönüm noktası* Werner Brothers tarafından 1927'de yapılan, Alan Crosland'ın *The Jazz Singer* (Al Jolson baş roldedir) filmidir. Rekabet ve ekonomik zorunluluk sesin bu dönemde devreye sokulmasının ilk nedenidir. Werner Brothers geleceğin dört majör stüdyosuyla (bkz. **stüdyo sistemi**) daha iyi rekabet edebilmenin yollarını ciddi bir şekilde araştırmaktaydı. Bu filmi gösterime sokması Warner'ı bir anda majör statüsüne yükseltti. Ekonomi söz konusu olduğunda, Amerika'da tam da film endüstrisinin büyük konforlu sinema salonlarına büyük yatırımlar yaptığı bir dönemde, izleyicilerde - radyonun ve diğer boş zaman aktivitelerinin devreye girmesi nedeniyle - düşüş yaşanmaktaydı. Sesle izleyicilerin geri getirilmesi amaçlanmaktaydı. Ayrıca sesle birlikte, daha önce sessiz sinema

gösterilerinde tamamen farklı iki eğlence formu olan vodvil ve film gösterilerini tek bir birim altında toplamak mümkün hale geldi. Bu durum Hollywood'ta yeni bir türün ortaya çıkmasına sebep oldu - müzikal. Ne var ki, aynı zamanda Chaplin ve Keaton'la anılan jestlere dayalı kaba komedi (slapstick comedy) gibi başka türlerin sona ermesine de sebep oldu. Tam tersine, yeni tür komedilerin ortaya çıkmasını da sağladı: (Marx kardeşlerin ve W.C.Fields'in uyguladığı) canlı diyaloglara sahip hızlı hazırcevap komedisi ve Clark Gable ile Gary Grand'in Claudette Colbert, Katharine Hepburn ve Rosalind Russell'a karşı kışkırtıldığı, genellikle 'cinsler arasındaki çatışmaya' dayalı çılgın komedi (screwball comedy) (*It Happened one Night*, Frank Capra, 1934; *Bringing up Baby*, *His Girl Friday*, ikisi de Howard Hawks, sırasıyla 1938 ve 1939).

Sesin sinemaya etkisi sadece türlerle ilgili değildi. Ses oyuncuların kariyerini de etkiledi. Ayrıca anlatıya da etkisi oldu. Sesin sinemaya girişinden sonra, bazı oyuncular sesleri kendi görüntülerine uymadığı için devam edemediler ve oyunculuğu bıraktılar (bu durum özellikle Hollywood oyuncuları için geçerliydi); tiyatro deneyimine sahip bazı oyuncular ise sahneyi bırakıp beyaz perdeye geçiş yaptılar. Anlatı gibi, film sesli olmadan önce ses de ne gerekli olarak, ne de otantik gerçekçiliği yansıtan önemli bir eleman olarak görülüyordu. Artık sesli sinemanın gerçekliğe daha yakın olduğu öne sürülüyordu. Filmde diyaloglar kullanılabilir hale geldiği için, anlatıda toplumsal ve psikolojik gerçekçiliğe daha fazla yer olduğu iddia ediliyordu. Sonuçta, (sese karşı olsalar da olmasalar da) bütün eleştirmenler sesin sinemada daha iyi bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte (ki bu 1930'ların başlarında gerçekleşti) anlatı ve diegetik tasarrufların mümkün hale geldiğini kabul etmek zorunda kaldılar - örneğin diyaloglar filmin anlatısını arayazılardan çok daha hızlı bir şekilde ilerletebilirler. Ne var ki, ses kullanılmaya başlandığı ilk günlerde, kamera hareketlerini kısıtladığından dolayı, sinema için daha çok geriletici bir adım olmuştur. Ses kayıt sistemleriyle uyumlu olan yeni kameralar çok büyük ve ağır cihazlardı ve hareket etmeleri zordu. Benzer bir şekilde, başlarda sesi tek bir mikrofon kaydediyordu, dolayısıyla oyuncular da hareket edemiyorlardı (sesin sinemaya geli-

şiyle eğlenceli bir şekilde dalga geçen film için bkz. *Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952). Her iki durumda da görsel gerçekçilik yitirilmişti. Teknik gelişmeler sonucunda bu sorunlar kısa bir süre içerisinde giderilse de, ses tam da bu gelişmeler nedeniyle, olasılıkları azaltan bir faktör haline gelmiş oldu. Yeni kamera hareketlerinin olanaklı hale gelmesi ve bum mikrofonun kullanımı veya film sesinin eşleştirilmesi filme görsel ve duysal derinlik kazandırdı ama doğaçlama çekimler ve deneysellik azaldı. Sesin kullanılmaya başlanması ile film endüstrisi (diyalog uzmanlarına ve ses mühendislerine ihtiyaç duyan) daha emek-yoğun bir alan haline geldi: film yapımı çok dikkatli bir şekilde yönetilen çok pahalı bir işlem oldu. Teknolojideki kartelleşme sonucunda (Western ve Tobis piyasaya hakimdiler) donanımın tek tipleşmesi, üretim pratiklerinin de tek tipleşmesi anlamına gelmekteydi.

Ses 1930'lardan 1950'lerin başlarına kadar tek kanallı ve optik olarak kaydedilmekteydi. Optik ses, ses dalgalarının nitelikleri değiştirilerek ışığa dönüştürülmesi ve bu ışığın filme kaydedilmesinden oluşan bir sistemdir. 1950'lerde sesi kaydetmek için manyetik bant kullanılmaya başlandı. Manyetik olarak kaydedilen ses, daha sonra filmin optik kanalına aktarılmaktaydı ve daha önceki sistemde olduğu gibi, ses gösterim aşamasında filmin bir ışık sensöründen geçmesi yoluyla üretilebilmekteydi (bugün de kullanılan bir yöntemdir). Bu gelişme, geniş ekran sinemasının isteklerine doğal bir cevaptı: bu kadar geniş bir ekranda stereo sese olan ihtiyaç açıkça ortadaydı.

1970'lerde, arkadaki sesleri de kontrol altına alabilen dört kanallı bir stereo sistem olan Dolby ses, daha önceki stereo sistemin yerine geçti. Bu dört kanallı stereo sistem, diyalogları, ses efektlerini ve müziği kaydetmek için kullanılan on beşten fazla ayrı ses kanalından oluşmaktadır. Bu kanallar daha sonra filmin optik kanallına aktarılmaktadır (manyetik kanal da filme yerleştirilebilirdi fakat sinema salonlarındaki donanımı değiştirmek çok masraflı bir iş olacaktı). Dolby-surround*, adından da anlaşılacağı gibi sesin ayrıştırılıp, si

* *surround* kelimesinin Türkçedeki karşılığı 'etrafı sarmak', 'kuşatmak', 'çevrelemek'tir.

nema salonunun değişik bölgelerine yerleştirilen hoparlörler aracılığıyla verilebileceği bir sistemdir. Günümüzde, gerçeğe daha uygun ve daha temiz bir ses kaydetmek arayışıyla, post-prodüksiyonda dijital ses kullanılmaya başlandı. Bu uygulamada ses bir bilgisayarda muhafaza edilmektedir (sayılar şeklinde kodlanmakta, böylece ses her zaman temiz kalabilmektedir!) ve bu sayıların değişik kombinasyonları yardımıyla üretilebilmektedir. Sesin daha da küçük parçalara ayrılabilme esnekliği, onun sorround'tan daha da gelişmiş olabileceği anlamına gelmektedir. Artık ses çok daha net bir şekilde ayrıştırılabilmekte ve sinema salonunun etrafına çok daha temiz bir şekilde dağıtılabilmektedir. Böylece tek bir ses (örneğin bir ayak sesi) seçilip, diğer seslerden ayrıştırılabilir ve izleyicilerin tam arkalarında bulunan ayrı bir hoparlörden - 'tam arkanda' hissini uyandırabilecek ve dolayısıyla daha korkutucu olabilecek şekilde - verilebilir (bu yeni teknoloji ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sonnenschein, 2001).

Son iki gelişme yaşanıncaya kadar, ses çok büyük oranda görüntüye referanslıydı. Günümüzde, Dolby ya da Dijital sese sahip olmayan filmler de halen aynı illüzyonu yaratmaktadır. Ve *izleyiciler* de bu hileli ilişkiyi sürdürmektedir. Bizler sesin doğrudan perdeden geldiğini varsayarız, kabul ederiz; eğer ses senkronize değilse bunu fark ederiz ve ilgiyi kendi üzerine çeken ve perdede gördüğümüz şeyin bir illüzyon olduğu gerçeğini ön plana çıkartan bu tür bir ses hoşumuza gitmez. Ne var ki, günümüzde anaakım sinemada genellikle Dolby ses kullanılmaktadır ve bizler de ilgiyi üzerine çeken bu sese itiraz etmemekteyizdir (özellikle salonun içerisinde dolaşıyormuş gibi algılanan sese). Hatta onun gerçekçiliği sorgulanmaz bile, dolayısıyla hileli durum - neredeyse tam tersi istikamette – devam etmektedir. Diğer bir ifade ile bu sesin yapaylığına ve temizliğine kanarız.

Sesin ideolojik etkisi ile ilgili çok az yazı yazılmıştır, sanki onun bu doğallaştırma etkisi neredeyse hiç dikkate alınmıyor gibidir (yine de bkz. Altman, 1992; Chion, 1982 ve 1985; Lastra, 2000; ve *Screen*, 1984). Yine de, sesli sinema yıllarında birkaç radikal sinemacı bu konuya değindiler. Sesin görüntüyle ilişkili olarak önemini göstermeye çalışan radikal sinemacılar arasında Jean-Luc Godard'ı ve onun

1960'lardaki çalışmalarını sayabiliriz (örneğin *Le Mépris*, 1963; *Pierrot le fou*, 1965). Sesin ve görüntünün iki ayrı birim olarak **yapıçözümünü** gerçekleştirmek yoluyla Godard, görüntü ve sesin gerçekçiliği temsil eden tek bir şey olarak görüldüğü bu görünmezlik sürecinde, içkin olan ideolojik sorunları ön plana çıkarttı.

Ses teknolojisinin ve sesli filmin gelişimi ile ilgili geniş fakat özlü bir sunum için bkz. **Konigsberg, 1993: 331ff.**; *ayrıca bkz.* **Abel ve Altman, 2001; Altman, 1992; Bordwell ve diğ., 1985: 298ff.; Chion, 1985; Lastra, 2000; Sonnenschein, 2001.**

SET DÜZENLEMESİ

Mizansen (sahneleme) kavramının bir parçasıdır. Set tam olarak aksiyonun yaşandığı yer anlamına gelir ve yapay olarak yaratılabilir (stüdyo setlerinde olduğu gibi) ya da doğal olabilir (stüdyo-dışı çekim olarak adlandırılır) olabilir. Belli bazı sinema hareketleri kolayca bir set düzenlemesi tipiyle ilişkilendirilebilir: **Alman Dışavurumculuğu**'nun çarpıtılmış dekorları, **kara film**'in yağmurda ıslanmış loş caddeleriyle boş ve soğuk iç mekanları, **İtalyan Yeni-Gerçekçiliği**'nde gördüğümüz İtalyan kentlerinin ve kırsal bölgelerinin doğal setleri.

SIÇRAMALI KESME

Bir uyum kesmesinin tersine sıçrama, çekimleri dikişsiz bir şekilde bağlamadığı için dikkati kendine çeken ani bir kesmedir. Zaman ve mekanda bir geçişi işaret eder ama duyarlılıkları sarstığı için sıçramalı kesme denir; bu yöntem **izleyici**yi rahatsız eder ve anlatının nereye doğru gideceği konusunda merak uyandırır. Sekanslar arasında sıçramalı kesme, standart kesmenin tam tersi bir etki yaratır. Anlatı, çekim ya da dış ses gibi bir açıklama aracı kullanılmadan bir zaman ve uzamdan bir diğerine aktarılır. Zaman ve uzamın bu parçalanışı ya bir yönelim bozukluğu (**diegesis** içinde, izleyici için) üretir ya da yaşanmış tüm deneyimlerin rahatlatıcı neden-sonuç görüşü tarafından açıklanabileceği düşüncesinin sorgulanmasına yol açar. Bu iki etki birlikte de oluşabilir. Jean-Luc Godard sıçramalı kesmenin

şüphesiz en iyi uygulayıcılarından biridir (özellikle 1960lardaki filmlerinde). Godard karakterleri, aklın olayları mantıksal sıraya sokmakta zorlandığı bir dünyada yönlerini kaybetmiş gibi görünür. Eşit şekilde izleyici de aynı yön kaybını yaşar, **görüntülerin** ve anlatının nedensel olmayışından sıkıntı duyar.

Bir sekans içinde sıçramalı kesme aynı kişinin iki çekimini birbirine bağlar ama bu sırada ne **30-derece kuralı** ne de **karşı açı çekimi** gözetilir. Bu kaba geçişin bir delilik ya da aşırı dengesizlik durumunu gösterdiği yerlerde (Alain Resnais'nin filmlerinde olduğu gibi -örneğin *Hiroshima mon Amour/Hiroşima Sevgilim* (1959) ve *L'Année dernière à Marienband/Geçen Yıl Marienbad'da* (1961)) parçalanma duygusu daha güçlü hissedilir. Bu yön kaybı etkisini daha iyi açıklamak için Godard'ın *A Bout de Souffle/Serseri Aşıklar* (1959) filmindeki bazı sekanslar örnek olarak gösterilir. Ama Godard (1980: 34) aslında bir saat daha uzun olduğu için (bütün ilk filmlerde olduğu gibi diye de ekler) filmi kesmek zorunda kaldığını söyleyerek (bizimle dalga mı geçiyor?) kullandığı sıçramalı kesmelerin bilinçli estetik kullanımı hakkında soru işaretlerine yol açmıştır. Bu kesmelere arabayla Paris'i gezerlerken Patricia ve Michel'in arasında geçen uzun diyalog sahnesi de dahildir. Bu diyalog sahnesi öyle bir şekilde kurgulanır ki, konuşanlardan biri dışarıda bırakılır, biri görüntüde kalır. Kesmeyle kime geçileceği kararı rastlantıyla belirlenir (sonunda Jean-Paul Belmondo'nun oynadığı Michel'e kesme yapılır). Bu yüzden sahne gelişirken biz zaman ve uzamın dört ayrı noktasında yalnızca Patricia'yı (Jean Seberg oynamaktadır) görüp duyarız. İlk gördüğümüz ve işittiğimiz Patricia'dır ve arkasında Paris görünmektedir. Sonra bir kesme yapılır, yine Patricia'yı görür ve duyarız ama söylediklerinin daha önce söylediklerileyle ya hiç ilişkisi yoktur ya da çok az vardır. Aynı şekilde arka plandaki Paris görüntüsü de değişmiş, şehrin farklı bir bölgesini göstermektedir. Zaman ve uzamın değiştiğini, bizim de zaman ve uzamda sıçrama yaptığımızı anlarız. Ancak diegesisdeki hiçbir şey oraya nasıl gittiğimizi açıklamaya hizmet etmez. Çekimler kameranın konumunda (kamera arabanın arkasında Patricia'ya odaklanmıştır) hiçbir değişiklik yapılmadan birlikte kurgulanır. Bu yüzden kesmeyle Patricia'ya her 'geri dönüş'ümüzde bunu sarsıntılı bir hareket olarak deneyimleriz -sanki kamera sıçramış gibi.

SIKIŞTIRMAÇ

Henri Chrétien tarafından askeri amaçlarla icat edilen ve 1. Dünya Savaşı sırasında kullanılan Fransız icadı, 180 derecelik görüş alanı sağlayabilen geniş açılı bir lens. (**bkz. 180 derece kuralı**) Fransız yönetmen Claude Autant-Lara'nın deneysel çalışmalarında kullandığı 1928 yılına kadar sinemada değerlendirilmemiştir. Karakteristik olarak, Fransız film endüstrisi pek de iyi olmayan mali durumuna büyük katkı sağlayabilecek bu yeni teknolojiyi geliştirmeyince, 1952'de sistemin haklarını alan ABD oldu. Ertesi yıl Fox, 'sinemaskop' olarak tanımlanan bir filmi (The Robe, Henry Koster, 1953) ilk gösterime sokan **stüdyo** oldu. Sinemaskopun geniş ekran etkisi, iki bölümden oluşan bir sıkıştırmaç/anamorfik lens işlemiyle elde edilir. Önce kamera üzerindeki lens görüntünün genişliğini yarısına kadar sıkıştırarak boyutları mevcut film genişliğine (geleneksel 35 mm.) uyarlar. Sonra film, 2.35:1'lik çerçeve oranıyla geniş ekran etkisi yaratacak şekilde sıkıştırmaç/anamorfik lensle desteklenen bir projektörle perdeye yansıtılır. Projektörde sıkıştırmaç/anamorfik lens olmazsa görüntü neredeyse kare şeklinde olacak ve içeriği de bozunuma uğrayacaktır –bir içbükey ayna tarafından yansıtılıyormuşçasına, yatay pozisyonda ezilmiş ve dikey pozisyonda gerilmiş gibi. Bugün geniş açı etkisi geniş formatlı 70 mm. filmlerin kullanımıyla ya da özel gösterimler için 35. mm filmlerin 70 mm.ye basılması sayesinde, genellikle sıkıştırmaç/anamorfik lens olmadan sağlanmaktadır.

Ayrıca bkz. **çerçeve oranı, sinemaskop, geniş ekran**
Daha ayrıntılı bilgi için bkz. **Belton, 1992.**

SINIF

Sinema, kültürel anlam üreten ve yeniden-üreten bir temsil sistemi olduğu için kaçınılmaz biçimde sınıfsal meselelerle bağlantılı olacaktır. Sinema sanayiinin kendisi kapitalizme dayalı ve kâr amaçlı bir üretim biçimi olduğundan, kaçınılmaz olarak aynı zamanda sınıf konusuyla da ilintili olan iktidar ilişkileri meselesiyle de bağlantılıdır. Ve her iki durumda da, açık ki, **toplumsal cinsiyet** ve ırk sorunları da

önemli olacaktır. Sinema **kuramında** sınıf hakkındaki tartışmalar büyük oranda Karl Marx'ın sınıf tanımları ve ardından önce Antonio Gramsci, Louis Althusser ve Herbert Marcuse'ün, sonra da **post-yapısalcı** kuramcıların bu tanımları gözden geçirmeleri üzerinden biçimlenmiştir.

Marxist sınıf tanımı ve bu tanımın gözden geçirilmesi

Marx'a göre sınıf, üretim araçlarıyla benzer ilişkiler kuran insan gruplarını tanımlar. Yani bu insanlar hayatlarını aynı şekilde yaşamaktadır. Böylece, işçi sınıfı üretim biçimlerini gerçekleştirir (madenler, fabrikalar vs.), kapitalist sınıfsa üretim araçlarının sahibidir. Bu iki farklı sınıf arasında diğerleri bulunur: İçinde örneğin küçük işletme sahiplerinin, yöneticilerin ya da eğitimli profesyonellerin bulunabileceği orta ve alt-orta sınıflar. Marx her bir sınıfın içinde kırılmalar olabileceğini de kabul ediyordu (örneğin vasıflı ve vasıfsız işçiler arasında ya da eğitimli profesyonellerle (örneğin diploma sahipleri) aynı statüye iş yerinde çalışarak ulaşanlar arasında, vb). Sınıf, insan grupları arasındaki nesnel farklılıklara dayanır ve kesinlikle olumsuz bir biçimde diğer insan gruplarına karşıtlığı içinde tanımlanır: Bir insan grubu, çıkarlarını başka bir sınıfa karşı korumak amacıyla bir sınıf kimliği oluşturur. Bu nedenle sınıf sadece ekonomik ilişkilerle değil aynı zamanda iktidar ilişkileriyle de bağlantılıdır (O'Sullivan ve diğ., 1992: 39-42).

Düşüncelerin çatışması bu ilk gruptaki çatışmalara göre ikincildir ve normal olarak yeni maddi üretim biçimleri oluştuğunda ortaya çıkar. Ama yeni üretim biçimleri üretim hakkında yeni düşünme biçimlerine yol açacağı için, egemen sınıf önceki düzene dayanan düşünceleri savunarak yeni düşünceleri engellemeye çalışacaktır (Burns, 1983). Potansiyel sınıf çatışmasını kontrol etmenin ve statükoyu korumanın etkili bir yolu üretken işgücünün parçalara ayrılmasıdır. İşçi bütün üretim araçlarına yabancılaşır ve onun sadece bir parçası haline gelir (üretim bandında montaj işi yaparak): Kitlesel üretim ve teknoloji çalışmanın parçalanmasına yol açar. İşçi aynı zamanda pazar hedefli ve kâr amaçlı olarak ürettiği ürüne de yabancılaşır. İşçinin işi bu kâr içinde inşa edilir, bunun karşılığını öder -yani

ürünün değişim değeri kısmen kâr marjında işçinin ücretinin baskılanmasına dayanır (örneğin, bir işçi sekiz saat çalışmasına rağmen dört saatlik çalışmaya denk ücret ödenir).

Sınıf farkını ortaya çıkaran ağırlıklı olarak iktidar ilişkileridir, bunu farklı sınıfların farklı ideolojilerle tanımlanması izler. Sınıf çatışmasının en görülebilir hale geldiği alan burasıdır. Marx ve onun peşinden Gramsci kültürel ürünlerin bu farkları nasıl gösterdiğini belirtmiştir (*Vogue* giyim kodlarına karşı Punk'ı düşünün). Bu düşünürler aynı zamanda kültürün bu farklılıkları mantıklı kılma işlevi gördüğünü de belirtmişlerdir (örneğin erken dönem melodram, burjuva ve proleterya arasındaki sınıf farkını 'açıklar'). Bu nedenle Marksist düşüncede kültürel estetik, sınıf kavramıyla sıkı sıkıya bağlıdır.

Daha sonraki Marxistler, özellikle Marcuse ve Althusser 1960larda burjuva/proleter ayrımı hakkında daha az, somut kişiliği olmayan bir iktidar üzerine daha fazla düşündüler: 'Sistem' (Marcuse) ya da 'devletin ideolojik aygıtları' (Althusser). Egemen bir sınıfın artık var olmadığına dair bu düşünce Fransız düşünürler tarafından daha da ileriye götürüldü. Bir yandan yeni refah düzeyi ve daha ucuz ürünleriyle sanayi-sonrası toplumda yeni bir orta sınıf ortaya çıktığı ve büyük sınıf farklarının yok olduğu öne sürüldü. Diğerleri sınıf farklılıklarını yeni çatışma türlerinin içinde (örneğin ırk sorunları etrafında) devam ettiriyordu. Althusser ve Marcuse'ün anti-hümanist (sistem/devletin özne-etkisi olarak insan) konumuna karşı, Alain Touraine eski sınıfsal bölünmenin yerini farklı insan gruplarının aldığını iddia etti: Ekonomik ve politik karar verme mekanizmalarını kontrol edenler, ve bunun tersi, bağımlı katılımcılar konumuna indirgenenler (Bottomore, 1984).

Her ne kadar temeli Saussurecü yapısal dilbilim ve göstergebilime dayanıyor olsa da, 1960'ların yapısalcı tartışması da Marksist düşünceyi benimsedi. Marx'ın, bir sanat nesnesinin üretim biçiminden ve tarihsel uğrağından ayrı ya da onun dışında düşünülemeyeceği saptamasında bulunan kültürel estetiği, film incelemeleri için özellikle ilginç ve uygundu. Marksist estetik, estetik değerlendirmenin en te-

mel unsuru olarak metinsel analizden uzaklaşmayı gerektirir ve bağlamsal analizi -estetik metnin oluşumuna katılan temel yapıların (işgücü, finans, üretim vb) incelenmesi- talep eder.

Film incelemelerine ve sinema kuramına uygunluk

Marksist sınıf kuramı ve kültürel estetik, film incelemeleri ve kuramı içindeki yolunu ağırlıklı olarak dört şekilde bulur: Metin içindeki sınıf ilişkilerinin analizi; üretimin tarihsel ve kültürel bağlamları; üretim biçimleri ve pratikleri ve son olarak sinemasal aygıtın izleyici-metin ilişkisi üzerindeki ideolojik etkisi (bu son noktayla ilgili tartışma için bkz. **aygıt, ideoloji** ve **izleyici**).

İlk noktada, belirli **türler**in kendilerini sınıfsal analize diğerlerinden daha kolay teslim ettikleri açıktır: **Komedi**, melodram ve toplumsal sorun filmleri (**toplumsal gerçekçiliğin** bir alt-türü) büyük olasılıkla en açık olanlarıdır. Bu noktayı daha iyi açıklamak için melodramı ele alalım. Bu türün en eski geleneklerinden biri, proleteryanın karşısına burjuvaziyi çıkarmaktır. Çoğunlukla bu çatışmaya toplumsal cinsiyet boyutu da eklenir. İşte birkaç örnek senaryo: Zengin şişman burjuva erkeğin merhametine muhtaç fakir genç kız ya da sokak kadını; zengin, üst sınıftan vamp ya da dişinin (çoğunlukla evlidir, yani para onun değildir -ama o hâlâ kocasının servetini temsil ettiği için bu önemsizdir) merhametine muhtaç fakir genç adam (çoğunlukla sanatçıdır...); zengin dul proleter kahramana aşık olur; meslek sahibi kadın proleter suçluya aşık olur vb. 1930ların ve 1940ların melodramları toplumsal değişkenliğe odaklanmıştır (örneğin evladının (genellikle kızının) geleceğini daha iyi hale getirmek için kendisini feda eden anne).

Batı hükümetlerinin kadınları fabrikalardan çıkarıp tekrar mutfaklarına döndüren politikaları nedeniyle, 1945'ten itibaren melodramlar daha çok aile merkezli oldu -özellikle orta sınıf aile. Bu özellikle aile ocağına dönüş arzusuna (kadınlar için değil ama hükümetler için ekonomik nedenlerle cazip) aracılığın planlandığı ABD için geçerliydi. Marksist terimlerle söylemek gerekirse, anlatı bağlamı ne olursa olsun, açıktır ki burjuvazi sermaye gücüyle kazanan bir sınıf-

tır. Bazı film anlatılarında sermaye o kadar yozlaşmıştır ki ona karşı direnilmelidir. Ancak bu temsil genellikle karikatürleştirildiğinden hedeflenen, kötü bir şey olarak sermaye değil sermaye gücünün kötüye kullanımıdır, bunun için bir birey cezalandırılacaktır. Sermayenin kendisi, anlatıya göre hâlâ iyi bir şey olarak bozulmadan kalmıştır. Bu durumda film sermayeyi ve iktidarı doğallaştırır. Daha sonraki melodramlarda kapitalizmin etkisi altındaki aile sorgulanmadan temsil edilir oldu. Baba, ailenin başıdır ve evi geçindirir, eşi ise anlaşılmış uzlaşmayla çocuk doğuracak olan kadındır. Marksist terimlerle söylemek gerekirse, burjuva aile ataerkil toplumun ve kapitalizmin bir ürünü ve bu nedenle de temsilcisidir ve kuşkusuz bu sistemin bir yeniden üretimi ve yeniden-üreticisidir. Bu melodramlarda her ne kadar sınıf bir mesele olarak ima ediliyor olsa da sınıf mücadelesi yoktur. Ancak bu filmler aile yapılarıyla ilgilendiği için, egemenlik konuları toplumsal cinsiyet konusu haline gelmiştir (bkz. Cook, 1985, 76 ve sonrası).

Bu durum netleşmeye başladıkça, üretimin tarihsel ve kültürel bağlamları (dört noktamızın ikincisi) sermayenin yanı sıra sınıf ve toplumsal cinsiyetle ilişkili okumaları da ortaya çıkarır. Ailenin fazla önemsenmesi ya da fazla değer verilmesi, yani 1950'lerin melodramlarında ve yeri gelmişken komedilerinde –Doris Day faktörü: Tiz sesli bakire komşu kızı– ailenin önemine fazla yatırım yapılması bunu destekleyici bir örnektir. Üretim biçimleri ve uygulamaları da (üçüncü nokta) okumaları daha verimli hale getirir. Örneğin sinema sanayii yukarıda açıklanan sınıf sistemiyle tamamen aynı şekilde işler. Sahip olan sınıfla üreten sınıf arasında aynı dinamik, her çalışanın üretim sürecinde sadece kendi parçasını yapmasının getirdiği parçalanmadan kaynaklanan aynı yabancılaşma ilkesi vardır. Üretimin izleri (makyaj gibi) kamera çalışması, ışıklandırma ve kurguyla silinir. Bu nedenle işçinin izi, onun zevki için değil kâr için üretilen ürünün nihai halinde mevcut değildir. Gerçek değer, yani emek, değişim değerinin içinde, yani satılabilir bir ürün olarak filmde kaybolur. Yıldız oyuncuların da herhangi bir pazardaki ürünlerle aynı şekilde bir değişim değeri vardır -onlar da kâr getirmek zorundadır: Onlar değerin bir şeklidir, kendisi değil. Yani onlar kişi olarak yıldız değildir,

değişim değeri ya da sermaye değiş-tokuşu olarak yıldız oyuncu imgesidirler (bilet fiyatını kabul eder, onları görmek için para öderiz).

Sinemada sınıf ikonografik olarak ifade edilir, belirli göndermelerle (giysiler, konuşma tarzı, çevre vd) gösterilir. Film kendisini gerçek olarak sunar, izleyicinin önüne gerçeklik yanılsamasını koyar (bkz. **ikonografi, izleyici** ve **dikiş**). Bu yüzden bu ikonlar düzen-düzenin bozulması-düzenin yeniden kurulması (bir başlangıcı, ortası, sonu olan ve sonun evlilik anlamına geldiği Victoria dönemi romanına benzeyen) örgüsü etrafında oluşturulan **klasik anlatı sinemasının** homojenliğinin yaptığı gibi, sınıfı doğallaştırmaya hizmet eder. Yeni üretim uygulamaları olmasının bir önemi yoktur, sinema sanayii yenilerini teşvik etmektense eski fikirleri savunmaya devam edecektir. Yenilikçi fikirlere girişen yönetmenler kendilerini Hollywood stüdyolarınca anında kenara atılmış bulurlar -Orson Welles, Francis Ford Coppola ve Martin Scorsese'in kariyerlerinde farklı zamanlarda gerçekten de olmuştur. Bu açıdan anaakım sinema, sinemanın bize bilinçdışı düzeyde olsa da sürekli anlattığı gibi, nihai olarak belirlenen toplumsal cinsiyetimizle ya da daha yaygın bir şekilde varsayılan heteroseksüelliğimizle -sınıfımız ya da ırkımızla değil- belirlenen kimlik duygumuza meydan okuyamayanı değil, sadece düşünülebileni temsil eder. Başka bir deyişle, kendilik-kimliği ya da **izleyici özdeşleşmesi** anaakım sinemanın değişmez 'gerçeklik-etkisi' olduğundan, biz ekrana-aynaya bakarız. Bizim ilk önceliğimiz kiminle (neyle değil) özdeşleştiğimizdir. İlk özdeşleşmemiz bir toplumsal cinsiyet olarak insanladır, sınıf, yaş ya da ırk olarak insanla değil. Bu açıdan, kültürel bir ürün olarak sinema hegemonik amaçlara hizmet eder. Egemen ideoloji öyle bir yolla (burada bir (yeniden)üretim olması gerektiği için en basit düzeyinde) oluşturulur ki, kendimizi ister istemez toplumsal cinsiyeti olan özneler olarak düşünürüz. Başka türlü düşünmek düşünülemez olacaktır (transseksüellere, travestilere, eşcinsellere vs. karşı takınılan ağırlıklı olarak olumsuz, hatta düş-manca tavrı düşünün). Bu açıdan bakıldığında sınıf temsilleri, dikkati başka yöne çekme olarak görünebilir. Bilakis. 'Gerçekliğin' ya da egemen ideolojinin temsilinin bir parçası olarak, düşü-

nülemez olanın kesinlikle düşünülemez olduğu inancını pekiştirmeye hizmet ederler -kuşkusuz genel planda ataerkil toplumu, sınıfı ve hegemonik yapıları koruyarak.

Daha ileri okuma için bkz. **Hill, 1986; Stead, 1989.**

SİLİNME

İki çekim arasında bir geçiş türüdür. Burada, bir önceki çekim bir sonraki çekim tarafından sanki yana itilmektedir ve böylece bir sahne silinip başka bir sahne ile yer değiştirmiş gibi bir etki ortaya çıkmaktadır.

SİNEMA-GERÇEK

Başlangıçta Sovyet gazetesi *Pravda*'nın filme alınmış versiyonu olan bir dizi Sovyet haber filminin -*Kino-Pravda* ('Sinema-Gerçek') adıydı. Dziga Vertov'un (1920'lerde gazete için bu haber filmlerini çeken belgeselci) kendi çalışmalarından bahsederken kullandığı 1940 yılına dek bu terim belli bir belgesel tarzını tanımlamak için kullanılmıyordu. Vertov bu sinemayı oyuncuların, dekorların, senaryonun ve rol yapmanın olmadığı sinema olarak tanımladı. Fransız etnografik belgesel yönetmeni Jean Rouch başlangıçta sıkı bir şekilde bu geleneği izledi. Rouch'un 1950lerin başındaki belgesel çalışması, Afrika'nın Fransızca konuşulan bölgelerindeki yerlilerin yaşamlarının 'objektif' biçimde filme alınışıydı -buna *doğrudan sinema* dendi (*cinéma direct*). Burada sahneleme yoktu, mizansen yoktu ve kurgu yoktu -bu sayede bunlar asıl gerçeğe olabildiğince yaklaşan belgesellerdi. Daha sonra 1960'larda Rouch aşırı derecede sadelik içeren *doğrudan sinema* anlayışından uzaklaşıp, çekimlerin sahnelenişine müdahale ettiği ve çekimleri kurgu aşamasından geçirdiği -bu da *sinema-gerçek* (*cinéma-vérité*) olarak adlandırıldı- daha sosyolojik bir araştırma alanına yöneldi. Daha az objektif olan ama daha az gerçek olmayan *sinema-gerçek*, film üzerinde gerçekliği yakalamaya çalıştı. Sıradan insanlar kendi deneyimlerine tanıklık etti, Rouch ve arkadaşlarının

sorduğu soruları yanıtladı. Bir avuç Fransız ya da Fransa kökenli sinemacı Rouch'un geleneğini takip etti (Joris Ivens, Chris Marker, Mario Ruspoli, François Reichenbach, Jacques Panijel ve Jean Eustache). *Sinema-gerçek* sahnelenmez, dramatizasyon yoktur, **anlatı** sineması değildir. Bu yaklaşım seçkin olmayanlar tarafından anlatılan tarihlerin çoğulluğunu önererek **hegemonik** ve kurumsallaşmış tarihe alternatif bir versiyon sundu. Her ne kadar Gidal (1989: 129) karşı çıkıp *sinema-gerçeği* kaba bir **ideolojinin** savunucusu olarak görse de, aslında tamamen politikleşmiş bir sinemadır. Ne olursa olsun, *sinema-gerçek*, Fransa'da Mayıs 1968'in hemen ardından kurulan radikal kolektifler üzerinde etkili oldu -bunlar arasında Godard ve Guérin'in Dziga-Vertov grubu da vardı.

SİNEMASKOP

Sinemaskop ve **renk** 1950lerin başında, izleyici sayısındaki düşüş nedeniyle sinemanın ticari yönden kötüye gidişini durdurmak amacıyla Amerikan sinema sanayii tarafından devreye sokulmuştu. Sinemaskop, sıkıştırmaç kullanımı sayesinde mümkün olan bir geniş ekran tekniğidir.

Sinema **kuram**larında sinemaskop, **Cahiers du cinéma** grubu tarafından öncelikle **mizansenin** olanaklarını genişlettiği için hoş karşılandı. Gruptaki bazı eleştirmenler için sinemaskop aynı zamanda montajın ölümünü temsil ediyordu. Cahiers grubu için, ama özellikle Bazin için (1967) mortaj, çekimlerin birleştirilmesi ve gerçekliğin bölünmesi aracılığıyla izleyiciyi manipüle eden gerçeklik karşıtı bir film yapım uygulamasıydı. **Gerçekçilik** ve nesnellik sadece uzun çekimler ve görüşün kesintiye uğramadığı **alan derinliği/derin odağın** hakim olmasıyla sağlanabilirdi. Cahiers grubu, sinemaskopun mizansene ayrıcalık sağlayacağını ve alan derinliğinin değerini artıracağını -anlam çekimlerin içindeki hareket ve çekimlerin çerçevelenmesi yoluyla üretilecekti- öne sürüyordu. Sinemaskop Cahiers grubu için birkaç şeyi ifade ediyordu. Birincisi, sinemaskop genişliği (yani uzamı) sağ-

ladı ve bu sayede perdede bir friz etkisi yarattı. Böyle yaparak, sinema anlatısının heykele benzer doğasını kabul etti (*Cahiers du cinéma*, no. 25, 1953). İkincisi, sinema derinlik yaratmaya çalışmamalı ama genişlik aracılığıyla bir derinliği akla getirmelidir. Sinema yanal hareketler ve uzam üzerinedir ve sinemaskop bu iki kavramın daha serbest şekilde dışa vurulmasına izin verir (*Cahiers*, no. 31, 1954). Üçüncüsü, sinemaskop dış mekan çekimlerini vurgular ve rengin kesin olarak ulaştığı noktayı gösterir (*Cahiers*, no. 31, 1954). Son olarak, sinemaskop izleyiciye neredeyse panoramik bir görüntü (yani insanın gerçek görüş fonksiyonlarıyla uyum) sağladığı için izleyici ve ekran arasındaki nedensiz bölünmeye karşı mükemmel bir çözümdü.

Her ne kadar 1950 ve 1960larda Hollywood sinemaskopun belirli türlere (Western, epik gibi) uygun olduğunu düşünse de, Avrupa sineması -Fransız Yeni Dalgası ile başlayarak- sinemaskopu insan ilişkilerinin başarısızlığı hakkındaki mahremiyetle ilgili filmlerde yıkıcı bir etki yaratmak için kullandı (örneğin, Jean-Luc Godard'ın *Le Mépris*'i (1963) ya da *Pierrot le fou*'su (1965)).

Bkz. **sıkıştırmaç, geniş ekran**

SİYAHİ SİNEMA – İNGİLTERE

İngiltere'nin film üretimi açısından, dünyanın önde gelen ülkelerinden biri olmamasından dolayı, İngiltere'deki Siyahi Sinema'nın, ABD'deki eşdeğeri ile karşılaştırıldığında, İngiltere Sineması'nın içerisinde küçük bir yer kaplamasına, belki de çok fazla şaşırmamalıyız. Fakat kökenleri ancak 1950'lere ve 1960'lara kadar uzanmasına rağmen, bu sinemanın çok önemli olduğunu vurgulamalıyız. İngiliz kolonilerinden ya da daha eski kolonilerden İngiltere'ye yaşanan büyük göç dalgalarının İkinci Dünya Savaşı sonrasında başladığını düşündüğümüzde, diasporadaki toplulukların ancak bu dönemden itibaren oluşmaya başladığını görürüz ve o zaman da, bu döneme kadar neden diasporaya ait bir sinemanın oluşmadığını anlamış oluruz. Kuşkusuz, bizi asıl şaşırtması gereken olgu, o dönemden bugüne kadar, İngiliz Siyahi Sinemasının uzun metrajlı film bağlamında, ge-

Karen Ross (1996: 53) bize, Siyahi Sinema ürünlerinin durumu ve erişilebilirliği hakkında açıklayıcı istatistiki veriler sunmaktadır. 1988 ile 1992 yılları arasında, kiralamaya ya da arşiv gösterimine uygun Siyahi filmlerin sayısı ancak 130'dan 204'e yükselmiştir (bunların üçte ikisi **belgesel** kategorisindedir ve dolayısıyla kurmaca uzun metrajlı film olarak değerlendirilmemelidir). Dört yılda 74 film - ki bu dönem boyunca Siyahlarla ilgili konuların sürekli İngiltere'nin gündeminde olduğu düşünüldüğünde - oldukça düşük bir rakamdır, özellikle de bunların sadece bir kısmının uzun metrajlı kurmaca filmler olduğu dikkate alındığında. Siyahi Sinema, hükümetin 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında yaşanan sivil itaatsizliğe müdahale etmesi üzerine, bilhassa bu tavra bir tepki olarak 1980'lerde kendini hissettirdi. 1980'lerin başında, herkesin iyi bildiği o çok sayıdaki isyan sayısız araştırmayı beraberinde getirdi ve bunlar da Siyahi toplulukların kendilerini, çok açık bir şekilde, her türlü imtiyazdan ve söz söyleme hakkından yoksun hissettiklerini gösterdiler. British Film Institute'un (BFI) parasal destekleri dahil olmak üzere, yerel ve hükümet düzeyindeki devlet destekleri, ülkenin büyük şehirlerinde geçekleştirilen ve daha çok şehir-içi çatışmalarının konuşulduğu beş tane çalıştaya aktarıldı. Devlet desteklerinin bu çalıştaylara aktarıldığı sırada, azınlıkların sesi olma iddiası ile 1982 yılında kurulan Channel Four kanalı, kendisi için yapılacak filmlere destek vererek, çalıştaylarda elde edilen çıktılarının birer somut proje olarak gerçekleşmelerine imkan veren bir yol olduğunu gösterdi. Bu çalıştayların en bilinenleri Sankofa ve 1983'te kurulan ama şu anda feshedilmiş olan Black Audio Film Collective/Siyahi Ses Film Topluluğu'dur. Çalıştaylar film üretimi yanı sıra, tarihsel temsil dahil temsil kavramının ve kimlik ve melezlik gibi meselelerinin üzerine yapılan tartışmaları da içeriyordu. Bu sebepledir ki, bu çalıştayların sonucunda üretilen çalışmaların büyük bir çoğunluğu sınırları aşmaya çalışmaktadır, yani belgesel ile kurmacanın bir tür sentezidirler. Çalıştaylarda ön plana çıkan değerler sistemi göz önünde bulundurulduğunda, kimi sinema kuramcısının ve uygulamacısının bu sinema üretimini Üçüncü Sinema olarak tanımlaması daha kolay anlaşılmaktadır (daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. **Üçüncü Sinema** maddesine).

Devlet sektörünün, mütevazi de olsa, İngiliz Siyahi Sinemasına yaptığı finansal katkıdan önce bu sinemanın örnekleri çok azdı. Lloyd Reckford, Horavem Ové ve Lionel Ngakane (sürgünde yaşayan bir Güney Afrikalı olan Ngakane'yi İngilizler, kendi ülkelerinin ilk Siyahi film yönetmenlerinden biri olarak görmektedirler) dönemin az sayıdaki film yönetmeninden üçüdür. Bu yönetmenler 1960 ile 1980 yılları arasındaki dönemde az sayıda kurmaca ve kurmaca dışı film yönettiler ve genelde kendi projelerini kendileri finanse ettiler. Bu filmlerin çoğununa BFI'ın Ulusal Film Arşivi'nde (BFI National Film Archive) ulaşılabilmektedir. Filmlerin tamamı, istisnasız, dışlanmışlık ve ırk bağı gibi konuları işlemektedirler - böylece bu filmler, 1980'lerdeki ve 1990'lardaki örneklerde kısmen de olsa devam ettirilmiş olan bir geleneği ortaya koymuş oldular. Reckord'un *Ten Bob in Winter* (1963) filmi, İngiltere'ye yeni gelmiş Afrikalı-Karayipli göçmenlerin hikayesini aktarır. Ngakane'nin *Jemima and Johnny* (1966) filmi, yaşadıkları sokaklarda ırkçı düşmanlıkla karşılaşan ve harap bir evin bodrum katında zorla tutulan, fakat bütün bunları atlatan, Siyahi bir kızla Beyaz bir oğlanın ırklar-arası arkadaşlığını anlatır. Ové'nin Sinema Gerçek biçimindeki belgeseli, hem erken dönem kısa filmleri *Baldwin's Nigger* (1969) ve *Reggae* (1970) hakkında, hem de İngiliz Siyahi Sinemasının ilk uzun metrajlı kurmaca filmi olarak sunulan, ilk filmi *Pressure* (1975) hakkında bizi bilgilendirir. Bu film, Trinidadlı ebeveynleri olan, İngiltere doğumlu bir oğlanın hikayesini anlatır. Kendi Beyaz arkadaşlarına ve onların 'Beyaz' değerlerine yabancılaşan bu işsiz oğlan, hırsızlık ve uyuşturucu dolu bir hayata sürüklenir. Kendi topluluğunun diğer Siyahi gençleri gibi, o da polis tacizinin hedefi haline gelir. Bütün bu birikmiş baskının sonucunda, çok kısa bir sürede abisinin izinde, Kara Güç'e (Black Power) dahil olur.

1980'ler ve 1990'lar ve Siyahi Sinemada yeni bir dönem

Menelik Shabazz'ın, bir BFI yapımı olan *Burning an Illusion* (1981) filmi, İngiliz Siyahi Sinemasının yeni döneminde beliren ilk uzun metrajlı kurmaca çalışmadır. Bu film, kimi yönleriyle, tarihsel bir bakış geliştirmek yerine, kendi 'bugünü'ne dayanan erken dönem ger-

çekçi geleneği devam ettiriyor olsa da, yine de bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Ayrıca, 1980'lerin ve 1990'ların politikleşmiş Siyahi Sinemasını - hem kapsadıklarıyla hem de dışarıda bıraktıklarıyla - ilgilendiren pek çok meseleyi gündeme getirdiği için de bir kilometre taşıdır. Film genç bir Siyahi kadının hikayesini anlatıyor. Sekreter olan bu genç kadın, Siyahi erkek arkadaşının polis tarafından tutuklanması ve haksız yere hapsedilmesi sonucunda, apolitik bir kişiyken Siyahi politikanın aktif bir savunucusuna dönüşüyor. Onun bu politik 'doğuşu' hem biçimsel hem de politik yönde gerçekleşmektedir. Yeni politik bilincin bir simgesi olarak, Beyazlara-özgü kıyafetlerinden ve düz saçından vazgeçip, Afrika-türü bir kıyafet ve saç stilini seçiyor. Barbara Cartland'ı okumayı bırakıp, erkek arkadaşının tavsiyesi ile Malcolm X'in yazılarını okumaya başliyor. Bu filmi bir öncekilerinden ayıran en önemli özellik kadın-merkezli bir bakış açısı sunmasıdır. Onu benzer kılan nokta ise çağdaşlıkla olan bağlarıdır. Onu çağır açıcı yapan özellik ise ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet konularına geniş yer ayırması ve Lola Young'ın ifade ettiği gibi (1996: 155) 'ilişkilerin ırkçı bir toplumsal bağlam içinde inşa edildiklerini' göstermeye çalışmasıdır. Young'ın vurguladığı gibi (a.g.e.: 159), toplumsal cinsiyet meselesi filmin sonlarına doğru önemini kaybetse ve ırk politikaları sorununa dahil edilse de, bu filmde ilk defa toplumsal cinsiyetle ilgili çelişkiler gösterilmektedir.

Temsil meseleleri ile ilgili tartışmalar ve yapılan uygulamalar birbirine bağlıydılar ve bunlar 1980'lerin ve 1990'ların çalıştay üretimlerinin temel değerler sistemini oluşturdular. Dolayısıyla, *Burning an Illusion*'ı izleyen filmlerin, dönüm noktası olan bu filmin gündeme getirdiği pek çok meseleyi (hem muvcudiyetleri hem de eksiklikleri bağlamında) ele aldıkları ve araştırdıkları öne sürülebilir. Fakat aynı zamanda, dış destek artık mümkün olsa da ve Siyahi sinemacıların çalıştaylarında hem meydan okuyucu hem de başarılı filmler üretilse de, çekilen film sayısının bir patlamadan söz etmeye yetecek düzeyde olmadığını ve böylece Siyahi sinemacıların, halen film çekmek niyetindeyseler, genellikle bunların kısa metrajlı ya da belgesel filmler olmaları gerektiğini fark ettikleri söylenmelidir. Sonuç olarak, bu yeni Siyahi Sinemanın, ABD'dekine tam tersi olarak, geniş ya da kitlesel

bir izleyicisi olmadığı belirtilmelidir. Üretilen işler genellikle bağımsız sanat sineması olarak görüldüler. John Akomfrah'ın bugüne kadarki film kariyeri bu sorunlu durumu en iyi şekilde örneklemektedir. Siyahi Ses Topluluğu'nun bir üyesi ve akabinde bağımsız bir sinemacı olan Akomfrah'ın filmleri hem az sayıdadır, hem seyrek üretebilmektedir, hem de bu filmler kısa metrajlı belge-sanat çalışmalarıdır. Onun *Handsworth Songs* (1986) filmi, Britanya'daki ırk ve düzensizlik hakkında 60 dakikalık bir denemedir. Film ırk ayaklanmasının tarihsel, toplumsal ve politik yönlerini incelemektedir ve geniş ve tarihi bir bakış açısından, o günlerde hissedilen öfkenin ve hayal kırıklığının Siyahi topluluklarda neden daha yüksek dozda olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Akomfrah'ın *Seven Songs for Malcolm X* (1993) çalışması, 1965 yılında suikaste uğrayan Siyahi liderle ilgili bir belgeseldir. Ve Akomfrah bugüne kadar sadece bir tane uzun metrajlı kurmaca film yönetebildi, *Speak Like a Child* (1998), Northumbria'da bir ıslah evinde geçen ve üç arkadaş hakkında olan çarpıcı bir hikaye.

Üç yıl için Sankofa Topluluğu'nun bir üyesi olan Isaac Julien, farklı bir yolla, yine genellikle kısa belgeseller üretme konusunda sınırlandırıldı fakat bazı uzun metrajlı filmler de yapmayı başardı. Julien muhtemelen en çok, Cannes Film Festivali'nde Uluslararası Eleştirmenler ödülünü kazanan, oldukça popüler uzun metrajlı çalışması *Young Soul Rebels* (1991) ile tanınmaktadır. Ayrıca Siyahi tarihin önemli kişilikleri ile ilgili, daha çok sanatsal-deneysel belgeseller olarak adlandırılabilecek filmler de çekti. *Looking for Langston* (1989), Harlem Rönesansı'nın kurucu üyesi olan ve homoseksüelliğini hem Beyaz hem de Siyahi toplumda - Siyah erkeği *queer* olamazdı - onaylanmadığından dolayı saklamak zorunda kalan Langston Hughes'un özel dünyası üzerine 45 dakikalık bir denemedir. Isaac Julien, 1977'de, *Frantz Fanon: Black Skin White Mask* isimli, hem belgesel çekimlerden, hem de bu büyük Siyahi entelektüelin 1950'lerdeki ve 1960'lardaki hayatını yeniden canlandıran sahnelerinden oluşan, dikkat çekici, karma bir film gerçekleştirdi. Julien kısa metrajlı belge-sanat filmlerine devam etti ve 2001'de, *Long Road to Mazatlan* ve *Vagabondia* isimli çalışmalarıyla Turner Ödülü'ne (Turner Prize) aday

gösterildi. Onun filmleri diaspora kültürü ve aynı zamanda erkeklik ve arzu üzerine birer derin düşünce ürünleridir. Ve onun film çalışmaları, en iyi şekilde, kendini diasporaya ait sinematik bir dile adayan ulus ötesi bir özne üzerinden tanımlanabilir (bkz. en son gerçekleştirdiği belgesel-kurmaca sanat filmi *Paradiso Omeros*'a, 2004).

Çok azı uzun metrajlı film yapmayı başarmış olsa da, yaklaşık aynı sayıda Siyahi kadın sinemacı da vardır. Maureen Blackwood *The Passion of Remembrance* (1986) filmini Isaac Julien ile birlikte gerçekleştirdi ve bu çalışma, Siyahi bir çalıştaydan (bu örnekte Sankofa'dan) çıkan ilk uzun metrajlı filmdir. Çalıştayın dışında Blackwood, *Perfect Image?* (1988) ve *Home Away from Home* (1993) dahil, genellikle kısa metrajlı filmler çekti. Kısa metrajlı filmlerle yetinmek zorunda kalan diğer Siyahi kadın sinemacılar arasında Martine Attile (*Dreaming Rivers*, 1988), Ngozi Onwurah (*The Body Beautiful*, 1990) ve Amanda Holiday (*Miss Queencake*, 1991) sayılabilir.

İngiliz Siyahi Sinemasının bu yeni dalgasını oluşturan çalışmalardaki ortak özellik, bu filmlerin diasporalar hakkında değil de diasporaların *içinden* konuşmaları ve Siyahi toplulukların heterojenliğini ortaya çıkartmalarıdır - aynılık **mitini** bozmaları ve aynı zamanda, Siyahları ırkçılığın rezil ve güçsüz kurbanları olarak değil de, politik bilinç konusundaki seçimler dahil hayatın bütün karmaşıklığını yaşayan yurttaşlar olarak gösteren görüntüler sunmalarıdır. Ele alınan konular temsille, temsildeki gerçekle ilgilidirler ve böylece buradaki 'olumluluk', iyi yönleri elde etmek uğruna kötü yönleri gizlemekte değil de temsildeki samimiyettedir. Diasporalar ve kimlikler konusundaki bu duyarlılık, bazı film eleştirmenlerinin ve sinemacıların (örn. John Akomfrah) söz konusu film üretimini **Üçüncü Sinemanın** içinde değerlendirmelerine sebep olmuştur. Buna ek olarak, tarih bu Siyahi filmler için her zaman esas unsurdur. Gurinder Chadha'nın *Bhaji on the Beach* (1993) isimli uzun metrajlı filmi bu eğilimin bir örneğidir. Film Birmingham'da yaşayan küçük bir Asyalı topluluğun hikayesini anlatmaktadır. Saheli Kadınlar Merkezi'nde bir işçi Blackpool'a günübirlik bir gezi düzenler. Farklı kuşaklara ait bu kadınlar Blackpool'a yola çıkaralar. Gün ilerledikçe kadınların değişik

hikayeleri ortaya çıkar. Kadınlardan biri dayakçı bir kocanın kurbanıdır, diğeri Siyahi erkek arkadaşı tarafından hamile bırakılmıştır, ki arkadaşı bebeğin sorumluluğunu ancak filmin sonlarında paylaşmayı kabul eder; yaşlı kadınlar ise her zaman aileleri için 'çalışmanın' getirdiği bıkkınlığı dile getirirler ve günlerini daha eğlenceli geçirmenin hayalini kurarlar. Chadha kimlik ve aidiyetle ilgili sorular sorarken erkek ve kadın karakterlerini bütün karmaşıklıkları ve çeşitlilikleri içinde sunmaktadır. Chadha sonraki yıllarda bu meselelerle ilgilenmeye devam etti fakat bunları, tutarlı bir şekilde komedinin içine harmanladı; tartışmaya açık olsa da, ona çok sayıda uluslararası başarı kazandıran bir karışım (*Bend it Like Beckham*, 2000, ve *Bride and Prejudice*, 2004). Ne var ki, İngiliz Siyahi Sineması genel olarak anaakım sinemasına eklemlenemeyen bağımsız bir sinema olarak kaldı. Şimdiye kadar, Chandha gibi bir diğer istisnai isim, ilk uzun metrajlı filmi *Warrior* (2001) ile yazar-yönetmen Asif Kapadia olabilmiştir.

ayrıca bkz.: **Siyahi Sinema – ABD, sömürge-sonrası kuram ve Üçüncü Sinema**

Ek okuma için bkz. **Attile ve Blackwood, 1986; Bourne, 2001; Doy, 2000; Martin, 1995; Mercer, 1988 ve 1990; Ross, 1996; Young, 1996. Filmlerin bir listesi için bkz. Givanni, 1992, ve filmlere ulaşılabilirliği konusunda bkz. Alexander, 1998; kullanışlı bir kaynakça için bkz. Vieler-Portet, 1991. Dergiler: *Channel Four Black Book*, bugün adı *Third Text Incorporating Black Phoenix* olan *Black Phoenix*, *Black Film Bulletin*, *Black Filmmaker*.**

SİYAHİ SİNEMA / SİYAHİ SÖMÜRÜ FİLMLERİ - ABD

Siyahi Sinema terimi günümüzde, neredeyse sadece Afrikalı-Amerikalı film üretimine işaret eder durumdadır. Ne var ki, bu terim daha yakın zamanlarda İngiliz Siyahi Sinemasını kapsar duruma geldi ve gelecek yıllarda da, Fransız Siyahi ve Beur Sinemaları gibi diğer diasporal Siyahi sinemaları da içine alabilir. 'Siyahi' terimi etrafında dönen bir tartışmanın varlığına rağmen, bu maddede Siyahi Sinema terimi, esas olarak daha yaygın ve 'geleneksel' şekliyle, ABD'deki Siyahi diasporal topluluklara (İngiltere için ayrı bir madde mevcut), bu toplulukların içinden yazılmış olan (fakat bu topluluklar

'adına' yazılmış olan değil) bir sinemaya ve bu topluluklardan gelen bireylerin yaptığı bir sinemaya işaret etmektedir. Diaspora aslen bir ulustan (ülkeden) gelen ya da ortak bir kültüre sahip olan insanların diğer ülkelere dağılmasına işaret eder. Siyahi genellikle Afrika ya da Karayip Adaları kökeninden gelen insanları tanımlamak için kullanılmaktadır, ne var ki, Asyalı-Yerliler (Asian-Indians) için de kullanılan bir terimdir. Amerika söz konusu olduğunda daha farklı diasporal toplulukların da bulunduğunu unutmamak gerekir: Yerli Amerikalılar (yanlış olarak Kızılderililer (Indians) olarak adlandırılırlar), Chicanos'lar ve Asyalı-Amerikalılar (Doğu Hintliler ve Asyalı kökeninden gelenler) ve sinema üretimi söz konusu olduğunda, son gruptan gelenler film üretiminde aktif rol almışlardır (örneğin Wayne Wang ve günümüzde ABD'de yaşayan ve ABD'ye yerleşen Hintliler hakkında olan *Mississippi Marsala* (1991) filminin Hintli yönetmeni Mira Nair). Afrika ve Hint Sineması gibi diğer Siyahi sinemalar, daha çok toparlayıcı bir terim olan **Üçüncü Dünya Sineması** terimi kapsamında ele alınmaktadırlar. Bu problemli terim, ne Birinci Dünya'dan (ABD/Hollywood) ne de İkinci'den (Avrupa Sineması) olan fakat genellikle zamanında bir koloni olan ve daha sonra bağımsızlığını ilan etmiş üçüncü bir mekandan gelen sinemaları tanımlamak için düşünülmüştür. Dolayısıyla, Üçüncü Dünya Sineması denilen sinema, Siyahi diasporanın sinemasına değil de yerel sinemalara işaret etmektedir (öncelikle Latin Amerika, Asya, Afrika ve Orta Doğu ülkelerinin sinemalarına). Bu mesele, aynı bağlamda kullanılan diğer bir terimin varlığı ile daha da karmaşıklaşmaktadır. Bu Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerde ortaya çıkan direniş sinemasına işaret eden **Üçüncü Sinema** terimidir. (Bütün diasporal sinemaları Üçüncü Sinema adı altında toplamayı savunan tartışmalar için Üçüncü Sinema maddesine bakılabilir.)

Siyahi Sinemayı tartışan biri, ister istemez ırk/ırkçılık ve sinemanın kendi ırkçılığı hakkında da konuşmaktadır. Daniel Bernardi (1996, 7) 'sinemanın keşfi ve erken dönem gelişmeleri biyolojik determinizmin (diğer bir ifade ile, bazı ırkların diğerlerinden daha üstün olduklarına dair inancın) güçlenmesi ve prestij kazanması ile aynı döneme gelmesi' ile ilgili faydalı ve geçerli bir vurgulama yapmaktadır. Clyde Taylor'ın (1996b: 17) açıkladığı gibi, ırkçılığa, Holly-

wood'un 'zencifobisi'ne ve benzer bir şekilde, Film Çalışmaları'ndaki 'pasif ırkçılığa' işaret etmeden Siyahi Sinema hakkında konuşmak imkansızdır. Bernardi'nin (1996: 5-6) vurguladığı gibi, film çalışmalarını savunmak adına ve kültürel çalışmaların yardımıyla, 1990'larda, henüz istenilen seviyelerde olmasa da Siyahi Sinema alanında çalışanlara yapılan destekler artmıştır (bkz. Bernardi'nin kapsamlı listesine, a.g.y.). Taylor, Hollywood'taki zencifobisi ile ilgili tespitlerini göstermek için, Amerikan film tarihinin klasik destansı filmlerinden, Griffith'in *The Birth of a Nation/Bir Ulusun Doğuşu* (1915) çalışmasını kullanarak, bu filmin nasıl Beyaz üstünlüğünün bir destanı olduğunu sergiler. Burada ulusal birlik Beyaz değerlere ve özellikle de ırklar arası evliliğe yönelik nefrete bağlıdır (1996: 19). Beyaz milliyetçilik mitinin ortadan kaybolduğuna dair inancın yeşerdiği bir dönemde çekilen Ford'un **Western** filmi *The Searchers/Çöl Aslanı* (1956), elli yıl sonra da benzer korkuların geçerli olduğunu bize hatırlatmaktadır. Griffith'in filmindekine çok benzer bir şekilde, 1950'lerde çekilen bu filmde de hapsetme ve yerinden etme açıkça sunulmaktadır. Tam da İç Savaş sonrasında, ırkın kültürel fonksiyonu hakkında - Yerli-Amerikalı (Kızılderili) predatörün Beyaz kadında uyandırdığı korku yoluyla yansıtılan - belirli endişelerin geçerli olduğu yılları (kölelik-sonrasını) anlatıyor olmasına rağmen, *The Searchers* aynı zamanda çağdaş 1950'lerin sonlarında, Sivil Haklar Hareketi'nin artmakta olan faaliyetlerine yönelik endişeleri de yansıtmaktadır. Irklar arası evliliğe yönelik korku ve ırkın genetik özelliklere göre belirlenmesi, Griffith'in filminde olduğu gibi Ford'un filminde de merkezdeki meselelerdir. Griffith'in filminden sonra anaakım sineması, bir daha hiçbir zaman Siyahları, Beyazlar için kitlesel bir tehdit olarak göstermemiş olsa da, Clyde Taylor'un vurguladığı gibi (a.g.y.: 32) bu durum, destansı Westernlerin ardı ardına kitlesel Kızılderili (ya da Meksikalı haydutların) katliamlarını göstermekten alıkoyamadı.

Siyahi Sinemanın erken dönemi 1890'lar - 1960'lar

Hem Thomas Cripps (1977, 1982) hem de Ed Guerrero (1993) Siyahların erken dönem Amerikan Sinemasında, bir tek figüranlar ve oyuncular olarak değil de aynı zamanda bağımsız yapımcılar ve yönetmenler olarak da varlıklarını belgelediler. Dolayısıyla Edison ve diğerleri Siyahi oyuncular kullanarak kendi ırk filmlerini yaparken

(*Pickanninies*, 1894, *Negro Dancers*, 1895, *Dancing Darkies*, 1897, *The Dancing Nig*, 1907, *For Massa's Sake*, 1911), Afrikalı-Amerikalılar bu olumsuz Siyahi insan örneklerine karşılık verebilecek görüntüler üretmek konusunda ellerini çabuk tuttular. Böylece, ilk önce Bill Foster ve daha sonra Emmett J. Scott, George ve Noble Johnson ve Oscar Micheaux, Siyahi izleyicilere yönelik Afrikalı-Amerikalı hayatın gerçekçi görüntülerini üretmek için kendi özel yapım şirketlerini kurdular.

Siyahi Sinemadaki bu ilk dönem öncüleriyle ilgili daha fazla bilgi vermeden önce, terminoloji ile ilgili bazı belirsizlikler olduğundan dolayı, ırk filmleri hakkında kısa bir açıklama yapmakta fayda vardır. Irk filmleri özellikle Siyahi izleyicileri hedeflemekteydiler ve genellikle Beyaz yönetmenler tarafından üretilen filmlerdi. Sinemanın ilk dönemindeki bu ırk filmleri (bu, kısa filmlerin fuarlarda ve sergilerde diğer kitlesel görsel eğlencelerin bir parçası olduğu dönemdi) Beyaz izleyicilerin de ilgisini çekiyordu. Dolayısıyla, Siyahi gövdenin seyirlik bir obje, egzotik bir öteki olarak algılanması, sinema tarihinin çok erken bir döneminde gündeme geldi. Ne var ki, söz konusu ırk filmleri her zaman bu son derece olumsuz çağrışımları taşımadılar. Irklara yönelik ayrı sinema salonlarının olduğu dönemlerde (1900'lerde başlayan ve bazı eyaletlerde 1960'lar gibi geç bir tarihte sona eren ayırım), Siyahlar 'onlar için yapılan' fakat bazen 'onlar hakkında' olmayan filmlerin izleyicileriydiler. Irk filmleri hep Siyahlarin temsil edildiği filmler olmasına rağmen, bütün bu filmler oyuncular bazında tek tür bir temsil sunmamaktaydılar. Bu bağlamda, Francine Everett'in durumundan söz etmek gerekir. Everett 1930'larda ve 1940'larda, birkaç düşük bütçeli bağımsız filmde oynayan Siyahi bir aktris, şarkıcı ve dansçıydı. Hollywood'a gitme şansı olmasına rağmen (tamamen Siyahların oynadığı *The Green Pastures*, 1936, müzikalinde kendisine önerilen rolü kabul etmedi), Siyahlara dayatılan tek tip rollerden dolayı gitmeyi reddetti. Bunun yerine, Siyahlar arasında son derece popüler olan birkaç kısa müzikal ve orta metrajlı film (featurettes) yaptı. Hem Beyaz hem de Siyahi yönetmenlerle ırk filmleri olarak adlandırılan çalışmalar da gerçekleştirdi (örn. Beyaz yönetmenlerin filmleri olan *Keep Punching*, John Clein, 1939; *Big Timers*,

Bud Pollard, 1945, ve 1946'da Afrikalı-Amerikalı bir sinemacı olan Spencer D. Williams'ın *Dirty Gertie from Harlem USA*).

Öncülere tekrar geri dönersek: Bill Foster Şikago'da, 1910'da kendi yapım şirketini kurdu (The Foster Photoplay Company) ve Hollywood'un formüllerine dayanan fakat Siyahi bir yaklaşım içerisinde yeniden biçimlendirilen komediler üretmeye başladı. Önemli olan nokta, onun bu türü (Bazı Siyahların 'sıntma' olarak tarif ettiği şeyi gerçekleştirerek) tamamen tersine çeviren ilk kişi olmasıdır. Onun filmlerinde, Siyahlar ne Siyahi erkekliğin tanımlanamayan, hilebaz, yaltak karikatürüdürler, ne de cinsel cazibeden yoksun ve itaatkar Siyahi Anne rolündedirler. Filmleri başarılı Siyahi orta sınıf dahil Siyahi topluluğunun hayatından bir kesit sunmaktadırlar (bkz. *The Railroad Porter*, 1912 ve *The Fall Guy*, 1913). Diğer yapım şirketleri bu girişimi kısa bir süre içerisinde takip etti: the Lincoln Motion Picture Company (1916, Los Angeles) ve Oscar Micheaux'nun Micheaux Book and Film Company (1918).

Siyahi izleyicilerin, Griffith'in *The Birth of a Nation/Bir Ulusun Doğuşu*'nun gösterilmesine yönelik gösterdikleri büyük çaplı öfkeden sonra, bağımsız Siyahi sinemacılar bu filme kendi sinemalarıyla sert bir karşılık verdiler (en sembolik yanıt muhtemelen Emmett J. Scott'un *Birth of a Race/Bir Irkın Doğuşu*, 1918, filmiydi). Bu öfke bağımsız Siyahi sinema sektörünün ortaya çıkışı ve uzun var oluşu (1910'ların sonlarından 1940'lara kadar) için tek sebep değildi. Diğer faktörler, birincisi ekonomik ve ikincisi, kültüreldi. Ekonomik faktörler çünkü (eyalete bağlı olarak gerçek ya da dolaylı olarak gerçekleşen) ayrımcılıktan dolayı zaten daha önce de bir şekilde 'hedeflenmiş' bir Siyahi izleyici kitlesi zaten vardı. Kültürel faktörler çünkü, 1920'lerdeki Harlem Rönesans Hareketi Siyahlar için yeni bir gurur kaynağı oldu ve onlar için söz söyleme şansı yarattı ve bu hareket Siyahi olmanın ne demek olduğu ile ve ırkçılıkla ilgili meseleleri doğrudan ele aldı. Bu maddenin devamında göreceğimiz gibi, Siyahların olumsuz ya da doğru olmayan temsiline yönelik direniş-sineması fenomeni, 1970'lerin başlarında ve 1980'lerin ortalarında tekrar belirmektedir ve aynı derecede politik, ekonomik ve kültürel nedenleri barındırmaktadır.

Bu bağlamda Oscar Micheaux'nun filmleri, otuz yıllık bir süreye yayıldığından dolayı (1918-48) muhtemelen en bilinen örneklerdir. Micheaux kariyeri boyunca 25 ile 30 arasında uzun metrajlı film çekti ve tarihçiler ve Siyahi Sinemanın yapımcıları için bir referans noktası olan bir miras bırakmış oldu. Kendi yapım şirketini olan the Micheaux Book and Film Company'yi 1918'de kurdu. Filmlerinin yarısını kariyerinin ilk yarısında (1918-29) çekti ve filmlerinin çoğu kendi yazdığı romanların uyarlamalarıdırlar. Erken dönem filmleri ırkın karmaşıklıklarını göstermektedirler fakat burada basit ikili karşıtlıklar söz konusu değildir. Hollywood'taki Beyazların temsiline karşılık olabilecek, Siyahların sterilize ve idealize edilmiş bir temsilini sunmaktan kaçındı. Siyahların hayat deneyimine dayalı kendi kişisel görüşünü sunmaya çalıştı. Böylece onun filmleri nikahsız birliktelik, tecavüz, ırklar arası evlilik, linç etme, kumar oynama, koca dayağı, borç, kentlerdeki yolsuzluk ve deri renginde değişiklik gibi değişik meseleleri işlemektedirler. Örneğin Siyahi bir adamın kendi derisini beyaza değiştirdiği *The Symbol of the Unconquered* (1920) isimli çalışmasında, kendi ırkına (ve Siyahi erkekliğe) ihaneti işlemektedir. Siyahi erkek bir tek başarılı olarak rengini değiştirmekle kalmadığında, aynı zamanda kendi insanlarına baskı uygulamaya başladığında problem daha da ileri bir noktaya taşınmaktadır ('dönek' zorba, arazide hak sahibi olanları değerli petrol yataklarından uzaklaştırmak için Ku Klux Klan ile işbirliği yapar). Irklar arası evlilik ve Beyaz bir kadınla evliliğin kendi ırkına ihanet olarak sayılacağı şeklindeki korku, onun çalışmalarında tekrar ele alınan konulardır (*The Homesteader*, 1920, ve *The House Behind the Cedars*, 1925). Son olarak, *The Brute* (1920) çalışması kumar oynama ve koca-dayağı hakkında, pek çok Siyahi izleyiciyi mutlu etmeyen sert bir filmdi. Micheaux sineması temelde iki bölgeye odaklanmıştı: kentlere ve Batı sınır bölgesine. Sınır (Micheaux'nun bakış açısına göre) Siyahlar için bir umut vaat ediyordu. Onların ırkçılıktan ve şehirdeki şiddetten uzak, daha iyi bir hayat sürdürebilecekleri yer orasıydı.

Micheaux'nun sineması politik bir sinemadır – Siyahi izleyicilere Siyahi oldukları için karşılaştıkları gerçek toplumsal ve etik zorlukları hatırlatan bir sinemadır ve aynı zamanda onlara, kendi hayatlarına

ait güçlü, özdeşleşebilecekleri görüntüler sunan bir sinemadır. Fakat onun Siyahlarla ilgili temsili, Siyahi Sinemanın son dönem tarihçileri tarafından eleştirilmektedir. Eleştirmenlerin bazılarının vurguladığı gibi, Micheaux'nun '"bayağılık" suçlamasına karşılık verebilmek için çok önemli olan ırksal yüceltme kullanımı, Beyazların ırk ile ilgili tanımlamalarına kavramlara müdahale etmeden meydan okumaktadır' (Bowser ve Spence, 1996: 67). O bu kavramları sorgulamamaktadır ve kendisini 'topluluk *adına* Siyahlarin hayatının bir tercümanı' olarak görmektedir (a.g.e.). Şehirli Siyahların beyaz versiyonunu tembel, isteksiz ve avanta peşinde olan biri olarak sunması daha yoğun bir eleştiriye sebep olmuştur (a.g.e.: 72-3). Başka eleştirmenler Micheaux'nun anlatılarında daha açık-tenli Siyahların, çok daha koyu-tenli Siyahlara göre daha çok taktir edildiklerine dikkat çekmişlerdir (Karen Ross, 1996: 60-1, bu şekilde düşünen eleştirmenlerle ilgili ayrıntılı bir özet sunmaktadır). Fakat Bell Hooks (1992: 135) inandırıcı bir şekilde Micheaux'nun aslında 'Beyazları saflık ve temizlikle, Siyahları da kirlilik ve bozulma ile ilişkilendiren Batılı metafizik düalizmi sorguladığını' dile getirmektedir. Hooks iddiasını devam ettirerek, Micheaux'nun bunu yaparak 'içselleştirilmiş ırkçılığı ve renk kast sistemini sorgulamayı olanaklı kılan' bir altmetin sunduğunu söylemektedir. *The Symbol of the Unconquered* filmindeki 'kötü adam'ın kendi deri rengini Beyaz olarak 'değiştiren' bir Siyahi olması ve dolayısıyla açık-tenli olması gerçeği bu niyeti inandırıcı kılmaktadır. Deri rengi değişikliğinin onun ilk filminden son filmine kadar (örneğin bkz. *Ten Minutes to Live*, 1932) işlenen bir konu olması gerçeği, Bell Hooks'un şu söylediklerine katılmamızı sağlamalıdır: 'Micheaux'nun çalışmaları Siyahi cinsel politikalarının geliştirilmiş bir sinemasal anlatısını sunmaktadır', ki buna 'değişmeyen bir renk kast sistemi içerisindeki Siyahi heteroseksüel arzunun' keşvi dahildir ve 'arzulanan bir nesne olan bedeni Beyazlığa en çok yaklaştıran' da budur. Micheaux'nun heteroseksüel bir bağlam içerisinde Siyahlar arasındaki arzunun sunumu konusundaki merakı da son derece modern bir yaklaşımdır çünkü bu arzunun karmaşıklığını göstermektedir ve bir diğer önemli şey de, kendi filmlerinde erkekler olduğu kadar kadınları da arzunun temsilcisi yapmaktadır.

Micheaux'nun filmleri kentsel gerçekçiliğin erken bir biçimini sunmaktadırlar; onlar Siyahi aksiyon filmlerinin erken dönem örnekleriydiler ve dolayısıyla günümüz sinemacıları için önemli bir mirastırlar. Ne var ki, güncel Afrikalı-Amerikalı Sinemanın büyük bir bölümü gettolardaki yaşamı saplantı haline getirmiştir; erkek kahramanlar silahlar, uyuşturucu ticareti ve kadın düşmanlığı ile ölçülen bir maçoluk gösterisi içerisindedirler ve ölüm dışında bir çıkış yolunun olmadığı konusunda ikna olmuş gibidirler. Bütün bunlar Micheaux'nun filmlerindeki umutla kesin bir karşı duruşa işaret etmektedir. Ne var ki, Micheaux'nun bu yaklaşımı Yeni Siyahi Estetik olarak bilinen oluşumun çalışmalarında devam ettirilmiş gibidir - özellikle 1970'lerde ve 1980'lerin başlarında UCLA film okulunda eğitim görmüş olan sinemacıların çalışmalarında (bkz. bu maddenin devamına). Bununla birlikte, 1960'ler boyunca, düşük bütçeli filmler yapan ve Micheaux ve onun çağdaşları tarafından başlatılan Siyahların stereotipleştirilmesine karşı olan hareketi sürdüren birkaç Afrikalı-Amerikalı bağımsız sinemacının varlığı da vurgulanmalıdır (örneğin, *The Cool World*, Shirley Clarke, 1963, *One Potato, Two Potato*, Larry Peerce, 1964, ve *Still a Brother: Inside the Negro Middle Class*, William Greaves ve William Branch, 1968). Buna ek olarak, aynı dönem içerisinde Sidney Poitier, Siyahi erkekler için bir model haline geldi. Irkçılıkla örnek oluşturabilecek bir şekilde (ve ara sıra iyi bir zamanlamaya sahip ve dozu çok iyi ayarlanmış öfke patlamalarıyla) savaşan orta sınıf, iyi eğitimli ve kibar bir Afrikalı-Amerikalı olarak Poitier'in rolleri, Marter Luther King tarafından savunulan ırkları bütünleştirici politikaların birer simgesiydiler ve onun rol aldığı filmler toplumsal bilinç ve ırkçılığa karşı savaşla ilgiliydiler. Yeni bir Siyahi kahraman olarak Poitier için örnek çalışma *In the Heat of the Night/Gecenin Sıcağında* (Norman Jewison, 1967) filmidir. Irklar-arası bir film ve bir cinayet melodramı olan *In the Heat of the Night*'ta Poitier, Güney tutuculuğuna karşı savaşarak, işlemediği bir cinayet yüzünden mahkum olmak üzereyken ırkçı bir Beyaz gencin hayatını kurtarır. Bu olumlu imaja rağmen, eleştirmenler Poitier'in oynadığı rollerde, 'siyah bir melek' olarak, cinsel hayatına dair herhangi bir ipucu sunmadığını belirtmektedirler - en azından görünüşte bu böy-

ledir. Ne var ki, onun performansının daha ayrıntılı bir okuması yapıldığında ise güçlü bir cinsellik hissinin ve gerçekten büyük bir duygusallığın mevcut olduğu söylenebilir.

1970'lerin Siyahi Sineması: otantik Siyahi deneyim ve Yeni Siyahi Estetik

1970'lere gelindiğinde toplumsal bilinç filmleri yerlerini, 1960'ların sonlarında yenilenen İnsan Hakları Hareketi'nin sonucunda beliren Siyahi militanlık ve Siyahi gururun etkisinde olan yeni tür bir görüntü üretimine bıraktı. 1965'te, Los Angeles'taki Watts ayaklanmaları, Martin Luther King'in 1968'deki suikasti ve 1971'de, Kent State Universitesi'nde dört Beyaz öğrencinin öldürülmesi sonucunda öğrenci protestolarının canlanması, bütün bunlar yeni tür bir İnsan Hakları Hareketi'nin yeniden güçlenmesine katkı sağladılar. Amerika'da, 1960'ların sonu ile 1970'lerin başı Siyah Güç Hareketi'nin dönemiydi; 1970'lerin ortaları ise önemli sayıda Siyahi öğrencinin (daha önce) tamamen Beyazların okuduğu üniversitelere gitmeye başlamasının zamanıydı. Siyahların tarihinde bu dönem egemen ideolojiye karşı politize olmuş bir muhalefetin dönemiydi (bu, Martin Luther King'in, tartışmalı da olsa, gerçekleştirdiği ve 1960'ların İnsan Hakları Hareketi'nin savunduğu ırkların bütünleşmesi dönemi değildi). Buradaki muhalif hava film okullarında ve özellikle de 1960'ların sonu ile 1970'lerin başlarında UCLA Film Okulu'nda etkisini gösterdi. Böylece, daha önce kendi mezuniyet filmlerini yapmış olan Siyahi sinemacılardan oluşan serbest bir grup, ya gerçek bağımsızlar olarak ya da endüstriye bağlı ticari sinemacılar olarak filmler çekmeye başladılar. Bu serbest grubu oluşturan sinemacıları ortak bir politik bakış açısı birbirine bağlıyordu: Hollywood'un tekel yapısına (ve onun genelde Beyaz kapitalist dünya görüşüne) meydan okumak. Esasen iki ayrı döneme ait film yönetmenleri mevcuttu: 1970'lerin başlarında ortaya çıkan yönetmenler ve 1970'lerin sonlarında ortaya çıkan yönetmenler. Bu maddenin devamında göreceğimiz gibi, uzun metrajlı kurmaca film alanına ilk giriş yapanlar – Van Peebles, Parks Snr ve Jnr – ironik bir şekilde, eninde sonunda Hollywood sinema düzenine hizmet etme noktasına geldiler. 1971-2 boyunca, bu üç yö-

netmen tarafından çekilen ve Afro-Amerikan kentsel kültürü yansıtan üç film, özellikle Siyahi izleyiciler arasında çok popülerdi (*Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, Melvin Van Peebles, 1971; *Shaft*, Gordon Parks Snr, 1971; ve *Superfly*, Gordon Parks Jnr, 1972). Bu filmlerin kahramanları kaba, saba ve her şeyden daha da önemlisi birer kazanandılar. Ve filmlerin kendileri, Hollywood aksiyon filmlerine ve Hollywood'un Siyahi temsiline doğrudan birer meydan okumaydılar. Dolayısıyla, onlar birer mesaja da sahip olan alt-türlerdiler. Ne var ki, Van Peebles'in bağımsız bir yapım olan *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* filminin, 40 küsur Siyahi sömürü filmine referans noktası olabileceğini hiç düşünmediği çok açık olsa da, yine de hem onun filminin hem de sözü geçen diğer iki filmin, Hollywood'un bir seri çok karlı girişimi için birer başlangıç örneği olmaları üzücüdür.

Daha sonra ortaya çıkan UCLA sinemacıları söz konusu olduğunda - Charles Burnett, Larry Clark, Julie Dash ve Hailé Gerima - sanki bu ikinci dalga bağımsız sinemacılar, ilk sinemacıların ardından gelip, Hollywood'un onların çalışmalarını utanmazca kendine mal etmesini neredeyse düzeltmek zorundaymışlar gibi bir durum söz konusuydu. Bu ikinci dalga sinemacılar Amerika'daki Siyahların temsilini - Siyahi kadınları da dahil ederek - daha da genişletmeye ve bu temsille birlikte ön plana çıkan stereotipleri de sorgulamaya çalıştılar. Bu toplumsal-gerçekçi/etnografik sinema Yeni Siyahi Estetik adı ile anılmaya başlandı. Ne yazık ki, bu yaklaşımın Siyahi Sinemaya etkisi oldukça az oldu ve finansal olarak da ayakta kalma konusunda sıkıntılar yaşadı (ayrıntılar için bkz. Diawara, 1993). Günümüzdeki yaklaşım daha çok birinci dalgayı takip etmektedir. Ne var ki, bu Siyahi Estetik Sinema ulusal bazdaki bir gelişmeyi olanaklı kılacak başarılı bir iş modeline sahip olmamasına rağmen, stereotiplere saldıran (Siyahların kendilerinin ürettiği stereotipler dahil) ve 'ezilen Siyahi kahraman' imgesine kendini kaptırmayıp, hem kadını hem de erkeği kendi kaderini tayin etme hakkına sahip biri olarak sunan bir sinemadır. Bu sinema Siyahi kültürün geleneklerine yer vermektedir. Aynı şekilde (Beyaz) sömürge-sonrası ve yeni-sömürgecilik ile ilgili meselelere de eşit derecede değinmektedir. Bu sinema ile ilgili en bilinen örnekler Charles Burnett'in (*Killer of Sheep*,

1977; *To Sleep with Anger*, 1990; *The Glass Shield*, 1995; *Nightjohn*, 1997) ve Julie Dash'in (*Daughters of the Dust*, 1991) filmleridir.

Siyahi Sömürü filmleri

1970'lerin başlarında, Hollywood finansal açıdan zor durumdaydı (bkz. **stüdyo sistemi**) dolayısıyla, 1971 ile 1976 yılları arasındaki dönemde, kar elde etmek amacıyla, *Song*, *Shaft* ve *Superfly*'ın ilk başarısını kendi menfaatlerine çevirdi ve Siyahi Sömürü filmleri olarak adlandırılan filmlerden bol bol üretti. Siyahi oyuncuları kullanan – fakat yapımcılarının Beyazlar olduğu ve genellikle Beyazlar tarafından yönetilen – bu filmler, özellikle Siyahi izleyicileri hedefliyorlardı. Siyahların özgün deneyimleri Hollywood kapitalizmine dahil edildi – onların asıl savaşmaya çalıştığı şeye. Her üç filmde de (*Song*, *Shaft* ve *Superfly*'da) kahramanlar/anti kahramanlar (Beyaz) sisteme karşı başarılı oldular. Ne var ki, açık bir şekilde politik bir görüş sunan film Van Peebles'ın *Song* çalışmasıdır ve bu alt-türün Beyazlarla işbirliğinin yarattığı ironi burada görülebilir. Van Peebles'ın filmi Siyahi Amerika'nın 1970'lerin başlarındaki politikleşmesini yansıtmaktadır. *Song* Siyahi topluluk hakkındadır, daha belirgin olarak Siyahi insanların bir düşmanı olarak kanunlar hakkındadır. Filme adını veren anti-kahraman Sweetback, Siyahi topluluğa kötü davranan iki Beyaz polisi öldürdükten sonra idol bir kahraman statüsüne yükselen bir kadın satıcısıdır (ve azgın bir erkektir). O daha sonra Meksika'ya kaçar. Bağımsız olarak yapılan ve 500 bin Dolara mal olan bu film, gösteriminin ilk birkaç ayında 20 milyon Dolar gişe getirisi sağladı. Benzer bir şekilde, Hollywood'ta yapılan (fakat Afrikalı-Amerikalıların yönettiği) *Shaft* ve *Superfly* oldukça büyük gişe gelirleri sağladılar. Bu üç film Siyahların kültürel tarihinde olumlu bir anı temsil etmektedirler. Şimdiye kadar perdede aseksüel olarak gösterilen Siyahlar, artık kendi cinselliklerini dışavurmaktadırlar. Siyahi izleyicilere perişan edilen değil de aslında gettodan kaçan güçlü kahramanlar sunulmuştu. Perdeye agresif ve çetin bir bireycilik yansıdı ve bu bireycilik, kuşkusuz Siyahi izleyicilere hem kendi öfkelerinin bir yansıması olan, hem de bu öfkeyi olumlu bir çıkış gibi gösteren görüntüler sundu.

Hollywood için *Shaft*'ın (Isaac Hayes'in müziği Oscar ile ödüllendirildi) ve *Superfly*'ın başarısı, ucuz ürünlerin yüksek gelir getirmesi demekti. Siyahi aktörler, pahalı olmadıklarından dolayı, bir anda geçici bir ilginin odağı oldular. Ne var ki, bu aktörler pahalı olmadıkları gibi (örneğin Sidney Poitier gibi olmadıklarından), genellikle geniş kitleler tarafından da tanınmıyorlardı. Bundan dolayı Hollywood kendi starlarını müzisyenler ve sporcular arasından seçmeye başladı (dolayısıyla ek olarak Beyaz izleyicilerin de ilgisini çekmiş oldu - bu 'çapraz' olarak bilinen değerdir). Beyaz yönetmenler ve yapımcılar çok başarılı olan bu özgün çalışmaların devam filmlerini çektiler - her şey tıpatıp aynıydı (bir kadın satıcısı ya da özel dedektif sistemi alt eder) ve sıradan bir ırkçılık vardı (Beyazlar şişman kötü adam rollerindeydi). Değişik öğelerin birleşmesinden oluşan bu hazır formül filmlerinin başarısı, genel anlamıyla Hollywood'un başka alanlara da uzanmasını getirdi (örneğin canavar filmleri *Blacula*, William Crain, 1972, **Westernler**, *Boss Nigger* (diğer adıyla *Black Bounty Killer*), Jack Arnold, 1974, ve amerikan futbol yıldızı Fred Williamson'un oynadığı bir dizi film *The Legend of Nigger Charlie*, 1972, *The Soul of Nigger Charlie*, 1973). (*Blacula*'nın ikna edici bir karşı-okuması için bkz. Leerom Medovoi, 1998.)

Siyahi Sömürü filmleri Siyahi izleyicileri sömürmelerine rağmen, kuşkusuz tarihte ilk defa Siyahların sinema salonlarındaki varlığı bu kadar belirgin haldeydi. Bu nedenle Siyahi Sömürü filmlerinin çift taraflı bir etkisi vardı. Bir taraftan bu filmler, Siyahlığın ve Siyahi getto yaşamının Micheaux'nun filmlerinden beri görülmemiş derecedeki bir temsilini sundular (ve bu durum özellikle erken dönem Siyahi Sömürü filmleri için geçerlidir - ve tabi ki üç tane öncü film için). Bu filmler cinselliği gizlenmiş Poitier'dan (ya da aslında Harry Belafonte'den de) farklı olan bir Afro-Amerikalı kimlik ortaya koydular. Yeni yıldızlar ve yeni süper kahramanlar ortaya çıkardılar: Jim Brown, Ron O'Neal, Richard Rowntree, Tamara Dobson ve Pam Grier (bunların bazıları 1980'ler boyunca ortadan kayboldular ve Pam Grier'in Quentin Tarantino'nun *Jackie Brown*, 1998, filminde gerçekleştiği gibi 1990'larda tekrar sahne aldılar). Siyahi Sömürü filmlerinin erkek ve kadın kahramanları Beyazlardan yola çıkılarak tanımlan-

madı. Siyahi Sömürü filmlerindeki kadın kahramanların sayıca çok olmadıkları ve bunlardan sadece ikisinin - *Cleopatra Jones*'taki ünüyle Tamara Dobson (Jack Starrett, 1973) ve Pam Grier - gerçek anlamda birer yıldız oldukları gerçeğinin vurgulanma gerekliliğine rağmen, bütün bu kahramanların cinsellikleri ön plandaydı, silahlıydılar ve güçlüydüler ve kendi meseleleri ve amaçları için savaşıyorlardı (örneğin uyuşturucuyla ve rüşvetçi Beyaz polislerle). Az sayıda olsalar da, kadınların baş kahraman olduğu Siyahi Sömürü filmleri, Leerom Medovoi'nin (1998, 15) vurguladığı gibi, yine de 'ırksal sadakat ve Siyahi gurur hakkındaki kadınsı anlatıları devreye soktular'. Medovoi, Pam Grier'in özellikle *Coffy* (Jack Hill, 1973) ve *Foxy Brown* (Jack Hill, 1974) filmlerindeki rolleriyle, Siyahi kadın izleyiciler tarafından, aslında yeni Afro-Amerikan bakış açısına (Siyah Güç Hareketi ve Siyahi Sömürü filmlerindeki Siyahi erkeklerin yeni kahramanlık imgeleriyle örneklenen bakış açısı) olan bağlılık ile Afrika kültürüne (Afrika köklerine geri dönüşle ilgili özlem) olan özlem arasında hissedilen kaygılarla karşılaşan biri olarak algılandığını not etmektedir. Son olarak, Siyahi Sömürü filmlerinin olumlu tarafına, son derece sıkı bir şekilde Siyahlara özgü olarak kodlanmış giysileri, dili ve müziği de sayabiliriz.

Diğer taraftan, Siyahi Sömürü filmlerinin, özellikle de son dönemde ortaya çıkan filmlerin dezavantajı, Hollywood'un kimlik meselelerinin daha da karmaşıklaşması pahasına cinselliğe ve şiddete yaptığı vurguydu. Eğer cinsellik ve şiddet bu kimliğin bir parçasıysa da, Hollywood'un formülleştirilmiş ve stereotipleştirilmiş bir şekilde yeniden üretmeye çalıştığı ilk üç Afro-Amerikan filmde bunlar kimliğin tamamı değildiler. Siyahi Sömürü filmlerinin pek çoğu Siyahi topluluğa yönelik gerçekleşen uyuşturucu komplolarını işlemektedirler fakat bunlar, şimdi Hollywood'un Siyahların güçlenmesi gibi politikleşmiş bir mesajla ilgili her türlü artikülasyonu yumuşatmaya yönelik çabaları olarak okunabilir. Kahraman belki de güçlü erkeksi bir görünüme kavuşmuş olabilir fakat Siyahi erkek militan imgesi ortadan kalktı.

Siyahi Sömürü filmleri ile ilgili çılgınlık 1976 yılında bir anda ortadan kalkıverdi. Özellikle iki nedenden dolayı: biri ekonomik, diğeri

de politik. Ekonomik bakımdan Siyahlar bu filmlerin açık ara en önemli izleyicileri olmalarına rağmen, onlar nüfusun 'sadece' %12'sini temsil ediyorlardı. Öyleyse demografik açıdan Hollywood'un kar elde etmek için ulaşmak isteyeceği genişlikte bir izleyici kitlesi değildirler. Dolayısıyla bu 'tür' sona eriverdi. 1980'lerin sonlarında ve 1990'ların başlarında, kablolu ve sendikasyon televizyonlarının ve video satışlarının her türlü filme yönelik talebi arttırması ve 'küçük' toplulukları hedeflemeyi karlı bir iş haline getirmesi sonucunda, Hollywood'un bugün tekrar Siyahi oyuncuların oynadığı filmleri yapmaya başlamış olması menfaatperestçe bir tavırdır. Siyahi Sömürü filmlerindeki yükselişin bitmesinin bir de politik nedenleri vardı. Siyah Güç Hareketi'nin 1970'lerin sonlarındaki politikleştirici etkisi sonucunda - en azından Siyahi erkeğin temsili söz konusu olduğunda - Siyahların kadın satıcısı, uyuşturucu bağımlısı, uyuşturucu satıcısı ve hırsız olarak sunulmaları, Siyahi erkeğin yeni temsillerine aykırı gelmekteydi. Ne var ki, 1980'lerin ve 1990'ların Siyahi sinemasında, Siyahi erkeğin temsillerinde görülen çeşitlilik, Siyahi kadınlar için söz konusu değildi. Siyahi kadınların 'kahpe' ya da 'fahişe'* olarak temsil edilmesi hala geçerli bir durumdur (bkz. bu maddenin devamına).

1976'dan sonra - anaakım bir Siyahi sinemaya doğru

Son yirmi beş yılda Siyahi sinemada iki ayırt edilebilir tarz ortaya çıktı: ilki, Siyahi Sömürü filmlerinin tekrar canlanması ile sonuçlanan popülist gelenek (örneğin Eddie Murphy filmleri, ki bunlardan *Vampire in Brooklyn*, Wes Craven, 1995, basitçe *Blacula* geleneğini, yani komedi-stilini takip etmektedir). Popülist yaklaşıma sahip bu filmlerin en iyileri dahi, kendinden evvelki filmlerin ancak birer parodisidirler. İkinci fark edilebilir tarz, şehirli Afrikalı-Amerikalıların, getto sokak hayatı ve hip-hop-rap filmleridir (bunlara örnek olarak Spike Lee'nin filmleri gösterilebilir). Çok çok az da olsa, daha fazla estetik kaygıları olan Siyahi bir sinema da bir avuç filmle varlığını sürdürmektedir.

* Yazar burada 'fahişe' anlamına gelen 'whore' kelimesinin yerine, genellikle ABD'nin Güney'inde kullanılan ve yine aynı anlama gelen fakat daha da aşağılayıcı bir vurguya sahip olan 'ho' kelimesini kullanmıştır.

Popülist/Siyahi Sömürü-sonrası kategori söz konusu olduğunda, Keenan Ivory Wayans'ın *I'm Gonna Git You Sucka/Sana Gününü Göstericem* (1988) filmi Siyahi Sömürü parodilerden ilkiydi ve muhtemelen en iyilerinden biriydi. Şakayla karışık **metinlerarası** olan bu film, bir tek 1970'lerde giyilen giysilerle ('bugünden bakınca ne kadar da komikler' şeklinde) dalgasını geçmemekte, fakat onların özgün parodi/ironi değerini de ortaya çıkartmaktadır. Beyazların 1970'lerde yaygın olarak benimsediği çan gibi genişleyen giysiler, dar polyester gömlekler, apartman topuklu ayakkabılar ve kısa kadın şortlar gibi şık giysilerin filmde kullanılması, çifte marjinallerin - Siyahi kadın satıcıların ve hayat kadınlarının - kıyafetlerinin popüler kültürde yeniden canlandırılmasından başka bir şey değildir. Wayans daha önceki filmlerin yıldızlarını ve müziğini de kullandı: biz hepimiz *Shaft*'ın müziğini 'hatırlarız' - eski halleriyle dalga geçme konusunda arzulu olan yıldızlar dahil, herkes için bir nostalji.

Eğer Siyahi Sinema 1980'lerde görünür hale geldiyse, Eddie Murphy gibi bir yıldızın başarısının bunda payı vardır - Murphy popülist geleneğin bir örneğidir (ve Beyaz izleyicileri sinemaya çekme konusunda da çok başarılıdır). Fakat aynı zamanda, 1980'lerin başlarındaki hip-hop-rap filmlerinin başarısının da payı vardır. Muhtemelen ideolojik olmasa da Siyahi Sinemanın bu kategorisi belirli bir kültürel ülkünün yeniden doğuşunu temsil etmektedir: özellikle erkeklerle ilgili olan - Siyahların şehirlerdeki sokak hayatı. Böylece, feministler için, özellikle Siyahi feministler için bu hem sorunsuz bir yeniden doğuş değildir, hem de Siyahi kültürün temsili de sorunsuz değildir (bkz. bu maddenin devamında). Ne var ki, bu filmler senkoplu cazvari yapılarıyla ve rap müziğinin ritmine olan güçlü bağlılıklarıyla, **klasik anlatı sinemasının** tam tersine bir yapıyı ihtiva etmektedirler. Her biri 10 milyon Doları aşmayan düşük bütçelere ve bu rakamın beş katına kadar bir gelir getirisine sahiptirler. Lee'nin *She's Gotta Have It*, 1986, 175 bin Dolara mal oldu ve 8.5 milyon Dolarlık bir gelir getirdi; *Do the Right Thing/Doğru Şeyi Yap*, 1989, 6.5 milyon Dolara mal oldu ve 27.5 milyon Dolardan fazla gelir getirdi. Lee'nin başarısı başkaları için kapıların açılmasını sağladı, ki bu da olumlu bir gelişmedir. Örneğin, 1991'de Siyahi oyunculara ve yönet-

menlere sahip 19 film çekildi ve o tarihten itibaren Afro-Amerikan sinema üretiminde bir yükseliş söz konusudur. 1990'larda Afrikalı-Amerikalı yıldızlarda büyük bir artışın yaşanması da önemli bir gelişmedir - bunların çoğunun erkek yıldız olduğu doğrudur - ve bu artışta, Hollywood'un Siyahi aktörlerin (Siyahi Sinemadaki yükseliş sayesinde) salona izleyici çektiklerini ve onlardan daha çok yararlanılması gerektiğini anlamasının önemli bir rolü olduğunu fark etmek zor olmasa gerek.

Spike Lee'nin hikayesi kuşkusuz *bir* başarı öyküsüdür. Bugüne kadar çektiği on yedi filmle - bunların çoğu bağımsız ya da majörlerin finansal desteği ile gerçekleştirdi (*Malcolm X*, 1992, filmi istisnadır, bkz. bu maddenin devamına) - para getiren Siyahi *bir* sinemacı haline geldi. Onun çalışmaları devamlı olarak tartışmaya yol açarken ve gerçi, adil olmak gerekirse, kadınları sık sık güçlü karakterler olarak sunmasına rağmen onları yanlış temsil etmekle ya da duygusal olmakla (fakat yine belgesel-kurmaca yapıtı *4 little girls/Dört Küçük Kız*'da, 1997, kendini dizginlemesi bu suçlamaya karşı olarak gösterilmelidir) ya da tarihi yanlış sunmakla (örneğin *Malcolm X*'te) eleştirilmesine rağmen, Siyahi duyarlılığın adını duyurmaya başardı ve buna ek olarak, kendi filmlerini çapraz filmler haline getirerek (en yakın örnek *25th Hour/25. Saat*, 2002, çalışmasıdır) Hollywood'u mağlup etmeyi de başardı. Aynı zamanda New Yok şehrini de, sadece Siyahların deneyimi ile sınırlı olmayan çağdaş Amerikan hayatının bir araştırma sahası olarak, sağlam bir şekilde gündeme getirdi (bkz. *Summer of Sam*, 1999, ve *25th Hour*).

Ne var ki, Spike Lee'yi bir tarafta tutarsak, Jacquie Jones'un dediği gibi (1991) Hollywood hala kasanın anahtarını elinde bulundurmaktadır - Siyahi yönetmenleri, oyuncuları ve hikayeleri Hollywood seçmektedir. Ve bu filmler mevcut uzlaşımları tehdit etmeyen bir sinemayı temsil etmektedirler. Jones çok sayıda filme işaret ederek fakat Mario Van Peebles'in *New Jack City*, 1991, filmine odaklanarak - ki bu film bağımsız bir yapımdı, dolayısıyla aslında çok da geçersiz olmayan bu argümanı ortaya koymak için muhtemelen en iyi seçim değildi - bu sinemanın, Siyahların şehir hayatının tatsız gerçeklerini abartan, yeni bir getto estetiği önerdiğini, 'Siyahların Siyahlara yöne-

lik işlediği suçlar' mitini kullandığını ve son olarak, Siyahi erkeğin görüntüsünü Amerikan izleyicilerine anlatmaya hizmet ettiğini iddia etmektedir. Öyleyse Siyahlar, en iyi ihtimalle, sosyolojik açıdan ilgi çekici hale gelirler. Ed Guerrero (1994, 30) farklı olarak bu 'erkek-odaklı, "gettomerkezci", aksiyon-suç-macera' filmlerinin, standart Hollywood stüdyo aksiyon filmlerinden farklı olduklarını ve 'Hollywood'un kendi filmlerinde, toplumdaki direnişçileri ve muhalifleri baskı altında tutmak ya da asimile etmek şeklindeki eğilimini dolaylı olarak sarstıklarını' savunmaktadır. Guerrero *New Jack City*'yi (diğer çağdaş getto-merkezci filmlerle birlikte) 'ele aldığı sosyal çevrenin isteklerine ve toplumsal sorunlarına kendini kaptırmış' ve 'temsil ettiği direnişçi toplulukların kültürel, politik ve ekonomik meselelerini' tarihleştiren bir film olarak görmektedir.

Kuşkusuz Hollywood, 1970'lerin başındaki Siyahi aksiyon sinemasına yaptığı gibi, bu sinemayı da asimile etti. Ve bunu oldukça luzlı bir şekilde gerçekleştirdi. 1.5 milyon Dolar ile 10 milyon Dolar arasındaki maliyetleriyle bu ucuz filmler iyi birer değerdiler. Bu maliyetleri bir tek Siyahi izleyicilerin gişe getirisi bile karşılamaya yetiyordu, dolayısıyla herhangi bir çapraz gişe getirisi net kar sağlıyordu. Ne var ki, ne zaman ki bütçeler 30 milyon Dolar seviyelerine yükseldi, o zaman çapraz getiri zorunlu hale geldi. Bu durum Siyahi yönetmenler için bir uzlaşma gibi görünse de, stüdyo sistemi içerisinde çalışan Afrikalı-Amerikalı sinemacıların çoğu, orada olmalarının sebebini 'siyah olmanın tanımını ve olanaklarını genişletmek ve mümkün olan en geniş izleyici kitlesine "siyahi duyarlılığı" tanıtarak egemen olan normları yıkmak' (Guerrero, 1994, 30) olarak açıklamaktadırlar. Tabi ki burada izleyici kitlesi söz konusu olduğunda Beyaz izleyiciler de dahil edilmekteydi.

Bu polemiği bir tarafa bırakırsak, Siyahi Sinemanın başlangıcından beri yaşanan gelişiminde ilginç olan nokta, bu son yükselişin - Yeni Siyahi Estetikten farklı olarak - kendi tarihsel geçmişinden yararlanmaması, aksine pek çok bakımdan son derece tarih dışı olmasıdır. Getto-merkezci filmler, 1970'lerin Siyahi Sömürü filmlerinin getto kültüründen faydalanırken, gangsterler/şık-gangsterler daha erken dönem filmlerin önerdiği Siyahi kimliğin temsilini değiştirdiler, ki bu

kimlik 1960'ların İnsan Hakları Hareketi'nin ve daha sonra Siyah Güç Hareketi'nin tarihi ve politik bağlamına dayanmaktadır. Şık-gangsterler, 1970'lerin ortadan kaldırmayı beceremediği (Siyahi Sömürü filmlerindeki tam tersine bir görüntü sunulmasına rağmen) şiddete ve bağımlılığa dayanmaktadır. Gettoyu - ya da mahalleyi - terk etmek konusunda açık bir istek söz konusu değildir, tek arzu orada ölmektir. Guerrero (a.g.e.) Siyahların ekonomik olarak, 1960'lardaki İnsan Hakları Hareketi'nden öncesine göre, şu anda daha kötü durumda olduklarını belirtmektedir. Getto kültürü geri döndü fakat bir farkla. Getto kültürü, hükümetin sorumlu olduğu uzun süreli bir toplumsal ihmal içerisine sürüklenmiş durumdadır. Anlatıda olduğu gibi, kullanılan rap müziğinde de şiddet ve intikam temaları ön plandadır (rapçi sinemacı Tupac Shakur'un hikayesi örnek gösterilebilir). Siyahi Sömürü filmlerine özgü olan kardeşlik yerini gangster savaşlarına bırakmıştır. Savaş uyuşturucu savaşıdır ve mesele uyuşturucudan kurtuluşun yollarını aramak şeklinde değil de, uyuşturucu pazarını nasıl kontrol ederiz ile ilgilidir (bu gangster savaşları, çatışmanın alkol pazarını kontrol etmekle ilgili olduğu 1930'ların gangster filmlerini hatırlatmaktadır).

Menace II Society (Allen ve Albert Hughes, 1993) filmi mahalle filmlerinin gerici gerçekliğini yansıtmaktadır. Film genç kahramanın, babasının Watts Ayaklanmaları'ndaki rolünü hatırlamasıyla başlamakta ve daha sonra, geriye dönüşler (flashbacks) yardımıyla ebeveynlerinin (daha çok Siyahi Sömürü film stilinde sunulan) 1970'lerdeki hayatı ile (artık çok iyi bilinen çağdaş hip-hop mahale filmi formunda sunulan) 1990'lardaki kendi, şimdiki hayatını iç içe sunmaktadır. Eninde sonunda şimdi, geçmişteki tablonun daha da kötü bir görünümüdür. Leerom Medovoi (1998: 7) bu tarz temsillerdeki sorunun, bu temsillerin köle ticaretinin yıkıcı mirasını dikkate almadıklar, aksine sadece yakın geçmişi yansıtan çok dar bir tarihi bakış açısına dayandıkları gerçeğinde yattığını düşünmektedir. Bu filmlerde eksik olan şey, şimdiki kızgınlığın, Siyahi öfkenin ve yıkıcılığının ardındaki daha kapsamlı tarihi bakıştır. Bu tarz yaklaşımlar çok nadirdirler ve Yeni Siyahi Estetik grubunun (örneğin Burnett ve Dash) bağımsız filmlerinde görülebilirler. Ayrıca bu yaklaşımlar hem

geçmişe - köklü geçmişe - hem de 'kimlik ve tabiiyetle ilgili yeni önerilere' (Guerrero, 1994: 28) bakmaktadırlar.

Bu getto-merkezci filmler dikkate alındığında, Siyahi kadınların Siyahi erkek sinemacılar tarafından yeniden sunumu, kadınlar için de herhangi bir özgürleşme işareti taşımamaktadır - bu durum, kadınların Micheaux'nun filmlerindeki ve bazı Siyahi Sömürü filmlerindeki olumlu temsili göz önünde bulundurulduğunda büyük bir hayal kırıklığıdır. Şimdiye kadar bu filmlerin büyük bir çoğunluğunda kadınlar genellikle iki rolü üstlendi: 'kahpe', yani incinmeye hazır inatçı kadın, ya da 'fahişe', yani cinselliği arzulayan ve kolay tatmin olmayan kadın. Nadiren, 'iyi' kadının temsili gerçekleşmektedir: kurtuluş konuşmasını (ne var ki etkisiz bir şekilde) yapan 'kurtarıcı' ya da belki de 'kayıp' ebeveyni temsil eden kişi (örneğin *Menace II Society*). Çoğu zaman, kadınlar diğer erkek karakterlerle ilişkileri üzerinden tanımlanmaktadırlar, onların kendilerine ait birer anlatıları yoktur. Kadın düşmanlığı, çoğu zaman etkisiz olarak sunulan anneye yönelik de gerçekleşmektedir ve böylece ataerkillik tekrar onaylanmış olmaktadır. Bu özellikle iki sinemacının filmleri için geçerli bir durumdur, John Singleton (*Boyz 'n the Hood/ Artık Çocuk Değiller*, 1991) ve Matty Rich (*Straight Out of Brooklyn/Brooklyn Çıkışı*, 1991). Anaakım sinema içerisinde Laslie Harris'in *Just Another Girl on the IRT* (1993) filmi, mahalledeki kadına yönelik bu aşırı düşmanca anlayışa karşı çıkan neredeyse tek çalışmadır.

Konuşan özne kimdir?

Yeni Siyahi Sinema (popülist, şehirli/getto ya da toplumsal-gerçekçi olsun) konuşan öznenin kim olduğu ile ilgili soruyu gündeme getirmektedir. Konuşan özne 'sadece' Siyahi midir? 'Sadece' erkek ve Siyahi midir? Amerika'daki asıl mekanı neresidir (örneğin Doğu ya da Batı Yakası, Kuzey ya da Güney)? Zaman ve mekan açısından nasıl konumlandırılmıştır (örneğin kendi tarihi ile bağlantılı olarak)? Siyahi özneden söz etmek daha fazla soruyu gündeme getirmektedir. Bu görüntüler kimin için üretildi? Siyahların amacının sözcüsü olunduğu zaman içine girilen riskler nelerdir? Bu da, Siyaların bulunduğu noktadan değil de onların durumu hakkında konuşmaktır. Yeni tür stereotipleri (örneğin 'bir kurban olarak bir Siyahi') devreye sokmak-

tır. Son tahlilde, Hollywood ile ilişkide olmak nasıl bir şeydir? Siyahi sinema Hollywood'la aynı zamanda ve mekanda var olabilir mi?

Siyahlar Amerikan nüfusunun %12'sini temsil etmektedirler ve öncelikle gençlerden oluşan sinema izleyicilerinin %25'ini oluşturmaktadırlar. Siyahi kültür Amerikan toplumunda, özellikle de gençler arasında yaygınlaşmaktadır. Bu durum Siyahi Sinemayı, Siyah sermaye için cazip bir yatırım alanı haline getirmeliydi. Ne var ki, şu ana kadar böyle bir girişim gerçekleşmedi. Siyahi Sinemanın çıkışı, Siyah sermayenin sayesinde değil de, Siyahi Sinemayı kendi endüstriyel tekelinin bir parçası haline getiren Hollywood'un ekonomik politikasının bir sonucu olarak gerçekleşti. Değişimin habercisi olabilecek karşı çıkışlar da var. İlkin, Spike Lee'nin *Malcolm X*'in (1992) finansmanı ile ilgili olarak kamuoyuna geniş bir yankı bulan meydan okuması var. Filmin yapımcısı olan Warners sadece 28 milyon Dolar yatırım yaptı, Lee'nin ise 34 milyona ihtiyacı vardı. Lee 6 milyonluk açığı kapatması için ona yardım eden Siyahi ünlülerin isimlerini vererek, Warners'ı açıkça teşhir etti. İkincisi, Lee diğer sinemacılarla birlikte New York merkezli bir birlik kurdu: Hollywood'un kontrolünü önlemek ve Siyahi yönetmenlerin çalışmalarını desteklemek için Siyahi Yönetmenler Kurumu (kurucu üyeler arasında Charles Burnett, Julie Dash, Reginald ve Warrington Hudlin ve Charles Lane sayılabilir). Üçüncüsü, Siyahi sinemacılar, genellikle eleştirmenlerin marjinallerin çektikleri filmlere yönelik empoze ettikleri iki anahtar yaklaşımla değerlendirilmeyi reddettiler: otantiklik ve gerçekçilik (Kennedy, 1993). Böylece eleştirmenler, rap kültürüne hem yapısal olarak (filmlerdeki yapılar yoluyla) hem de metinlerarası yollarla (rap şarkıcıların ve onların şarkılarının filmlerde yer alması yoluyla) işaret eden filmlerin, rap şarkı sözlerindeki meselelerin otantikliğini aktarma konusunda başarısız olmalarını yerseler de, bu sinemanın kendini avangard olarak marjinalize etmeye çalışmadığını, aksine egemen uygulamaları içeriden yapıçözüme uğratmaya çalıştığını anlayamamaktadırlar (Kennedy, a.g.e.). Benzer bir şekilde, gerçekçilik neden orta-sınıf başarısı değil de tek bir şeyi – Siyahi getto şiddetini - ifade etsin ki? Son olarak, nihayetinde yaşamın kıyısından sesini duyurmaya başlayan başka bir çıkış daha vardır – Siyahi kadın ve Afri-

kalı-Amerikalı kadın sinemacıların sesi (şu anda Amerika'da yirmi Afrikalı-Amerikalı kadın sinemacı vardır). Bu Siyahi kadınlara, Siyahi erkek sinemasının sunduğundan daha farklı bir temsil öneren bir sestir. Lee'nin, Singleton'un ve Mario Van Peebles'in kadın düşmanı ve kimi zaman eşcinsel düşmanı görüntülerine, Kathleen Collins orta sınıf profesyonel kadınların görüntüleriyle (*Losing Ground*, 1982) ve Heather Foxworth da Siyahi erkeğin Siyahi topluluktaki cinsiyetçiliğini sergileyen görüntülerle karşılık verdiler (*Trouble I've Seen*, 1988). Mira Nair'in *Mississipi Masala* (1991) filmi ırklar arası arzuyu, ABD'deki çok kültürlülük gerçeğine vurgu yapan, yeni ve farklı bir perspektiften ele almaktadır. Bu filmde iki genç aşıktan erkek olan bir Afrikalı-Amerikalıdır, kadın ise bir Asyalı-Hintlidir – bu tarz bir ırklar arası evlilik, kültürel geçmiş bakımından muazzam bir potansiyele sahip zengin bir karışım (bir Masala) olarak kendini sunmaktadır. Son olarak, Afro-Amerikalı kadınlar ve onların cinselliği ve Siyahi erkek sinemacılar tarafından nasıl olumsuz bir şekilde yapılandırıldıkları kuramsal metinlerde de işlenmektedir (bkz. Manatu, 2003).

ayrıca bkz.: **Siyahi Sinema – İngiltere, sömürge sonrası kuram, Üçüncü Sinema**

Ek okuma için yukarıdaki metinde alıntılanmış yazarlara bkz. ve ayrıca bkz.: **Antonio, 2002; Imruh Bakari, 1993; Bogle, 1988 ve 1994; Cripps, 1978 ve 1993; Diawara, 1993; Gabbard, 2004; Givanni ve Reynaud, 1993; Guerrero, 1993; Snead, MacCabe ve West, 1994; Manatu, 2003; Martin, 1995; Masoud, 2003; Rocchio, 2000; Taylor, 1986; Wilkins, 1989;**

Filmlerin bir listesi için bkz. **Givanni, 1992,**

kadın sinemacıların bir listesi için bkz. **Oshana, 1985,**

İngiltere'de ulaşılabilecek filmlerin listesi için bkz. **Alexander, 1998.**

Siyahi sinema ile ilgili bir bibliografya için bkz. **Vieler-Porter, 1991.**

dergiler için bkz. **Black Film Review (1986-91) ve Black Camera.**

SOVYET SİNEMASI / OKULU

Bu terim Ekim 1917'deki Bolşevik Devrim'den sonra filmin biçimiyle ve tekniğiyle deneyler yapan, serbest bir sinemacılar grubuna işaret etmektedir. Bu grubun çalışmaları sayesinde, 1920'lerin ortalarına doğru Sovyetler Birliği Sineması Dünya'nın ilgisini çekmeye başladı. Buradaki deneysellik tecrit edilmiş bir ortamda gerçekleşmedi. Devrimden sonra, Devrimin önemli etkisi sanatın her alanında deneyselliği teşvik etmesiydi. Bu deneyselliğin başlangıcı, dile deneysel ve yenilikçi bir şekilde yaklaşan Rus fütüristlere (1912) kadar uzanmaktadır ve bu eğilim Devrim-sonrasında, yavaş yavaş kontrüktivist akımın içinde de kendini göstermeye başladı. Avrupa modernist sanatının soyut biçimlerinden etkilenen Devrim-öncesi fütürist akım, tekniğe ve sabit fikirlerden vazgeçmeye önem vermekteydi. Devrimden sonra konstrüktivistler, teknolojinin değişim yapma konusundaki büyük gücünü fark ederek, sanat, bilim ve teknolojinin, işçiler, sanatçılar ve entelektüellerle bir arada, koordinasyon içerisinde, yeni bir toplum vizyonunun üretimine yönelik çalışabilecekleri yeni bir düzenin avukatlığını yaptılar. Sanat ve emek aynı şey olarak kabul ediliyordu. Üretim olarak sanat düşüncesi 1920'lerde yeni ortaya çıkmaya başlayan Sovyet Sineması tarafından hevesle kucaklandı ve bu düşünce, yeni Sovyet Cumhuriyetleri'nin ulusal kimliğini garanti altına almak adına, bütün işçilerin birlik içinde çalıştıklarına yönelik mesajın yayılması için sinemanın propaganda gücüne ihtiyaç duyan Devrim-sonrası Rusya'nın politik ajandasına da çok iyi uymaktaydı.

Lenin ve Stalin sinemanın propaganda ve eğitimsel gücünün çok iyi farkındaydılar. Bu durum özellikle, büyük bir bölümü okuma yazma bilmeyen ve farklı lehçeler kullanan kitlelerin eğitimi için ideal bir görsel medya olan sessiz film için geçerliydi. Propaganda hareketinin en erken örneği 1915-21 arasındaki iç savaş sırasında görüldü. Bu dönemde 'ajit-trenler' aracılığı ile ülkenin dört bir tarafında film gösterimleri gerçekleştirildi. Tesadüfen, (Lev Kuleshov ve Dziga Vertov gibi) pek çok ünlü Sovyet sinemacının kariyer başlangıcı bu üretim alanında gerçekleşti. Film gösterimlerinin amacı, işçilerin kah-

ramanca mücadelesinin sıkıntıya girmeye değer olduğunu ve Devrim için iç savaşı kazanmanın değeceğini anlatmak yoluyla, Sovyet Cumhuriyetler'deki komünizmin gücünü sağlamlaştırmaktı. Trenler kırsal kesimlere, Bolşevik lider Lenin'in aktiviteleri dahil büyük şehirlerdeki hayattan belgesel görüntüler taşımaktaydılar. Bu trenlerle yolculuk eden sinemacılar, kırsal kesimdeki köylülerin çalışmasını ve büyük zorlukların yaşandığı bu dönemdeki kırsal hayatı kameraya kaydettiler. Daha sonra bu sinemacılar kaydettiklerini hemen hazırlayarak, daha yeni filme çekmiş oldukları işçilerden oluşan bir izleyici topluluğuna gösteriyorlardı.

Sinemanın ideolojik işlevini garanti altına alan ikinci adım, film endüstrisinin 1919'da kamulaştırılması ve aynı yıl Vladimir Gardin yönetimindeki Devlet Film Okulu'nun açılmasıydı. Kamulaştırılan en ünlü iki film stüdyosu Moskova merkezliydi: Mosfilm ve Mezhrabpom-Film. Fakat endüstriyi kamulaştırmanın ilk etkileri korkunçtu. Önceki yıllarda bağımsız olarak çalışan yapımcıların çoğu kendi ekipmanlarını yanlarında götürerek ülkeyi terk ettiler. Aslında endüstri, 1922'de merkezi koordinasyon sağlayan bir film şirketi kuruluncaya kadar herhangi bir istikrar sağlayamadı: 1925'te adı Sovkino olarak değiştirilen Gaskino. 1929'da endüstri öyle sıkı bir merkezi yapıya büründü ki Sovyet Sineması'nın gelecekteki eğilimlerini dikte etmek mümkün hale geldi. Aslında 1928'de, Film Sorunları üzerine yapılan Tüm-Birlik Parti Kongresi'nde, filmlerin saf bir biçimcilikten sıyrılıp, içeriğe ve toplumsal gerçekçiliğe yoğunlaşması gerektiği karara bağlanmıştı. Sovyet Sineması'nı estetik açıdan Dünya'da ön sıralara taşıyan deneysel dalga yerini toplumsal gerçekçiliğin bildirilerine bıraktı: bu bildirilerde hayatın *gelecekteki* hali sunulmaktaydı. Kongre, Sovyet filminin komünist aydınlanmaya hizmet eden bir araç olmasına ve kitlelerin toplumsal yeniden yapılanma etrafında organize olmalarına yönelik çalışmasına karar verdi. Sonuç olarak bu kararname Sovyet Montaj Sineması'nın yavaş yavaş sonunu getirmiş oldu (bkz. bu maddenin devamına).

Fakat sessiz dönem Sovyet Sinemasının en parlak yıllarına geri dönelim (1924-29). *Ajitleri* (ajit-trenlerde gösterilen filmler), belgesel filmleri ve (*kino-pravda* - sinema gerçek olarak adlandırılan ve

1922'de başlayan) haber dizilerini bir tarafa koyarsak, en başta (Batı tarafından uygulanan ithalat ambargosu ve ayrıca Moskova ve Petrograd'ta faaliyet gösteren ve kamulaştırmaya karşı çıkan özel film şirketlerinin ham film stokunu istiflemesi nedeniyle) yeni ham filmin neredeyse temin edilemez durumda olmasından dolayı, gerçekte çok az sayıda film üretilmekteydi. *Sinema gerçek* serileri, özel şirketlerin faaliyette bulunmasına bir kez daha izin veren Lenin'in Yeni Ekonomi Politikası'nın (1921) etkisi sonucunda gerçekleşebildi. Yapım şirketleri film stoklarını ve ekipmanlarını devreye soktular ve devlet-destekli haber filmlerinin yanı sıra birkaç uzun metrajlı film de çekilmiş oldu. Üretim çok düşük olduğundan zor bir durum yaşanmaktaydı, bundan dolayı Lenin, 1922'de, yerel üretime kaynak sağlamak amacıyla yabancı filmlerin ithalatına izin verdi. Bu yılda 278 yabancı ve 28 Sovyet filmi gösterilmişti. Ne var ki, 1924'e gelindiğinde yerel üretim 69'a yükseldi, 1926'da 100'e ulaştı ve 1930'da Sovyet yapımı filmler, ithal edilen yabancı filmlerin sayısını geçti. Bu durum 1933'e, Stalin rejiminin yerel filmlere yönelik sansürü nedeniyle üretim sihirli 100 rakamının altına düşünceye kadar devam etti (bu rakamlara, 1956'ya, Stalin'in ölümünden dört yıl sonrasına kadar tekrar ulaşılamadı).

1924'te devletin kontrolündeki Sovkino ve onun değişik Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki yerel temsilcilikleri, film endüstrisinin her alanına tek elden hakimdiler. Kamulaştırılmış Sovyet Sinemasının bu erken döneminde, Lenin ve Stalin önderliğindeki yeni devrimci kültürü desteklemeye ve propagandasını yapmaya istekli yeni sinemacılar ortaya çıktı. Onlar işçi sınıfı için ideolojik bir sinema üretmeye kararlıydılar - aktörü kimliksizleştiren (kahraman işçi sınıfı olacaktı) ve ortaklaşa üretime dayalı olan bir sinema anlayışı (bkz. auteur başlığına). Sergei Eisenstein ve Lev Kuleshov 1924'te, Dziga Vertov ve (kadın sinemacı) Esrif Shub'ın da üye olduğu Devrimci Sinematografi Birliği'ni (DSB) kurdular. Ne var ki, yıllar geçtikçe değişik eğilimler ve gerçekte devrimci sinemanın neyi ihtiva ettiği ile ilgili anlaşmazlıklar, çok çeşitli grupların ve üretimlerin ortaya çıkmasına sebep oldu. En radikal ayrılma Vertov ile onun şiddetle karşı çıktığı (Kuleshov ve Eisenstein'ın üretimindeki) yeni Sovyet kurmaca sine-

ması arasında gerçekleşti. Vertov DSB'den ayrıldı ve kendi *Kinoki* grubunu oluşturdu (sinema-göz grubu). Onun filmleri güçlü konstrüktivist özelliklere sahip, endüstrileşmeyi ve işçileri öven belgesellerdir (örnek olarak, bu değerler sistemini en iyi yansıtan filmi olan radikal belgeseli *Film Kameralı Adam*'a, 1929, bakılabilir). Bütün fikir ayrılıklarına rağmen, yine de, bu sinemacıların paylaştıkları ortak nokta belirli bir devrimci film biçimine yönelik anlayıştı. Bu Sovyet montajı olarak bilinen film biçimidir. Bu biçimin oluşumunun ilginç bir hikayesi vardır.

Devrimden hemen sonra yaşanan büyük zorluklar, ilk andan itibaren değişmez bir biçimde Sovyet Sinemasıyla ilişkilendirilen bir sinematografik biçimi ortaya çıkardı: montaj sineması. Film stokunun arzı yok denecek kadar az olduğundan dolayı, tek başvurulacak yöntem eski filmleri tekrar kurgulamaktı. Böylece, 1918'de Moskova Film Komitesi özel bir Yeniden-Kurgu Birimi kurdu. Sovyet montajının 'kaşifi' olarak Lev Kuleshov bilinse de, aslında gerçek kaşif, yeniden-kurgulama ile ilgili düşüncelerini ekonomik gerekliliğe dayandırarak, montajı (1919'da) yeni film estetiğinin temel prensibi olarak savunan Devlet Film Okulu'nun başındaki Vladimir Gardin'di. Montaj kullanımı Devrimin ideolojisiyle (hızlı ve enerjik bir değişim) ve konstrüktivizmin estetiği ile bağlantılı olarak görüldü (sanatın üreticisi olarak teknoloji ve emek). Kuleshov'un deneyleri bu yeni devrimci sinemada öncülük görevini üstlendiler ve bu girişimler Sergei Eisenstein tarafından yakından takip edildi. Kuleshov'un ilkeleri her çekimin bir yapı elemanı (bir tuğla) olduğu ve anlamını bağlamdan elde ettiği düşüncesiyle ile başlamaktaydı (diğer bir ifade ile onun önüne ve arkasına yerleştirilen çekimlerden). Böylece, bir çekimin bağlamı, onu farklı bir çekim dizisine yerleştirdiğimizde değişiyorsa, o zaman hem bu çekimin hem de bütün çekim dizisinin anlamı değişecektir. Bu ilkeden yola çıkan Kuleshov, bütün film göstergelerinde bu yan yana gelişlerin bulunması gerektiği fikrine ulaşır. Diğer bir ifade ile, bir film çekimi anlamını ondan önce ve sonra gelen çekimlerden elde etmelidir. Çekimler, bir yapıdaki tuğlalar gibi ancak sıralandıklarında anlam kazanırlar. Kuleshov deneylerinin en bilinenlerinde, değişik film parçalarından alınan birkaç çekimi yan yana geti-

rir ve bunlardan bir çekim dizisi kurgular. Bu deneyde oyuncu Ivan Mozzhukhin'in yakın çekim hareketsiz görüntüsü üç farklı çekimle yan yana getirilir (bir kase çorba, tabutta bir ölü kadın ve oyun oynayan bir çocuk). Çekimleri yan yana getirmenin **izleyiciler** üzerindeki etkisi, oyuncunun değişen ifadesidir (oysa ki gerçekte, üç örnekte de oyuncunun aynı, hareketsiz görüntüsü kullanıldığı için, ifadenin izleyiciler üzerindeki etkisinin değişmemesi gerekmektedir). 'Yaratıcı coğrafya' olarak adlandırdığı başka bir deneyinde, Kuleshov farklı filmlerden alınan aksiyon parçalarını tek ve kesintisiz bir aksiyon haline getirmek suretiyle yeniden-kurguladı. 1920'de beş farklı aksiyon parçasını bir araya getirdi ve *Yeryüzünün Yaratılmış Yüzeyi* (*The Created Surface of the Earth*) olarak adlandırdığı bir deneyi gerçekleştirdi. Bu beş çekimde sırasıyla bir erkek bir kadınla karşılaşır (Moskova'da), erkek eliyle bir yere işaret eder, ikisi çerçevenin dışına bir yere bakarlar, (Washington'daki) Beyaz Saray'a ait bir görüntü gösterilir ve son çekimde, ikisi bir merdivenden çıkarken gösterilir. Montaj yardımıyla oluşturulan bu tür bir yaratıcı coğrafya, daha sonra Vertov'un *Film Kameralı Adam* filmindeki hayali şehir-peyzajlarına ilham kaynağı olacaktır.

Eisenstein'ın montaj ile ilgili görüşleri Kuleshov'un görüşlerinden çok daha radikaldi. Kendini Marksizme adamış biri olarak, mühendislikten sinemaya geçiş yapmıştı (bu durumun, onu konstrüktivizmin ilkelerine başından itibaren bağlı kıldığı söylenebilir). Onun için montaj, bir tek yan yana gelme değildir, esas olarak çarpışma ve çatışma ilkelerine dayanır. Çatışma çekimler arasında olduğu kadar çekim içerisinde de meydana gelmektedir. Çekimler çarpışarak izleyicide şok etkisi yaratmalıdırlar (Eisenstein perde ile izleyici arasındaki bu karşılıklı iletişimi çarpıcı kurgu olarak isimlendirdi). Bu mealde, Eisenstein'ın çekimleri en üst düzeyde (görsel, duygusal ve entelektüel) çatışma sağlamak amacıyla oluşturulmaktaydı. Eisenstein entelektüel montajın savunucusuydu. O çekimi sinemacıların *ve* izleyicilerin anlam üretmek için kullandıkları bir hammadde olarak görüyordu. Onun için montaj politik bir estetiktir, Marks'ın diyalektik materyalizminin görsel yollarla sunumudur. Diğer bir ifade ile Eisenstein'a göre montaj, üçüncü bir anlam üreten çatışmanın enerji-

sine sahiptir ve bu anlam da Sovyet Rusya'nın devrimci tarihi ile doğrudan ilişkilidir. Üçüncü görüntü izleyici tarafından sentezlenmiş olan bir görüntüdür ve bu durum izleyiciyi en az sinemacı kadar anlam üreticisi yapar.

Kuleshov'un montaj ilkelerinin çağının sinemacıları üzerine çok büyük bir etkisi oldu, aralarında en ünlüleri Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Alexander Dovzhenko'dur. EOF (Eksantrik Oyuncu Fabrikası) grubunu oluşturanlar, Kuleshov'un montaj sisteminden yola çıkarak, (daha çok Bertolt Brecht ile ilişkilendirilen) yabancılaştırma ilkesini geliştirdiler. Objeleri ya da insanları alışık olmadıkları bir bağlamın içine yerleştirerek, izleyicileri yabancılaştırmayı ve **görüntünün** anlamı üzerine derinlemesine düşüruneye zorlamayı hedeflediler (bkz. **yabancılaştırma**).

Kuleshov'un yeni Sovyet Sinemasına diğer bir önemli katkısı oyunculuk alanındaydı. O tiyatro oyunculuğundan farklı olan yeni bir biçim geliştirdi. Gerçekte, tiyatro-eğitimi almış oyuncu kullanımına karşı çıktı ve perdeye uygun bir oyunculuk biçimini geliştirmeyi tercih etti. Onun yeni modeli, oyuncuların reflekslerine ve mekanik hareketlere dayalı bir performansı ön plana çıkartmak adına psikolojiye uzak duran bir modeldi. Kuleshov oyuncuların tiplerine göre seçilmesi gerektiğini savunuyordu - görünüşü ve performans stili hedeflenen role uygun olacak tiplerden. Oyuncularını uygun biçime yönelik çalıştırmak üzere bir oyunculuk atölyesi kurdu. Psikolojinin değil de toplumsal dinamiklerin performansı harekete geçirdiği inancındaydı. Ne de olsa, Yeni Devrimci Sovyetler Birliği'ni muhafaza etmek, psikolojik değil de toplumsal dinamiklerle ilgilenmek demekti. Böylece, ona göre, oyuncu bedeninin yüzeyi (içi değil de dışı) onun performans alanıydı ve en önemli şey jestler ve hareketlerdi. Öyleyse beden, toplumsal dinamiklerin devrimci kahramana etki ettikleri yer haline gelmektedir ve bu dinamiklere verilen tepkiler de oyunculuğu oluşturmaktaydı. Bu model de pek çok sinemacı tarafından aynen uygulandı fakat Eisenstein modeli önemli derecede farklılaştırdı. O hem başkahraman, hem de performans bağlamında çok daha radikal bir yaklaşım geliştirdi. Kolektif proleter bir kahramanı yaratmak için, bireyselciliği önemsemeyerek, amatör oyuncuları

kitleler halinde kullandı (bkz. *Potemkin Zırhlısı*, 1925). Pudovkin, Kuleshov'un natüralist karakterizasiyonuna ve montaj konusundaki ilkelerine uyarak popüler dramatik filmler çekti (örn. *Ana*, 1926). Pudovkin'in karakterleri duyguları ve ayrı kimlikleri olan bireylerdir. Bu örneklerde olay örgüsü Rusya'nın kendi Devrim tarihine dayansa da, pek çok yönden Hollywood'un klasik 'iyi'ye karşı 'kötü' çizgisinden farksızdır. Aslında, Sovyet izleyicilerinin Hollywood yapımlarını ve onun yıldızlarını çok sevdiklerini hatırlamakta fayda var (Mary Pickford, Douglas Fairbanks ve Charlie Chaplin en favori oyunculardı). Dovchenko da yine Kuleshov'un çizgisinden ilerledi ve Stalin'in çiftlikleri ve tarlaları kamulaştırma programına direnen toprak sahibi köylülerin direnişini ve idealizmini göstermek yoluyla, özellikle Rusya'nın kırsalı üzerine yoğunlaştı (bkz. *Toprak*, 1930).

Farklı türde bir dedektif-aksiyon-komedi filmi yapmış olmasına rağmen (Çaplinvari mizahın Sovyet ideolojisiyle harmanlandığı melez bir yapı, bkz. *Bay Batı'nın Bolşevik Topraklardaki Olağanüstü Maceraları*, 1924), Kuleshov'un Sovyet Sineması'nda yeni türler yaratma konusundaki etkisi çok daha düşük düzeydeydi. 1920'lerin ortalarında (Devrim-öncesi yıllarda popüler olan) tiyatro etkisindeki melez filmler, tamamen yeni bir tür olan ve en önemli temsilcileri Eisenstein, Dovchenko ve Pudovkin'in olduğu tarihi devrimci epiklerle büyük bir oranda yer değiştirdiler. Kurmaca filmler ve tarihi devrimci epikler bağlamında iki önemli eğilim belirdi. Eisenstein tarafından temsil edilen ilkinde, Marks'ın diyalektik materyalizmi ile yakından bağlantılı olan entelektüel montaj sineması savunuldu (bkz. bu maddenin devamına); Dovchenko ve Pudovkin tarafından temsil edilen ikincisi, duygusal ve şiirsel-sembolik montaj sineması olarak adlandırıldı (görüntü-sembollerine aşırı derecede bağlı olan bir sinema anlayışı). Diğer taraftan, daha çok belgesel bir anlayışa sahip olan başka bir eğilim Vertov tarafından ve biraz daha farklı bir yolla da Esfir Shub tarafından temsil edildi. Vertov (tiyatro etkisindeki melez filmler, epikler ve edebi uyarlamalar dahil) kurmaca filmlere tamamen karşıydı ve asıl hakiki devrimci filmlerin, gerçek olaylara dayalı olan çalışmlara olduğunu düşünüyordu. Onun filmleri, en doğru şekilde **Sinema-Gerçek** ile montajın bir karışımı olarak tarif edilebilecek bir biçimde, hayatı olduğu gibi yansıtmayı hedefliyordu.

Shub'un belgesel çalışmaları ise daha önce çekilmiş görüntülerin derlemesinden oluşuyordu. Onun filmleri eski görüntülerin tekrar-kurgulanmasından oluşturulduğu için, bazı açılardan, Yeni Sovyet Sinemasının erken dönem çalışmalarını çağrıştırmaktadırlar. Shub bu bağlamda, çağdaş Rusya tarihi (1912-28) üzerine üç uzun metrajlı kurmaca film gerçekleştirdi.

Eisenstein muhtemelen uluslararası tanınırlığa sahip olduğundan dolayı, Sovyet Sineması'nın bu dönemi söz konusu olduğunda ilk akla gelen film yönetmenidir, en azından Batı dünyasında bu böyledir. Ki daha önce de değinildiği gibi, aynı dönem içerisinde, kesinlikle tek başına olmamasına rağmen (aynı yıllarda başka pek çok sinemacı vardı). Daha önce vurguladığımız gibi, montajın anlamını ve fonksiyonunu yeni bir politik estetiğe taşımış olmasına rağmen, Eisenstein tarihin gösterdiği gibi her zaman öncü değildi. *Grev* (1925) filmini çektiği yıl Paris Sergisinde ödül kazandı. Gerçekte Eisenstein kendi ülkesi Sovyetler Birliği'nden çok dışarıda beğenildi ve başarılı oldu. Batı dünyasının her yerinde ders verdi: Fransa'da, Almanya'da ve ABD'de (ayrıca *¡Qué viva México!* (1932) filmini yaptığı Meksika'ya da gitti). Kuşkusuz zamanla ön plana çıkan diğer katkı sağlayıcı faktör de, ardından bıraktığı ve İngilizceye ve diğer dillere çevrilen çok sayıdaki kuramsal çalışmalarıdır. Eisenstein materyalist bir sinema kuramının savunucusuydu. O sinemayı devrimci mücadelenin ifade edilebileceği ve temsil edilebileceği bir araç olarak görüyordu. Ona göre devrimci bir ülkede, devrimci bir bilinç kazandırmak için devrimci bir kültür (kendi özelinde sinema) aşılanmalıydı (Grierson'ın Eisenstein'ın ideolojik eğitim konusundaki coşkusuna hayran kalmasına hiç de şaşırmamak gerekir). Eisenstein için montaj izleyicileri düşünmeye sevk eden entelektüel montaj demekti. Bu konuda Kuleshov'un düşüncelerine yakındır. Eisenstein anlam oluşturma adına, insanların, objelerle ve diğer canlı varlıklarla yan yana sunularak, sembolik yollarla eşleşebileceklerine inanmaktaydı. Nitekim *Grev*'de bir boğanın katledilmesi ile grevcilerin katledilmesi sembolik olarak eşleştirilmektedir. Eisenstein karakterizasiyondan uzak durdu ve 'tipleme' olarak adlandırdığı sembolik kodları kullanmayı tercih etti. Aktörler filmin sadece bir elemanıydılar. Böylece, filmin kahramanı belirli bir birey değil de işçi sınıfının kendisiydi.

Eisenstein'ın en bilinen filmi olan *Potemkin Zırhlısı* (1925) Merkez Komite tarafından yaptırıldı. Bu çalışma, Eisenstein'ın film için ön gördüğü, politik bilinçlenmeyi sağlayacak olan şoku yaratmak amacıyla izleyicilere saldırmak şeklindeki radikal görüşlerinin bir örneğidir. Film 1905'teki başarısız Rus Devrimi'ni anmak amacıyla yaptırılmıştı. Eisenstein tek bir olaya odaklanmıştı: *Potemkin* zırhlısındaki isyana ve hemen ardından, Odesa merdivenlerinde gösteri yapan ve isyancılara yiyecek götürmeye çalışan kitlelere yönelik Çar'ın askerleri tarafından gerçekleştirilen katliama. 1927'de Eisenstein, bu sefer başarı ile sonuçlanan 1917 Devrimi'nin anısına, tekrar bir film yapmak üzere görevlendirildi. *Ekim* olarak isimlendirilen bu çalışması, onun eleştirmenlerle ve devletle ters düşmesinin de başlangıcı oldu. Filmin Devrim'in yıldönümü için yaptırılan diğer çalışmalarla birlikte (Pudovkin'in popülist-montaj filmi *Ana* bunlardan biridir), 1927 yılında gösterime girmesi bekleniyordu. Fakat Eisenstein'ın filmi, Troçki'nin partiden (esasen Stalin'in manevrası sonucu) ihraç edilmesinden dolayı, önemli değişiklikler yapılmak üzere yeniden kurgulanması gerekiyordu. Film nihayet 1928 yılında gösterildiğinde, (1917'deki Devrimci hükümetin geçici başkanı Kerensky'nin harika bir ironisini taşımasına rağmen) biçimciliğinden dolayı eleştirildi. Gerçekte, çok köklü bir şekilde yeniden kurgulandığından dolayı, film izleyicileri ne entelektüel bir montaj filmi olarak, ne de 1917 Devrimi'nin bir anması olarak etkileyebildi. Her halükarda devlet, 1928'de montaj sinemasının sona erdiğine karar vermişti. Toplumsal gerçekçiliğin Devrim-sonrası moral verici ve pozitif söylevlerine ihtiyaç vardı. Eisenstein Sovyetler Birliği'nde, entelektüel montaja sahip ve biçimsel açıdan deneysel olan sadece iki film daha yapabildi (*Eski ile Yeni/Genel Çizgi*, 1928; *Bejin Çayırı*, 1937). Bu filmlerden sonra Eisenstein, biçimciliğe içerikten daha çok önem verdiği için kamunun önünde küçük düşürüldü ve geçmişteki çalışmalarını kınamak zorunda kaldı (ya da kınamak konusunda kendini zorunlu hissetti). 1938 yılında, vatansever bir çalışma olan *Alexander Nevsky* filmini yapması için görevlendirildi. Bu yapıt bir taraftan, kuşkusuz yaklaşmakta olan faşizm tehlikesine karşı Sovyet ulusal bilincini uyandırmaya yönelik bir girişimken ve Sovyet izleyiciler arasında popüler

olan ilk filmi olmasına rağmen, film teknikleri konusunda onun erken dönem çalışmalarındaki mükemmellikten yoksundur.

Ek okuma için bkz. **Taylor ve Chritie, 1994a ve 1994b; Taylor ve Spring, 1993.**

SÖMÜRGE - SONRASI KURAM

Aşağıda yazılanlar sömürge-sonrası kuramın temel kavramlarını açıklıyor. Daha ileri okuma için referanslar bu maddenin sonunda sunuluyor ancak Padmini Mongia'nın *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader* (1995) ve Ashcroft ve diğ.'nün *The Post-Colonial Studies Reader* (1995) ve *Key Concepts in Post-Colonial Studies*'i (1998) yararlı bir başlangıçtır. 'Sömürge-sonrası'nı yazmanın biri tiresiz diğeri tireli iki yolu vardır ve kavramın nasıl yazılması gerektiğine dair önemli bir tartışma dönmektedir. Bu kullanımları ayırdetmenin bir yolu tireli sömürge-sonrasının tarihsel olarak sömürge-sonrası durum kavramına gönderme yaptığını söylemektir (demek ki bu kullanım sömürgeciliğin resmi olarak bitmesinden sonraki döneme gönderme yapar). Sömürge sonrası şeklinde yazılması, sömürge sonrası uğrakla ilişkili ya da bundan etkilenen çeşitli uygulamalara gönderme yapar. Bu nedenle sömürge sonrası genelde kurama, edebiyata ve kültürel uygulamalara, bu farklı kültürel uygulamaları okuma tarzlarına gönderme yapar. Aynı zamanda sömürge sonrası özneye de değinir. Ancak sömürge-sonrasına dair tanımların biri diğeri olmadan var olamaz, bu yüzden bazı yazar ve eleştirmenler bu terimi hem tireli hem de tiresiz olarak kullanır. Bunu akılda tutarak ve tarihsel sömürgecilik-sonrası uğrağına göndermeyi de istisna sayarak, burada da sömürge sonrası yazılışı tercih edildi. İki kavramın da bir arada olduğu yerde her iki kavram da kullanılacaktır.

Edward Said'in *Orientalism* (1978) adlı kitabı sömürge sonrası kuramın temel metinlerinden biridir. Bu metin sonradan sömürge sonrası kurama egemen olma noktasına gelecek Batı'daki tartışmaların birçoğunu başlatmıştır. Ancak sömürge sonrası tartışma Batı ile sınırlı değildir. Yerli Afrikalı ve Asyalı entelektüeller bu küresel tartışmanın parçası olmuşlardır. Sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası meselelerini gündeme getiren ilk yazarın, 1950lerde ve 1960ların başında kitaplarıyla kuramın temelini biçimlendiren Frantz Fanon olduğunu

hatırlamakta da fayda var. Fanon bağımsızlık mücadelesi (1950ler) boyunca Cezayir'de çalışan bir psikiyatristti. Sömürgecilik ve ırkçılık üzerine yazdığı *Black Skin, White Masks* (1967) ve *The Wretched of the Earth/Yeryüzünün Lanetlileri* (1968) adlı kitaplarında sömürgeciliğin sömürgeleştirilmiş insanların ruhu üzerindeki etkilerini inceledi. *Black Skin, White Masks*'da Fanon (kendisinin ünlü yeni-Freudcu "Siyah insan ne ister?" sorusu aracılığıyla) sömürgeleştirilenin yalnızca sömürgeleştirenin yerini almaya çalıştığını öne sürer. Bu nedenle ülke bir kez bağımsızlığını kazandığında, sömürgeleştirilmiş seçkinler sınıfı (entelektüel kesim) yalnızca Beyaz sömürgecilerin zaten yapmış olduklarını taklit edeceklerdir. Daha sonra *The Wretched of the Earth*'de Fanon daha eksiksiz biçimde bunun ne anlama geldiğini ve hedeflenen bağımsızlık kazanıldıktan sonra sömürge seçkinlerinin gerçek işlevinin ne olması gerektiğini araştırdı. Fanon hem geçmişi-sömürgeleştirilenin tarihini açığa çıkararak sömürgeciliğin anlamını, önemsizleştirerek silip yok etmeye çalıştıkları geleneklerin anılarını-canlandırmak için çalışması hem de ulusal bir bilinç kazanması için halkına yardım etmesi gereken yerli ozanın (eğitimli entelektüelin) rolünü daha da ayrıntılandırdı. Bu 'yeryüzünün lanetlilerini özgürleştirme' sürecinde ozan ülkenin yeniden kurulmasına yardım eder. Başka bir deyişle ozan geleceği inşa etmek, yeni bir ulusal kültür oluşturmak konusunda yardım etmek için geçmişten (sömürge-öncesi zamanlardan) yararlanmak zorundadır. Ozan artık yeniden kurulması imkansız eski geleneklere ve sadece baskı ve köleleştirmenin yeni bir biçimini sunan sömürgeci/sömürge-sonrası uğraklara sıkışıp kalmadan üçüncü bir yolun oluşturulmasına yardım etmek zorundadır.

Fanon'un yazıları ABD'de Siyah bilincin oluşturulmasında büyük etkide bulundu (1960lar ve 1970ler). 1980lerde ırk, kimlik, sömürgecilik ve ulus meseleleri ile temsil sorunları Said'in, Stuart Hall'un, Gayatri Spivak'ın ve Homi Bhabha'nın çalışmaları sayesinde Batı'daki kuramsal düşüncenin ön planına getirildi. 1980ler boyunca sömürgecilik-sonrası/sömürgecilik sonrası ikilemi Afrika'da da tartışıldı -özellikle Kwame Appiah ve V. Y. Mudimbe'nin çalışmalarında. Tartışmalar burada Afrika toplumlarının sömürgecilikten geçişine odaklanıyordu. Şu sorular ortaya atıldı: Sömürge-sonrası uzamı ne-

rededir -'hayal edilen' temizlikten sonra -, şu 'sonra'nın ima ettiği uzam -Afrika toplumlarında ve kültürlerinde bulunmuş olmak? Sömürge sonrası/sömürge-sonrası, Batı'nın çok kolayca sömürge-sonrası ifadesiyle tanımladığı bu ülkelere ne anlam ifade etmektedir? Bu sömürge sonrası/sömürge-sonrasının uygulayıcıları kimlerdir (politikacılar mı? sıradan Afrikalılar mı?) ve bir sömürge sonrası/sömürge-sonrası öznesi olmak ne demektir? Aslında burada ortaya çıkan tüm bir sömürge sonrası/sömürge-sonrası sorunsalı ve sömürge-sonrası kuram anlayışıdır. Bu kimin terimidir? Mongia'nın (1996: 6) iddia ettiği gibi, "sömürge-sonrası kuramın kaynağı en çok Birinci Dünya akademilerindedir'. Bunu kim söylüyor? Bunlar yalnızca günümüzde Batılı akademik kurumlarda çalışan Üçüncü Dünya'dan 'otantik' sesler değildir, öyle olsalar bile, bunların bu söylemin önemli aracıları oldukları öne sürülebilir. Son olarak, bu terimin kullanılmasındaki ve bu kuramın uygulanmasındaki tehlikeler nelerdir? Bütün 'sömürge-sonrası' ülkelere ve kültürlere eşit derecede uygulanan yeni bir bütünsel kuram türü mü? Açıkça görülüyor ki, Batı birini oluşturmaya çalışsa da kalıcı ve sabit bir tanımlama yoktur -ve kesinlikle bu ülkelerin kendilerinden gelmez. Ulusların (ve sömürge sonrası öznenin) kimlikleri farklıdır ve homojen bir bütün olarak görülmemesi gerekir.

Said'in *Orientalism*'deki analizleri yukarıdaki sorulardan bazılarını gündeme taşıdı. Said Doğu'nun aynı anda hem nasıl bir Batı inşası (hayali bir egzotik öteki olarak) olduğunu hem de nasıl Batı tarafından inşa edildiğini (homojen bir gerçek coğrafi uzam biçiminde söylevsel olarak sabitlenmiş) ve bunun hâlâ geçerli olduğunu gösterir. Her iki durumda da Batı, Doğu üzerinde güç uygulayabilir. Oryantalizm Doğu'ya, Doğu üzerine ve Doğu'yla ilgili bilgiyi uygulayarak hakim olan Avrupa merkezli/Batılı bir görüştür. Bu görüş Doğu'yu Batılı filoloji/dilbilim ve antropoloji bilimlerinin uygulanması aracılığıyla yorumlar ve böyle yaparak kendisine öteki üzerinde otorite sağlayan ötekinin 'bilgi'sini elde eder. Bu bilgi Batı'nın Doğu üzerindeki gücünün kaynağıdır. Ve kuşkusuz geçmişte Batı emperyalizminin/sömürgeciliğinin kurduğu bu güç ilişkisidir.

Coğrafi türden bir sömürgecilik her ne kadar Batı için bitmiş olsa

da, bu güç ilişkisi hâlâ kültürel açıdan uygulanan bir ilişkidir. Said Doğu'nun (antropoloji, dilbilim vd. aracılığıyla) incelenmesinin, zaten oluşturulmuş ötekinin -homojenleştirici 'bilimsel' söylemler içinde- sabitlenmesine olanak sağladığını belirtir. Bu kimlik silinmesi (Homojenleştirme aracılığıyla) emperyalizm uygulamasını Batı için tekrar 'sorunsuz' bir hale getirir. Bu oryantalizm uygulaması 'Doğu' ile sınırlı değildir, aynı zamanda Batı'nın sömürgeleştirdiği bütün bölgelerde (Afrika, Avustralya, Yeni Zelanda) yaşanır. Bu uygulama eski sömürgelere dair Batılı çalışmalarda bugün bile hâlâ yaygındır. Bu 'dışarıdan dayatılan ötekinin bilgisi' bağlamında, 1930larda ve 1950lerde yerli ozanlar Léopold Sédar Senghor (Senegal'den) ve Aimé Césaire (eski Fransız Batı Hint adalarından) tarafından öne sürülen ve bir Afrikalı öznelliğini ve estetiğini savundukları siyahi özellikler (negritude) kuramının muazzam önemini anlayabiliriz. Bu, Afrikalının kültürel farklılığını iddia eden Harlem Rönesansı - Afrikalı-Amerikalıların diaspora hareketi (ABD'de 1920lerde) - ile birlikte ilk önemli hareketti. Daha sonra 1950lerde Latin Amerika, özellikle büyülü gerçekçiliğe dayalı edebiyatıyla (sonradan sinemaya da geçti) içerden anlama hakkına sahip çıkacaktı.

Sömürge sonrası kuram, diyalojik bir süreçte (birçok bakış açısından gelir) Batı bilgisinin baskıyla (yani emperyalizm/sömürgecilik) arasındaki 'doğal' bağlantıyı ortaya koymaya ve bilginin oluşturulma tarzını yeniden düşünmeye çalışır. 18. yüzyılın Aydınlanma'sından ortaya çıkan Batılı **modernist** düşünce birebir temelde birbiriyle yakından ilişkili olarak anlaşılan terimler yaratmıştır. Bu terimler demokrasi, milliyetçilik, yurttaş-öznedir. Bununla birlikte, yurttaş-özne ve ulus-devlet arasındaki ilişkinin algılanışı fazlasıyla dardır ve bugün kesinlikle yaygın olmayan bir homojenliği akla getirir. Birleşik (tek) bir ulus-devletten daha fazla birleşik (tek) bir yurttaş-özne yoktur ve bu iki kavram arasında birebir bir ilişki de söz konusu değildir. Öncelikle bu ilişkinin böyle kavramsallaştırılması ırk, etnisite, **toplumsal cinsiyet** ve **cinsellik** konularını dışarıda bırakır -başka bir deyişle bütün 'ötekilikler'i ya da çokkültürlülükleri dışlar. Dolayısıyla sömürge sonrası kuram Avrupa'yı kendi kuramsal konusu olarak tespit eden Batı'nın tarihselciliğini sorgulamaya ve eleştirmeye

çalışır. Bu Avrupa tarihselciliği Avrupa-merkezcilik olarak bilinir (bkz. Shohat ve Stam, 1994). Bu doğal olarak "tarih Batı'dır" diyen ve geri kalanı da "ikincil" varsayan bir konumdur (Spivak, 1985). "İkincil," egemen sınıflara tabi olanların sessiz tarihi anlamına gelen ve Gramsci tarafından icat edilen bir terimdir. Bu terim Asya halklarının ikincil kültürlerinin 'kayıp' tarihine gönderme yapmak için Güney Asya İncelemeleri tarafından benimsenmişti. Başka bir deyişle sömürge incelemesi ve sömürgesonrası incelemelerin bazı biçimleri yalnızca sömürgeleştirilmiş ülkenin seçkinlerine odaklanarak diğer ikincil sesleri (köylüler, işçiler, kadınlar vd.) ihmal etmiştir -ya da sessizliğe indirgemiştir.

Sömürge sonrası kuram, tekil karakteristikleriyle homojen bir olay olmasından önce, sömürgeleştirmeden daha fazla bir tekil kuram değildir. Sömürgecilik tek ve aynı değildir ve eşit etkiler üretmez. Ve bu da sömürge sonrası kuramın çözmeye çalıştığı meselenin bir parçasıdır. Bu kuram büyük bir anlatıyı dayatmaya çalışmaz (açıktır ki, öyle yapsaydı kendinden önceki tarihselci, Avrupa merkezli yaklaşımla aynı tuzağa, ya da yılanlı kuyuya düşecekti). Bu nedenle durumu, sömürge sonrası kuramın incelediği üç anahtar kavram (sömürgecilik-öncesi, sömürgecilik ve sömürgecilik-sonrası) üstünde Avrupa merkezli "kronolojik 'ilerleme' olarak tarih" anlayışını dayatma olarak almamak gerekir. Bunlar farklı terimlerdir. Her zaman bir arada yaşarlar. İkincilin tarihinden bahsederken doğrusal olan bir tarihten konuşamayız.

Bir tarih belirlemesi en zor olan alan (kuramcılar arasındaki anlaşma açısından), sömürge sonrası özneyi saptamaktır. Temel önerilerden öne çıkan biri, sömürge sonrası öznenin melez olduğu, iki kültür arasında bir uzamı işgal ettiği ya da arasında olduğudur. Bu terim ikili ben/öteki ya da merkez/kenar karşıtlıklarını kullanmakla sınırlanmaktan kaçınır ve hiyerarşik bir öznellik anlayışıyla sınırlanmayan bir özne konumuna olanak sağlar(konuşan özne ve sessiz/susturulmuş yerli gibi). Bu ara uzam karşıtlık ve belirsizliklerden biridir -ilk örnekte iki kültür benzer değil farklı olduğu için. Bu yön değiştirme birleşik bir kültür olmadığını netleştirir. Ve sömürge sonrası öznenin işgal ettiği alan da doğası gereği melezdir. O halde bu

ara alan üçüncü bir uzamdır (bu, melezleşmesi sömürge sonrası özneyi oluşturan iki bağımsız kültürün ne birinci ne de ikinci alanıdır). Bu nedenle sömürge sonrası özne kendi kimliğini ifade ettiği (bkz. ifade etme maddesi) üçüncü bir alanı işgal eder. Ancak, bu can alıcı noktadır, bu üçüncü alanı işgal ederek sömürge sonrası özne, potansiyel bir direniş alanını işgal eder. Ve nedeni budur. Tam da konumunun doğası gereği sömürge sonrası özne iki kültürün karşıtlıklarını ve belirsizliklerini *somutlaştırır*; böylece bu özne her iki kültüre içkin ve arasında olan aynı karşıtlıkları ve belirsizliklerin ortaya konmasını mümkün kılar. Böyle yaparak sömürge sonrası özne emperyalizmin ve sömürgeciliğin retoriğini 'geçersizleştirir'. Yani sömürge sonrası özne Batılı tarihselciliğin ve söylevsel sabitliğin nasıl işlev gördüğünü gösterirken, aynı zamanda söylevsel sabitlik diye bir şey olmadığını, Batılı bilginin 'öteki'ni sabitleyemeyeceğini ve bu nedenle onun üzerinde güç ve otorite uygulayamayacağını ortaya koyar.

Öyleyse sömürge sonrası kültürün melez yapısı 'öteki'nin dünyasının *a priori* bilgisini güvenli hale getiren rasyonel modernist söylevleri kaldırabilen kavramsal bir araçtır. Melez kimlik sabit değil "değişen bir söylemler grubudur" (Shohat ve Stam, 1994: 42). Karışım ve kültürlerarasılık melez kültürün tezahürleridir. Karışım bir performatif metin (film, tiyatro vd.) içinde birçok farklı kültürel geleneğin bir araya getirilmesine gönderme yapar. Kültürlerarasılık kültürel geleneklerin bir kültürden diğerine 'göç etmesi' aracılığıyla iki kültür arasındaki bir çapraz-döllenme ürününe gönderme yapar. İki kültür arasındaki ilişkiye melez kültür aracılık eder ve üçüncü bir metni üretmek için yeniden biçimlendirir (bunun ilk akla gelen örneği, çelikten davullar yapmak için petrol varillerinin kullanılmasıdır, grup bununla bir performans sergiler- bu performansın müziği de karışımdır ve birçok müzikal gelenekten yararlanır).

Melezlik kavramı pek de sorunsuz değildir. Parçalanmış öznelliklere dair post-yapısalcı söylevlerden çıktığı için eleştirilmiştir. Sorun, melez öznenin (Bhabha ve diğerlerinin tanımladığı gibi) özgüllükten yoksun, tarihte ve uzamda köksüz (sonuçta hayali bir üçüncü alan nedir ki?) olma riski taşıyan parçalanmış varlık olmasıdır. Ayrıca

eleştirmenler bu öznenin işgal ettiği kültürel melezliğin, anlayış olarak temsil ettiği "her iki kültüre de üstün olan evrensel bir melezlik durumu"nu ifade etmek için geldiği Batı'da yaşayan göçmen entelektüele özgü olduğunu öne sürmüşlerdir (Ahmad, 1996: 286). Bu tür göçmen entelektüellerle ilgili önemli bir eleştiri, onların "Hakikat-Özneler" haline gelmesidir (*a.g.e.*) Dahası, ya da belki de daha kötüsü, özneyi (özgül olmayışı ve tarihdışılığı nedeniyle) merkezsizleştiren kimliklerle oynanan bu oyunda melezlik özneyi ulus, sınıf ya da toplumsal cinsiyete her türlü bağlılıktan koparır (*a.g.e.*: 287). Yine de bu, melezlik terimini görmezden gelmemiz gerektiği anlamına gelmez çünkü yukarıda açıklanan nedenlerle bunun büyük bir yıkıcı değeri vardır. Yine de bu eleştirinin netleştirdiği şey, bir kavram olarak melezliğin 'yeterli' olmadığıdır. Çok dışlayıcıdır ve kendi faydalılığında yatar. Dışlamasıyla hitap edilmesi gerekenin ne olduğunu görünür kılar. Böylesi bir durum kast ve sınıf sorunlarının yanı sıra bu tartışmalardaki kadınların pozisyonu için de geçerlidir. Feminizm tek bir sömürgeleştirilme kategorisinin olmadığını açıklığa kavuşturmuştur (bkz. Spivak, 1985 ve Suleri, 1992). Gerçekte kadınlar ikili bir sömürgeleştirmeye ya da baskıya maruz kalmaktadır, baskı sömürge sonrasında buharlaşmamıştır (Üçüncü Dünya ülkelerinden bazı kadın ve erkek yönetmenler bunu açıkça ortaya koyar -örneğin bkz. Filistinli Michel Kleifi'nin filmi *Marriage in Galilee* (1987) ve Tunuslu Moufida Tlati'nin filmi *Silences of the Palaces*, (1994)).

Halihazırda, konuşan özne ve onun konumu meselesi eleştirel sömürge sonrası kuramında çözülmeden kalmıştır. Yine de, aracılık sorusunun -konuşan sömürge sonrası özne kim?- cevabının bir bölümü için Gramsci'nin "ikincil" kavramına başvurulmuştur. Bu da sorunsuz bir terim değildir -özcülük ve öteki kavramı içinde seçkin/ikincil arasında bir ikilik yaratma riskini taşır (yani 'öteki' seçkin/ikincil öznelerden oluşur). Bu da sonuçta öznellik etrafındaki modernist ikicilik (ben/öteki) dizisini sürdürme riski taşır. Yine de ikincil yararlı bir terimdir. Görünüşte seçkin sömürge sonrası öznelere göre daha güçsüz olanların -özellikle sözlü anlatıların ve kültürel geleneklerin- sesine gönderme yapabilir ya da yapar (Guha, 1982). Bu bize dinlenmesi ve hakkında düşünülmesi gereken çok sayıda öteki sesin olduğunu hatırlatır. Aynı zamanda temsile dair bu söy-

levlerin zorunlu olarak sömürge ve sömürge sonrası söylevler olmadığını anımsatır -her ne kadar, eğer bunlar direniş sesleri olarak duyulacaksa, ikincillerin konuşma konumları yalnızca seçkinlerden kendi farklılıklarıyla tanımlanırsa da.

Sömürge sonrası kuram film incelemelerine uygulandığında, diasporadan gelen filmler kadar sömürge sonrası/sömürge-sonrası ülkelerden gelen filmleri de (umulan odur ki, Avrupa merkezli olmayan bir göz aracılığıyla) okumamıza yardım eder. Temsil, kimlik ve konum politikalarını (örneğin, konuşan özne kim ve nereden konuşuyor?) inceleyen bu filmler Batılı düşüncenin dayattığı merkez/kenar ikiliğini sorgular. Bağımlılık kuramının uygulamaları (küresel kapitalizmin ekonomik olarak sömürgeleştirilmiş Üçüncü Dünya'nın yoksullaşmasının sürmesi yönünde işlev görmesi) kadar sömürgeci söylev modelleri de teşhir edilir. Sömürgeleştirilmiş kitlenin sömürülmesinin mirası, kölelikle ortaya çıkan diaspora hareketlerinin bir zamanlar sömürgeleştiren ülkelerin şimdiki ekolojik emperyalizmine nasıl uyumlu hale geldiğini göstererek açıklanır. Örneğin Avrupa'nın göçmen işgücü ihtiyacının nasıl daha önceki köle işgücünün farklı sömürgelere "nakledilmesinin" yerini aldığı gösterilir. (bkz. Gilroy, 1993). Sömürgeleştirilen ırksal kitle sömürgeciliğin güç kullandığı bir ticari maldı ve bu kitle olmaksızın sömürgecilik desteksiz kalırdı -bu bakımdan sömürgeciliğin paradoksu (ana çelişkisi) yerli yerinde kalır. Ancak sömürge sonrasının incelediği tek sinema bu değildir. Bu kuram doğrudan ya da dolaylı olarak Avrupa merkezliliği gösteren - hem sömürgeci dönemde hem de sömürge sonrası hareketteBatı'nın ürettiği ürünleri analiz etmek için de kullanılır.

Ayrıca bkz. **Siyah sinema-ABD, Siyah sinema-İngiltere, yeni sinema, Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya Sineması**

Daha ileri okuma için bu maddede gönderme yapılan metinlere ve ayrıca bkz. **Ahmad, 1996; Appiah, 1992; Bernstein ve Studlar, 1997; Bhabha, 1994; Childs ve Williams, 1997; Fanon, 1967 ve 1968; Gilroy, 1993; Guha, 1982; Low, 1996; McClintock, 1995; Malik, 1996; Mudimbe, 1988, 1992, 1994; Naficy ve Gabriel, 1993; Said, 1978; Shohat ve Stam, 1994; Shohat, 2003; Spivak, 1985, 1987.**

SÖMÜRÜ FİLMLERİ

Son yıllarda eleştirel bir değer elde eden ve genellikle düşük bütçeli olmalarına rağmen belirli toplumsal gruplarla ilgili, belirli 'güncel' konuları ya da anlatıları işleyerek, kendine özgü bir izleyici kitlesini hedefleyen filmleri tanımlayan bir terim. Bir bakıma her zaman sömürü filmleri vardı (örneğin **pornografi** formatında). Fakat Batı'da birkaç kilometre taşından söz edebiliriz: 1950'lerin 'gençlik filmleri' (teen pics); 1970'lerin **siyahi sömürü** filmleri; 1970'lerin ortalarında, sansürün kaldırılması ile genellikle Fransa'da üretilen cinsel sömürü filmleri; ve daha yakın dönemdeki gençlik komedileri ve yaramazlıkları (nasties). Siyahi sömürü ve pornografi ile ilgili ayrı maddeler olduğundan dolayı, burada sadece ilk ve son kategorilere yoğunlaşacağım.

1950'lerde Hollywood büyük bir miktarda 'gençlik filmleri' piyasaya sürdü - bunlar özellikle yeni bir sömürülebilir tüketim kitlesine dönüşen gençleri hedef alan bir tür sömürü filmleriydi (aslında bu yaklaşımın 1930'larda Mickey Rooney ve Judy Garland filmleri gibi daha erken dönem örnekleri de vardı). 1950'lerin ortası, orta-sınıf gençler arasında dikkat çekici bir tüketim çılgınlığının olduğu bir dönemdi. Gençlik, yetişkinlerden farklı olarak, zevklere ve boş zaman eğlencelerine hedonistik bir bağlılıkla ilişkilendiriliyordu. Bu kuşağın agresif rock and roll müziği onların davranışlarına ve argolu konuşmalarına nüfuz etmişti, tabi ki yetişkinler yine dışarıda bırakılmıştı. Gençlik kültürü, Holywood'un televizyonla yaşadığı rekabet çerçevesinde sömürmeye ihtiyaç duyduğu bir şeydi. Filmlere ürünlerin yerleştirilmesi, onları sömürü filmleri yapan parçalardan biriydi. Fakat ergenlik problemi olarak algılanan şeyden asıl yararlanan anlatıların kendileriydi ve bu filmlerin gençlik filmleri olarak etiketlenmelerine sebep olan da budur. 'Gençlik filmleri'nin ilki, muhtemelen Nicholas Ray'in *Rebel without a Cause/Asi Gençlik* (1955) çalışmasıdır. Bu filmde, içinde bulunduğu yabancılaşma duygusu yanı sıra kendi ebeveynleri tarafından da anlaşılmayan, öfkeli 'isyankar' genci James Dean oynamaktadır. Ray'in filmi hikayeyi fazlasıyla bir gencin bakış açısından anlatmaktadır - böylece filmin sonunda izleyiciler gençliğin ıstıraplarıyla ilgili gerçeği hissetmeye başlamaktadırlar. Ve bu çok yeni bir yaklaşımdı. İzleyici kitlesi açıkça gençlerden oluşan 'gençlik

filmleri' ile söz konusu problem hakkında tersini söyleyen (ve dolayısıyla daha çok yetişkin izleyicileri hedefleyen) filmler arasındaki fark belki de en iyi şekilde, Ray'in filmine olan tepki ile, aynı yıl çekilen ve neredeyse karşıt bir etki uyandıran başka bir gençlik filmi olan Richard Brooks'un *The Blackboard Jungle/Karatahta Ormanı* (1955) filmine olan tepkinin karşılaştırılması ile bulunabilir. 'Gençliğin problemlerini anlama' niyetinde olmasına rağmen film, New York'un merkezinde, zorlu bir yoksul mahale okulunda, kendi sınıfındaki serserileri okulda tutmaya çalışan bir öğretmenin bakış açısından olaylara yaklaşmaktadır. Ray'in filminin karşıtı olarak, bu filmde yetişkinin ahlakçı sesi hiçbir zaman uzaklaşmaz. Gençlik sömürü filmleri söz konusu olduğunda, bu türdeki filmlere ilk örnek belki de, Don Siegel'in *Crime in the Streets/Sokaklardaki Suç* (1956) çalışmasıydı. Bu çalışma gençlik çetelerini şehir sokaklarında, çirkin ve keyfi yapılan bir şiddetin failleri olarak tasvir ederek, ergenlik problemini bir adım öteye götürür. Böylece sapkın, yabancılaşmış gençlerin boy gösterdiği ilk türdeki sömürü 'gençlik filmleri' doğmuş oldu. 1950'lerin sonlarına doğru American International Pictures bu tür sömürü filmlerinin yapımında en öndeydi ve gençlik-çete filmleri (*Dragstrip Girl/Yarış Kızı* ve *Motorcycle Gang/Motosiklet Çetesi*, ikisi de Edward Cahn, 1957; *Dragstrip Riot/Yarış İsyanı*, David Bradley, 1959) ya da uyuşturucu-ile-ilgili 'gençlik filmleri' üretti (*High School Confidential/Lise Sırları*, Jack Arnold, ve *The Cool and the Crazy/Soğukkanlı ve Çılgın*, William Witney, ikisi de 1958). Bu çalışmalarda düşman çeteler, ateşli araba kovalamacaları, çok hızlı motosikletler ve uyuşturucular kahramanları (çoğunlukla ölümle sonuçlanan) çıkışı olmayan bir yola sürüklemektedir. Fakat gençlerin kabahatleri ve travmaları buradaki sömürünün tek boyutu değildi. Hollywood aynı zamanda, genellikle iki farklı şekilde sunulan daha sağlıklı bir imajı da satmaya çalışıyordu: sevimli komşu erkek ya da komşu kız anlatısı ya da (bütçenin izin verdiği ölçüde) pazarlanabilir bir rock starının oynadığı bir rock and roll müzikali. İlk türe örnek olarak *A Summer Place/Bir Yaz Mekanı*, (Delmer Daves, 1959) ve *Blue Denim/Mavi Kot* (Philip Dunne, 1959) gösterilebilir. Gençler kendi cinsel uyanışlarına yön vermeye çalışırken yetişkinlerin davranışlarını taklit ederler. İkinci türdeki filmlerden, ilk çıkışı yapan, Bill Haley'in başrolde oynadığı *Rock around the Clock/24 Saat Rock* (Fred Sears, 1956)

filmiydi. Bu gençlerin dans ettikleri ve gençlik aşk acıları yaşadıkları, steril, sevimli bir rock and roll'du. Bu filmler, müzikle ve gençlik kültürü ile ilgili yetişkinleri kızdırmayacak belirli bir imajı satan araç görevini gördüler. Aynı türdeki filmler içerisinde, açıkçası büyük popülaritelerinden dolayı Elvis filmleri dikkat çekmektedir - fakat burada dahi onun imajı sterilleştirildi ve adı çıkmış ayak hareketleri gizlilik içinde tutuldu. Genellikle ya hapse atılan ve anlaşılmayan bir rock yıldızını (*Jailhouse Rock/Hapishane Rock'ı*, Richard Thorpe, 1957) ya da şefkatli şarkılar mırıldayan bir aşığı oynadı (bkz. *Love me Tender/Beni Şefkatli Sev*, 1956; *GI Blues/Tatlı Nağmeler*, Norman Taurog, 1960).

Daha yakın dönemde 'gençlik-sömürü filmleri'ne ait yeni bir dalga sinemalara uğradı. Bu filmler iki geniş kategoriye ayrılabilirler: gençlik komedileri ve gençlik yaramazlıkları. Son dönemin gençlik komedileri, 1960'ların cazibeyi ve müziği pazarlayan, plaj-parti, sörf ya da bisiklet gençlik-filmlerinden oluşan erken dönem benzerlerinden farklıdırlar (bkz. Sandra Dee'nin başrolde olduğu *Gidget*, Paul Wendkos, 1959; ve Peter Fonda ile Nancy Sinatra'nın başrollerde olduğu *The Wild Angels/Vahşi Melekler*, Roger Corman, 1966). Aynı şekilde, bugünün gençlik yaramazlıklarına da, 1950'lerdeki 'gençlik problem filmleri'ne çok kolay yapıştırılan trash etiketi verilemez. İlginçtir, onların bu kadar ucuz görünmesi, 1950'lerde genç izleyicilerin onları kült film olarak görmelerine sebep oldu (örnek olarak bkz. *I was Teenage Werwolf/Ben Genç bir Kurt Adamdım*, Gene Flower, 1957). Bugünün gençlik komedileri soytarılıkla dolu inanılması güç hikayeler sunarlar: *Wayne's World 1/Wayne'in Dünyası 1* (Penelope Spheeris, 1992) ve *Wayne's World 2/Wayne'in Dünyası 2* (Stephen Surjik, 1993) iyi birer örnektirler. Wayne ve Garth doğrusu tam olarak ergen olmasalar da, aksine tam da örnek birer gençtirler ve onların sıradışı mizahı (ve yaramazca seksist hakaretleri) genç izleyicilerin çok fazla ilgisini çekti. Kendi sınıfını makul bir başarıya taşıyan anarşik genç öğretmeniyle, biraz daha az soytarıca olan *The School of Rock/Hababam Rock* (Richard Linklater, 2003) - anlatısının herkesin kazanan olabileceği konusundaki Amerikan Rüyası'na olan yakınlığına rağmen - inanılması güç hikayelere diğer bir tanımlayıcı örnektir. Diğer gençlik komedileri, gençlerin kendi ebeveynlerinin sevimsizlikleri ve

ben merkezcilikleri ile nasıl baş edemediklerini dramatikleştirme çabasındayken ciddiyetle mizahı harmanlamaktadırlar ve böylece gençler ya toplumun sırurında ya da okulu terk eden bir dahi olarak yaşamaya mahkum edilmişlerdir (örnek için bkz. *Garden State/Eve Dönüş*, Zach Braff, 2003). Bu gençlik komedilerinde yaramazlıklar eksik değildi. Sıkılmış iki kız karakteri Edin ve Rebecca ile *Ghost World/Hayalet Dünya* (Terry Zwigoff, 2001) bu eğilime bir örnektir. Banliyölerde yaşarken, yabancılaşmanın getirdiği anlamsızlık içerisinde, diğerlerine yönelik çok sayıda sevimsiz kurnazlıklara yönelirler.

İkinci kategori olan gençlik yaramazlıkları, yine yabancılaşmış bir gençlikle karşı karşıya olmamıza rağmen, 1950'lerin gençlik problem filmlerinin kesin bir devamı değildirler. Farklılık onlardaki kuraldışı davranışların, yaşadıkları yabancılaşma duygusunun bir sonucu olarak ortaya çıkmalarıdır. Bireyler olarak tek başına kendilerine uygulamak yerine, ya da acımasız bir aksiliğin kurbanları olmak yerine, ya da çetelerin kendi aralarında kavga etmeleri yerine, bu sefer onlar (uyuşturucuyla uyarılmış bir halde ve gerçek bir can sıkıntısı içerisinde) sadistik cinayetler planlamaktadırlar, ya da epeyce sadomazoistik olan, güce-dayalı ilişkilerin içine girmektedirler. Yönetmenleri sadece gerçekleri gösterdikleri savunsalar da, son dönemde, gençlik yaramazlıkları kategorisinde, 'gençlik sömürüsü' ile suçlanan çok sayıda film çekilmiştir. Manipülasyona götüren güç ilişkileri bağlamında *Thirteen/Onüç* (Catherine Hardwicke, 2003) ve *Ken Park* (Larry Clark, 2002) iyi birer tanımlayıcı örnektir. Cinayetler bağlamında, hemen iki örnek akla gelir: *Bully* (Larry Clark, 2001) ve *Elephant/Fil* (Gus Van Sant, 2003). Her iki film de gerçek olaylara dayanmaktadır ve her ikisi de temsil açısından çarpıcı bir şekilde birbirlerinden farklıdırlar. *Bully*'de, Clark gençlikle ilgili insanı huzursuzluk içinde bırakan bir şehvetliliğe yaklaşır – özellikle kızların bedenlerinde yaptığı gibi yavaş yavaş ilerleyerek. Bir çetenin kendi zorba liderine karşı, onu öldürerek aldığı intikam ile ilgili bu filmi Clark, bugün pek çok çocuğun nasıl yaşadığını göstermek istediği için yaptığını iddia etmektedir (2002: 25). Sekiz gencin tamamı sevimsiz bir şekilde tasvir edilmektedir: (sonunda) öldürülen zorba; uyuşturucu maddenin etkisi altında akıllarını kaybetmiş üç çete üyesi; genç-fahişe; iyi-fakat-zorba arkadaş ve onun çıkarcı kız arkadaşı; ve, son olarak, genç serseri kiralık katil. Film çağdaş Amerika'nın içinde

bulunduğu ahlaki çöküş başta olmak üzere pek çok klişeye başvurur. Fakat film, aynı zamanda, bütün ana karakterlerin öyle ya da böyle birer zorba olduklarını belirterek sonlanır - bu da, kim söylerse söylesin fark etmez, bugünkü gençlik için yapılan oldukça geniş kapsamlı bir genellemedir. Şehvete daha az yer veren Van Sant'ın *Elephant* filmi, Columbine Lisesi katliamının (1999) serbest bir uyarlamasıdır. Van Sant cevaplar sunmadan, tarafsız kalmak istiyordu ve böylece daha büyük resmi göstermek yerine, bize günlük olayları 'gerçekliğin karmakarışıklığının' bir parçası olarak sunmak adına sade bir belgeselci üslupla çekilen 'bir olayın temiz bir portresini' aktarmayı amaçladı (2004: 18). Fakat *Bully*'de olduğu gibi, karışık bir cinselliğin ipuçları, iki ana erkek kahraman ile ilgili yorumlarımızda peşimizi bırakmamaktadır. *Bully*'deki kız, kendi erkek arkadaşının en iyi arkadaşının öldürülmesini, onların aralarındaki homo-erotik ilişkiden dolayı mı istemektedir? Ki böylece rakibini ortadan kaldırabilsin. *Fil*'deki iki lise katilinin okulda dayılık taslaması ve aralarındaki homo-erotik ilişki gerçeği, Van Sant'ın bize göstermeye çalıştığı gerçek hayatın karmakarışıklığını anlama yetimizi engellemekte midir? Mesele şu ki, bu ergenlik yaramazlıkları on üç ile on sekiz yaş arasındaki gençlere hayatın çok tatsız bir yönünü göstermektedirler ve bizler de yetişkinlerin şehvet düşkünlüğü ve onların gençlerin 'problemler'i ile ilgili yaşadıkları sağlıksız endişeler hakkında düşünmeliyiz, ki bu durum da çok kolay bir şekilde gençlik kültürünün öcüleştirilmesini getirmektedir. Ve burada neden sorusu gündeme gelmektedir? Neden bu filmler yapılmaktadır? Gençleri sefil olarak görmemiz bizim menfaatimize mi? Tabi ki bu hikayelerin bazıları gerçeklere dayanmaktadır. Fakat mesele şu ki, bu hikayelerin mutlaka sunulması gerekiyorsa, kesinlikle onların, izleyicileri basit ve ani yargılarından kurtarabilecek gerekli olgunlaşmaya ulaşabilmeleri için çabalamalı ve gerekli zaman verilmelidir (bir 'gençlik film'i olmasa da iyi bir örnek olarak *Monster/Cani* filmini gösterebilirim, Patty Jenkins, 2003). Bu filmlerin değişim için bir ortam yaratılmasına yardımcı olmalarını mı istiyoruz? Ya da basitçe onları en kötü önyargılarımızın onaylanması için ve değişiklik yapmak konusunda çaresiz hissetmemiz için mi gidip izlemekteyiz?

Ek okuma için bkz. **Doherty, 1988; Gidal, 1989; Schaefer, 1999; Harper ve Mendik, 2000.**

SÖYLEV

Büyük bir geçerliliğe sahip olan bu terim, o kadar da kesin olmayan 'dil' sözcüğünün yerine kullanılıyor. Söylev, metinlerin **ifade edilme** tarzına işaret eder. Örneğin sinemasal söylev, öyküyü **görüntü** ve ses ile anlattığı için bir roman ya da oyundan farklıdır. Söylev aynı zamanda gerçekliği anlamanın ve onu yeniden üretmenin toplumsal sürecine ve bu sayede anlamların sabitlenmesine de gönderme yapar. Sinemasal söylev 'gerçekliği' yeniden üretir ve aşk ve evlilik, savaş ve barış vb. hakkında öyküler anlatır.

Bu söylevler aynı anda gerçekliğin ürünü ve kurucusu oldukları için (**hegemonik** ses için ve hegemonik ses olarak konuşurlar) **ideolojiyi** hem yansıtır hem de destekler ve bu açıdan **iktidar** ilişkilerini yansıtırlar -yani egemen ve marjinal söylevler vardır. Örneğin sinemada, anaakım/**egemen sinema**nın baskın olan söylevleri ve Siyahi, Üçüncü Dünya ve kadın sineması gibi sinemaların da marjinal söylevleri vardır.

Söylevler "içinde biçimlendikleri toplumsal ve kurumsal pratiklerin türlerine göre ve kiminle konuştuğuna ya da kime hitap ettiğine göre farklılaşır" (Macdonell, 1986: 1). Bu yüzden söylevin değişik şekilleri vardır: Kurumsallaşmış söylevler (hukuk, tıp, bilim); medya söylevleri (televizyon, gazeteler); popüler söylevler (pop müzik, rap, çizgi romanlar, argo). Bu söylevler, her ne kadar anlamı belirliyor olsa da, onları sonsuza dek sabitlemez. Bu yüzden, içinde yaşadığımız kültürün anlaşılmasına hizmet ettiği için ideolojiyle olan ilişkisi koparılamadığından söylevler tarihten ayrılamaz. Örneğin yasal ya da tıbbi söylevler, tarihteki belirli dönemlerde suç ya da hastalıklarla mücadele yöntemini belirler. Açıktır ki, 17. ve 18. yüzyıllardaki yasal ve tıbbi uygulamalar bugünküyle aynı değildir (küçük suçların cezası için tahta boyundurukları ve hastalıkları tedavi etmek için sülükleri kullanmayız).

Sonuç olarak söylevler toplumsal anlam üretimleridir ve bu nedenle çok geniş bir alana yayılır: Politik, kurumsal, kültürel vd. Her ne kadar film ağırlıklı olarak kültürel bir söylev olarak algılansa da, kuşkusuz filmde toplumsal ve siyasal söylevler de eşit düzeyde mevcuttur. Ve egemen film söylevi egemen ideolojiyi (heteroseksüellik

ve evlilikten başlayarak) hem yansıtır hem de destekler. Dahası, diğer söylevsel metinlerde olduğu gibi, filmin sadece içinde olmayan onu aynı zamanda çevreleyen söylevler de vardır. Sinemayı çevreleyen söylevler onun anlamını belirlemeye çalışır ve bunlar sinemadaki kuramsal söylevlerden (**auteurism, izleyici-film** ilişkileri, **cinsellik** vs) film yorumları, ticari gazeteler ve fanzinlerdeki yazılar gibi daha popüler söylevlere kadar uzanır. Ya da bu söylevler sinemayla bağlantılı olması gerekmeyen diğer söylevlere (**psikanaliz** ve feminizm gibi) dayanabilir. Ya da son olarak, bunlar eleştirel söylevler (örneğin film yorumları, öğrencilerin makaleleri) veya popülist söylevler (fanzinlerde ve popüler basında olduğu gibi) olabilir.

Bir filmdeki söylevlerin tarihle, ideolojiyle ve gerçekliğin inşasıyla ilişkili olarak nasıl işlediğinin daha geniş açıklaması için bkz. **korku** ve **bilim-kurgu** filmleri maddelerindeki anlam değişimlerine dair tartışmalar.

STEREOTİP

Köken olarak *stereotip*, basılabilecek kopyaların sayısını arttırmak için yerinden çıkarılabilir basım harflerinden alınan bir baskı levhasıyla ilgili bir matbaacılık terimiydi. Mecazi olarak düşünüldüğünde bu ifade, en basit tanımıyla sabit ve tekrarlanan karakterleştirme anlamına gelir (**Western** filmlerindeki sarhoş doktor, **gangster** filmlerindeki altın yürekli fahişe). Başlangıçta stereotipler sinemaya izleyicinin **anlatıyı** anlamasını kolaylaştırmak için girmiştir. Bununla birlikte onların **melodram** ve vodvil -ilk zamanlarda sinema tarafından kolayca benimsenen iki tiyatro türü- gibi sahne performanslarından sinemaya aktarıldığını söylemek de doğru olur. Stereotipler aynı zamanda anlatıyla bağlantılı olarak ekonomik bir işlev de görürler. Karakterin orada ne için durduğunu 'biliriz, bu yüzden özenli bir karakterleştirilme çalışmasına gerek yoktur. Bu, stereotiplerin az da olsa detaylandırıldığı anlamına gelir. Ama bu stereotipleştirmenin sadece ikincil karakterler düzeyinde işlemesi demek değildir. Başroller, **yıldız oyuncular** da stereotiplere indirgenebilir (aptal sarışın ya da seks tanrıçası; zeki olmayan güçlü adam; iyi niyetli orta sınıf Amerikalı - sırasıyla: Marilyn Monroe, Sylvester Stallone, James Stewart).

Stereotipler gelir ve gider; aynı zamanda farklılaşan politik kültürel bağlama bağlı olarak da değişirler. 1950lerden 1990lara kadar Hollywood sinemasında komünistlerin ve komünizmin temsilini örnek olarak alabiliriz (bir zamanların tehdidinden, yenilmesi gereken uzaylısından, aptalca ve başarısız olarak yıkılmış çürük bir sisteme geçiş). Her ne kadar tip ve normları sunuyormuş gibi görünseler de stereotiplerin sadece basit gösterenler olmadığı görülebilir. Normatif olarak kabullenilen sosyo-kültürel üretimler oldukları için stereotiplerin tarihle olduğu kadar ırk, **toplumsal cinsiyet, cinsellik**, yaş, **sınıf** ve türle olan ilişkileri de incelenmelidir.

Stereotiplerin neden geniş bir çerçevede incelenmesi gerektiğini açıklamak için şu iki noktayı (tür ve tarih) ele alalım. Bazı türler diğerlerine göre daha yoğun biçimde stereotiplere dayanır. Neden? Örneğin klasik Western filmleri stereotiplerle doludur -bunların hepsi kahramanı tanımlamaya hizmet eder: bütün eşitsiz koşullara rağmen her-şeyi-yoluna-koyan-kahraman; olumsuz değer olarak stereotiplere karşı olumlu değer olarak kahraman. Bir felaket filmini ele alalım -özellikle 1970lerden 1980lerin başına kadar oldukça sevilen bir tür (örneğin *Airport* serisi ve *Towering Inferno* türü filmler). Bu sefer anlatı biraz Western'in tersine işler. Bu kez kahraman filmin başında kimliklendirilmez, felaket alanındaki stereotiplere karşı kendini yavaş yavaş kimliklendirmelidir (yaşlanmakta olan nevrotik sinema yıldızı kadın; bağnaz rahip; sarhoş doktor (yine); ölmek üzere olan bir rahibe; nemfoman; yetim ikizler). Peki o zaman stereotipler neye hizmet eder? Ait olma ve dışarıda bırakma ile ilgili **kod** ve **uzlaşım**lara bağlanırlar. Biz izleyiciler,kahraman olmayabiliriz ama kesinlikle 'ötekiler gibi de değiliz' dir. Stereotipler önyargılarımızı temsil eder ve aynı zamanda onlarla oynarlar. Kendilerinin (stereotiplerin) parçası olmadıkları bir toplumsal gruba ait olmamıza olanak tanırlar.

Tarih açısından belirli sosyo-kültürel gruplar (sadece bir örnek olarak) çoğunlukla kötü, olumsuz, en iyi halinde bile en azından indirgeyici stereotipsel karakterleştirme ya da temsillerle gösterilirler - bu temsil biçimi zaman içinde değişim geçirmiş olsa bile. Belirli ırksal gruplar, gey ve lezbiyen gruplar bunun temel örnekleridir. Son altmış

yıl içinde Batı sinemasının farklı örneklerinde Yahudilerin temsiline ait gelişimin incelenmesi stereotiplerin olumlu anlamda olmasa bile nasıl değiştiğini göstermesi açısından son derece öğreticidir. Ve daha yeni filmlerin tamamen değişmese de öncekilere göre nasıl daha az stereotipsel biçimde işlediği de sorulmaya değer bir sorudur. Yahudiliği kuşatan meseleleri daha açık biçimde mi temsil etmektedirler ya da hâlâ stereotiplerin sorunlu alanına mı sızmaktadırlar? Yoksa suçları tarihselcilik mi? Örnek olarak, Yahudiliğini anlatının merkezine yerleştiren Woody Allen'ın filmleriyle, soykırımdan kurtulan 'kurban-olarak-Yahudi'liğin çekilen bireysel acıların ardındaki dürtü olduğunu anlatan Alan Pakula filmi *Sophie's Choice/Sophie'nin Seçimi* (1982) karşılaştırılabilir.

STÜDYO SİSTEMİ

Dikey olarak bütünleşmiş bir stüdyo sistemine sahip ilk ülke Fransa (1910'da Fransa'da üç yapım şirketi vardı: iki majör Gaumont ve Pathé ve daha küçük olan Éclair) olmasına rağmen, bu terim normalde Hollywood için kullanılmaktadır. Dikey bütünleşme, bir stüdyonun üretim, dağıtım ve gösterim zincirini kontrol etmesidir. Stüdyo sisteminin doğumunun 'resmi' tarihi 1920'ler dolaylarındadır. Ne var ki, bu sistemin daha erken bir prototipi Thomas H. Ince'in öncü çalışmalarında görülebilir. Ince, 1912'de, Hollywood'da Inceville'i kurdu. Burada Hollywood stüdyo sisteminin 1920'lerin başlarından 1950'lerin başlarına kadar benimsediği üretim bant sistemini kullanarak, hem filmleri yönetti, hem de filmlerin yapımcısı oldu. Ince hem yönetmenlik, hem yapımcılık, hem de yöneticilik görevlerini üstlendi ve bu şekilde aynı anda farklı stüdyolarda üretilen filmleri denetledi; senaryodan kurguya kadar son sözü söyleyen kendisiydi. Bu deneyimden sonra, tüm yönleriyle bir Hollywood yönetim tarzının ortaya çıkması uzun sürmedi. Bu tarz şu özelliklere sahipti: bütün projeyi denetleyen bir yapım yöneticisi, iş bölümü ve filmlerin kitlesel üretimi (genellikle garanti başarı getirecek formül filmler). Bu başka şeyler yanı sıra, maliyeti düşürmek için filmleri senaryodaki sırayla değil de karışık olarak çekmektir ve kurguda son kararın yönetmen-yönetici-patronda olmasıdır.

Dikey bütünleşme Amerika'da, 1917'de, Adolph Zukor'un daha sonra bir dağıtım şirketi olacak olan Paramount Film Corporation'ı (kuruluş 1914) satın almasıyla ve kendi yapım şirketi Famous Players-Lasky Corporation ile birleştirmesi ile başladı. Böylece hem üretim hem de dağıtım evrelerini kontrol edebilir hale geldi. Bu girişim hem filmleri finanse etme açısından, hem de filmlerin gösterimi açısından önemli sonuçlar doğurdu. Dağıtım filmleri finanse etmenin yoluydu ve Zukor da artık hem yapıma hem de dağıtıma hakim olduğundan, sinema salonlarına blok kiralamayı (yapımcılar tarafından seçilen filmleri kiralamak ve göstermek) kabul etmeleri konusunda az çok baskı uygulayabiliyordu. Tekelciliği getirebilecek bu ayaklanmaya karşı çıkan bir girişim de gerçekleşti. 1917'de, blok kiralamayla mücadele etmek için bir gösterim şirketi kuruldu, First National (aslında First National Exhibitions' Circuit olarak biliniyordu). Bu şirket on iki yıl var oldu ve en güçlü zamanlarında - 1921'de - 3500 civarında sinema salonuna sahipti. 1922'de yapım işine de girdi. Zukor'un cevabı sinema salonları satın almak oldu ve 1926'da bine yakın salona sahipti. Stüdyo sistemi tarihinin ilk döneminde (1913-29) dört majör yapım şirketi Paramount'a rakip olarak ayakta kalabildi ve bu beş majör için gerçek anlamıyla dikey bütünleşme 1924 ile 1926 yılları arasında gerçekleşti. Diğer dört majör şunlardı: Fox Film Corporation (1913'te kuruldu ve dikey bütünleşmeye tam anlamıyla 1925'te geçebildi); Metro-Goldwyn-Mayer (1924); Werner Brothers (1923'te kuruldu ve dikey bütünleşmeye 1926'da geçebildi); RKO (1928). Bu beş majörün yanı sıra 'üç küçük' majör de mevcuttu - Universal Pictures (1912'de kuruldu), United Artists (1919) ve Columbia (1920). Bu üç yapım şirketi dikey bütünleşmedikleri için 'küçük' olarak anılıyordu fakat majörlerin ilk-gösterim sinema salonlarını da kullanabiliyorlardı (Bu şirketlerin kısa bir tarihi için bu başlığın devamına bkz.).

1920'ler boyunca bu film şirketleri film endüstrisinde gerçek bir tekelleşme yarattılar. Kazançlar çok büyüktü fakat giderler de öyleydi. Giderlerdeki bu artışı - birincisi, dikey bütünleşmeden dolayı (gideri çok olan bir sistemdi) ve ikincisi, sesin sinemaya gelişinden dolayı (1927) - karşılayabilmek için stüdyolar giderek bankacıların ve işadamların kontrolüne girdiler ve bu durumun etkisiyle sadece eko-

nomik kararlar değil de, aynı zamanda yaratıcılıkla ilgili kararlar da gittikçe bir yönetim-stratejisinin ürünü haline geldiler (bkz. Bordwell *ve diğ.*, 1985: 320-9). Bir tek yapım aşamasında tedbirli hareket ettikleri için Warner Brothers, Columbia ve Universal, Wall Street'in doğrudan müdahalesinden kaçabildiler. Artık değişik departmanlar şeklinde yapılanan stüdyo şirketlerinde yönetmen stüdyo tarafından kiralanan pek çok uzmandan sadece bir tanesiydi. Hollywood ticaret demekti; sekiz majörün, 1930 ile 1948 yılları arasında, Amerika'da gösterilen filmlerin %95'ini kontrol ettikleri ve dış müdahalelere kapalı bir oligopol oluşturdukları gerçeği bu durumu pekiştirmektedir (Cook, 1985: 10).

Hollywood'un on sekiz yıllık rakipsiz stüdyo sistemi (1930-48) en iyi şu şekilde özetlenebilir. Her stüdyonun genel bir denetçisi (bu genellikle şirketin ikinci başkanıydı) ve kendi 'değişmez' starları, senaristleri, yönetmenleri ve tasarımcıları vardı (bu bir tür 'ev ortamı' oluşuyordu). Hollywood üretim hattı yöntemiyle yılda altı yüz film üretti (bu da üretimde tek tipleşmeyi getirdi ama daha olumlu bir getiri olarak, türlerin daha fazla sofistikeleşmesini sağladı). Bütün şirketler benzer üretim yöntemleri benimseseler de, yine de değişik türdeki filmler konusunda uzmanlaşma ve kendilerine özgü bir tarz yaratma eğilimindeydiler (bkz. bu başlığın devamına). Filmler ekonomik zorunluluktan dolayı, gişe başarısını garantileyebilmek için belirli kriterleri sağlaması gerekiyordu. Büyük Buhran döneminde bilet için ödenen paranın karşılığını verebilmek için iki filmin birden gösterilmesi kural haline geldi. Bu durum, düşük bütçeli filmler konusunda uzmanlaşan küçük yapım şirketleri yanı sıra (özellikle Monogram ve Republic), majörlerin ve küçük majörlerin de artık kendi gösterim programlarına destek sağlamak için **B-filmleri** yapmak zorunda kalmaları anlamına gelmekteydi. Warners, Columbia ve United Artists dışındaki bütün majörler Büyük Buhran sırasında iflas ettiler ve Wall Street'in doğrudan müdahalesine maruz kaldılar (Bordwell *ve diğ.*, 1985: 400).

Majörlerin şansları, 1948'de, Yüksek Mahkeme-Paramount kararıyla tersine döndü. Aslında stüdyolara yönelik dava 1938'de başlamıştı fakat İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1948'e kadar durdurulmuştu. Salon sahipleri film endüstrisinin gösterim üzerindeki teke-

line son vermek için tröst karşıtı bir hareket başlattı. Yüksek Mahkeme majörlerin adil olmayan faaliyetlerine dayanarak, onların dikey bütünleşmeden dolayı elde ettikleri güçleri önemli oranda azaltacak kararlar aldı. Büyük beşli, kendi yatırımlarının yaklaşık üçte ikisine denk gelen (Cook, 1985: 10) sinema salonlarından vazgeçmek zorundaydılar ve üç küçük de, büyük beşli ile birlikte kendi filmlerinin gösterimi sırasında öne sürdükleri bağlayıcı şartlardan ve baskıdan (blok kiralanmadan) vazgeçmek zorundaydılar. Bu karar bağımsız filmler için ve daha az da olsa yabancı filmler için kapıların açılması anlamına gelmekteydi. Birkaç girişimden sonra, 1951'de, majörler yasaya uymaktan başka seçenekleri olmadığını anladılar ve küçük yapım şirketleriyle adilane bir rekabete başladılar. Fakat bu stüdyo sisteminin ölümünün ilk adımıydı. Masrafların artması iki film birden geleneğinin ve B-filmlerinin ortadan kalkması anlamına gelmekteydi. Yurtdışında çekim yapmanın daha az masraflı olması da stüdyo kullanımına etkisi oldu. Sistemin dışındaki başka faktörler de bu çöküşe yardımcı oldular: birincisi, televizyonun popülerliğinin artması ve ikincisi de, Amerikan Karşıtı Faaliyetler İzleme Komitesi'nin Hollywood'a etkisi: Amerikan Karşıtı Faaliyetler İzleme Komitesi hem belirli oyuncuları, yönetmenleri ve senaristleri kara listeyi aldı, hem de dile getirilmeyen, üstü kapalı bir **sansür** nedeniyle belirli türdeki filmler üretim şansı bulamadı (bkz. **Hollywood karalistesi**). Kaybedilen **izleyicileri** teknolojideki yeniliklerle - 3-D, teknikolor, **sinemaskop** - geri getirme girişimi çok başarılı olamadı.

Stüdyolar kayıpları azaltmak için mekanlarını televizyon şirketlerine kiraladılar ve hatta kendileri televizyon programları yapmaya başladılar (RKO, 1957'de, sadece televizyon programı yapmak üzere, televizyon yapım şirketi Desilu'nun sahibi Lucille Ball ve Desi Arnaz tarafından satın alındı). Departmanlar kapatıldı, arazi ve taşınmazlar satıldı. Stüdyo sistemi kendi geçmişinin hayaleti haline geldi. Daha yakın geçmişte stüdyolar, film yapımını diğer işleri gibi bir iş olarak gören büyük holdingler tarafından satın alındılar. Günümüzde bir film, genellikle, bağımsız bir yapımcının bir paket hazırlayarak bunu stüdyolardan birine satması yoluyla gerçekleşmektedir (Konigsberg, 1993: 358-9).

Bundan sonra, Hollywood'un majörlerinin ve minörlerinin kısa bir tarihi, her kategori için kronolojik sıra takip edilerek verilmektedir.

Beş majör (Fox, Paramount, Warners, MGM, RKO)

Zamanında beş büyük stüdyo Fox, Paramount, Warners, MGM ve RKO'ydu.

Fox Film Corporation / 20th Century Fox

Fox Film 1913'te William Fox tarafından kuruldu. Başlangıçta New York'ta bir gösterim şirketi olan Fox, kısa bir süre içerisinde, Hollywood'ta stüdyolara sahip bir yapım şirketine dönüştü (1915). Fox majörlerin en büyüğü olmak istiyordu; onun bu isteği şirketine çok pahalıya mal oldu ve kendisi 1931'de, şirketten uzaklaştırıldı. 1935'te, Joseph M.Schenk ve (daha önce Warner Broders'ta yapım biriminin şefi olan) Darryl F.Zanuck tarafından yönetilen küçük bir yapım şirketi olan 20th Century, Fox ile birleşti ve şirket 20th Century Fox adını aldı. İkinci başkan olan Zanuck (yirmi yıldan fazla bir süre bu görevi üstlendi), kısa bir süre içerisinde eski şirketin kötü giden şansını tersine çevirdi ve onu MGM'in ardından üçüncü sıraya taşıdı. Bu değişimi, özellikle de 1930'ların sonlarındaki değişimi, değişmez starlarının katkısından çok - ki bunları yavaş yavaş şirketine katmıştı - ürettiği filmlerinin özellikleri sayesinde başardı, yani popüler **müzikaller** sayesinde. Fox'tan kalan iki yıldız oyuncusuna (Shirley Temple ve Will Rodgers), Tyrone Power, Sonja Henie, Alice Fay, Carmen Miranda ve Betty Grable'ı ve 1940'larda ve 1950'lerde, Henry Fonda, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Jane Russell ve Gregory Peck'i ekledi. Değişmez yönetmenleri arasında Elia Kazan, John Ford ve Joseph Mankiewicz sayılabilir. 1948'den sonra, Fox stüdyo dışında gerçek mekanlarda çekimlere başladı ve kendi film repertuarına 'gerçekçi' suç filmlerini, **Westernleri**, müzikalleri ve gösteri filmlerini (spectaculars) ekledi. İzleyicileri tekrar sinema salonlarına çekebilmek için teknoloji kullanımında öncülük etti - örneğin, Sinemaskop olarak çekilen ilk uzun metrajlı filmi, *The Rope/İp*'i (1953) yaptı. Fox'un şu anki sahibi Rupert Murdoch'tur.

Paramount Pictures Corporation

Paramount başlangıçta bir dağıtım şirketiydi ve 1914'te, W.W.Hodkinson tarafından kurulmuştu. Yukarıda da değinildiği gibi Zukor 1916'da, şirketin başkanı olduğunda, bu majörü dikey bütünleşmeye uygun hale getirmek için kolları sıvadı. Paramount stüdyo

sisteminin en parlak döneminde MGM'den sonra ikinci sıradaydı. Sessiz sinema döneminde, yıldızları arasında Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson, William S. Hart ve Fatty Arbuckle ve en iyi yönetmenleri arasında Cecil B. De Mille, Erich von Stroheim, Mack Sennett ve D.W.Griffith gibi ünlü isimler bulunmaktaydı. Griffith, Fairbanks ve Pickford kısa bir süre içerisinde, Charlie Chaplin ile birlikte kendi özel bağımsız şirketlerini, United Artists'i (1919'da) kurmak için ayrıldılar. Paramount ağırlıklı olarak **komedi** ve hafif eğlence filmleri – nadiren de **destansı filmler** (örneğin *The Ten Commandments*, De Mille, 1923) - ürettiği sesli sinema döneminde de yıldız oyuncu sıkıntısı çekmiyordu. Mae West, Marlene Dietrich, Paulette Goddard, Hedy Lamar, Dorothy Lamour, Barbara Stanwyck, Marx kardeşler, Bing Crosby ve Bob Hope Paramount'un değişmezleri olan yıldızlardan birkaçıdır. Hollywood'un en parlak yıllarında Paramount - çok fazla sinema salonuna sahip olduğundan - yılda kırk-elli filmlik üretimle, diğer bütün stüdyolardan daha fazla üretim gerçekleştirdi. Dorothy Arzner'a, 1927'de, Paramount'ta ilk yönetmenlik görevi verildi ve kendisi Hollywood'un egemenlik yıllarında (1930-48) yönetmenlik statüsüne yükselen az sayıdaki kadından biriydi.

1948'den sonra, Paramount filmler üretmeye devam ederken, kademeli olarak televizyon yapımcılığına geçiş yaptı ve 1960'larda çok yoğun bir şekilde bu işle ilgilendi. 1958'de şirket, 1929-49 yılları arasındaki uzun metrajlı filmlerinin bütün haklarını Music Corporation America (MCA) şirketine sattı. MCA ayrıca, 1962'de Universal şirketini de satın aldı. Paramount, 1966'da Gulf and Western tarafından satın alındı. Yakın bir geçmişe kadar Paramount Communications eğlence grubunun elindeydi. Fakat 1994'te, iki rakip kablolu yayın şirketi arasında (Viacom ve QVC Network) uzun süren ve sonunda Viacom'un kazandığı bir satın alma mücadelesinin merkezi haline geldi.

Warner Brothers

Dört Warner kardeşler tarafından 1923'te kurulan bir yapım şirketi. Warner Brothers *The Jazz Singer/Caz Şarkıcısı* (Alan Crosland) ile 1927'de, sinemada bileşik sesi ilk sunan stüdyoydu. Bu cesur girişim bu stüdyonun majörler arasındaki yerini pekiştirmesi açısından önemli bir adımdı. Daha önceleri Warners henüz dikey olarak bütünleşmediğinden diğer stüdyolarla kıyaslandığında zayıf kalıyordu.

Sesin gelişi üretim faaliyetlerinde devrime sebep oldu ve Warners'ı birden majör statüsüne yükseltiverdi. 1928'de, Warners kendi sinema salonlarını satın alarak bu statüsünü sağlamlaştırdı. İlk önce üç yüz sinema salonuna sahip Stanley Company'yi satın aldı ve daha sonra, 1930'da tamamen sahip olduğu First National'ın hisselerini satın aldı. Böylece Warners artık tamamen bütünleşmiş oldu. Warners Büyük Buhran'dan en az etkilenen stüdyoydu. Bu dikkatli bir ekonomik planlamanın ve stratejinin sonucu gerçekleşti. Şirket (başlarda Warners'ın yapım yöneticisi Darryl E. Zanuck'ın koruması altında) kendi filmlerini, üretim bandı yapım yöntemlerine, düşük bütçelere ve çekim takvimine sadık kalacak şekilde örgütledi. Bu iki şey demekti. Birincisi, şirketin çok hızlı ve çok sayıda film üretebileceği anlamına gelmekteydi (Büyük Buhran döneminde ve daha sonra 1930'lar boyunca yılda altmış film civarında). İkincisi de, ekonomik kısıtlamaların ürünün kendisini etkilediği anlamına gelmekteydi. Böylece, **gangster filmleri** ve **sahne arkası müzikalleri** ucuz olduğu için en yaygın olarak çekilen türlerdi. Kötümserlik havasıyla birleştirilen **toplumsal gerçekçilik** ve politik duruş, Werners'ların filmlerine özellikle işçi-sınıfına cazip gelebilecek bir popülizm kazandırdı (Cook, 1985: 11-12). *Little Caesar* (1930), *The Public Enemy* (1931), *I Am a Fugitive from a Chain Gang* (1933), *The Roaring Twenties* (1939), *They Drive by Night* (1940) 1930'larda çekilen ve toplumsal bir bakışa ya da eleştiriye sahip filmlerden birkaçıdır. Savaş sırasında bu liberal bakış yerini tecrit-karşıtı, barışseverlik-karşıtı ve Nazi-karşıtı olan daha vatansever bir yaklaşıma bıraktı. *Sergeant York* (1941) bu bağlamda daha az bilinen bir örnektir, fakat *Casablanca* (1942) bir efsane haline gelmiştir - ki gerçeği söylemek gerekirse bu efsanevi durum vatanseverlikten değil de aşk hikayesinden dolayı kaynaklanmaktadır. Warners'ın bilindik anlamda 'değişmezler'i yoktu, bunun yerine yönetmenlerle, oyuncularla ve film ekipleriyle sözleşmeli olarak çalışılıyordu. Raoul Walsh uzun süre hizmet eden sözleşmeli bir yönetmendi (1939-51), Howard Hawks *Sergeant York* ve *To Have and Have Not* (1944) filmlerini yaptı; oyuncular arasında Paul Muni, Humphrey Bogart, James Cagney, Edward G. Robinson, Errol Flynn, James Dean, Bette Davis, Ingrid Bergman, Joan Crawford, Barbara Stanwyck ve Lauren Bacall'ı sayabiliriz.

Warner Brothers 1948'den sonra sinema salonlarını kaybetti (Yüksek Mahkeme-Paramount kararından dolayı diğer majörlerin kaybettiği gibi), fakat çok sayıda başarılı film yapmaya devam etti (*A Star is Born/Bir Yıldız Doğuyor*, 1954; *Rebel Without a Cause/Asi Gençlik*, 1955; *My Fair Lady/Benim Güzel Meleğim*, 1964). Şirket aynı zamanda çok ciddi bir şekilde televizyon yapımcılığına da başladı. 1967'de Warners Seven Arts'a satıldı (eski filmlerin dağıtımcısı ve satıcısı). Warner-Seven Arts *Bonnie and Clyde/Bonnie ve Clyde* (Arthur Penn, 1967) filmini dağıttı. 1969'da Warner-Seven Arts Warner Communications oldu. Günümüzde (1988'den beri) Warner Brothers Time Incorporated ile birleşmiş durumdadır ve şu anda Time-Warner olarak bilinmektedir. Şirket Time Inc. ile birleşmesinden bu yana, 1992'de ilk karını yapıncaya kadar, sürekli borç içindeydi. Günümüzde Time-Warner Amerika'nın en büyük eğlence şirketidir.

Metro-Goldwyn-Mayer

Üç küçük stüdyonun (Metro, Goldwyn ve Mayer) birleşmesiyle kurulan MGM, Hollywood'un en başarılı döneminde majörler arasında ilk sıradaydı. Burası *The Wizard of Oz/Oz Büyücüsü* ve *Gone with the Wind/Rüzgar Gibi Geçti* (ikisi de 1939 yapımı ve Victor Fleming tarafından yönetildi) gibi gösterişli ve göz alıcı filmlerin üretildiği, starların, gösterinin ve cazibenin stüdyosuydu. Ne buradaki gibi savurganca harcayarak oluşturulan setlere ve ne de pahalı özel efektlere başka bir stüdyoda rastlanabilirdi -*San Francisco*'daki (W.S.Van Dyke, 1936) deprem sahneleri örnek olarak gösterilebilir. MGM'in film yapım yöntemlerinde iki faktör ön plana çıkmaktadır: birincisi, yapım öncesine çok büyük yatırım yapılması ve ikincisi, her yapımın başından sonuna kadar Irving Thalberg tarafından çok sıkı bir şekilde kontrol altında tutulması. Yapım öncesine yatırımın yapılması, filmlerin birden fazla senariste sahip olması demekti ve yapım sırasında bir filmde çok sayıda kurgucunun çalışması ya da çekilen görüntüler izlendikten sonra yönetmenin başka bir yönetmenle değiştirilmesi alışılmadık bir durum değildi. Bu aynı zamanda, 1930'lar boyunca bu stüdyo için çalışan yönetmenlerin diğer stüdyolarla karşılaştırıldığında daha az ön planda oldukları anlamına da gelmekteydi. Aynı şey MGM'in starları için söylenemez. Çok az sa-

yıda değişmez oyuncuya sahip olduğundan filmlerini birer yıldız yapmak zorunda kalan Fox'tan farklı olarak, MGM yıldızlardan oluşan gerçek bir galaksiye sahipti - ve özellikle kadınları starlığa hazırlamakla ünlü bir stüdyoydu: Joan Crawford, Greta Gabro, Judy Garland, Greer Garson, Jean Harlow, Norma Shearer büyük kadın starlarından bazılarıdır. Mickey Rooney ve Spencer Tracey erkek yıldızlar arasında önemli isimlerden ikisiydi. Fakat kuşkusuz değişmezler arasındaki esas erkek *yıldız* Clark Gable'dı - Hollywood'un taçlı kralına dönüşen işçisi (1937).

1948'den sonra diğer stüdyolarda olduğu gibi MGM'in de şansı tersine döndü. MGM 1969'da, Las Vegas'lı işadamı Kirk Kerkorian tarafından satın alındı ve o da taşınmazları ve diğer varlıkların çoğunu elden çıkardı. Kerkorian 1981'de United Artists'i satın aldı. MGM, MGM-UA'ya dönüştü. Sonra şirket Turner Broadcasting System'e satıldı ve Kerkorian'a tekrar geri satıldı fakat geri satış gerçekleşmeden önce Turner MGM'in kütüphanesini, kendi özel amaçları için elinde tuttu (film gösteren kendi televizyon kanalı HBO için) ve MGM'de nakit para sıkıntısı yarattı. Şirket daha sonra Giancarlo Paretti tarafından satın alındı ve Paretti de şirketi Fransız bankası Crédit Lyonnais'a, kendisine verilen kredilerin borçlarının üstlenilmesi karşılığında devretti. MGM 1992'den beri Crédit Lyonnais tarafından yönetilmektedir fakat günde 1 milyon dolar zarar etmektedir ve çok az varlığı kalmış durumdadır (bir tek UA'nın film kütüphanesi kalmıştır).

RKO Radio Pictures Incorporated

Adından da anlaşılacağı gibi bu stüdyo sesin sinemaya girişi döneminde ortaya çıktı (1928). Radio Corporation of America, diğer majörlerin yatırım yaptıkları Movietone sistemine karşı kendi ses sistemi olan Photophone'un tanıtımını yapmak için film yapım işine girmek istiyordu. RCA, Keith ve Orpheum sinema salonlarının sahibi olan bir dağıtımcı firma ile birleşti ve böylece RKO ortaya çıkmış oldu. Böylece, 'bir gecede' dikey bütünleşmiş bir şirket oluşuverdi. En parlak döneminde RKO dokuz tane Fred Astaire ve Ginger Rogers filmi üretti (en popüleri *Top Hat* filmidir, 1935). Ayrıca *King Kong* (Ernest B. Schoedask, 1933), *Bringing up Baby* (Howard Hawks, 1938),

Citizen Kane (Orson Welles, 1941), ve *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) gibi başyapıtlar da üretti. RKO'nun yapım yöntemi, David O. Selznick tarafından şirketin ilk dönemlerinde (1931) devreye sokuldu. Birim üretimi olarak adlandırılan bu yöntem, diğer majörlerin yöntemlerinden tamamen farklıydı. RKO bağımsız bir yönetmenle, stüdyonun herhangi bir denetimi ve müdahalesi olmadan belirli sayıdaki filmi yapmak üzere, anlaşmak konusunda tereddüt etmiyordu. Prestijli filmler yanı sıra, özellikle **kara film** ve **korku** türündeki B-filmler de üretmiş olmasına rağmen, RKO (diğer majörler gibi) belirli bir türle anılmamaktadır. 1940'tan sonra, stüdyo prestijli filmlerin üretiminde uğradığı ağır zararı karşılayabilmek için B-filmlerin üretiminde büyük bir artışa gitti. Ve 1942'ye gelindiğinde bu düşük bütçeli filmlerin üretimi yeni şirket politikası haline geldi.

1948'den sonra RKO da düşüşe geçmiş oldu, ne var ki bu, sonunda şirketin ortadan kalkmasına sebep olduğundan dolayı, rakipleri olan majörlerden çok daha sert bir düşüştü. Stüdyo 1948'de Howard Hughes tarafından satın alındı ve ardından, 1955'te General Tyre ve Rubber Company'ye satıldı. Onlar da 1957'de, stüdyoları bir televizyon programı yapım şirketi olan Desilu'ya sattılar.

Üç minör (Universal, United Artists, Columbia)

Üç minörden ilki olan ve 1912'de Carl Laemmle tarafından kurulan *Universal*, stüdyolarını Hollywood'ta değil de San Fernando vadisinde inşa etti (Universal City, 1915). İyi bir yönetici olan Irving Thalberg bu stüdyonun ilk yapım yöneticilerinden biriydi (kendisi daha sonra MGM'e geçti). Sessiz dönemde en popüler starları Rudolph Valentino ve Lon Chaney'di. Universal, 1930'lar boyunca korku filmleri (*Frankenstein* ve *Dracula*, ikisi de 1931) konusunda uzmanlaştı. Bunun başlıca nedeni, sesli sinemanın bu ilk döneminde korku filmi yapmanın diğer türlerle karşılaştırıldığında daha az maliyetli olmasıydı çünkü korku filmleri hareketli kameradan ziyade setlere ve ışıklandırmaya bağlı bir yapım sürecine sahipti (Cook, 1985: 24). James Whale tarafından yönetilen *Frankenstein*'in başarısı, Universal stüdyosunun 'korkunun evi' şeklindeki ününü pekiştirmiş oldu. Gerçekte korku türü neredeyse Whale ve Universal ile anılır hale geldi. Whale kariyerine *The Invisible Man* (1933) ve *The Bride of*

Frankenstein (1935) filmleriyle devam etti; ikincisi muhtemelen onun başyapıtıdır. Universal'ın düşük-bütçe politikası düşünüldüğünde, bu üç filmdeki özel efektler insana daha da çarpıcı görünmektedir. Korku türünün popülerliği Büyük Buhran dönemi bağlamında düşünüldüğünde, daha da ilginç bir durum oluşturmaktadır. Fakat tekrar hatırlatmak gerekirse, izleyicilerin korku **fantazi**lerine olan bu kaçışı, onların aynı dönem içerisinde Warners tarafından üretilen toplumsal gerçekçi filmlere olan yoğun talebi ile eşleşmektedir. Universal Birinci Dünya Savaşı hakkında ilk sesli filmi yapan stüdyodur: *All Quiet on the Werstern Front/Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (1930) sadece ses teknolojisinin bu erken evrelerindeki ses efektleri açısından değil de, aynı zamanda, barışçıl mesajı ve kahraman kullanmamasıyla da şaşırtıcı bir filmdir. Lewis Milestone tarafından yönetilen bu film, 1930'larda üretilen pek çok Avrupa **savaş filmi** için örnek oluşturdu. Universal stüdyosu 1933'te, iki yıllık bir sürede iflasa gitti ve Laemmle, 1936'da, bütün hisselerini satmak zorunda bırakıldı. Stüdyo tekrar üretime katıldı ve ekonomik sıkıntılardan muaf olmamasına rağmen, düşüşü Deanna Durbin, Abbott ve Costello ve W.C. Fields gibi yıldızlarının popülaritesi sayesinde, 1940'ların ortalarına kadar önlenmiş oldu. Universal kötü gidişata dur demek için 1946'da, 1950'lerin sonlarına kadar geçerli olacak yeni bir strateji geliştirdi: kendi filmlerini 'satabilecek' büyük isimleri çekebilmek için, starlara kendi oynadıkları filmlerin karından yüzde önerdi. Bu şekilde, diğer starlar yanı sıra James Stewart, Charlton Heston, Orson Welles, Marlene Dietrich ve Janet Leight ile çalışmış oldular. Universal ayrıca, 1946'da bağımsız bir yapım şirketi olan International Pictures'ı satın aldı: bu adım şirketin dağıtım faaliyetlerinin gelişmesine yardımcı oldu.

Endüstrinin dağıtım konusundaki tekelini sonlandıran tröst-karşıtı kararın etkilerini karşılamak için Universal, 1948'den sonra üç ana türde uzmanlaşarak yeni bir kimliğe büründü: gerilim filmleri, **melodramlar** ve Westernler (Cook, 1985: 24). Stüdyo, 1952'de Decca Records tarafından satın alındı. Daha sonra, 1962'de bu iki şirket televizyon yapım alanında bir hayli uzmanlaşan, yetenekli oyuncu ajansı Music Corporation of America'nın birer parçası haline geldiler. MCA'nın yönetimi altında Universal hem (eninde sonunda televiz-

yon için çekilen) küçük bütçeli filmler, hem de yüksek bütçeli gişe bombaları konusunda da (örneğin *Jaws*, 1975 ve *E.T.*, 1982, ikisinin de yönetmeni Steven Spielberg'tir) başarılı oldular. MCA, 1990'da Japon elektronik firması Matsushita tarafından, inanılmaz bir miktar olan 6.6 milyar dolara satın alındı (majör Paramount'un 10 milyar dolar değerinde olması ile karşılaştırılabilir) - muhtemelen bu yatırım Spielberg'in büyük süksesi *Jurassic Park* (1993) tarafından karşılanmış oldu.

United Artists Corporation

Majörlerin oligarşisine karşı bir tepki olarak, 1919'da Charlie Chaplin, Douglar Fairbanks, D.W.Griffith ve Mary Pickford tarafından kurulan UAC, bu isimlerin bağımsız olarak ürettikleri filmlerin dağıtımını da üstlenen bir şirketti (en popüleri *The Gold Rush/ Altına Hücum*, 1925). 1925 yılına gelindiğinde, üretilen filmlerin yetersizliğinden dolayı şirket başka şirketlerin filmlerini de dağıtmak zorunda kaldı. 1930'lar boyunca stüdyonun en önemli filmleri *City Lights/ Şehir Işıkları* (Charlie Chaplin, 1931), *The Private Life of Henry VIII* (Alexander Korda, 1933) ve *Modern Times/Modern Zamanlar*'dı (Charlie Chaplin, 1936). Fakat başarıyı önleyen en önemli engel olan (majörlerin monopolisi nedeniyle) gösterimlerin gerçekleştirileceği gerekli sinema salonlarının eksikliği, 1948'deki tröst karşıtı mahkeme kararına kadar gerçek anlamıyla ortadan kalkmadı. United Artists, 1948'den sonra, tröst karşıtı karar sayesinde majör statüsüne yükseldi. Bir stüdyonun getirdiği büyük yüklere sahip olmayan şirket gelişme gösterdi (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952; *Marty*, Delbert Mann; ve 1960'lar ve 1970'ler boyunca James Bond serilerinin Amerika'daki dağıtımı). Bu gelişim 1970'lerin ikinci yarısında da büyük oranda devam etti. Üç yıl üst üste (1975-7) kazanılan Oscar'lar bu aşırı genişlemenin kanıtıydı (*One Flew over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, *Rocky*, John Alvisdon ve Woody Allen'ın *Annie Hall*'u). Daha sonra Transamerica Holding'in (1967'den beri) bir parçası olan United Artists, 1981'de MGM'e satıldı. Bugün MGM_UA her yıl az sayıda filmin yapımcılığını ve dağıtımcılığını yapmaktadır.

Columbia

Harry ve Jack Cohn ve Joseph Brandt tarafından, 1920'de CBC Sales Corporation adıyla kurulan bir dağıtım şirketi. Firma 1924'te yapım faaliyetlerine başladı ve adını Columbia olarak değiştirdi. 1930'lar boyunca ağırlıklı olarak 'beş büyükler'e sattığı B-filmleri üretti. 1932'de Brandt'ın hisseleri satın alındı; Harry Cohn başkan oldu ve yapımın başına geçti, aynı zamanda en büyük hissedar oldu ve Warners'tekine benzer bir şekilde, çok sıkı bir yapım öncesi planlamayı ve kısa süren yapım dönemlerini uygulamaya soktu. Columbia, 1934'te daha pahalı bir filme, *It Happened One Night*'a (Frank Capra) yaptığı yatırım büyük bir gişe getirisi elde edince, kendi yapım stratejisini tekrar gözden geçirdi. Bu tarihten sonra hem A- hem de B-filmlerine yatırım yaptı. Columbia (bir bakıma Fox gibi) değişmez yönetmenlere ve yıldızlara sahip bir stüdyo olarak bilinmese de, bununla beraber, 1930'lardaki filmleri bir **auteur** ile, Frank Capra ile ve 1940'lardaki filmleri de bir yıldızla, Rita Hayworth ile özdeşleşmiştir. Gerçek şu ki Colombia kendi yıldızlarını ve yönetmenlerini bünyesinde bulunduracak maddi güce sahip değildi ve onları satın alma yolunu seçiyordu (diğer stüdyolardan kiralıyordu). Firmanın stratejisi, aktörlerde olduğu gibi sözleşmeli oyunculara ve karakter oyuncularına sahip olmaktı ve ancak ara sıra, *Gilda* (Charles Vidor, 1946) ile gerçek bir yıldız olan Rita Hayworth örneğinde başarılı bir şekilde gerçekleştiği gibi, bilinmeyen bir oyuncunun bir stara dönüşmesine özellikle yardım etti.

1948'den sonra tröst karşıtı yasanın kısıtlayıcı şartları kaldırması Columbia'yı olumlu etkiledi ve şirket küçük bir değişmez starlar grubu oluşturmaya başladı (Judy Holliday, Broderick Crawford ve William Holden). Artık Broadway'in başarılı oyunlarının ve en çok satan romanların uyarlamalarını çekmek için gerekli yüksek yapım masraflarını karşılayacak güce sahip oldu. Bu televizyonun artan popülerliğine karşı etkin bir stratejiydi fakat Columbia aynı zamanda, televizyon için makul ölçüde yapımlar üretmenin faydalarını da gördü ve böylece bu yeni mecranın, kendi ekonomik gelişmesini etkileme konusundaki potansiyelini fark eden ilk stüdyoydu. 1950'de bir televizyon şubesini faaliyete soktu, Screen Gems; diğer stüdyolar

1955'e kadar böyle bir girişimde bulunmadılar. Columbia'nın erken dönem televizyon yapımlarının en ünlüsü *Dragnet* (1953) polisiye dizisiydi. Columbia'nın 1950'lerdeki başarısının bir diğer önemli anahtarı bir tek bağımsızları değil de aynı zamanda yabancı yapımları da desteklemesiydi (örneğin Elia Kazan'ın *On the Waterfront*, 1954, ve David Lean'in *Lawrence of Arabia*, 1962). Şirket 1972'de dibe vurduğunda kendi stüdyo mekanlarını sattı ve Warner Brothers Burbank Stüdyolarında yer kiraladı (Konigsberg, 1993: 58). Şirket 1982'de Coca Cola tarafından satın alındı - stüdyonun Poverty Row kökeni, popülist doğası ve 1930'larda Yeni Düzen'i (New Deal*) destekleyici politikaları nedeniyle ironik bir durum (bkz. Cook, 1985: 14-15). (Poverty Row/Yoksulluk Hattı Hollywood'ta, Columbia ve diğer küçük stüdyoların konuşlandığı, Sunset Bulvarı ile Gower Caddesi civarında bir bölgedir. Aynı zamanda küçük şirketlerin düşük bütçeli yapımlarına işaret etmek için kullanılan bir ifadedir). Columbia bugün Japon Sony Group'una aittir. Sony Columbia'yı 1989'da, 3,4 milyar dolara satın aldı.

Üç Daha Küçük Hollywood Stüdyosu (Essenay, Monogram ve Republic)

Essenay

1907'de oluşturuldu ve kısa bir ömürden sonra, 1917'de, Vitagraph (Kaliforniya'da stüdyo mekanlarına sahip ve 1925'te Warners tarafından satın alınan New York merkezli stüdyo) tarafından satın alınarak fiilen 'ortadan kalktı'. Essenay ilk başlarda Westernleriyle ünlendi (360 Bronco Billy filmleri). Stüdyo ayrıca komedileriyle de başarılıydı ve akıllıca davranarak Charlie Chaplin'i Keystone'dan kendine çekti. Chaplin bu şirketteki iki yıllık (1915-17) varlığı süresince on dört film yaptı - bunlardan en dikkat çekeni *The Tramp*'tir (1915) (Konisberg, 1993: 105).

* ABD'de, 1933 ile 1936 yılları arasında, Roosevelt iktidarının uyguladığı ve saf liberal yaklaşımın zararlı etkilerinden kurtulabilmek için belirli oranlarda devletçi yaklaşımın gerekliliğini öngören bir dizi ekonomik program.

Monogram Picture Corporation / Allied Artists Picture Corporation

Monogram 1930'da kuruldu ve çok ucuz filmler üretti, en bilinenleri *Charlie Chan* serisidir. 1946'da daha nitelikli filmler üretmek üzere bir alt birim olan Allied Artists Production'ı faaliyete geçirdi. 1953'te ikisi birleşti ve Allied Artists Picture Corporation meydana geldi. En bilinen yapımları *Friendly Persuasion* (William Wyler, 1956) ve *The Man who would be King* (John Huston, 1975) filmleridir. Daha sonra televizyona yönelik üretimler gerçekleştirdi ve sonunda da (1980'de) iflas etti.

Republic Pictures

1935'te kuruldu ve özellikle hızlı yapım faaliyetleriyle ünlendi. B-filmlerde uzmanlaşmışken en çok Westernleriyle bilinmekteydi ve oyuncularından John Wayne, Gene Autry ve Roy Rogers ile övünmekteydi. Stüdyo sisteminin ve özellikle B-filmlerinin 1950'lerdeki düşüşü şirketin sonunu getirdi fakat daha önce Oscar ödüllü *The Quiet Man* (John Ford, 1952) ve *toplumsal cinsiyet* konusunda şaşırtıcı *Johnny Guitar*'ı (Nicholas Ray, 1954, Joan Crawford'un oynadığı) yaptı. Şirket 1958'de dağıldı.

ayrıca bkz.: **Hollywood**

Bu şirketlerle ilgili ek bilgi için bkz. **Bordwell ve diğ., 1985; Konigsberg, 1993.**

Onların tarihi ile ilgili bir çözümleme için ve 'politik' duruşları için bkz. **Cook, 1985.**

Ş

ŞEFFAFLIK

Bu kavram iki büyüleyici biçimi alır ve, sinemanın dünyaya bir pencere açma işini televizyonun yaptığından daha iyi yapmadığına, yani gerçeklikle bire bir ilişkinin bir **mit** olduğunu öne süren düşünceye gönderme yapar. Ancak her iki medya da dünya üzerine bir şeffaflık sunabilirler: Bunlar bizi kuşatan dünyanın üzerine bir yansıma verebilirler. Bu nedenle *All Quiet on the Western Front/Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (Lewis Milestone, 1930) gibi bir savaş **filmi** I. Dünya Savaşı siper çatışmalarının dehşeti üzerine bir yansıma verir – hakikate bireyi kahramanlaştıran ve zaferi yücelten savaş filmlerinin egemen eğiliminden çok daha yakın bir yansıma.

Ayrıca bkz. **ideoloji**

T

TARİHSEL FİLMLER / YENİDEN İNŞALAR

Tarihsel filmler söz konusu olduğunda, en azından yapım pratikleri açısından, aslına uygunluk (otantiklik) anahtar bir terimdir. **Ortam**, kostümlere, nesnelere ve (nihayet 1952'de devreye giren) rengin kullanımına kadar her ayrıntı aslına uygun görünmelidir. Bu yüzden bu **tür filmlerin** yapımında çok yüksek giderler söz konusudur. **Anlatı** geçmişteki ya da gerçek bir insanın hayatındaki gerçek bir olaya odaklanır. Tarihsel filmler çoğu zaman yüksek oranda kurgusallaşarak, dönemleri ya da kişileri "ihtişam" ile donatır. "Aslına uygunluk" bu bağlamda farklı bir amaca hizmet eder. Bu bakımdan, tarihsel filmler **ideolojik** bir işleve sahiptir: Topluma ülkenin ulusal tarihini sunarken, bize tarihimizi, kolektif geçmişimizdeki 'müthiş olayları' ve 'önemli erkekleri ve kadınları' anlatır.

Ayrıca bkz. **epik, tür, kostümlü drama**

TEMELANLAM / YANANLAM

Göstergebilimin iki temel kavramı. Ferdinand de Saussure'ün anlam üzerine çalışmalarını izleyen (bkz. **göstergebilim**) Roland Barthes, bu iki terimi herhangi bir kültürde **göstergelerin** işleme tarzına daha çok açıklık getirmek amacıyla icat etti. Bunlar Barthes'ın anlamın iki düzeyi olarak adlandırdığı terimlerdir. Nitekim anlamın bir ilk düzeyi (temelanlam) bir de ikinci düzeyi (yananlam) vardır. Bunlar üçüncü bir düzeyi üretir: **Mit**. Temelanlam gösterge ile gönderge arasındaki ilişkinin harfi harfine aynı olması anlamına gelir, bu nedenle *ağaç* sözcüğü gönderme yapılanı gösterir. Sinema açısından anlamın bu birinci düzeyi perdede ne varsa onu ifade eder, yani bir görüntünün mekanik (yeniden) üretimini: Örneğin çerçevede iki erkek ve bir kadından oluşan üç kişi (üçlü **çekim**). Anlamın ikinci düzeyi, yananlam, anlamın birinci düzeyine kültürel olarak kodlanmış değerler ekler. Anlamın bu ikinci düzeyinde göstergelerin mit-oluşturucu olarak nasıl işlediğini görebiliriz. Yani bunlar soyut kav-

ramların ya da kavramsallaştırılması zor kavramların netleştiricisi olarak işlev görür -kişilerin ya da toplulukların kendilerini içinde bulduğu kültürü (örneğin kurumsal, toplumsal) anlamlı hale getirirler.

Daha iyi açıklamak için şu üçlü çekime dönelim. Temelanlamsal düzeyde iki adam kadının iki yanında durmaktadır. Ana ışık kaynağı yandan gelmekte, erkeklerden birini gölgeler içinde bırakmaktadır. Kamera biraz alt açıda konumlanmıştır, bu nedenle karakterlerin görünümü biraz bozuluma uğrar. Yananlamsal düzeyde okuma şöyledir: Bu görüntü üçlü bir ilişkinin tehlikelerini göstermektedir. Klasik anlatı sinemasının -düzen/düzensizlik/düzenin yeniden kurulması üçlüsüne dayanmaktadır- uzlaşımları karakterlerden birinin (gölgedeki adam) ölümüyle üçlü ilişkinin sonlanmasını gerektirir. Bu kültürel uzlaşım içinde anlamın üçüncü düzeyi olan mitin nasıl üretildiğini ve ideolojiyi nasıl beslediğini de görebiliriz. Üçlü ilişkilerin düzenin aksamasına neden olması ve yıkımla bitmesi miti dolaylı olarak heteroseksüel birlikteliklerin cinselliğin ideolojik olarak kabul edilebilir tek yüzü olduğunu netleştirir.

TERCİH EDİLEN OKUMA

Anaakım sinemada görüntüler ve filmler bir bütün olarak, tercih edilen bir okuma verecek şekilde kodlanırlar. Söyledikleri, söylemek istedikleridir. Anlatı üçlüsü (düzen/düzensizlik/düzenin yeniden kurulması), belli bir türe has filmsel kodlar ve uzlaşımlar (örneğin kara filmdeki ışıklandırma ve dekor), karakterleştirme (örneğin aktif kahraman erkek, entrikacı kadın, edilgin kadın kurban), görüntünün ikonografisi -bütün bunlar sinemasal aygıtın idelojik işleyişleri, anlamın başından itibaren kodlandığı yer olan filmsel metnin içsel işleyişleridir. Tabii izleyici bu tercih edilen okumayı kabul etmek zorunda değildir. Gerçekten de feminist eleştirmenler son 10-15 yıldır aykırı okumalar (ya da muhalif okumalar) yapmakla meşgul olmuşlardır -özellikle kara film ve melodramlar hakkında. (bkz. feminist sinema kuramı).

Ayrıca bkz. **klasik anlatı sineması, egemen sinema, ideoloji**

TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyet sosyo-kültürel bir kökene sahiptir, yani amacı bakımından **ideolojiktir** ve biyolojik cinsiyet ve cinsellikten tamamen farklı olarak görülmelidir. Toplumsal cinsiyetin **ideolojik** işlevinin bir parçası, bu farklılığı gizlemek ve cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti aynıymış gibi göstermektir. Bu da, ileride göreceğimiz gibi, sabitlenmiş bir cinsiyet kavramı da dahil olmak üzere birçok kaymayı olanaklı kılar. Toplumsal cinsiyetin ideolojik işlevi "biyolojik, fiziksel, toplumsal, psikolojik ve ruhsal yapılara dair heterojen ve belirli bir dizi oluşumu, insan öznelliğine ait bölünemez, *sabitlenmiş* ve sorunsuz bir nitelik olarak kurmak olmuştur" (Kuhn, 1985: 52, vurgu bana ait). Toplumsal cinsiyetin ideolojik işlevi, bizi erkek ya da kadın olarak sabitlemek ve bunu da ilk olarak bizi erkek ya da kadın olarak inşa etmeye hizmet eden ikili karşıtlıklar içinde yapmaktır. Kuhn'un belirttiği gibi bu ikili karşıtlıklar toplumsal, psikolojik, fiziksel ve biyolojik olarak kurulur. Buna göre kadın ekonomik olarak erkekten değersizdir, kamusal alandan çok ev ile ilişkilidir, daha duygusaldır, erkeğe göre güçsüzdür. O yeniden-üretim alanıdır, erkeğe ait olan üretim alanı değil vb. Bu özcü yaklaşımın (kadın budur/erkek şudur) toplumsal cinsiyeti nasıl sabitlediği ve cinsiyet farklılığının doğallaştırılmasına yol açtığı açıkça ortadadır (bunu 'doğal' kabul ederiz).

1980'ler boyunca feminist eleştirmenler toplumsal cinsiyet ilişkilerini cinsellik etrafında dönen tartışmaların merkezine yerleştirdiler. Böyle yaparak o zamana kadar hiç sorunsallaştırılmayan toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorunsal haline getirmek için çabaladılar. Batı kültüründe erkekler erkekliği toplumsal cinsiyet ilişkileri tarafından belirlenmiş bir durum olarak görmüyorlardı. Erkeklik üzerine düşünülecek bir konu değildi, doğaldı ve bu yüzden sorunsal değildi. Dil içinde erillik dilsel normdur, kadın onunla ilişki içinde tanımlanır (örneğin aktör/aktris). 1970'ler boyunca feminist düşünce kadınlık sorunlarına odaklanmıştı. Fakat açıkça görüldüğü gibi, kadınlığa dair herhangi bir özcü okumaya karşı çıkmak için toplumsal cinsiyet ilişkileri inceleme altına alınacaktı. Kadınlık yalıtılmış olarak değil se bile toplumsal cinsiyet farklılığı konusunun tartışılmasından başlayarak farklılığın diğer kategorilerinin bir parçası olarak görülebilirdi. Bu yüzden ister istemez erkekliğin incelenmesi gündeme gelecekti.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerini kuşatan iki egemen tartışma vardır; her ikisi de önce feminist kuram içinde sonra da kültürel incelemelerde, gey incelemelerinde, edebiyat ve sinema kuramında ses bulmuştur. Bu tartışmalar psikanaliz ve Marxist maddecilikte temellenmiştir. Her iki görüş de toplumsal cinsiyet ilişkileri sorununu daha geniş alanlara taşımaya önemli ölçüde katkıda bulunmuş ve böyle yaparak toplumsal cinsiyetin, ideolojinin bizi inandırdığı gibi basit bir cinsel farklılık konusu değil, aksine toplumsal cinsiyetin zorla dayatılma yolunu saklamak için akıllıca gizlenen bir dizi hiyerarşik güç ilişkisi olduğunun anlaşılmasına yardım etmiştir. Ayrıca bu görüşler toplumsal cinsiyet ilişkileriyle ilgili tarihsel ve toplumsal süreçleri göstermiş ve bu ilişkilerin ırk, **sınıf** ve cinsiyet gibi toplumsal belirlenmelerin diğer biçimlerinin içine çekebilmesinin yolunu vurgulamıştır. Bu görüşler kültürel uygulamaların toplumsal cinsiyet ideolojisini nasıl yeniden ürettiğini incelemiş ve toplumsal cinsiyetin kaydının ve cinsel farklılığın ifade edilmesinin egemen kültür içinde nasıl işlediğini anlamanın önemini göstermiştir. Toplumsal cinsiyetin yapısını ve toplumsal cinsiyet ideolojisinin nasıl işlev gördüğünü anlamak, bunlara karşı çıkmanın ve alternatif okumaları yapmanın ilk ve en önemli adımıdır (bkz. **ideoloji**).

Psikanalitik tartışma çoğunlukla Jacques Lacan'ın öznelliği dile dayandırması üzerine yoğunlaşır (bkz. **İmgesel/Simgesel**). Çocuk sosyo-cinsel yörüngesini tamamlamak için, anne arzusu ve onunla birlik olmanın İmgesel yanılsamasından, Simgesel Düzen'e doğru hareket etmek zorundadır. Bu düzen ataerkil düzendir, toplumsal istikrarı temsil eder ve Babanın Yasası tarafından yönetilir. Baba oğluna, annesiyle ensest ilişkiyi yasaklar ve erkek çocuk babası tarafından iğdiş edilme korkusuyla itaat eder. Aynı zamanda bu düzen, cinsel farklılık penise sahip olmak ya da olmamakla tanımlandığı için fallik olarak nitelenir. Bu yaklaşım ataerkil dilin cinsiyetlendirilmiş öznelliği sürdürmeye nasıl hizmet ettiğini ve hiyerarşik olarak nasıl belirlenimci olduğunu gösterir. Erkek, dil içinde 'o' (he) olarak sabitlenmiştir fakat aynı zamanda o, Simgesel Düzen'e girerken Babanın Yasası'nı sürekli kılmak için babası ile aynı konuma geldiğinden, bu dilin öznesidir. Kadın ise tersine, Simgesel Düzen'e girerken dil tarafından 'o' (she) olarak sabitlenir. Fakat ataerkil dilden olmadığı için

özne değil, nesnedir. Bu yaklaşım, cinsiyet ilişkilerinin köklerinin dilbilimsel alanda temellenen iktidar ilişkilerinde olduğunu görmeyi olanaklı kılar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin ideolojik işleyişlerini açığa vurur. Ancak bu yaklaşım iki nedenle yeteri kadar başarılı olamamıştır. İlk olarak, bu durum kendi kendini tatmin eden bir özcülük hissi verir: 'Daima böyle olacak.' Psikanaliz özne inşasını böyle açıklar ve bu yüzden bir dereceye kadar onu onaylar. İkinci olarak, toplumsal cinsiyet ideolojisine meydan okumanın yolunu gösterse de bunun dil düzeyinde olacağını varsayar. Ancak bu tarih, sınıf ve ırk gibi diğer toplumsal belirlenim biçimlerini göz ardı etmektir.

Bu Marxist materyalistlerin itiraz nedeniydi. Ve onların tartışması hem psikanalitik yaklaşımı dengelemeye hem de incelemenin çerçevesini daha fazla genişletmeye hizmet etti. Onlar toplumsal cinsiyet ideolojisini, toplumsal cinsiyeti sadece ikili hat üzerinden inşa etmeye çalışan toplumsal ve kültürel bir yapı olarak görürler. Onlara göre sabitlenmiş ve cinsiyetlendirilmiş öznellik anlayışı bir kavram olarak olanaksız olduğundan, sadece tek bir farklılık kategorisi olduğu varsayılır: Erkeklik ve kadınlık. Böyle bir ideolojik duruşun olanaksızlığı, iktidar ilişkilerinin aynı zamanda toplumsal cinsiyet ilişkilerini de etkilediği göz önünde tutulursa daha görünür hale gelir. Erkek dilsel bir norm olduğu için ilk hiyerarşi kendini dayatır. İçinde yaşadığımız Batı dünyası sadece ataerkil bir dünya değil aynı zamanda homosocial bir dünyadır. İktidar erkeğe ve onu orada tutmak için erkek bağlarına verilir (politik ve ekonomik kuruluş ile askeri güçler bunun çok net örnekleridir). İçinde yaşadığımız homososyal çevreyi gizleme arzusu talep edilmiyorsa, niçin homofobi toplumda bu kadar yaygındır? Homososyal ilişki, homoerotik ilişkiden ne kadar uzaklaşmıştır? Irksal ve sınıfsal farklılıklar, toplumsal cinsiyet ideolojisinin gizlemeye çalıştığı diğer kategorilerdir. Neden şehvet siyah erkeğin ya da işçi sınıfı kahramanının gücüyle ilişkilendirilir? Çünkü onlar her şeyden önce cinsiyet ve cinsellikleriyle algılanırlar.

Cinsiyetlendirilmiş öznelliğin bu sabitlenişi, toplumsal cinsiyetin ideolojinin yapmaya çalıştığı kadar sabit olmadığı gerçeğini gizlemeye kalkışır. Toplumsal cinsiyet ideolojisinin ataerkil bir dünyanın güvenliğinin sağlaması için neden gerekli olduğunu anladığımız yer burasıdır. Toplumsal cinsiyet sadece dil aracılığıyla değil, toplumsal atıflar ve kültürel pratikler aracılığıyla yapılandırılır. Böylece toplum-

sal cinsiyet ideolojisi çeşitli kültürel pratikler içinde temsil edilir: Edebiyat, kitle iletişim araçları, sinema vd. Ancak sadece toplumsal cinsiyet ideolojisinin bir yapıçözümünün yapılmasına değil, aynı zamanda diğer farklılıkların da ortaya çıkmasına olanak sağlayan da, toplumsal cinsiyetin kültürel pratikler içindeki kayıtlarının incelenmesidir. Eğer toplumsal cinsiyet böylesine sabitse karşı cinsin giysilerini giyme, transseksüellik ve travestiliğin yeri neresidir? Lezbiyenler ve geyler ne olacak? Peki ya olmadığı gibi görünme ve metaforik travestilik? Cinsel özne veya öznellik burada, farklılık olarak değil, ya ötekilik (travestilik vb.) ya da aynılık (eşcinsellik vb.) terimleri ile tarif edilir. Gayet açıktır ki bu ikili karşıtlıklar buna benzer sorular karşısında çökmeye başlar.

Bu sorular üzerinde duran ve toplumsal cinsiyet ideolojisine içkin problemleri dikkat çekici şekilde sergileyen film, Neil Jordan'ın *Crying Game* (1992) filmidir. Burada sabit cinsel kimlik yoktur. Siyah bir asker olan Jody Kuzey İrlanda'ya gönderilir ve bir kadın tarafından ayartılarak IRA'nın tuzağına düşer. Esir alınmıştır, kendisini göz altında tutan ama dostça ilişki kurduğu Fergus'a sevgilisi Dil'in fotoğrafını gösterir. Jody'nin sevgilisi de siyahtır, Londra'da yaşamakta ve kuaför olarak çalışmaktadır. Jody öldükten sonra IRA'dan kaçan Fergus Londra'ya gider ve onu bulmaya çalışır. Kızın çalıştığı kuaföre gider ve ona saçını kestirir. Daha önceden ismini Jimmy olarak değiştirmiştir, saç kesimi de kimlik değiştirme işlemini tamamlar. Dil onu hemen çekici bulmuştur. Ancak Dil bir travestidir. Fakat kılık değiştirmesi o kadar başarılıdır ki Fergus/Jimmy de dahil olmak üzere herkesi aldatmıştır. Ama ilişkileri sevişme noktasına gelince Jimmy 'gerçeği keşfeder'. Önce korkar ve kaçar. Fakat Dil onu arar ve ilişkileri yeniden başlar. IRA militanları Jimmy'yi bulurlar fakat aynı zamanda onun Dil ile ilişkisini 'bilmektedirler', bu yüzden Dil'in yaşamı tehlikededir. Dil'i korumak için Jimmy onu, saçlarını keserek ve ölmüş sevgilisi Jody'nin kriket giysilerini giydirerek, Jody'nin daha ince bir versiyonu içinde gizler (!).

Bu noktada ne cinsiyet ne de toplumsal cinsiyet kimliği sabittir. Jody'nin biseksüel olduğu ortaya çıkmıştır -Jody isminin kendisi de cinsel olarak belirlenemezdir. Sevgilisi Dil (eşit düzeyde cinsiyetsiz bir isim) herhangi bir toplumsal cinsiyeti üstlenebilir ve bu yüzden

tamamen sabitlenemez konumdadır. Tüm bunlar açık bir değişiklik durumudur. Gerçekten de Fergus/Jimmy ve Dil/Jody'nin çifte gizlenişinin yansıması bu noktayı açıklığa kavuşturur. Fergus, Dil ile karşılaşıncaya kadar kendisini heteroseksüel olarak düşünmüştür. Dil'e olan ilgisi kendi kimliğine dair algılarını değiştirir. Dil'i Jody'ye dönüştürürken, Dil'in onu Jimmy olarak gizlemesini tamamladığı sıradaki daha önceki rolünü üstlenir. Fergus/Jimmy'nin cinsiyeti etrafında dönen oyunun çeşitli düzeyleri şöyle şifrelenmiştir: Metaforik travestilik ('Dil' olmak), aynı cinsi çekici bulmak (Jody'yi imal etmek), eşcinsellik (Dil'e aşık olmak).

Ancak anaakım sinema, egemen ideolojinin temelini çürütme işlevi görmez. Tamamen tersidir. Fakat bu, bir ideolojik aygıt olarak kendi işlevinin ortaya çıkarılamayacağı veya tercih edilen okumaya karşı getirilen alternatif okumaların yapılamayacağı anlamına gelmez. Toplumsal cinsiyetlerin sabitliğinin geleneksel işaretleri inceleme altına alınabilir. Işıklandırma ve renk, bu inceleme için başlıca açık alanlardır. Işıklandırma, özellikle siyah-beyaz filmlerde kadın ve erkek yıldızlar için onların toplumsal cinsiyet farklılığına işaret etmek ve bir dizi ikili karşıtlık yaratmak amacıyla farklı kullanıldı. Arkadan ışıklandırma uygulaması kadın kahramana hale etkisi vermek için ve önden ışıklandırma uygulaması onun bakireliğine ve Amerikan kadınının katıksız doğallığına işaret etmesi amacıyla cildinin beyazlığını ortaya çıkarmak içindi. Aynı zamanda bu ışıklandırma, erkek kahraman için kasıtlı olarak kontrastlı biçimde yapılan ışıklandırma ile karşıtlık oluşturduğunda kadının kırılganlığına işaret etmek için kullanıldı. Bu ışıklandırma erkeğe, güçlülüğüne ve erkeksiliğine işaret eden yakışıklı, karanlık bir görünüm verdi. Aynı zamanda renk de toplumsal cinsiyet farklılığını göstermek için kullanıldı. Gerçekten de renkli filmin başlangıcından beri kadın ve erkek başrol oyuncularının nasıl bir birinden farklı şekilde çekileceği önemli bir konu olmuştur. Neale'in (1985: 152) açıkladığı gibi renk, kadının bakılabilirliğini ve "renk gösterisinin kaynağı" olarak kadını göstermek için kullanılır. Rengin ortaya çıkışından bu yana, kadın bedeninin parçalara bölünmesi üzerinde daha da güçlü bir vurgu söz konusudur (Turner, 1988: 81). Diğer uzlaşımlar da bu toplumsal cinsiyet farklılaştırılması stra-

tejisinde rol oynar. Bu nedenle **mizansen, görüntünün ikonografisi,** oyunculuk stilindeki jestler, **bakışın** işlevi de ışıklandırma ve renk kadar toplumsal cinsiyet ideolojisine hizmet eden sorgulanabilir uzlaş-ımlardır. Açıkçası, eğer bunlar sorgulanabilirse, bundan sonra sabit bir cinsiyetlendirilmiş izleyici düşüncesi de sorgulanabilir (bkz. **izleyici**).

Bu sorgulama anlayışını daha iyi açıklamak için, oldukça uç bir örnek olarak karşı cinsin kıyafetlerini giymeyi verelim. Göreceğimiz gibi, anaakım sinemada karşı cinsin kıyafetlerini giymenin işlevi toplumsal cinsiyet etrafındaki tartışmanın ışığında eleştirel olarak incelenebilir. Başlangıç için, kılık değiştirme ile tamamen aldatılmış olmaya niçin izin vermemeliyiz? Neden *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) filminde Tootsie'nin elbisesinin altındaki penisin sürekli farkında olmamız gerekiyor? Nasıl oldu da ne Jack Lemmon ne de Tony Curtis'in, *Some Like it Hot/Bazıları Sıcak Sever* (Billy Wilder, 1959) filminde tamamen bir kadın gibi olmalarına izin verildi? Diğer bir deyişle, niçin erkek cinsiyeti tamamen baskı altına alınmamalıdır? Kılık değiştiren kadınlara ne olur? Annette Kuhn karşı cinsin kıyafetlerini giymeyle ilgili mükemmel yazısında (1985: 48-73) bu sorularla ilgilenir ve bazı aydınlatıcı yanıtlar sunar. Karşı cinsin kıyafetlerini giymenin giysinin performans yanını **ön plana çıkar**dığını, ve toplumsal cinsiyet kimliğini ve cinsel farklılığı sorunlu hale getirdiğini öne sürer (1985: 49). Gösteri olarak giyinmek, insan öznesinin ideolojik sabitliğinin altını oymakla tehdit eder: Kıyafetini değiştir, böylece cinsiyetini değiştirirsin (1985: 53). Karşı cinsin kıyafetlerini giymek, dışarıdan-giydirilmiş benlik (cinselleştirilmiş giysi) ve içerideki benlik (cinselleştirilmiş beden) arasındaki mesafe ile oynar. Böylece cinsel kılık değiştirmek toplumsal cinsiyetin sabitliği ile oynar, onun değişken olduğunu düşünmeyi mümkün kılar (1985: 56). Cinsel farklılığın doğallığını bozma potansiyeli (1985: 55) nedeniyle, karşı cinsin kıyafetlerini giymenin anaakım sinema içinde yer almasıyla ilgili küçük bir kaygı vardır. Böylece biz her zaman işin iç yüzünü biliriz. Bilmek/bilmemekten haz alırız: bunun bir maske olduğunu biliriz fakat bunun nasıl ortaya çıkarılacağını bilmeyiz. (bkz. **doğallaştırma**).

Belki de ideolojik sabitliği tehdit etme potansiyeli yüzünden karşı cinsin kıyafetlerini giyme, genellikle sadece **komedi** ve **müzikal**lerde ortaya çıkar (bu **türler** oldukça aseksüel ve gerçekdışı alanlarda geçer). Hollywood'un toplumsal cinsiyet farklılığını ve özellikle heteroseksüelliği satmaya takıntılı olduğu göz önünde tutulursa, kültürel istikrarın istikrarsızlaştırılmasına karşı uyanık olması doğaldır. Hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, genellikle karşı cinsin kıyafetlerini giyen kadınların arzuları bastırılmalı ya da 'gerçek kimlikleri' ortaya çıkana kadar askıya alınmalıdır. Kılık değiştiren erkek böyle değildir. O açıkça kadına yönelik arzularını netleştirebilir, gerçekten de bu komedi için temel bir bileşendir. Bu durum, bize, bir kadına ilgi duyan kılık değiştirmiş bir erkeğin de gösterdiği gibi, lezbiyenliğin güvenli olduğunu söyler. Burada durum lezbiyenin aleyhinedir çünkü kılık değiştirenin heteroseksüel olduğu çok açıktır. Bununla birlikte, eğer erkek heteroseksüel değilse statükoyu tehdit eder ve bu yüzden anaakım sinema içinde görülmesi olası değildir (örneğin *Tootsie* ile *The Kiss of the Spiderwoman/Örümcek Kadının Öpücüğü*'nü (Hector Babenco, 1985) karşılaştırın). Kılık değiştiren kadın, eğer merkezi konumda kalmak istiyorsa kendi cinsiyetini bastırmak zorundadır. Diğer hiçbir davranış tarzı onaylanamaz, aksi halde o dolaylı şekilde eşcinsel olarak gizlenir ki, bu da daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, gelmiş geçmiş en büyük tabulardan biridir ve bir kadın için oynanacak konum değildir. Kadın kılık değiştirmiş olsa bile, bu kılık değiştirmeyi tamamen tehlikesiz hale getirmek için erkek kahraman kendisini onun cinsiyeti konusunda ikna etmek için araştırma ve yoklamaya devam eder. **Diegesis** içindeki gizlenişi belirgin olarak verilmiş olan kılık değiştiren erkekten farklı olarak, kılık değiştiren kadının gizlenişi bu şekilde değildir. Erkek ya da kadın kılık değiştiren olsun, her iki durumda da önerilen şey, cinsiyetin esnemesi değil cinsiyet-pastişidir.

Ayrıca bkz. **feminist sinema kuramı, Ödipal yörünge, cinsellik, stereotipler, özne / öznellik**

İleri okuma için bkz. **Butler, 1990; De Lauretis, 1989; Dines & Humez, 1995; Kirkham & Thumin, 1995. Showalter, 1989; Tasker, 1993.**

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK

1927'de sesin gelişi filme daha büyük bir gerçekçilik kazandırdığı iddia edilse de, gerçekçi gelenek sinemanın daha önceki yıllarında da mevcuttu. Örneğin Fransa'da bu tür filmler edebi eserlerden, özellikle de toplumsal-gerçekçi romancı Emile Zola'nın eserlerinden çok fazla etkilenmişlerdi. Toplumsal gerçekçilik edebiyatta olduğu gibi sinemada da, toplumun belirli bir tabakasının (genellikle işçilerin ve orta sınıfın) içinde bulunduğu belirli toplumsal ve ekonomik koşullara işaret etmektedir. Sesli sinemada ise bu geleneğin en erken örnekleri için, 1930'ların Britanya'sına ve John Grierson'a kadar uzanmamız gerekmektedir. **Anlatı** sinemasındaki toplumsal-gerçekçi estetiğin ilk örnekleri olarak, genellikle onun **belgesel** çalışmaları gösterilmektedir. Öncelikle bir yapımcı ve bir kuramcı olan Grierson, belgesellerin daha iyi bir toplumsal işlev adına, eğitimin ve propagandanın hizmetinde olmaları gerektiğini düşünmekteydi – aynı zamanda kaliteyi ve zevk vermeyi de göz ardı etmemelidirler. Grierson kendisi gibi düşünen birkaç sinemacıyla birlikte bir grup oluşturdu ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında pek çok sinema akımına etkisi olan, daha serbest yapıda bir belgesel hareketi organize etti. Bu grubun üç önemli ilkesi vardı. Birincisi, sinema hayatı yapay olarak kurmak yerine hayattan-bir-kesit almalıdır. İkincisi, sıradan insanlar gerçek mekanlarda kendilerini oynamalıdırlar. Üçüncüsü de, sinema kendiliğinden oluşan sahici jestleri ve doğaçlama ile gelen doğal konuşmaları yakalamak için çabalamalıdır (bkz. Armes, 1974).

1930'lar boyunca bu ilkelerin bulunabileceği tek tek film örnekleri olmasına rağmen (Jean Renoir'ın *Toni*, 1934, ya da Carol Reed'in *The Stars Look Down*, 1939, filmleri gibi), esas olarak savaştan sonra gerçek toplumsal-gerçekçi film akımlarına rastlanabilir. Sinema tarihinde üç sinema akımı, belirli özellikleriyle, toplumsal gerçekçi estetikle birlikte düşünülebilir – her üçünde de toplumsal-sorun filmleri olarak adlandırılan filmler bulunmaktadır. İlki, 1940'ların ikinci yarısındaki **İtalyan Yeni Gerçekçilik** akımı. Sonra, 1950'lerin sonlarındaki **İngiliz Özgür Sineması** ve **İngiliz Yeni Dalgası**; ve, son olarak, 1960'lar boyunca Fransa'da, serbest bir oluşum olan **Sinema Gerçek** (**cinéma-vérité**) grubu.

TÜR / ALT TÜR

Tür bir terim olarak sinemanın ilk yıllarında dahi kullanıldı ve filmleri çeşitlerine uygun olarak düzenlemenin bir yolu olarak görüldü. Ancak türün Anglosakson sinema kuramına temel bir kavram olarak girmesi, her ne kadar Fransız eleştirmen André Bazin 1950'lerde Westernler'e gönderme yaparken türden söz etmiş olsa da, 1960'ların son yıllarına dek gerçekleşmedi. O dönemde tür ile ilgili tartışma, auteur kuramı ile ilgili daha önceki tartışmayı yerinden etmeye hizmet etmiştir - her ne kadar, daha sonraki yıllarda tür ve auteur kuramları uzlaştırılmış olsalar da.

Tür, basit bir türsel kataloglamadan çok daha fazlasıdır. Neale'ın (1990: 46 ve 48) belirttiği gibi, tür sadece film çeşitine değil, ayrıca izleyicilerin beklenti ve varsayımlarına da (filmin nasıl biteceğine dair tahminler) göndermede bulunmaktadır. Aynı zamanda türsel yapıları içerikle besleyen ve bu yapıları biçimlendiren belirli kurumsal söylevlerin rolünü de kapsar. Başka bir deyişle, tür üç bölümlü yapım, pazarlama (dağıtım ve gösterimi kapsayan) ve tüketim sürecinin bir parçası olarak da görülmelidir. Türsel pazarlama; posterleri, hediyelik eşyaları, filmin basın duyurularını, abartılı demeçleri ve film vizyona girerken onun çevresini kuşatan çeşitli 'abartılı reklam' söylevlerinin tümünü - "gelmiş geçmiş en iyi savaş filmi!" - içerir (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1993, etrafındaki devasa pazarlama stratejisini hatırlayınız). Tüketim yalnızca izleyicilerin alışkanlıklarını kapsamaz aynı zamanda eleştirmenlerin ve yorumcuların çalışmalarıyla de ilgilidir. Türlerin durağan olmadıkları, zamanla değiştikleri ve hatta yok oldukları apaçıktır. Türler gibi türsel uzlaşımlar da evrimleşirler; ekonomik, teknolojik ve tüketim nedenleriyle dönüşüme uğrarlar. Böylece türler endüstri ve izleyici temelli beklentilere karşılık verdikleri ölçüde, paradoksal bir biçimde, aynı anda hem tutucu hem de yenilikçi olarak konumlanırlar. Endüstriyel açısından "tutmuş" olan türsel formülleri tekrarlarlar ve türsel uzlaşımları modernleştiren ve değiştiren yeni teknolojileri devreye sokarlar. Aynı paradoks hem değişim ve yenilik hem de aşinalık beklentileri olan izleyiciler için de geçerlidir.

Bazı genel ilkeler

Neale (1990: 63) *tür* teriminin en azından popüler kitle eğlencesi bağlamında oldukça yeni bir terim olduğunu belirtir. On dokuzuncu yüzyıldan önce türsel olan edebiyat ya da yüksek sanattı. Fakat 1800'lerin son yıllarında popüler eğlenceyi daha ulaşılabilir kılan yeni teknolojilerin etkisiyle bu durum tersine döndü. Kitle kültürünü metalaştırma ve farklı hedef kitlelerine ulaşma gereksinimi, artık popüler kültürün türsel olduğu anlamına gelmekteydi.

Tür görünüşte problemsiz bir kavram gibi görünse de, durum hiç de öyle değildir ve bunun öyle olmadığı özellikle sinemada çok açıktır. Birincisi, genel olarak söylemek gerekirse, bir film nadiren türsel olarak saftır. Eğer filmlerin, eğlencenin diğer biçimlerinden (vodvil, müzikhol, tiyatro, fotoğraf, roman vs.) devraldıkları mirası göz önünde bulundurursak, bu durum hiç de şaşırtıcı değildir. Neale'ın (1990: 62) söylediği gibi, filmler birer medyalar-arası türsel oluşum olarak sürekli kendilerine gönderme yapmaktadırlar. Bu nedenle, her ne kadar bir tür bir dizi **kodlar ve uzlaşımlar** (örneğin bir **yol filminden** ya da bir **müzikal**den beklenebileceği gibi) aracılığıyla tanımlanabilse de, bir filme hemen net bir türsel tanımlama yapılamaz. Çünkü türlerin kendileri durağan değildirler ve az önce de bahsettiğimiz gibi çeşitli arametinlerden oluştuklarından dolayı doğal olarak değişkendirler (bkz. **metinlerarasılık**). Kendilerini düzenleyen kuralları yeniden ele almaktadırlar, esnetmektedirler ve dönüştürmektedirler (Neale, 1990: 58). Göreceğimiz gibi, bir türü bir kalıba sokmaya çalışmak neredeyse olanaksızdır. Neale (a.g.y.) türün kendisinden ayrı olarak görülebilecek 'tür metinleri' terimine gönderme yaptığında, bu problemi aydınlatmaya yardımcı olabilecek bir terim önermektedir. Tür, türsel kurallara ve tür metinleri de gerçek film yapımlarına işaret etmektedirler. Konuyu netleştirmek için benzer bir çaba içerisinde olan Alan Williams (aktaran Neale, 1990: 62), sinemanın üç ana kategorisi olarak gördüğü **anlatı** filmi, **avangard** film ve **belgesel**den, "temel türler" olarak bahsetmektedir ve 'alt-tür' terimini, bizim film türleri dediğimize şeye işaret etmek için kullanmaktadır.

Sorun yaratan ikinci etmen türlerin alt-türler meydana getirmeleridir, diğer bir ifade ile durum karmaşıklığını korumaktadır. Örneğin

savaş filmlerinin alt-türleri olarak Direniş filmlerini, sömürgeciliğe dair filmleri, savaş esirleri filmlerini, casusluk filmlerini (ki bu filmlerin çoğu gerilim türüne ait özellikler de göstermektedirler) ve daha başka örnekleri sayabiliriz. Üçüncü etmen ise bir türün soyut ve ideolojik olarak saf görülememesidir (bkz. ideoloji). Robin Wood'un (1992: 478) açıkladığı gibi, türler ideolojik olarak biçimlendirildikleri için 'güvenilir' değildirler. Film türlerindeki ideolojik biçimlendirmeler, başka hegemonik 'gerçeklikler' yanı sıra toplumsal cinsiyet ayrımlarını da pekiştiren bir dizi ikili karşıtlıklar aracılığıyla temsil şansı elde etmektedirler. Örneğin cinselliğin inşa edilmesi, aktif erkeğe karşı pasif kadının ve bağımsızlığa karşı hapsedilmenin (diğer bir ifade ile evliliğin ve ailenin) görüntüleriyle gerçekleştirilmektedir. Cinsellik aynı zamanda iyi/kötü ve masum/sapkın olarak da inşa edilmektedir. Ayrıca, bunlar genellikle kadınlar için uygun görülmüş niteliklerdir, böylece kadınlarla ilgili bakire/fahişe miti pekiştirilmektedir. Heteroseksüelliğin ve evlilik ve üreme 'arzusunun' ötesindeki toplumsal inşalar, kentin kötülüklerinin karşısına kırsal ya da küçük kasaba hayatını, çabuk zengin olmak için hileli yollara başvurmanın karşısına da çalışma etiğini ve kapitalizmi yerleştirir (yani, kötü kapitalizme karşı iyi kapitalizmi).

Bir türün ideolojik işleyişinin farkında olmak çok önemli olsa da, türlere ideolojik açıdan yaklaşırken, bu ele alış biçiminde içkin olan indirgemeciliğin yarattığı tehlikelerin farkında olmak da bir o kadar önemlidir. Sonraki bölümde açıklayacağımız gibi, türler sinema endüstrisinin kapitalist zorunlulukları tarafından olduğu kadar, izleyicilerin tercihleri ve belirli bir dönemin sosyo-tarihsel gerçeklikleri tarafından da biçimlendirilmektedirler. Ve, daha önce de bahsettiğimiz gibi, türler yıllar içinde yavaş yavaş gelişmektedirler ve değişmektedirler, hatta bazen yok olmaktadırlar. Bu durum belki de türlerin, Leo Baudry'nin (1992: 431) de inandığı gibi, sinema izleyicilerinin toplumsal ve kültürel ilgilerinin birer barometresi olarak hizmet ettiklerini göstermektedir. Türler, izleyicilerin de (daha fazla değilse) en az yönetmen kadar aşina oldukları kodlar ve uzlaşımlara sahiptirler. Bu nedenle bazı tür filmleri, izleyiciler onların türsel uzlaşımlara yeterince bağlı kalmadıklarını hissettiklerinden ya da artık kendi dönemleriyle bağlarının kopması yüzünden "başarısız" olurlar - des-

tansı filmler türünde olduğu gibi. Tam tersine, bir filmin türsel uzlaşımlara uymayı reddetmesi, onu izleyicilerin nezdinde kült film haline getirebilir. Bu yüzden film türü, ilk başta göründüğü kadar tutucu bir kavram değildir: dönüşebilir, değişebilir, iç içe geçebilir (türlerin üst üste binmesi) ya da altüst eilebilir. Gerçekten de tür filmleri parodileştirilmekte, esnetilmekte ve bozulmaktadırlar. Bu da türsel değişim sürecinin bir parçasıdır fakat aynı zamanda sinemanın egemen ideolojik söylemlere karşı gelmesinin de bir yoludur. Bu nedenle, örneğin 1950'lerin başı ile ortasında, Amerikan öncü ruhunun güçlü bir temsilini veren (savaş öncesi) Westernlerin yerleştirdiği güçlü ulusal kimlik duygusu, belirli filmler tarafından sorgulanmaya başlandı. Bu sorgulama, Batı'nın nasıl kazanıldığı ile ilgili bazı şüphelerin olduğunu ortaya koyan Demler Daves'in *Broken Arrow/Kırık Ok* (1950) filmiyle başladı.

Bu tip sorgulamalar yalnızca anlatı düzeyinde kalmazlar. Aynı zamanda, örneğin Mel Brooks'ın Westernlerle dalga geçen *Blazing Saddles/Parıltılı Eyerler* (1974) ya da Robert Altman'ın özel dedektif filmleriyle gırgır geçen *The Long Goodbye/Uzun Elveda* (1973) filmlerinde olduğu gibi, kodları ve uzlaşımları topa tutan parodi biçiminde de görülebilirler. İlginç bir şekilde 1970'ler, Hollywood sinemasında parodinin çok yaygın olduğu ve türlerin izleyicilerin gördüklerini sorgulamaya zorlayacak şekilde esnetildikleri bir dönemdi. *Chinatown/Çin Mahallesi* (Roman Polanski, 1974) ve *The French Connection/Kanunun Kuvveti* (William Friedkin, 1971) bu uygulamanın güzel örnekleridirler. İki filmde de kodlar öyle esnetilmektedir ki, bizler birer izleyici olarak, hem gördüğümüzü tam olarak anlamadığımızdan, hem de baş kahramanla özdeşleşmenin bir yolunu bulumadığımızdan dolayı, sürekli belirli bir mesafede tutulmaktayızdır. Bu iki filmde yasanın temsilcileri hem etkili hem de etkisiz olarak gösterilirler, çünkü hem ne pahasına olursa olsun kazanma kararlılığı konusunda gözleri dönmüştür hem de sonunda (suç ya da gizemi çözdükleri halde) tutuklamaya ya da öyküyü olumlu bir sonuca ulaştırmaya güçleri yetmemektedir.

Son olarak, türlerin sabit olmadığı bu bağlamda, bizler de birer izleyici olarak değişim sürecine katılmaktayızdır. Türlerin aynı anda

hem belirli geleneklere ve beklentilere bağlı, hem de metinlerarası olmalarından dolayı, bizler türler konusunda belli bir bilgi birikimine sahibizdir ve bu da bizlerin filmleri aykırı bir şekilde ve parodi ya da ikon kırıcı bir tarzda okuyabilmemiz anlamına gelmektedir.

Bazı yaklaşımlar: yapısalcılık, arzının ekonomisi ve tarih

Bu maddenin başında tür tartışmasının **auteur** tartışmasının yerine geçtiği belirtilmişti. Fakat auteur maddesinde, auteur tartışmasının ortadan kaybolmadığını görebilirsiniz. Bu tartışma, tür tartışmasında da olduğu gibi birkaç aşamadan geçmiştir. Gledhill (Cook'un kitabı içinde, 1985: 58-68) bu tartışmalarla ilgili mükemmel bir özet sunmaktadır, dolayısıyla ben yapısalcı tartışmanın tür kuramı üzerindeki etkilerine çok kısaca değineceğim (bkz. **yapısalcılık**). Bu tartışma iki şeyi olası kıldı. İlk olarak, türü daha geniş bir yapılar dizisi içine yeniden yerleştirdi (1970'lerdeki 'total yapı'nın geçit töreninden sonra). İkinci olarak, auteur/tür tartışmasını uzlaştırdı ve karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki anlayış olduklarına dair yanlış anlamayı da ortadan kaldırdı.

1960'ların sonlarına kadar tür sadece kodlar ve uzlaşımlar açısından ve filmleri sınıflandıran bir sistem olarak dikkate alınmıştır. Ancak bu şekilde okunmaya çalışılan türlerin, neden **yapısalcı** uygulama için başlıca alan haline geldiklerini kavramak kolaydır. Metz (1975) türlerin bir değişim süreci yaşadıklarını öne sürdü: "klasik aşamadan, klasiklerin kendi parodilerini yaptıkları aşamaya, oradan filmlerin bir türün parçası oldukları savı için mücadele ettikleri döneme ve son olarak, türlerin eleştirildiği aşamaya" (Turner, 1988: 86). Her ne kadar, tüm türler bu evreleri geçirmeseler de, bazıları bunu yapmış gibidirler (örneğin Westernler). Ne var ki, türlerin dinamik doğasını incelerken en yararlı adım, Vladimir Propp'un anlatıyı bir karşıtlıklar dizisi olarak tanımlamasının türlere uygulanmasıydı. Bir zaman dilimi boyunca, bir türün yapısına yönelik bir dizi karşıtlıkları inceleyerek yapılan analiz, değişikliklerin nerede oluştuğunu - hatta tersine dönüşün tam olarak gerçekleştiği yeri fark edebilme derecesine kadar - görme imkanı vermişti. Bu Wright'ın (1975) Westernlerle ilgili incelemesi Proppçu yaklaşımın klasik bir örneğidir. Wright klasik Westernlerin içine yerleştirilmiş bir dizi karşıtlığın zamanla nasıl evrim geçirdiklerini ve böylece daha yakın zamanlı Westernlerde

tamamen tersine çevrilmiş bir karşıtlıklar dizisinin mevcut olduğunu göstermektedir. Örneğin ilk Westernlerde uygarlaşma ve güçlü bir toplumsallaşma önemli değerlerdi. Toplumun dışında kalan, zayıf iradeli, kötü adamların soyutlanmış bir şekilde, doğada kalmalarını sağlamak kahramanın göreviydi. Tehlikeyi bertaraf etmiş olan kahraman artık oradan ayrılabilir çünkü toplum ve düzen güvenli hale getirilmiştir ve böyle de devam edecektir - dolayısıyla kahraman uygar toplumun değerlerini savunmuş olmaktadır. Sonraki Western'lerde ise kahraman uygarlığın bir destekçisi olarak toplumun içinde değildir. Tersine, uygarlık artık yozlaşmış ve yetersiz görülmektedir. Ve kötü adamlar toplumun içinde yaşarlarken, kahraman ise dışarıda, doğada yaşamaktadır.

Wright aynı zamanda bu değişimlerin toplumsal dönüşümü ve izleyici beklentilerini de yansıttığını belirtmektedir. Böylece, örneğin *Butch Cassidy and the Sundance Kid/Sonsuz Ölüm* (George Roy Hill, 1969) filmi dönemin genç kuşağına dair, onların yolculuk yapma ve özgür olma istekleri hakkında çok şey söylemektedir. Wright'ın çözümlemesi, faydalı bir şekilde, türlerin ritüellerle bizim ilk inandığımızdan çok daha az ilgili olduklarına işaret etmektedir. Neale'in (1990: 58) öne sürdüğü gibi, bir türün uzlaşımları "basitçe *tekrarlanmaktan* ziyade, her seferinde yeniden ele alınıp değerlendirilmektedirler". Üstelik türler **izleyici**-metin ilişkileri kadar sosyo-tarihsel ilişkiler hakkında da oldukları için, onları sabitleyen değil de değişime açık kalmalarına hizmet eden çeşitli yapılarla bağlantılı olarak tartışılmaları gerektiği aşikar hale gelmektedir. O halde, türlerin tarihiyle bağlantılı olarak yapısalcılığın asıl değeri, auteurizmin filmle ilgili eleştirel düşünce alanında sahip olduğu üstünlüğü ortadan kaldırması ve anlam üretimi söz konusu olduğunda auteur yaklaşımından başka yapıların da düşünülmesi gerektiğini göstermesidir.

Neale (1980: 19) türlerle ilgili aydınlatıcı makalesinde, onların sinema mekanizmasının temel parçaları olduklarını öne sürmektedir. Sinema mekanizması ya da **aygıtı**, izleyicininkini de dahil olmak üzere farklı **öznellik** çeşitlerini düzenlemektedir (1980, 19). Bu demek oluyor ki, bir tür, tıpkı bir parçası olduğu aygıt gibi, arzuyu, belleği ve beklentileri düzenleyen sistemin bir parçası haline gelmektedir (1980: 55). Neale türlerin arzunun ekonomisiyle ilişkili uyguladığı

stratejiler ile ilgili yararlı bir sonuca varır (1980: 55). Birincisi, türler Neale'nin "örnekler" olarak adlandırdığı bir dizi metinsel tipoloji (yani **savaş filmleri, westernler** vb.) üzerinden işlerler ve bu yüzden, sadece belirli sayıda tür metinleri üzerinden arzuyu düzenleme olasılığı sunarlar (yani, sadece belirli sayıda metinsel örnek vardır). Bu yolla, endüstrinin talebi ve dolayısıyla üretimi kontrol etmesine yardımcı olurlar. İkincisi, türler okuma olasılıklarını da sınırlandırırlar. Yani, türsel kodlar ve uzlaşımlar **tercih edilen okumaya** yönlendirirler, böylece belleği ve beklentileri düzenlerler. Bu durum endüstriye "kendi ürünlerinin olası etkilerini" kontrol etme imkanını sağlamaktadır (1980: 55).

Türsel sınırlandırma düşüncesi yeterince açıktır: Aslında bu sınırlandırmanın, stüdyoların başkalarını değil de sadece belirli türlerin üretiminde uzmanlaştığı, **stüdyo sistemi**nin en enerjik döneminde nasıl çalıştığını görebiliriz - başka bir deyişle, ölçek ekonomileri, stüdyoların üretim makinelerinin belirli ürünlere yönelmelerini dayatmıştır. İkinci noktanın daha fazla netleşmeye ihtiyacı vardır ve en iyi şekilde türün dört temel bileşeni ile ilişkisi üzerinden açıklanabilir: teknoloji, anlatı, **ikonografi** ve **yıldızlar**. Türler sinemanın teknolojisini sergilerler. Türe bağlı olarak, sinema teknolojisinin farklı görünümleri gösterime sunulur. Örneğin renk ve **sinemaskop** ya da geniş ekran, Westernler için çok önemli teknolojik araçlardır; **bilimkurgu** özel efektlere ihtiyaç duyar. Bunların kullanılmaması izleyicileri beklentiler açısından hayal kırıklığına uğratabilir ve dolayısıyla izleyicilerin arzuları da kontrol edilmemiş olur. Gerçekten, film teknolojisinin röntgenci ve fetişist doğası (bkz. **röntgencilik / fetişizm**) - görüntüyü arayan ve saptayan kamera - arzu ile teknolojinin, teknolojinin erotikleşmesini sağlayacak şekilde birleşmelerini olanaklı kılar (örneğin Stanley Kubrick'in *2001: A Space Odysse/2001: Uzay Macerası*, 1968 ve David Cronenberg'in *Dead Ringers/Ölümcül İkizler*, 1988, filmleri). Güncel olan Bilgisayarla Üretilmiş Görüntüler (Computer Graphic Imaging - CGI) muhtemelen bizi sayısal uygulamaların görüntünün kendisini fetişleştirdiği bir noktaya getirdi. Bizler özel efektlerin artık bizim için yaratabildiği bir gerilimi izliyoruz. Onlar en az filmin anlatısı kadar önemlidirler (Harry Potter serisindeki ya da

Martin Scorsese'nin *Aviator/Göklerin Hakimi*, 2004, filmindeki müthiş CGI efekleri örnek olarak düşünülebilir).

Türler aynı zamanda yıldız oyuncular için de birer araçtırlar. Fakat yıldız oyuncular da türler için araçtır. Bildiğimiz gibi, anlatı yapıları ve ikonografi izleyicilerin türleri ayırt etmelerini sağlayan iki özelliktir. Böylece, yıldız oyuncular türsel ifade etmenin gerçekleştiği birer alan haline gelirler – yani, yıldız oyuncular artık tür için birer araçtırlar. Bu durumda türler, yıldız oyuncuların özel bir türün taleplerini, kodlarını ve uzlaşımlarını karşılayabilmek ve belki de bunları aşabilmek için (örnek olarak herhangi bir Robert De Niro filmi gösterilebilir) kendi potansiyellerini sergileyebildikleri söylevsel ya da anlatısal alanlardırlar. Türler aynı zamanda yıldız oyuncuların (erkek ve kadın) kendi bedenlerini sergileyebildikleri ya da onların bedenlerinin sergilendiği ikonografik alanlardırlar (hemen akla gelen örnekler Marilyn Monroe, James Dean, Marlon Brando ve Brad Pitt'tir). İzleyicilerin belleği, beklentileri ve arzuları bu iki alanda (anlatı ve ikonografi) harekete geçmektedir ve bunlar performans stratejileri tarafından kontrol edilmektedirler: bizler türleri ve yıldız oyuncuları hatırlarız ve onlardan belirli şeyleri bekleriz ve sonunda memnun kalırız.

Bir tür filmi kendi türünden olan diğer bütün filmlere gönderme yapmaktadır ve bu yüzden türler hem filmler arası göndermelerin gerçekleştiği yerlerdir, hem de metinlerarasıdırlar. Bu aynı zamanda türlerin bir tarihi olduğu anlamına da gelir. En son çekilen Western filmi, türsel olarak ilk Westernden bu yana dek yapılmış diğer Westernlerle ilişkilidir. Fakat bir türün ortaya çıkışının altında yatan toplumsal motivasyonlar da vardır: Westernler ya da gangster filmleri neden vardır? Hangi gereksinimleri karşılamaktadırlar? Öyleyse türler toplumun ve tarihin basit birer yansıtıcıları olmasalar da, tarih ve toplum tarafından harekete geçirilmiştirler (Neale, 1980: 16). Örneğin, 1950'lerde, Demir Perde'nin her iki tarafında yapılan Soğuk Savaş filmleri, teknolojik ilerlemenin yüzünden (atom bombaları, uzay araştırmaları) duyulan güvenlikle ilgili korkuları yatıştırmaya ve hem Batı, hem de Doğu blokunun ideolojilerinin (kapitalizm ve komünizm) erdemlerini ön plana çıkarmaya yönelik denemelerdi. Gerilim

türünün bir alt türü olan **kara film**, Amerika Birleşik Devletleri'nin savaşta olduğu yıllarda ve hemen sonrasında, yani 1940'larda ve 1950'lerde en parlak dönemini yaşamıştı. Bu süre zarfında kadınların rolleri köklü bir şekilde değişmişti. Onlar artık çalışıyorlardı ve sosyal ve kamusal alanın birer parçasıydılar. Peki ya 'oralarda' savaşan 'onların erkeklerine' ne olacaktı? 'Ev'e döndüklerinde ne bulmayı ümit edebilirlerdi? Ev ve ülke (ABD) artık giderken arkalarında bıraktıkları güvenli ve erkek egemen yerler değildiler. Ortada olan komünizm tehlikesi düşünüldüğünde sağlanan barış da pek bir şey vaat etmiyordu. Bu bilgiler ışığında, kara film toplumsal değişim karşısında erkeğin güvensizliğinin ve barışın süren etkisine rağmen artan hayal kırıklığının bir dışavurumu olarak görülmektedir. Türler (kendi ülkeleri hakkında olduğu gibi) kendi dönemleri hakkında da bilgi verirler – örneğin, ABD'de 1970'lerin **Siyahi sömürü** filmlerini ve bunların aynı döneme ait Afro-Amerikalı siyahilerin bilinç hareketinin yükselişini nasıl zayıflatmaya çalıştığını bir düşünün. Daha yakın dönemde, şimdilerde çok başarı olan retro-türlere olan ilgiden dolayı endişelenmeli miyiz? Yeni kara filmler ve yeni melodramlar önemli başarılar elde etmektedirler. Bunlar birer parodi midirler, yoksa birer taklit midirler? Eğer burada sıralanan filmler bağlamında düşünürsek – *Road to Perdition/Azap Yolu* (Mendes, 2002), *Mulholland Drive/Mulholland Çıkmazı* (Lynch, 2001), *The Man Who Wasn't There/Orada Olmayan Adam* (Coen Kardeşler, 2001), *Far From Heaven/Cennetten Uzakta* (Haynes, 2002) - bu birkaç örneğin bile, türlerin bir kez daha gözden geçirildiklerini ve izleyicilerini şaşırtmaya başardıklarını hiç tereddüt etmeden söylemek için bize olanak sağladıklarını düşünmekte belki de haklıyızdır.

Sonuç olarak, türler kendileri için karakteristik olan ikonografi ve uzlaşımlarla tanımlanabilirler. Ancak tür aynı zamanda değişken ve zor anlaşılır bir terimdir ve bu yüzden hiçbir zaman sabitlenmiş değildir ve ekonomik ve tarihsel gereklilikler nedeniyle ya da kasıtlı parodi uygulamaları aracılığıyla sürekli bir değişim süreci içindedir.

Daha ileri okuma için bkz. **Altman, 1999; Grant, 1986, 1995 ve 2003; Grodal, 1997; Neale, 1980, 1990 ve 2000; Schatz, 1981.**

U

UYARLAMA

Edebi eserleri filme uyarlamak, sinemanın oldukça eski bir geleneğidir. Başlangıç örneği olarak, İncil'in ilk uyarlamaları gösterilebilir (örn. Lumière kardeşlerin on üç sahnelik yapımı *La Vie et passion de Jèsus Christ*, 1897 ve Alice Guy'ın *La Vie de Christ*, 1899). 1910'larda, bilinen edebi eserlerin sinemaya uyarlanması, yapımcılar ve salon işletmecileri tarafından, filme gitmenin 'zevk sahibi' insanlara ait bir alışkanlık olduğunu göstermek ve orta sınıfları salonlara çekmek için bir pazarlama stratejisi olarak kullanıldı. Edebi uyarlamalar da sinemaya, bir-sanat-olarak-eğlence kimliğini kazandırma konusunda yardımcı oldu. Buna paralel olarak edebi uyarlamaların, her zaman, (sinema aracılığıyla) bir ulusa kendi klasiklerini ve edebi geleneğini öğretme konusunda eğitsel bir değer taşıdıklarının düşünülmesi önemlidir. İngiltere'de, BBC'nin sinema için üretilen bir filmi hemen akabinde televizyonda göstermesi ve daha sonra, filmin videosundan ve öğretmen ve öğrencilere yönelik eğitim kitaplarından oluşan bir eğitim setini hazırlaması dikkate değer bir örnektir. Dolayısıyla uyarlanmak üzere seçilen romanların da, bir ölçüde, ulusalcı 'değerlerin' bir tür uzantısı olarak değerlendirilmek zorundaydılar.

Edebi uyarlama yeni bir öykü ortaya çıkartır; bu özgün öyküden farklı bir öyküdür, artık yeni bir hayat oluşturulur ve bu yenilik karakterler için de geçerlidir. Hem anlatı hem de karakterler, aslında, özgün öyküden doğmuş olsalar da, ondan ayrı bir şekilde, bağımsız olarak hayatlarına devam ederler. Uyarlamalar yıldızlar yaratabilirler (çağdaş İngiltere bağlamında, Colin Firth, *Pride and Prejudice*/*Aşk ve Gurur*, 1995; Ewan McGregor ve Robert Carlyle, *Trainspotting*, 1995) ya da yıldızlar bu 'tip' rollerle özdeşleşebilirler (Emma Thompson, Helena Bonham-Carter, Nicole Kidman, Holly Hunter), roman ise, her şeyden önce, hatırlayabileceğimiz ve belirli bir davranışla ilişkilendirebileceğimiz karakterler yaratırlar (örn. *Pride and Prejudice*'deki, Bn. Bennet, Darcy). André Bazin'in (1967: 56) dediği gibi film karakterleri, özgün metnin dışında var olan yepyeni bir tür mitoloji üretmektedirler.

Esasen, üç tip edebi uyarlamadan söz edilebilir: birincisi, uyarlamaların geleneksel olarak en çok akla gelen çeşidi olan edebi klasikler; ikincisi, oyunların beyaz perdeye uyarlanması; ve son olarak, henüz klasik olarak düşünülmeyen ve popüler roman tanımlaması içinde kalacakmış gibi görünen çağdaş metinlerin uyarlaması. Bu üçü arasında ikincisi, birkaç Shakespeare uyarlamasında görüldüğü gibi bazen güncel bağlama dönüştürülse de (örneğin, günümüz Los Angeles'a uyarlanan *Romeo and Juliet/Romeo ve Juliet*, Baz Larhmann, 1996), muhtemelen özgün metnine en sadık kalan çeşittir. Fakat bu maddede, üçüncü çeşit uyarlamalardan da bahsedilmesine rağmen, daha çok birinci çeşit uyarlamalar üzerine yoğunlaşılmaktadır.

Batı dünyasında edebi uyarlamalar, sanki Avrupa'nın oturmuş bir edebi geleneği varken Amerika'da bu yokmuş gibi, daha çok Avrupalıların tercih ettiği bir yapım türü olarak düşünülür. Fakat Avrupa geleneğinin oluşturduğu bu türdeki sinema pazara egemen olarak, filmlerini sürekli dışarıya ihraç etse de (Avrupa kendi kültürünü 'dünyanın kalanına' *satmaktadır*), ABD'nin de uyarlamalarını yaptığı kendi edebi klasiklerinin var olduğu vurgulanmalıdır - hemen Henry James'in ve Edith Wharton'un romanları ve kısa hikayeleri akla gelmektedir (örn. *Portrait of a Lady/Bir Kadının Portresi*, Jane Campion, 1996; *The Age of Innocence/Masumiyet Çağı*, Martin Scorsese, 1993). Savurgan Hollywood-tarzı edebi uyarlamaların *kilometre taşı*, muhtemelen, Jack Clayton'un Scott Fitzgerald'ın eserinden uyarlanan *The Great Gatsby*'dir (*Muhteşem Gatsby*, 1974). Afrikalı-Amerikalı romancıların modern klasikleri de epeyce ilgi görmektedir (örn. Alice Walker'ın *The Color Purple/Mor Yıllar*, Steven Spielberg, 1985 ve Toni Morrison'un *Beloved/Sevgili*, Jonathan Demme, 1998). Yoksa Hollywood esas olarak popüler roman uyarlamalarını daha çok tercih etmektedir (özellikle de detektif romanlarını).

Diğer daha bilinen alanlarla karşılaştırıldığında, edebi uyarlamalar ile ilgili yapılan eleştirel çalışmaların çok az olduğu görülmektedir. Bu konuya yönelik ilginin 1970'ler boyunca biraz arttığını (örn. Bluestone, 1971; Marcus, 1971; Wagner, 1975; Horton ve Magretta, 1981) ve 1980'lerin ortalarından itibaren ilginin tekrar yükselişe geç-

tiğini ve 1990'larda da bu yükselişin devam ettiğini söyleyebiliriz (örn. Morrissette, 1985; Friedman, 1993; Marcus, 1993; McFarlane, 1996; Griffith, 1997): Edebi uyarlamalar özellikle film çalışmaları alanında büyük bir ilgi uyandırmazken, 1970'lerdeki ilk eleştirel çalışmaların ortaya çıkışı, İngilizce ve diğer yabancı dil bölümlerine film derslerinin konulmasına bağlanabilir. Bu bölümlerde, özgün metne ne kadar sadık kalındığı ile ilgili araştırmaların yapılıyor olması, bu görüşü desteklemektedir. Buna ek olarak, edebi uyarlamalara yönelik olan bu ilgi, aynı dönem içerisinde film kuramının daha çok ilgi çeken ve ilk önce **yapısalcılık**, bir dönem sonra da **yapısalcılık sonrası** olarak adlandırılan, daha zorlu bir alanına yönelik doğan bir tepki olarak da düşünülebilir. Daha yakın dönemdeki ilgi, edebi uyarlamaların beyaz perdede (özellikle İngiltere ve Fransa'da) en popüler dönemini yaşıyor olmalarıyla ilişkilendirilebilir.

Edebi uyarlamalara yönelik eleştirinin büyük bir kısmını kapsayan sadakat ile ilgili eleştiri, eş değerlilik kavramı üzerine yoğunlaşır. Fakat bu yaklaşım anlamın diğer boyutlarını dikkate almadığı için epeyce sınırlıdır. Daha yakın zamanda, bir metinden diğerine geçişte yaşanan değişimin 'değeri'nin sorgulanması gerektiğini düşünen çalışmalar da ortaya çıkmıştır (Andrew, 1984; Marcus, 1993). Örneğin filmler yapılırken romanlardan çok bütçe harcamaları dikkate alınmaktadır ve bu da film uyarlamalarının neden tıpa tıp romanlar gibi olmadığının en temel sebebidir. Ayrıca, çok açıktır ki yıldızların seçimi de özgün metnin nasıl filme dönüştürüleceğini belirleyecektir; uyarlamalarda romanın görsel olduğu düşünülmeyen ya da izleyicilerin ilgisini çekmeyecek sahneleri kesilecektir. Diğer bir ifadeyle, uyarlama sırasında seçimler mutlaka belirli bir **motivasyon**la yapılmaktadır. Marcus (a.g.y.) ve Monk (1996: 50-1) eleştirinin üçüncü bir düzeye ihtiyaç duyduğunu vurgulamışlardır: bu da uyarlamaları tarihsel ve göstergebilimsel bir bağlam içerisinde değerlendirmektir. Böylece, sadakatle ilgili eleştiriden yola çıkarak, metinlerin arasındaki farkı irdelemek yeterli olmadığı gibi, filmin **mizansen**, **kurgu** teknikleri, görüntülerin sembolik kullanımı ve, son olarak da, filmin sesi ve müziği yardımıyla özgün metnin dilini ve biçemini nasıl yansıttı-

ğına (ya da yansıtamadığına) dair metinsel analizler yapmak da yeterli olmayacaktır. Bizler bu farklılıkların anlamını, sosyo-politik, ekonomik ve tarihsel bir bağlam içerisinde düşünerek irdelemeliyiz. Ayrıca, farklılığın göstergelerini de anlamalıyız. Uyarlamalar, bir taraftan, aynılığa ve tekrar inşaya yönelik isteğin, diğer taraftan ise farklılığa verilen onayın karşılıklı sinerjisidirler. Bir dereceye kadar, bilinçli bir atlamaya ve eksikliğe ve aynı zamanda, belirli anlatı elemanlarının ya da stratejilerinin diğerleri üzerinde kurduğu bir imtiyaza, hatta aşırı bir üstünlüğe dayalıdırlar.

Film uyarlamalarının, özgün metne göre hem eksikleri hem de fazlalıkları vardır. Fazlalıkları, sadece, görüntü ve sese sahip olmaları nedeniyle yazılı metni aşmalarından kaynaklanmamakta, aynı zamanda, müellife ait metinlerin ve dolayısıyla anlam üretimlerinin birer iç içe anlatısı olmalarındandır. Açmak gerekirse: ortada bir özgün metin vardır (T^1), bir uyarlanan metin (T^2), filmin metni (T^3), yönetmenin metinleri (T^{4n}), yıldızların metinleri (T^{5n}), yapım (bağlam)metinleri (T^{6n}) ve son olarak değişik metinlerin ara metinleri (T^{7n}). Bu tür bir gösterenler zinciri müellif kavramının varlığını açık bir şekilde şüpheye düşürmektedir. Böylece, özgün metin yazarının filmdeki pek çok muellifin yanında tek olması kuşkusuz filmin azlığıdır (izleyicilerin yükselen seslerini duymaktayızdır: 'yazar bunu demek istemiyor'). Son olarak, aynı bağlam içerisinde, klasik bir edebi metni modernleşmenin etkilerini bir düşünün.

İzleyiciler şikayet etseler de, yine de klasikleri görmek için kalabalıklar halinde sinemaya koşmaktadırlar. Higson'ın (1993: 120) doğru tespit ettiği gibi, özgün metnin tekrar sunulması ya da bir şekilde hafifletilmesi ile oluşan olumsuzluk, 'görselliğin yarattığı zevkle' tam olarak karşılanmasa da en azından bir nebze telafi edilmektedir. Filmin sonundaki zevklerimiz, acılı tepkilerimizden daha güçlüdür. Strong (1999: 61) burada, yerinde bir çıkışla 'nötrleştirme' terimini hatırlatmaktadır. Kendisi bu terimi bir nebze daha farklı bir bağlamda kullansa da – özellikle, uyarlama aşaması özgün metnin kendi dönemsel duyarlılığını değişime uğrattığında –bir metni nötrleştirmek ve kendine uygun hale getirmek esasen, uyarlamanın temel iş-

levlerinden biridir. Uyarlama, az ya da çok, metnin özgün meselesini (ya da yazarın amaçlarından bir bölümünü) nötrleştirerek, onu günümüz bağlamına 'uyacak şekilde' dönüştürür (örn. Emma Thompson'un, Ang Lee'nin *Sense and Sensability/Aşk ve Yaşam*, 1995 filmi için hazırladığı senaryo, özgün Austen romanının feminist bir yeniden yazımıdır).

Klasik uyarlamalar şeffaf olmaktan uzaktırlar. Onlar romanı bambaşka bir şeye dönüştürürler ve ortaya türlerin karışımı olan melez bir yapı ortaya çıkar. Daha da vahimi, zamansal bir hokkabazlığın ve böylece niyetin ortaya çıkmasıdır. Durumu daha net ortaya koymak için, gelin ilk önce Austen, Forster ve Pagnol'un romanlarını ve hemen ardından onların uyarlamalarını ele alalım. Bu romanlar kendi zamanlarında birer modern metindiler ve anlatılan öyküler kendi zamanlarında geçiyor olmalarına rağmen, aynı zamanda geçmişte kalanlar için de oldukça derin bir özlem duygusunu barındırıyorlardı (sosyal, ekonomik değerler ya da gelenekler ile ilgili). Öyleyse, anlatının temel çıkış noktası, geçmişe duyulan özlemdi. Eksikliğin, kaybedilmişliğin duygusu romanın içinde hatırlatılmaktadır. Fakat zaman geçtikçe, bir zamanlar modern olan bu metinler birer klasik olarak edebiyattaki yerlerini aldılar. Filme uyarlandıklarında da, artık güncel zamanı anlatmamaktaydılar ve bunun için birer kostüm ya da kültürel miras filmi haline geldiler. Bir zamanlar güncel olan şimdi geçmişte kalmıştı. Aslında, filmi algılamamızda daha da önemli bir dönüşüm yaşanmaktadır. Biz anlamın değil de geçmişe duyulan özlemin peşindeyiz. Böylece bizim ilgi alanımız, romanın anlattığı zamanların sosyo-ekonomik ve politik özelliklerini *bilme* arzusundan, bu zamanları kostümleriyle ve dekorlarıyla *görme* arzusuna kaymaktadır. Bu şekilde, anlatının geçmişe duyulan özlem olan başlangıcındaki niyeti nötrleştirilir. İzleyiciler olarak bizleri asıl harekete geçiren, romanın içindeki zamana yönelik yaşanan geçmiş özlemidir, Austen'in kadın kahramanlarının ya da Pagnol'un ve Forster'in kahramanlarının yaşadıkları anlara yönelik özlem – bizim 'hayali' geçmişimiz, kendi güncel zamanı istenmeyen bir değişimi yansıtan özgün metnin geçmişi ile aynı değildir. Hem roman hem de film geçmişe özlemle bakarlar, fakat bu aynı geçmiş değildir.

Yapım değerleri, her zaman, özgün metnin taşıdığı düşünülen değerleri karşılama çabasındadır. Böylece edebi klasikler genellikle yüksek yapım değerlerine sahiptirler ve asıl amaç, uygun setler, kaliteli mizansen, özenle hazırlanmış kostüm ve dekorlar yardımı ile geçmişin otantik bir yeniden-sunumunu ortaya çıkartmak ve ana rollerde seçkin oynatmaktır oynatmaktır. İzleyicilerin asıl isteği otantikliğin korunmasıdır ve izleyiciler bunu dikkatle takip etmektedirler. Popüler-romanlara yönelik uyarlamalarda bu derecede bir takip yaşanmamaktadır. Setler daha eften püften olabilmekte ve tanınmamış oyuncular kullanılabilmektedir: buradaki asıl amaç maliyet etkinliğidir. Bu bakımdan, küçük bütçe düşük yapım değerleri anlamına gelmektedir. Ne var ki bu durum, mutlaka bir değer kaybı olarak düşünülmemelidir. Gerçekte, 1930'ların ve 1940'ların pek çok Hollywood **B-filmi** öyle değerlere ulaştılar ki, Batı sinema klasikleri arasına girmeyi başardılar. Güncel edebi uyarlamalar da, yine ucuza mal edilmelerine rağmen, benzer bir başarıya ulaşıp, sinema tarihinin gelişmesinde iz bırakmayı başardılar. Örneğin, 1960'ların **Britanya Yeni Dalgası**, ilham için çağdaş metinlere sırtını dayadı ve ortaya mutfak dramları (kitchen-sink dramas) ile ilişkili, esasen genç işçi sınıfı erkeklerinin sosyo-ekonomik sorunları üzerine yoğunlaşan, çıplak bir sosyal gerçekçilik ortaya çıktı. Yeni İskoç Sineması olarak bilinen harekette de modern edebi metinler kullanıldı ve ekonomik yoksunluğun aşırı bir gerçeklikle anlatıldığı bu düşük-bütçeli filmlerde yine çoğunlukla zor durumdaki genç erkeklerin sorunları ve İskoç şehirli (özellikle erkek) gençliğin uyuşturucu kültürü anlatıldı. Bu bağlamda, Irvine Welsh'in romanından uyarlanan *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) filmi kilometre taşı niteliğindedir.

Çağdaş romanların modern uyarlamaları, şu anda içinde bulunduğumuz politik kültürle ilgili bir şeyler söyleyebildikleri ölçüde ulusal bir değere sahiptirler; klasiklerin uyarlamaları ise, belirli seçkin çevrelerin, özellikle de politikacı seçkinlerin ve nesillerin heves ettikleri gelenek, kültür ve zevk sahibi olmaya yönelik arzuyu yansıtabildikleri sürece, milliyetçi bir değer edinirler. Onlar, geçmişin yardımıyla, her zaman kaygı ve korkudan arındırılmamış olan bugünü gizleye-

bildiklerinden dolayı, günümüzde olup bitenlere sadece dolaylı olarak değinirler. Fakat izler oldukları yerde durmaktadır. Strong'un (1999: 286-91) gösterdiği gibi, Foster'dan uyarlanan *Room with a View / Manzaralı Oda* 'nın (James Ivory, 1986) eşcinsel alt metni, aynı dönemde Britanya'daki Thatcher hükümetinin eşcinsel düşmanı politik eğilimlerini ve yasalarını tam olarak tehdit etmese ya da meydan okumasa da, onları alttan alta oymaya çalışır. Strong (1999: 63) toplumsal cinsiyet bağlamında, klasik ve çağdaş metin uyarlamalarının farklılıkları konusunda çok ilginç bir saptamada bulunur. Klasik metinlerin uyarlanması sırasında ayrıntılar konusunda saplantıya varan titizlik (minyatürleşme etkisi), özgün metnin aşırı derecede kadınsallaşmasını beraberinde getirir. Bu düşünceyi biraz daha ileriye götürürsek, bu tür filmlerde erkek kahramanları öyle giydiririler ki, bir anda tehlikeden uzak, kostümlerinin zarafet ve detaycılığında kendi kadın partnerlerini yansıtan, ideal bir erkek olarak sınırlandırılırlar. Sevimliliklerinin yaydığı ışığın karşısında dururken, erkeklerin bir zamanlar gerçekten de önemli bir gücü elinde bulundurduklarını unutabiliriz. Böylece, bu tarz bir kadınsallaştırma, cinsel eşitlik ve hatta tek cinsiyetlilik hakkındaki çağdaş söylencemizin sınırlandırılıp, başka yönlere çekilmesini temsil etmektedir. Strong'un (1999: 62) vurgusunu yaptığı Britanya Yeni Dalgası gibi hareketlerin çağdaş edebiyat uyarlamaları, ki biz bunlara İskoç Yeni Dalgası hareketini de ekleyebiliriz, başroldeki genç erkek tekil kahramana aşırı önem verilmesi yoluyla özgün metni erkeksileştirmektedirler. Erkeğe yoğunlaşan bu tür filmlerde, kahramanımız haşarı, tehditler savuran, güçlü ve vahşi olarak resmedilir. Fakat filmin metnine yansıyan bütün bu erkekleştirme sürecine rağmen erkeğin, filmin sonunda, 180 derecelik keskin bir dönüşle yenilgiye mahkum olması, ölmesi ya da aynı kalması bizim için düşünülmesi gereken bir konudur.

Ek okuma için metinde adı geçen yazarları inceleyebilirsiniz. Ayrıca bkz. **Barefoot, 2001; Cartmell ve Whelehan, 1999; Washburn, 2001; Wilson, 2002.**

Ü

ÜÇÜNCÜ DÜNYA SİNEMALARI

Üçüncü Sinema başlığının da gösterdiği gibi, buradaki 'Üçüncü' sinema tanımı, bu sinemayı diğer iki sinema tanımından ayırmak için kullanılmaktadır ve rakamların da gösterdiği gibi bu sinemalar hiyerarşik bir yapı içerisindedirler. Bu yolla, Birinci sinema Amerikan Sineması (daha kesin olarak Hollywood sineması), İkinci sinema ise Avrupa ve **auteur** sinemasıdır. Bu terimler, Batı Dünyasının egemen ekonomik güçlerini gösterme isteğini kasten ve ironik bir şekilde parodileştirme amacıyla seçilmiş olsalar da, Birinci ve İkinci Dünya ekonomilerine işaret etmemektedirler. Aksine bunlar egemen sinema pratiklerine işaret ederler: Hollywood-tarzı sinema ve auteur-tarzı sinema (her ikisi de, tabi ki, herhangi bir ülkede uygulanabilirler). Bu Birinci ve İkinci sinemalar, politik bir protestonun ya da reformun sinemaları değildirler. Auteur sineması anaakım filmi sorgulayabilir fakat özellikle *temel* politik değişikliği amaçlamamaktadır ya da bunu yapabilecek durumda da değildir. Diğer taraftan, Üçüncü Sinema ise politik ve sinematografik sistemlerin doğrudan çarpışmasını amaçlamaktadır. Öyleyse, Birinci ve İkinci sinema duruşlarından farklı olan üçüncü bir alanda durmaktadır (daha ayrıntılı bilgi için bkz. **Üçüncü Sinema** başlığına).

Üçüncü Dünya Sineması'nı, Üçüncü Sinema ile karıştırmamak gerekmektedir. Bir terim olarak, en başta Dünya'nın etki bölgeleriyle bağlantılı olarak kullanıldı (Doğu, Batı ve Dünya'nın geri kalanı). Ancak daha sonraları Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünya terimleri, küresel ekonomik etkilere bağlı olarak belirli ülkeleri ve kıtaları ifade eder hale geldiler. Üçüncü Dünya terimi, 1952'de Soğuk Savaş'ın en yoğun olduğu dönemde, iki süper-gücün (ABD ve eski Sovyetler Birliği) müttefiki olmayan ülkeleri tanımlamak için kullanıldı. Bu dönemde, Birinci Dünya terimi Batının egemen ekonomilerine ve İkinci Dünya terimi Sovyetler Birliği'nin ve onun uydu devletlerinin ekonomilerine işaret etmekteydi. Günümüzde, Birinci ve İkinci Dünya

ekonomileri, daha çok Kuzey Amerika, Kuzey Avrupa, Orta Doğu'daki bazı ülkeler, Avustralya, Yeni Zelanda, Güney ve Doğu Avrupa ülkelerinin ekonomileri için daha serbest bir şekilde kullanılan terimlerdir. Üçüncü Dünya ise diğer bütün kıtalar ve ülkeler için kullanılan bir ekonomi terimidir – İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Pasifik Kenarı (Japonya, Güney Kore, Tayvan, Singapur, Tayland ve Malezya için kullanılan küresel bir ekonomi terimi) olarak bilinen ülkeleri dışarıda tutarak, ki bunların, çok yakın bir zamana kadar önemli bir ekonomik gücü temsil ettikleri düşünülmekteydi (Uzak Doğu Kaplanları - 1990'ların sonlarına doğru yaşanan ekonomik çöküşten beri başvurulmayan bir tanımlama). Bazıları Pasifik Kenarı tanımlamasının, hissedilen (Çin ve eski Sovyetler Birliği'nin) komünist tehdidine karşı, Batılı ve Avrupa-merkezli bir değerler sistemini garantilemek isteyen Amerikalılar'ın ürettiği yapay bir ekonomik tanımlama olduğunu söyleyebilirler. Üçüncü Dünya terimine benzetilerek, Üçüncü Dünya Sineması da Afrika kıtasının, Orta Doğu bölgesinin, Hindistan kıtasının, Çin ve Asya bölgelerinin ve Latin Amerika'nın sinemalarına işaret etmektedir. Görebileceğimiz gibi, terim yine çok serbest bir şekilde kullanılmaktadır, çünkü bu geniş şemsiye altında düşünülen sinemaların tamamı, mutlaka Üçüncü Dünya ekonomileri içerisinde değildirler. Örneğin, Orta Doğu'daki bütün ülkeler fakir değildir fakat fakir olmayanlar için de kesin olan bir şey varsa o da Avrupa merkezli olmadıklarıdır. Ve Üçüncü Dünya Sineması teriminin çok serbest olarak kullanılması ve dolayısıyla problemli olması gibi, Üçüncü Dünya teriminin kendisi de problemlidir. Homi Bhabha (1989: 112-13) bu terimin, onu kullanma zorunluluğumuza rağmen, aşağılayıcı imalarından ve jeopolitik dünya görüşü hakkındaki varsayımlarından dolayı, oldukça sorunlu bir terim olmaya devam ettiğini belirtmektedir.

Üçüncü Dünya Sineması ile ilgili ilk paradoks, eğer onun bütün sinemalarını tek bir bütün olarak düşünmeye başlarsak (İkinci sinema tanımıyla Avrupa Sineması için düşündüğümüz gibi), o zaman (yapım ve izleyici açısından) en büyük üretimi gerçekleştiren tam da bu sinemadır. Ancak bu sinemaya, sanki Kuzey Amerika ve Avrupa'nın 'gerçek' sinemasının bir alt sinemasıymış, bir gölge sinemasıymış gibi

davranılmaktadır. Buna ek olarak, Batı dünyası Üçüncü Dünya Sinemasının ne olduğu konusunda çok az bilgiye sahiptir ve bu sinemayı ithal etmek ve tanımak konusunda da çok meraklı değildir. Hatta bu sinemayı tek bir birim (bileşik bir bütün) olarak konuşmak dahi sorunun bir parçasıdır. Öyleyse ilk yapılacak şey terimi çoğul olarak kullanmak: Üçüncü Dünya Sinemaları. Üçüncü Dünya Sinemaları çok açık bir şekilde, çok çeşitli sinemalardan oluşmaktadır - ABD'den ve hatta Avrupa'dan çıkan sinemalardan çok çok daha çeşitli sinemalar. Batı toplumları daha da çokkültürlü olmaya devam ettiği sürece ve sömürge sonrası kuram ve uygulamaları ile ilgili çalışmalar daha da yaygınlaştıkça, Üçüncü Dünya Sinemalarının çok daha tanınır hale geleceği açıktır (tiresiz kullanımın açıklaması için bkz. **sömürge sonrası** maddesinin ilk paragrafına). Ve teknoloji (filmlere İnternet üzerinden ulaşma yoluyla) kültürün 'daha fazla' tüketimine yönelik geliştikçe, küreselleşen tüketiciler için çok daha fazla görüntünün üretilmesi gerekli hale geldi. Burada tabi ki bu 'keşfedilmemiş' sinemaların (bu terimi sömürgeci olmayan bir tarzda kullanıyorum) çok daha hızlı bir şekilde tanınır hale geleceklerini beklememiz ve ümit etmemiz gerekiyor.

Ella Shohat ve Robert Stam'ın *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (1994) kitabı Batı dünyasında olan bizlerin, Appiah'ın (1992) Avrupa kuramlarının ve onların bütün sinema anlayışlarına uygulanmasının sahte-evrenselciliği dediği tuzağa düşmememiz için kilit bir metindir. Bir başka değişle, (bizim) Üçüncü Dünya Sinemaları'nı kendi Batılı ve Avrupa merkezli gözlerimiz, zihniyetimiz ve kuramsal yaklaşımlarımız üzerinden düşünmememiz gerekmektedir. Daha uç bir örnek vermek gerekirse, belli ki toplumsal cinsiyetin inşası, kadınsılığın ve erkeksiliğin ulusal kültür geleneklerinin içerisinde nasıl görüldüğü ile bağlantılı olarak farklı gerçekleşecektir. Ayrıca, Üçüncü Dünya Sinemalarını kendi gelenekleri nden ve kuramlarından yoksun olarak da düşünmememiz gerekmektedir. Bu sinemaların, sadece yakın zamanda, hemen sömürgesonrası dönemin içinde ya da bazı durumlarda devrim-sonrası ya da *askeri darbe* ya da *askeri darbe*-sonrası dönemde 'ortaya çıktıklarını' düşünmememiz gerekir. Gerçekten de düşünmemeliyiz. Üçüncü

Dünya Sinemaları çoğunlukla ya başından itibaren ya da Avrupa'daki ve Kuzey Amerika'daki sinemaların doğuşundan çok kısa bir süre sonra ortaya çıktılar. Örneğin Lumière kardeşler, kendi *cinématographe*'larıyla dünyayı dolaşarak, emperyalist devletleri kendi kolonilerinin görüntülerini çekmek konusunda cesaretlendirdiler. 1900'lerin başlarında pek çok sömürgeci ülke kendi Sömürge Film Birimleri'ni kurmuşlardı ve bazıları yerli sinemacıları, kendi yerel izleyicilerini eğelendirmek üzere film çekmeleri konusunda aktif bir şekilde teşvik etmekteydiler. Hindistan örneğinde olduğu gibi, sömürgeciliğin kültürel asimilasyonla ilgili olmadığı diğer bazı ülkelerde, yerli tüccarlar film şirketlerine daha 1900'lerde parasal destek sağlıyorlardı. Hatta tekrar Hindistan örneğini verirsek, bu ülkenin 1896 gibi erken bir tarihte dahi 'kendi' sineması olduğunu söyleyebiliriz. Hindistan'ın inanılmaz tiyatro geleneği (Parsee muhtemelen Batılıların en iyi bildiği tiyatro geleneğidir), performansların sonlarında atraksiyonlar sunan bu erken dönem kısa filmlerinin gösterimi için 'hazır' salonların mevcut olduğu anlamına gelmekteydi.

Unutmamamız gereken bir diğer önemli konu da Üçüncü Dünya Sinemalarının kendi kuramsal **söylevlerini** filmlerin çerçevesinde kurduklarıdır. Tekrar Hindistan'a bakacak olursak, film kuramının 1948 gibi erken bir dönemde, Satyajit Ray ve Chidananda Das Gupta'nın ulusal entegrasyona yardımcı olabilecek bağımsızlık-sonrası sinemanın önemi konusundaki yazılarıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Onların yazıları ve kısa süre sonraki Ritwik Ghatak ve Kobita Sarkar'ın (1960'larda ve 1970'lerdeki) yazıları, gerçekçiliğin modernizme karşı, modernizmin avangarda karşı, ulusal sinemanın bölgesel sinemaya karşı ve benzeri konulardaki teorik tartışmalardan oluşan bir birikim oluşturdular.

'Bizim' (yani Batılı sinema eleştirmenlerinin) Üçüncü Dünya Sinemalarıyla ilgili bu 'yeni oluşturulan' yaklaşımımız, bizi Shohat ve Stam'ın (1994: 32) Dördüncü Dünya Sinemaları olarak adlandırdığı sinemaların da olduğu gerçeğine karşı kayıtsız bırakmamalıdır. Shohat ve Stam'ın açıkladığı gibi Dördüncü Dünya'dan konuştuğumuzda bizler 'yabancı istilacılar tarafından ele geçirilen ya da sınırları

çizilen yerleşim yerlerinde hala oturmakta olan yerli halkın geride kalan torunlarından' (a.g.y.) söz etmekteyizdir, örneğin ABD'deki Yerli-Amerikalılardan, Latin Amerika ülkelerindeki Yerli-Kızılderililerden, Yeni Zelanda'daki Maorilerden ve Avustralya'daki Aborjinlerden - bunların tamamı kendi sinemalarını ürettiler. Ben Üçüncü ve Dördüncü Dünyalarla ilgili yapılan bu ayırıma inanıyorum, dolayısıyla Avrupa merkezli olmayan sinemalardan söz ettiğimizde, bu dünyaların sinemalarıyla ilgili yapılan ayrım son derece yararlıdır. Bu ayrım Batı'daki bizlerin, anlamayı bir tarafa bırakın, hemen hemen hiç bilmediğimiz sinemalar hakkında yapacağımız homojenleştirmeyi önler. Ayrıca bu ayrım, hangi bölgenin olursa olsun sinemaları ve onların kültürel mirası hakkında konuştuğumuz zaman, Batılı egemenliğe yönelik inancın (piyasa egemenliği olsun ya da kültürel hegemonya olsun fark etmez) genellikle gerçeklikten ziyade kurguya daha yakın olduğu gerçeğinin farkında olmamız gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu başlıkta, bundan sonra Üçüncü Dünya Sinemalarıyla ilgili bir özet sunulmaktadır. Bu mütevazi ve kaçınılmaz olarak şematik bir özettir, fakat 'doğru yolu göstermeyi' amaçlamaktadır. Dolayısıyla her kıtanın ya da bölgenin Üçüncü Dünya Sineması, en önemli meselelerden bazıları ön plana çıkartılarak ve daha ayrıntılı bir araştırma yapmak isteyen okuyuculara faydalı bibliyografik referanslar sunularak, kısaca ele alınmaktadır.

Afrika kıtasının sinemaları

Güney Afrika gibi bazı Afrika ülkelerinin uzun bir sinema 'gelenekleri' olmalarına rağmen - bu Beyaz, sömürgeci yerleşimcilerin sinemasıdır - Çin ve Hindistan'dan farklı olarak, Afrika sinemaları oldukça yenidir ve genellikle sömürge sonrasına aittir. Ayrıca Afrika sinemasını doğrudan bir kavram olarak ele almak da çok anlaşılır değildir. Bir tek Kuzey Afrika sinemalarıyla Sahra Çölü'nün Güneyindeki sinemaların arasındaki gibi bazı önemli ayrımlar yoktur, ayrıca ülkelerin kendi içlerinde de - Ukadike'nin (1994: 12) etnik altkültürlerin bir arada bulunması olarak tarif ettiği - bazı ayrımlar söz konusudur. Örneğin Nijerya'nın Ife ve Nok kültürleri, bu ülkenin

yerel dillerinde olduğu gibi, birbirlerinden oldukça farklıdırlar. Nijerya'daki film üretimi söz konusu olduğunda, sinemasının büyük bir bölümü edebi uyarlamalardan oluşmaktadır ve Yoruba gezici tiyatro geleneğinden fazlasıyla etkilenmiştir. Böylece, filmlerin çoğu Yoruba dilinde çekilirken, farklı yerel kültürlere dayalı olan diğer filmler kendilerine özgü dilleri kullanmaktadırlar (örneğin, *Amadi*'de Igbo, Ola Balogan, 1974; *Kanta of Kebbi*'de Hausa, Adamu Halilu, 1984).

Benzer bir şekilde, üretim pratikleri de bir tek yerli yapımları finanse etmek anlamında değil de, aynı zamanda neyin Afrika filmi olduğu ile ilgili olarak da oldukça karmaşıktır. Son yıllarda pek çok film, yerli yapım olmamalarına ve yerel olarak finanse edilmemelerine rağmen, Afrika ülkelerinde çekildikleri ve Afrikalı oyuncular oynattıkları için, Afrikalı olarak adlandırılmaktadırlar. Yakın bir örnek, İngiliz sinemacı Les Blair tarafından yönetilen ve bir İngiltere, Güney Afrika ortak yapımı olan 'Güney Afrikalı' *Jump the Gun* (1997) filmidir. Ne var ki, ortak yapımlar film endüstrisi altyapısına sahip olmayan ülkelerde genellikle film üretmenin tek yolu olduğundan dolayı, bu durumu mutlaka olumsuz bir gelişme olarak ele almamak gerekmektedir.

Daha anlaşılır olmak adına bu bölüm iki ayrı alt bölümde incelenmektedir: Sahra Çölünün Güneyinde kalan Afrika sinemaları ve Kuzey Afrika sinemaları.

Sahra Çölünün Güneyindeki sinemalar

Sömürgecilik döneminde Sahra Çölünün Güneyindeki Afrika İngiltere, Belçika, Fransa, Portekiz ve Hollanda tarafından paylaştırılmış durumdaydı. Afrika kıtasının bu bölgesini oluşturan sinemalar dikkate alındığında, üç ana dile işaret eden üç bölge ortaya çıkmaktadır: Frankofon, Anglofon ve Lusofon (son terim eski Portekiz sömürgelerine işaret etmektedir). Hollanda örneğinde ise böyle belirgin bir dilsel ya da sinemasal 'gelenek' yoktur. Güney Afrika'dan çıkan bir Afrikaner sineması olmasına rağmen, bunun eski Hollanda sömürgecileriyle bir ilgisi yoktur. Afrikanerler, Hollanda sömürgeciliğinin erken döneminde (250 yıl öncesinde) kendilerini Hollandalılardan ayırıp, kendi dillerini ve kültürlerini yaratan Hollandalı göç-

menlerdir. Afrikaans kendi başına var olabilen bir Hollanda lehçesidir. Dolayısıyla, bu bağlamda Hollandafon sinemadan söz edemeyiz. Günümüzde, Sahra Çölünün Güneyindeki ülkelerin çoğu yeni-sömürge evresindedirler. Bununla ben, bu ülkelerin henüz tam anlamıyla demokratik bir düzeye ulaşmadıklarını kastetmekteyim. Bunun nedeni, en başta Avrupa'nın ya da ABD'nin (askeri oligarşi ya da diktatörlük biçimindeki) dolaylı egemenliğidir ve/veya bu ülkelerin ekonomik soygunudur. Afrika ülkeleri Dünya Bankası ve Uluslararası Para Fonu aracılığı ile bu ülkelere büyük miktarda borçlandılar ve hiçbir ülkenin bu borçları ödeyecek gücü yoktur (çoğu Afrika ülkesinin GSMH'sı ile sadece bu borçların faizi ödenmektedir).

Afrika sinemalarının karşılaştığı diğer büyük sorun da kültürel sömürgeciliktir. Hollywood Sahra Çölü'nün Güneyindeki ülkelerin çoğununun sinema salonlarına hakimdir. Fakat aynı zamanda Hindistan müzikalleri ve Hong Kong Kung-Fu filmleri de salonlarda önemli yer almaktadır. Afrikalı izleyiciler kendi yerel sinemalarını izlemek için ya fırsat bulamamaktadırlar ya da 'öteki' sinemaların cazibesi o kadar yüksektir ki kendi sinemalarını ihmal etmektedirler. Kültürel sömürgeciliğin diğer bir çeşidi de, tabi ki (henüz çok büyük olmasa da) televizyonun varlığıdır. Televizyon tüketimi açısından Güney Afrika en başta gelen ülkedir, fakat televizyonda gösterilenler yerel üretimler değildir ve MNET uydu ve kablo sistemi devreye girdiğinden beri, özellikle yabacı filmlerin (çoğu Amerikan) olduğu yoğun bir yabancı yapım çeşitliliği söz konusudur. Televizyon diğer Afrika ülkelerinde genellikle devletin kontrolündedir ve kontrolün ve propagandanın bir aracıdır.

Sinema Afrika'ya, sömürge tarihinin değişik dönemlerinde getirildi. Yerli insanların eğlence aracı olarak sinemanın varlığını, Güney Afrika'da 1896'da ve Senegal'de 1900'ler gibi erken bir tarihte görebilmekteyiz. Başka yerlerde misyonerlik faaliyetleri sinemanın varlığını sağlamış olabilir fakat bu girişimler 1920'lerden önce çok da fazla değildi. Ne var ki, sinemanın daha belirgin olarak kullanılması, yerli insanları araştıran bir araç olarak sömürgeci faaliyetlerde ortaya çıktı. Siyahi Afrikalının vücudu ve kültürü, etnografik filmcilik bahane-

siyle ya da sadece eğlence amacıyla, Batıda 'evine dönen' meraklı izleyiciler için egzotik hale getirilmekteydi. Bu sinema kısa bir süre içerisinde ilham kaynağı olmaya başladı ve genellikle Avrupa'daki ve ABD'deki stüdyolarda üretilen bir anlatı sinemasına dönüştü. Siyahlar ya sömürgeci efendinin (ve hanımefendinin) itaatkar çalışanı olarak ya da yabani ya da yamyam olarak sunulmaktaydı. Batılılar tarafından yapılan filmlerde Afrikalıların egzotik ötekiliği, temelde onların Beyazlarla kıyaslandığında inkar edilemez bir şekilde daha aşağı bir nitelikte olduklarını sergilemek için kullanmaktaydı. Birkaç film ismi durumu açıklamaya yeter: *The Wooing and Wedding of a Coon* (*Bir Zencinin Flörtü ve Evliliği*, 1905), *Kings of the Cannibal Islands* (*Yamyam Adalarının Kralları*, 1909), *Voodoo Vengeance* (*Zenci Büyücünün İntikamı*, 1913). Ve bu büyülenme zamanla yok olmadı. 1930'larda, En Kara Afrika'nın gerçek yüzünü gösterdiğini iddia eden belgeseller ve kurmacalar da Siyahları barbar ve yabani (örneğin antropolojik *Congorilla*'da, 1932) ya da asil ruhlu yabani olarak (örneğin *King Solomon's Mines*, 1937, kurmaca filmde) sergilediler.

Sahra Çölü'nün Güneyindeki sinema, bir Afrika sineması olarak 1950'lerin ortalarında belirdi. İlk önce kısa filmler şeklinde ortaya çıktı. İlk film Paulin Soumano Vieyra'nın *Afrique sur Seine* (1955) çalışmasıdır. Bu filmi, uzun bir zaman sonra Ousmane Sembene'nin 1963 yapımı *Borom Sarret* çalışması izledi. Her iki sinemacı da Senegallidir ve her ikisi de film yapımının ve sinema tarihinin öncüleri olarak görülmektedirler. Vieyra muhtemelen en çok didaktik belgeselleriyle tanınmaktadır (örneğin *Mol*, 1957, *En résidence surveillée/Under House Arrest*, 1981). Ayrıca Afrika Sinemasıyla ilgili, bu sinemanın içeriden 'bir' tarihini yazma konusunda öncülük eden iki önemli kitabın da yazarıdır (Vieyra 1975; 1983). Afrika Sineması bağlamında Sembene Afrikalı Frankofon sinemanın en önemli öncüsü olarak görülmektedir. Senegal, Sahra Çölü'nün Güneyindeki Afrika Sinemasındaki liderliğini devam ettirdi. İlk siyahi Afrikalı uzun metrajlı kurmaca film Sembene'nin *La Noivre de ...*'dir (1966, *..li Siyahi Kadın* anlamına gelse de, *Siyahi Kız* olarak yetersiz bir şekilde çevirilmiştir). Ve ilk siyahi Afrikalı kadın filmi *Kaddu Beykatt* da bir Senegal yapımıdır (*Köyümden Mektup*, 1975, Safi Faye). Senegal'in

sinemadaki liderliği diğer Frankofon ülkelerin gelişimine ilham kaynağı oldu: Burkina Faso, Nijer, Mali ve Moritanya'ya. Ve az sayıda filmden söz ediyor olsak da Anglofon ve Lusofon sinemalarla karşılaştırıldığında, Frankofon Sineması, Sahra Çölünün Güneyindeki sinema üretiminin %80'ni gerçekleştiren oldukça canlı bir sinemadır.

Bütün Sahra Çölü'nün Güneyindeki Sinemalar için en önemli sorun, sinemacıların eğitimine yardımcı olacak güçlü bir altyapı eksikliğidir, ki fonlardan ve dağıtım aşamasında söz etmiyoruz bile. Bütün Sahra Çölü'nün Güneyindeki Sinemalar bağımsızlıktan sonra ortaya çıktılar ve Accra'daki Gana Film Okulu'nu ve sinemanın (daha doğrusu genellikle video yapımının) öğretildiği üniversitelerdeki birkaç film bölümünü bir tarafta tutarsak, Afrikalı sinemacılar film eğitimi için yurtdışına gitmeye mecburlar. Demokrasiye geçtiğinden beri, Güney Afrika film eğitimine kaynak aktarmaktadır, fakat genellikle deneyim kazanma alanı televizyondur. Ve bu durum da eğitimle ilgili olanakların ne kadar kısıtlı olduğunu özetlemektedir. Okumak için yurtdışına gitme zorunluluğu kendi başına bir sorun değildir, asıl mesele bu sinemaların kendi yapımlarını bağımsız bir şekilde üretebilecek garantilerinin olmamasıdır.

Geleneksel olarak Afrikalı Frankofon Sinemalar, Anglofon ve Lusofon Sinemalara nazaran daha çok destek görmektedirler. Bütün sinemalar bir tür devlet desteği görmektedir fakat Afrikalı Frankofon Sinemaların, eski sömürgeci ülkelerden, özellikle de Fransa'dan doğrudan ve dolaylı olarak gördükleri destek, onların uluslararası arenada tanınmasında önemli bir etkendir. Fransız hükümetleri (1960'tan beri) art arda gelen Kültür Bakanlıkları aracılığı ile Afrikalı Frankofon Sinemalara parasal destek sağlamaktadırlar. Onlar aynı zamanda filmlerin Afrika dışındaki dağıtımı konusunda da yardımcı oldular; özellikle Fransa'ya ve diğer Frankofon ülkelere fakat aynı zamanda kendi kültürel ataşelerinin ve enstitülerinin bulunduğu ülkelere de (örneğin Güney Afrika, İngiltere ve Kanada). Pek çok sinemacı Fransız film okullarında okuma şansı elde etti: Balogun, Cissé, Faye, Hondo, Mambéty ve Sembene. Fakat bu onların tek deneyimi değildi. Bazıları ayrıca Moskova'ya gidip Sovyet film oku-

lunda da okudular (Cissé ve Sembene). Başkaları da eğitim için Roma'ya gittiler.

Anglofon Afrika Sinemaları için paradoks şudur ki, bazı ülkeler (özellikle Gana ve Nijerya'da) Frankofon ülkelerden daha iyi ekipmanlara sahip olsalar da, yine de, sömürgeci ülkelerin onlara bıraktığı mirası tam anlamıyla değerlendirme konusunda başarısız oldular. Geniş anlamıyla bu miras iki yönlüydü. Birincisi, 1935 yılında Binbaşı L.A.Notcutt tarafından kurulan ve Britanya Film Enstitüsü'nün Sömürge Ofisi tarafından desteklenen Bantu Film Projeleri (genellikle eğitim ve sağlık filmleri). İkincisi, 1939'da İngilizler tarafından kurulan Sömürge Film Birimi (Colonial Film Unit, CFU). Bu dönemde Afrikalılar daha çok rutin işleri yapmak için eğitiliyorlardı fakat çalışmaların neredeyse tamamı İngilizlerin yöntemlerinin ne kadar doğru olduklarının propagandasını yapmak ve daha sonra, Afrikalıları İkinci Dünya Savaşı'nda savaşmaya ikna etmek amacıyla gerçekleştiriliyordu. Buna ek olarak, 1949'da CFU, Gana'nın başkenti Accra'da bir film okulu kurdu. Dolayısıyla, bağımsızlıktan sonra Gana'ya ve Nijerya'ya çok iyi film stüdyoları miras kaldı. Fakat aynı zamanda, film üretiminin yapıları söz konusu olduğunda, geriye miras olarak sömürgeci uygulamalar da kaldı. Böylece, Gana'nın Devlet Başkanı Nkrumah film endüstrisinin altyapısını büyük ölçüde geliştirmiş olmasına rağmen, bu altyapıyı devralan insanlar ideolojik açıdan her zaman ilerici düşünmüyorlardı ve eski sömürgecilerin başlattıkları uygulamaları devam ettirdiler. Gana'yı ve Nijerya'yı örnek aldığımızda, iyi bir eğitim alan yerli sinemacılar yeni-sömürgeci olarak devam ettiler ve ürettikleri filmler sömürgeci 'estetik anlayışı' yansıtmaktaydı (basit anlatılara sahip yavaş tempolu filmler) (daha fazla ayrıntı için bkz. Diawara, 1986). Anglofon Sinemalar için bağımsızlığın ilk yıllarından itibaren durumu daha da karmaşıklaştıran şey, ulusal ekonomilerin militarist yönetimler altında çok zor durumda olmalarıydı. Dolayısıyla, ulusal sinemalar bağlamındaki zayıf planlama stratejileri ve finansman eksikliği sonucunda, Gana ve Nijerya gibi Anglofon Afrika ülkelerinin az sayıda film üretmesi, büyük bir sürpriz olmasa gerek (örneğin Gana 1980'ler boyunca altı tane uzun metrajlı film üretti). Fakat Nijerya 1992'den beri şansını döndürmeye

başarabildi - gerçi ne bağımsız deneysel filmler üretme bağlamında ne de gerçekten uzun metrajlı filmlerin gösterimi bağlamında. Herşeye rağmen, video ve DVD olarak piyasaya çıkan düşük bütçeli filmler konusunda Nijerya, Dünya'daki ilk beş üreticiden biri haline geldi. Buradaki Nijeryalı film endüstrisi tamamen ticaridir ve küreselleşmenin yeni ucuz dijital teknolojiyle buluşmasının etkisinden gerçekten faydalanan bir endüstridir. Nollywood olarak bilinen, video kaset ve DVD'ye dayalı bu endüstri yılda 500 ile 800 arasındaki filmi seri bir şekilde üretmektedir - bu filmler hem Nijerya'da hem de dışarıda iyi satmaktadırlar. Bu filmlerin anlatıları yerel öyküler, komediler, romantik gerilimler ve mutlu aile filmlerinden oluşmaktadır (her biri Hollywood film yapılarının yerele uyarlanmış taklitleridirler). Diğer taraftan, Apartheid sonrası halen küçük da olsa büyümekte olan bir film endüstrisi de vardır -bugün Yeni Güney Afrika Sineması olarak adlandırılmaktadır ve daha çok çağdaş meselelerle ilgilenmektedir. Bu sinema şimdiye kadar Afrika dışında bir tek sinema festivallerinde ve özel programlarda izlenebildi. Örneğin, Mayıs 2001'de Londra'daki National Film Theater, Celebrate South Africa Festivali kapsamında Yeni Güney Afrika filmlerinden oluşan bir program sundu (gösterilen filmlerden bazıları: *Chikin Biznis ... The Whole Story*, Luruli; *Hijack Stories*, Schmitz; ve *Pure Blood*, Kaplan - hepsi 2001). Ramedan Suleman'ın Apartheid sonrası Güney Afrika'da halen devam eden sorunları gösteren *Zulu Love Letter* (2004), en azından iki yılda bir yapılan Carthage Film Festivali'ne (JCC) katılmayı başardı ve orada Gümüş Tanit Ödülü'nü kazandı.

Fakat Sahra Çölü'nün Güneyindeki Sinemalar söz konusu olduğunda toplamda oldukça umutsuz bir tablo ortaya çıkmaktadır. Tabi ki tam tersine bir durum da söz konusudur. Afrikalı Siyahi sinemacıların manifestolarında (bkz. **Üçüncü Sinema** başlığına), Afrika sinemalarının Batının kaçış sineması karşısında birleşmeleri gerektiği ve - Afrikalı kimliğini tam anlamıyla ortaya koymak yoluyla - Batılı Beyaz sinemacıların Siyahi Afrikalılar ile ilgili yaptıkları betimlemeleri önlemeye çalışmaları ya da karşı çıkmaya devam etmeleri gerektiği ile ilgili açık bir ahlaki duruş söz konusudur. Maddi kaynakların eksikliğine rağmen, yine de sinema filmlerinin yapılıyor olması ola-

ğanüstü bir başarıdır. Olağanüstü çünkü bu sinemacılar için maddi kaynakların eksikliği filmin yapılmayacağı anlamına gelmemekteydi, aksine filmi tamamlamanın çok uzun yıllar süreceği anlamına gelmekteydi. Onlar Batıdaki bir sinemacıyı şok edebilecek ve projeyi yapmaktan vazgeçirebilecek kadar uzun bir süreyi beklemeye hazırdılar. Bir projenin (ortak bir yapım dahi olsa) yedi ile on yıl arasında sürmesi alışılmadık bir durum değildi. Senegal'den Mambéty, Moritanya'dan Hondo, Gana'dan Ansah, Nijerya'dan Ogundipe ve Fildişi Sahili'nden Ecaré gibi sinemacıların her biri çok uzun bekleyişlere alışıktır. Ecaré'in açıkça erotik olan (Afrika Sinemasında bir tabu), tartışmalı *Visage de femmes* (*Kadınların Yüzleri*, 1985) filminin yapımı yirmi yıl sürdü. Yakın dönemin tarihinde, yapım söz konusu olduğunda tek bir 'başarı' öyküsünden söz edilebilir. Fransa'da eğitim görmüş olan Nijeryalı sinemacı Ola Balogun, 1973'te kendi yapım şirketini kurdu (Afrocult Foundation Limited) ve yılda ortalama bir film yapmayı başarabildi - bazıları Igbo dilinde, bazıları da (daha ağırlıklı olarak) Yoruba dilinde. Başarısının sırrı, birlikte Yoruba gezici tiyatro geleneğinin zenginliğinden yararlandıkları tiyatrocularla yaptığı ortak çalışmalarda yatmaktadır. Yoruba dilindeki filmlerinin her biri büyük bir izleyici ilgisiyle karşılandı ve ona masrafları karşılamaya ve bir sonraki filmini finanse etmeye olanak sağladı. Bir tek alışılmış tarzından uzaklaşıp daha politik bir sinema denediğinde başarısızlıkla karşılaştı (Mau Mau mücadelesi hakkındaki filminde olduğu gibi, *Cry Freedom*, 1981).

Yapılan sinemanın büyük bir bölümü sömürgeciliğin etkilerini kınayan ve geleneğe karşı moderniteyi sorgulayan, ulusal bilinç sinemasıdır. Bu geleneği ve moderniteyi ele alan ve sonra sorgulayan ya da değerlendiren bir sinemadır; modernitenin artılarını ve eksilerini ortaya çıkarmaya çalıştığı gibi (bu konuda Mambéty'nin film çalışmalarıyla ilgili aşağıdaki tartışmaya bkz.), belirli gelenekleri yerleştirmeye çalışan başka bazı gelenekleri de inceleme altına alan bir sinemadır. Öyleyse, Üçüncü Sinema (ek bilgi için bkz. **Üçüncü Sinema** maddesine) ile özdeşleştirilen devrimci ve direnişçi bir sinemadır. Başlangıçta, 1960'ların sonunda ve 1970'ler boyunca uygulamaya dönüştürülen düşüncelerin büyük bir bölümü Frantz Fenon'un yazıla-

nının (**sömürge sonrası kuram** maddesine bkz.) ve bir ölçüde Marksist yazarların etkisindeydiler (özellikle Louis Althusser ve onun **ideoloji** ile ilgili düşüncelerin). Bu bağlamda, söz konusu dönem boyunca çok sayıda Afrikalı Siyahi sinemacının Paris'te bulunması, bu sinemacıların kendi Afrika ülkelerine geri döndüklerinde bu radikal metinlerle ilgili görüşleri kendi ülkelerine taşıyacakları anlamına gelmekteydi. Fakat bu sinemanın doğasını daha fazla tartışmadan önce, değinilmesi gereken diğer bir önemli faktör de, 1969'da kritik önem sahip Fédération Panafricanie des cinéastes'nin (FEPACI) kuruluşu ve benzer bir şekilde, aynı yıl içerisinde, yine çok büyük bir öneme sahip Festival Panafricaine du cinéma de Ouagadougou'nun (FESPACO) başlatılmasıdır - Afrika sinemasının, Burkina Faso'da, iki yılda bir yapılan festivali, gerçekte Dünya'nın en büyük film festivalidir. FESPACO'nun yapılmadığı yıllarda yapılan diğer bir önemli festival ise Journées cinématographiques de Cathage'dir (JCC). Her üçü de (FEPACI, FESPACO, JCC) kıtanın sinemalarında, Afrikalı olmanın niteliklerini belirlemek konusunda merkezi rol oynadılar. Pan-Afrikan, yani bütün Afrika kıtasına yayılan sinema nedir? Ve fonksiyonları ne olmalıdır?

Bunun üç temel cevabı vardır. Birincisi bu sinema ulusların tarihlerini ve kültürlerini anlatmalıdır. İkincisi, çağdaş Afrika'da görülen toplumsal-politik çelişkilere odaklanmalıdır. Ve üçüncüsü, sömürgeden kurtulup bağımsızlaşmanın film estetiğini üretmelidir. Gerçekte üretilen filmler bağlamında, temel amaç bu üç yaklaşımın üst üste çakışmasıdır. Öyleyse onlara biraz daha ayrıntılı bakalım. Afrika'nın tarih geleneği genellikle sözeldir ve bu haliyle sinemaya uygun bir gelenektir. Bu tür bir tarih anlatma yöntemi ulusal bilincin yükseltilmesinin bir parçasıdır. Frantz Fanon şairin ulusal bilincin yükseltilmesi konusundaki öncü rolünden söz ederken tam da bu ulusal bilinci kastetmektedir (bkz. *Black Skin, White Masks*, 1967 ve *Wretched of the Earth*, 1968). Öyleyse bu sinema sömürgeciliği kınamalıdır fakat bunu basit bir yolla, bunun tam karşıtını göstererek yapmamalıdır. Tam tersine, Afrika ulusunun kaybolan mirasını ve kimliğini diriltmelidir ve bunu yaparak ulusu, geleceği kuracak olan devrimci bir bilince götürmelidir. Şair sinemacı kendi ulusu *hakkında* konuşma-

malıdır, aksine film aracılığı ile ulusal bilinçlenme sürecine kendini bırakmalıdır - bu ulus için değil de *içeriden* konuşmaktır. Çok katmanlı ve çok-tarihli bir yapıya sahip sözlü gelenek anlatısında olduğu gibi, bu anlatım biçimi de sinkretik bir tarza ihtiyaç duymaktadır - bununla sanat anlayışların bir derlemesi, çok katmanlı anlatılar, arametinler ve el yapımı sanat objeleri/gelenekleri kastedilmektedir. Djibril Diop Mambéty'nin *Hyenas* (Senegal, 1992) filmi bu tarza uyan bir örnektir. Büyünün günlük bir gerçeklik olduğu ve sözel anlatı değiş tokuşunun topluluğun tinsel hayatının bir parçası olduğu yerel çevrelerdeki (köydeki) umut, açgözlülük ve aldatma ile ilgili alegorik hikaye aracılığı ile Mambéty, ilk önce sömürgeciliğin daha sonra da Dünya Bankası'nın Senegallileri yaşamak zorunda bıraktıkları korkunç yoksulluğu sergilemektedir. Fakat bu film, aynı zamanda, yerel insanların direniş göstermediklerini ve Batı tarafından onlara sunulan tüketiciliğin yanlış yolunda yürümeyi tercih ettiklerini de göstermektedir. Sömürgeciliği kınamak başka şekillerde de gerçekleşmektedir: örneğin Hristiyanlığın ve İslamın Afrika tinselliğine olan etkilerinin kınanması gibi (bkz. Sembene'nin *Xala*, 1974). Eski ve yeni Dünya düzenleri arasındaki çatışma da yine, sık sık filmlerin ana meselesidir. Batının politik kararlarıyla, Afrikalı topluluğunun toplumsal meseleleri arasındaki çatışma, Mambéty'nin gelenek ile modernitenin arasındaki çelişkinin çok iyi kurgulanmış bir taşlaması olan, daha erken dönem filmi *Touki-Bouki/Hyena'nın Yolculuğu*'nda (1973) ön plana çıkartılmıştır.

Bu sinemanın daha da politik hale gelen, daha yakın dönem örneklerinin Afrika dışındaki dağıtımı konusunda zorluklar yaşamaları şaşırtıcıdır ve bir o kadar da endişelendiricidir. Sanki (müzik ve şarkı dahil) sembollerin kullanımıyla ve geçmiş hatıraları sürdürmenin bir aracı olarak dilin kullanımıyla Afrika'nın büyülü gerçekçiliği, Batının görmekten hoşnut olacağı otantiklik çeşididir. Fakat Batının aynada kendini görmesini sağlayan ve sömürgeciliğin etkilerini çok daha açık ve politik bir yolla ortaya seren filmler söz konusu olduğunda, yurtdışı dağıtımı neredeyse imkansız hale gelmektedir ya da bu filmler yetersiz ve uygun olmayan bir temsil sundukları şeklinde çok sert bir eleştiriye maruz kalmaktadırlar. Bu bağlamda, Burkina

Faso'lu sinemacı Idrissa Ouedraogo'nun kariyeri çarpıcı bir örnektir. Onun tamamen 'Afrika geleneği' içerisinde değerlendirilecek olan erken dönem filmleri *Yaaba* (1987) ve *Tilaï* (1990) çok olumlu bir şekilde karşılandılar (*Tilaï* Cannes Film Festivali'nde Büyük Ödülü kazandı). Fakat Afrika'nın Batısını bir Afrika bağlamı içerisinde aktarmaya çalışan çalışması *Samba Traoré* Batılı eleştirmenler tarafından beğenilmedi; ve Fransa'da geçen toplumsal gerçekçi çalışması *Le Cri du coeur* (1995) daha da az beğenildi. Daha önce çok rağbet edilen Senegalli yönetmen Sembene'nin kurumsal yardımları sert bir dille eleştiren *Guelwaar* (1992) filmi ve Mali'li yönetmen Cissé'nin *Waati* (1995) filmi çok az dağıtıldı. Etyopyalı yönetmen Haile Gerima'nın kölelik ile ilgili *Sankofa* (1992) filmi dağıtılmadı bile. Gerima kendini ulusal bağlamın dışında tutan, çok politize bir sinemacıdır – kendisini çağdaş bir sözlü tarihçi/sanatçı, ulusötesi bir griot* olarak görmektedir.

Sömürgelerin bağımsızlaşmasının estetiğinde olduğu gibi, Pan-Afrika Sinemasının film biçimi de Avrupa-merkezli yaklaşımlardan 'kaçmaktadır' ve '[filmlerdeki] kültürel geleneğin yıkıcı öğelerini ehlileştirmeye' çalışan okumalara direnmektedir (Ukadike, 1994, 2). Film anlatısının sinkretikliği ve metinlerarasılığı, zamanın ve mekanın bu filmlerdeki birbiriyle etkileşimli kullanımıyla uyumludur (zaman değişik şekillerde yansıtılmaktadır ve oldukça yoğun bir zaman ve mekan algısıyla karşı karşıyayızdır). Kurmacayı, belgeselle, düşlemle, alegoriyle ve mitle karıştıran bir biçim söz konusudur. Biçim ayrıca belirli bir melezliği de barındırmaktadır. Pek çoğu Afrika'nın dışında eğitim görmüş olmasından dolayı, sinemacıların Batılı sinemanın ya da iyi bildikleri diğer sinemaların (örneğin, Küba, Hindistan ve Mısır) metaforik anlatımlarından etkilenmiş olmaları şaşırtıcı gelmemelidir. Filmler alışılagelmiş kodlar ve uzlaşımlar etrafında değil de mitolojik kalıplar etrafında kurgulanmıştır. Pan-Afrika estetiğinde türle değil de formla ilgili denemeler yapılmaktadır (türün bir işlevi ve anlamı yoktur). Ataların anılarını etnografik bir yöntemle

* Özellikle Batı Afrika'da, efsaneleri aktarmak ve bunları nağmeyle okumak gibi özel bir toplumsal işlevi olan kişi.

ele almak, kimliğin deneysel bir yaklaşımla temsilinin ve araştırılmasının ayrıca bir parçasıdır. Film dili, yenilikçi fakat aynı zamanda da uzaklaştırıcı (örneğin *Hyenas*'ın finalindeki gibi) görüntüler aracılığıyla, maksatlı bir şekilde izleyicileri sorgulama yapmaya teşvik etmektedir. Ukadike'nin Afrika Sineması üzerindeki son derece kapsamlı kitabında dediği gibi, burada basit bir ekonomik determinizme indirgeyemeyeceğimiz bir sinema anlayışıyla karşı karşıyayızdır (1994: 12).

Ek okuma için **Appiah, 1992; Bakari ve Cham, 1996; Diawara, 1986; Fanon, 1967, 1968; Martin, 1995; Givanni, 2000; Shiri, 1993; Tomaselli, 1988; Ukadike, 1994, 1995. Dergi okuması için *Ecrans d'Afrique*.**

Kuzey Afrika Sinemaları

Kuzey Afrika sinemaları Mısır ve büyük bir grup olan Magrip ülkelerinin (Cezayir, Fas ve Tunus) sinemalarından oluşmaktadır. Bir kez daha, Lumière kardeşlerin ve onların *cinématographe*'larının izleri, her zaman olduğu gibi bu ülkelerde de takip edilebilir. Yine 1896 yılı, ilk film gösteriminin yılı olarak kayıtlara geçmiştir. İlk yıllardaki film gösterim faaliyetleri büyük oranda Hindistan'daki faaliyetlerle benzerlik göstermekteydiler (bkz. bu maddenin devamına). Başlarda bu gösterimlerden sadece elit bir izleyici kitlesi (Magrip ülkeleri söz konusu olduğunda genellikle eski vatansever sömürgeciler) haberdardı. Kısa bir süre sonra (1908) gösterimler daha geniş bir yerli, sıradan izleyici kitlesine de ulaştırıldı ve Mısır'da, 1920'lerde bir avuç yerli film de üretildi. Aslında Mısır, 1930'larda, büyük bir ilgi gören ve özellikle Mısır müzikalleri formunda başarılı bir sinema üretimi gerçekleştiren bir film endüstrisi oluşturan ilk ülkeydi. Kuzey Afrika'daki diğer ülkelerin bu üretim seviyesine ulaşmaları için epey zamanın geçmesi gerekiyordu. Dolayısıyla, o yıllarda Mısır Sineması Arap dünyasına 'egemendi'. Gerçekte o yıllarda mevcut olan tek sinemaydı ve ürünleri diğer Arap ülkelerine ihraç ediliyordu. Dolayısıyla, bu erken hakimiyetin diğer Arap ülkelerinde, üretim ve tüketim bağlamında halen hissediliyor olması şaşırtıcı değildir. Nitekim,

diğer Arap ülkeleri kendi sinemalarını oluşturmaya başladıklarında, film yapım faaliyetleri Mısır Sineması'nın sunduğu yöntemlerden, standartlardan ve uygulamalardan büyük ölçüde etkilendi. Buna ek olarak, diğer Arap ülkelerinin çoğu, birkaç nedenden dolayı, kendi ayakları üzerinde uzun süre durabilen yerli bir sinemayı sürdürme konusunda büyük zorluklar yaşamaktadırlar. Birincisi, onların film endüstrileri, güçlü bir ekonomik altyapı eksikliğinden dolayı, ülkedeki talebi karşılayacak yeterli sayıda film üretememektedirler. İkincisi, yeterli sinema salonunun bulunmaması, yeni filmleri finanse edecek yeterli gelirin elde edilmemesi anlamına gelmektedir. Son olarak, (Mısır, Hindistan ve ABD'den) ithal edilen filmler boşlukları doldurmaktadırlar ve onları kiralamak daha ucuza gelmektedir.

Gelin ilk önce Mısır örneğine bakalım. Mısır 1930'larda yılda 10 civarında film üretiyordu, 1940'ların ortalarında bu rakam 25 ile en üst seviyesine ulaştı. Misr Bankası, 1935'te Misr Stüdyosu'nu kurması sinema endüstrisinin de başlangıcıydı aynı zamanda. 1930'larda bir ya da iki kadın sinemacının faaliyet göstermesi (örneğin Bahiga Hafız, *Leyla the Bedouin*, 1937), diğer Arap ülkelerinde bir-iki örnekle nadir olarak sürdürülen ilginç bir gelenek oluşturdu. 1948 yılına gelindiğinde altı film stüdyosu daha kurulmuştu ve üretim de orantılı olarak büyüdü. 1950'lerde film üretimi yılda 50 filme kadar yükseldi ve film endüstrisi tekstilden sonra en çok kar getiren endüstri haline geldi. 1980'lerde Mısır Sinemasında bir tür Yeni Dalga yaşandı ve bu gelişme üretimin yılda 70 filme yükselmesine yardımcı oldu. Bu filmler, 1950'lerin ve 1960'ların politize olmuş sinemacıların filmleriyle (bkz. bu maddenin devamına) karşılaştırıldığında daha yumuşak bir toplumsal eleştiri sunmaktaydılar. 1980'lerin sonlarına doğru, endüstriye yeterli yatırımın yapılmaması ve beraberinde gelen, elektronik eğlencenin (Televizyon, Video v.b.) tüketimindeki artış nedeniyle, üretim yarı yarıya inmiş oldu. Ve yılda 20 civarında filmin üretildiği günümüzde düşüş trendi devam etmektedir.

Mısır'da, 1940'larda ve 1950'lerde filmlerde görülen artış, türler açısından da bir çeşitlilikle sonuçlandı. Erken dönem Mısır müzikalleri yanı sıra, artık toplumsal dram, melodram, kaba güldürü, poli-

siye, destan (özellikle tarihi destan filmleri) ve kırsal dram türünde filmler de çekiliyordu. 1950'lerde ve 1960'ların başlarında (Mısır Sinemasının Altın Çağı olarak bilinen dönemde) Mısır anlatı geleneği ve performans geleneği (şarkı ve dans) egemen olsa da, Mısır Sineması kendi yerel üretimlerini daha incelikli hale getirmek için Hollywood Sineması'nın öğelerini de memnuniyetle kullandı. Fakat Mısır Gerçekçiliği (üretimin %10'unu kapsar) olarak bilinen sinema eğiliminin oluşmasında gerçekçi edebiyat da belirleyici rol oynadı. Bu sinema anlayışı Mısırlı romancı Necib Mahfuz'un çalışmalarına çok şey borçludur. Mısır Gerçekçiliği ticari türün melodram öğelerini kullandı fakat filmler ahlaksız işadamlarının, yolsuzluk yapan yeni zenginlerin ve önlenemez kar etme hırsının sonucunda ortaya çıkan yoksulluğun kötülüklerine vurgu yapmaktadır. 1950'lerde üç sinemacının egemenliği söz konusuydu, Salah Abou-Seif (politik içerikli stüdyo melodramlarıyla bilinen ve Mahfuz'la yakın bir işbirliği yapan sinemacı, bkz. *Beginning and End*, 1960, ve *Cairo 30*, 1966), Yusuf Şahin (bir zamanlar çalışmaları bütün türleri kapsayan fakat bugün adı destan filmleriyle özdeşleştirilen yönetmen, bkz. *Adieu Bonaparte*, 1985) ve Tewfik Salah (toplumsal içerikli çalışmaları onu Üçüncü Sinema anlayışını benimseyen sinemacılara yaklaştırır, bkz. *La Ruelle des fous*).

1961'de Mısır film endüstrisi devlet-destekli Mısır Sinemasının Merkez Kuruluşu'nun kontrolü altına girdi. Endüstri tüm yönleriyle devletleştirildi. Bu bazı bağımsız yapımcıların ve tanınan sinemacıların çalışmalarını olumsuz yönde etkiledi. Sonuç olarak bazıları Suriye'ye göç etti - Tewfik Salah 1971'de göç etti ve Filistin sorunuyla ilgili en iyi filmlerden birini orada çekti, *Les Dupes/The Deceived*. ABD'de sinema eğitimi alan Yusuf Şahin ise çalışmak için Lübnan'a gitti ve kısa bir süre içerisinde, Nasır'a saygı duruşu olan *Saladin* (1963) filmi için geri döndü. Şahin'in çalışmaları içedönük bir otobiyografik yaklaşımla tarih ve toplumsal eleştiri arasında gidip gelirler. Onun filmleri hep politiktirler; kimi zaman, *La Moineau* filminde olduğu gibi (1974, Nasır'ı ve İsrail'le yapılan Altı Gün Savaşı'nın korkunç etkilerini konu edinir), yücelikle güçsüzlük arasında sıkışmış hisseden Arap bilincinin sahip olduğu şizofrenik hali, kimi zaman da,

Le Destin (1997) ve *L'Autre*'de (1999) olduğu gibi, dinci fandamentalizmi, şiddeti ve hoşgörüsüzlüğü yansıtmaya çalışırlar.

Ne var ki, endüstrideki devletleşmenin halen devam eden olumlu bir etkisi ise yerli sinemacıları eğitmek amacıyla kurulan film okuludur (Kahire'deki Yüksek Film Enstitüsü). Mısır halen kendi film okuluyla övünmeye devam eden tek Arap ülkesidir. Devletleştirme film endüstrisi devlet başkanı Sedat tarafından kısmi olarak tekrar özelleştirildiği 1971 yılına kadar devam etti. Bu tarihten sonra sürgüne giden sinemacılar ülkelerine dönebildiler ve/veya bir kez daha, projeleri finanse etmek çok daha zor bir hale gelmesine rağmen, büyük bir özgürlükle çalışma şansını yakaladılar. Sinemacılar ekonomik zorluklar nedeniyle kendi özel film yapım şirketlerini kurdular (örneğin Şahin ve Misr International şirketi) ve ilk önce Arap ülkeleriyle ve daha sonra da Batılı ülkelerle (Şahin örneğinde Fransa ile) ortak yapımlara tekrar yöneldiler.

Mısır'ın film üretimindeki yoksunluğu düşünüldüğünde, daha ticari olan yapım şirketlerinin kendi kazançlarını tekrar üretime döndürmeleri konusunda isteksiz davranmaları şaşırtıcı olmasa gerek ve bu da daha ciddi projelerin kaynak sıkıntısı çekmeleri anlamına gelmektedir. Bu noktada, Asma El-Bakri'nin durumu iyi bir örnektir. El-Bakri az sayıdaki Mısırlı kadın sinemacıdan biridir. Onun öncü çalışmaları toplumsal ve politik konuları içermektedir. Kendisi, 1970'lerde asistan olarak başladı (aralarında Şahin'in de bulunduğu yönetmenlere) ve daha sonra, ilk uzun metrajlı kurmaca filmini (*Mendiants et orgueilleux*, 1990) yapmak için gerekli finansmanı sağlayıncaya kadar belgeseller çekti – ilk kurmaca filmi, 1945'te, Kahire'de bir üniversite profesörünün bir hayat kadınını öldürmesini konu etmektedir. Sevimli bir Mısırlı devlet memurunun, Avrupalı bir konser kemancısına olan aşkını anlatan ikinci uzun metrajlı filmi gişede başarısız oldu (*Concerto Darb Saada*, 1998). Onun üçüncü ve son filmi (*La Violence et la dérision*, 2003) sınıftan ve kültürler arası ilişkilerden uzaklaşıp, çok daha hafif bir dokunuşla da olsa, daha sert bir meseleyi konu edinir. Film bir Akdeniz şehrindeki zorba bir hükümdarı tahtan indirme girişimleri etrafında gelişir. Bunu başarmak için iki

strateji devreye sokulur: şiddet ve mizah. El-Bakri şiddetin zayıfın silahı olduğunu açıkça ortaya koyar ve filmde de günün galibi mizah olur. Bu filmle ilgili bir web söyleşisinde El-Bakri zorbanın, ABD'nin ve ona boyun eğen Arap rejimlerinin sembolü olduğunu belirtir (El-Assyouti, 2003). Ne Şahin'in ne de El-Bakri'nin artık genç sinemacılar sayılmayacağını belirtmekte fayda vardır ve bu nedenle, son zamanlarda toplumsal ve politik sinema yapma bilincinde olan genç sinemacıların oluşturduğu bir rönesansın sinyallerini görmek umut vericidir. Alef Hetata'nın ilk uzun metrajlı filmi *Les Portes fermées/Kapalı Kapılar* (1998) Körfez krizi ve İslam köktendinciliği ile ilgili bir hikayeyi anlatır. Daoud Abdel Sayed'in *A Citezen, an Inspector and a Thief* (2001) filmi, bir hırsızın ve onun kurbanının modern Mısır'da geçen hikayelerini iç içe anlatır. Son olarak, en çok tartışılan çalışma olan Hanif Khatifa'nın *Sleepless Nights* (2003) filmi, orta sınıf içerisinde evliliğin, cinselliğin ve yetişkinliğin samimi bir portresini sunar (film gişede çok başarılı oldu).

Yeni bağımsız Magrip Sinemasının oluşumu, sömürgeci hükümdarlıktan kurtuluşun mücadelesi içerisinde gerçekleşmiş olmasına rağmen, Magrip ülkelerindeki sinemanın 'doğuşu', 1950'lerdeki ve 1960'lardaki bağımsızlık sonrası gelişmelerin etkisinde gerçekleşti. Bu özellikle Cezayir için geçerli bir durumdur. Bağımsızlık savaşı sırasında Cezayir'in, 1957'de kurduğu direnişçi bir yeraltı sineması vardı (Tunus'un başkenti Tunus'ta konuşlanmış geçici Cezayir hükümetine bağlı Tebessan Film Birimi, Grup Farid). Tunus ve Fas 1956'da, Cezayir de 1962'de bağımsızlıklarını kazandılar.

Onların sinemalarını bir bütün olarak düşünürsek, bu ülkeler 1960'lardan beri, Mısır ile birlikte, Kuzey Afrika ülkeleri arasında en 'üretken'leriydi. Ne var ki, onların filmleri, Mısır'dan farklı olarak, kendi ülkelerinde aynı popülariteyi yakalayamadılar ve daha çok Magrep dışındaki film festivallerinde izlendiler. Fransızlar geri çekildikten sonra, üç ülkede kurdukları stüdyoların (Mısır yapımı filmlere karşı olarak Arap dilinde filmler üretmek üzere, propaganda amacıyla kurulan stüdyolar) büyük bir bölümünü kapatmalarına rağmen, Magrep'teki sömürgeci varlıkları sayesinde, bu ülkelerde

film yapımcılığı konusunda diğer Arap ülkeleriyle karşılaştırılınca daha güçlü bir gelenek söz konusudur. Bağımsızlık sonrasında altyapı eksikliği nedeniyle, 1960'ların ortasından sonlarına kadar üretilen ilk filmler, özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile ilişkilendirilen belgesel-natüralist-gerçekçi gelenektendiler. Benzer bir şekilde, Cezayir kendi film okuluyla övünmesine rağmen (Cezayir Ulusal Film Enstitüsü, 1964-7), halen sürmekte olan altyapı eksikliği sinemacıların ya oto-didakt yetişmeleri ya da yurt dışında eğitilm görmeleri (genellikle Fransa'da) anlamına gelmektedir. Ayrıca, daha yakın zamanda televizyondan sinemaya geçiş yapan yönetmenler de vardır.

Üç ülke arasında, organizasyon yapıları ve onların film endüstrisine etkileri açısından Cezayir en iyi organize olmuş ülkedir. Fakat endüstrinin mütevazi altyapısı, bugün bile tekniker ve yapımı yönetecek eleman eksikliğinin devam ettiği anlamına gelmektedir. İlk merkezi organizasyon yapısı olan Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique (ONCIC) 1969 yılında kuruldu. O tarihten itibaren bu organizasyon, en son 1987'de, endüstrideki büyük yeniden yapılanma sonucunda Centre Algérien pour i'Art et l'Industrie Cinématographiques (CAAIC) adını alıncaya kadar, değişik şekillerde yapılandı.

Cezayir Sineması 1980'lerin ortalarına kadar devletin kontrolündeydi. Bu devletin yapımı yönlendirme eğiliminde olduğu anlamına gelmekteydi. Böylece kurtuluşun ilk yıllarında (1960'ların ortalarından 1970'lerin ortalarına kadar), mücadelede bizzat yer almış ve genellikle UKC'nin (Ulusal Kurtuluş Cephesi) üyesi olmuş sinemacıların çektiği çok sayıda anti-emperiyalist film yapılmıştır. Bu filmler devrimci kurtuluş mücadelesini övmektedirler. Gillo Pontecorvo'nun *La Bataille d'Alger/Cezayir Savaşı* (1965, Cezayir-İtalya ortak yapımı) çalışması, muhtemelen bu filmler için bir referans filmiydi. Fakat daha da dikkate değer olan, mücadele yılları sırasında UKC sempatizanı olan, UKC özgürlük savaşçılarıyla birlikte çalışan ve (bazı kaynaklara göre) Tebessan Film Birimi'nin de başında olan Fransız belgeselci René Vautier'in önemli katkısıdır. Onun Fransa'da yasaklanan iki belgeseli, *Afrique 50* (1955) ve *Algérie en flammes/Cezayir alevler içinde* (1958), bağımsızlığın ilk on yılında yerli yapımlarda fazlasıyla

belirgin olan belgeselci-gerçekçi geleneğin müjdeleyicileriydiler. Mohamed Lakhdar-Hamina'nın bu dönemi kapsayan iki filmi, *Le Vent des Aurès/Aurès'den Esen Rüzgar* (1966) ve *Chronique des années de braise/Ateş Yıllarının Güncesi* (1975) bu geleneğin örnekleridirler. 1970'lerde kırsal reformla ilgili konular öncelikli öneme sahiptiler ve uzun metrajlı filmler Devlet Başkanı Boumedienne tarafından başlatılan tarım devrimini desteklemek için yapıldılar. Bu filmler kırsaldaki yoksulluğu sundular ve geleneksel tabulara ve yerel feodalizmin getirdiği haksız mülkiyet paylaşımına karşı bir tavır aldılar. Böylece, aynı zamanda sınıf ve kırsal mücadele ile de ilgiliydiler. Ayrıca kadın özgürleşmesi gibi konuları da gündeme getirdiler. Abdelaziz Tobi'nin *Noua* (1972) filmi bu üç konuyu da gündeme getirmesi açısından örnek bir çalışmadır. Bu filmlerde, maraboutizm (kutsal bir dervişin yaptığı sihirli ritüeller) geleneği ve cinsel ayrımcılık da eleştirilen konular arasındadır. Geleneksel kültürün ve dinin bu özellikleri, ilerlemenin önünde bir engel olarak sunuldular (örneğin bkz. Mohamed Slim Raid'in *Vent du sud/Güneyden Esen Rüzgar*, 1975).

Viola Shafik'in Arap Sinemasıyla ilgili mükemmel çalışmasının açıkladığı gibi (1998: 175-6), Cezayir Sineması'nın ilk on yılı, en başta Cezayir direniş kahramanlarının ve hemen ardından köylülerinin anıtlaştırılmasıyla dikkat çeker. Bu dönem filmleri, çeşitlendirilmiş değil de bütünleştirilmiş olarak yansıtılan Cezayir ulusal kimliğini yoğun bir şekilde sunmaya çalışmaktaydılar. Ne var ki, 1970'lerin sonlarına doğru, tam da devlet kontrolündeki bir endüstriden kurtulmanın arifesinde, çoğu Cezayirlinin yaşadığı zor sosyal şartlar hakkında konuşan ve (melez bir kültüre sahip) Cezayir toplumunda, kadınlara yönelik baskı dahil içkin olan çelişkileri sunan, daha büyük bir çeşitlilik arz eden bir sinema ortaya çıktı. Bu dönem boyunca, tek Cezayirli kadın sinemacı olan Assia Djebar, sömürgeci işgal sırasında kadının rolünü ve bağımsızlık mücadelesini konu edinen iki film yaptı (*La Nouba des femmes du mont Chenoua/Chenoua Dağı Kadınlarından Nouba*, 1978, ve *La Zerda ou les chants de l'oubli/Zerda ve Unutkanlık Şarkıları*, 1980). 1970'ler aynı zamanda devlet televizyonu ile yapılan yakın işbirliği ile de dikkat çekti (Radio Télévision Arabe, RTA). Djebar'ın filmleri RTA ortak yapımıdır. Ve 1980'lerde televizyonda

eğitim alan yönetmenler sinema alanına geçiş yaptılar. 1983'ten yeni askeri yönetimin tüm gücüyle iktidarı ele geçirdiği 1990'ların başına kadar, Cezayir Sineması aynı çizgiyi sürdürdü fakat aynı zamanda, kendi tarihine (*Les Années folles du twist/Dönüşün Çılgın Yılları*, Mahmoud Zemmouri, 1983) ve çok kültürlülük konularına da (*Histoire d'une rencontre/Bir Karşılaşmanın Hikayesi*, Ibrahim Tsaki, 1983) yeni ve ironik bir bakışla yaklaştı. 1990'lardaki politik ayaklanmaların üretimi olumsuz etkileyebileceği korkusuna rağmen, 1990'ların ilk yarısında, ilginç bir şekilde üretimde bir önceki on yıla göre küçük bir artış gözlendi (daha önce yılda üç film olan üretim, yılda dört filme çıktı). Ne var ki, 1995'ten beri işler kötüye gitmektedir. Cezayirli sinemacılar İslamcı köktendinciler tarafından ölüme mahkum edildiler ve ülkelerinden kaçarak sürgünde yaşamaya başladılar ve sonuç olarak, yerel üretim neredeyse durma noktasına geldi. Merzak Allouache ölümle tehdit edilen ve sürgünde çalışan sinemacılara örnektir. Kendisi Fransa'da, sürgünde yaşamanın ne demek olduğunu ve köktendinci hoşgörüsüzlüğün haletiruhiyesini anlattığı 'üçleme'sini çekti. 1988'deki kanlı savaştan kısa bir süre sonra çekilen *Bab El-Oued City* (1994), 1990'ların ortasından sonlarına kadar devam eden iç savaşa sebep olan Cezayir'deki İslamcı köktendincilerin yükselişini önceden haber verir (bu film 1996 yılında, Cannes'da Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı). *Salut Cousin!/Selam Kuzen* (1996) filmi (politik ve ekonomik sebeplerden dolayı) hiçbir zaman kendi vatanlarına dönmeyecek olan fakat aynı zamanda, Fransa'da da hiçbir zaman evdeymişler gibi hissetmeyecek olan Cezayirlilerin duygularını bize gösterir. *Algiers/Beyroutlı: pour mémoire/Cezayir/Beyrut: bir hatıra* (1997) filmi, ülkesini kendi kararıyla terk eden ve savaşta yıkılmış Beyrut'a geri dönen bir kadın gazetecinin, orada Cezayir'den, kendi vatanındaki şiddetten kaçan bir meslektaşıyla karşılaşmasını ve birlikte yaşadıklarını konu edinir. Paylaşılan deneyim bir hatıra ile ilgili olmaktan çok, yaşanan terörle ilgilidir. İslamcı köktencilik konusunda sözünü sakınmayan bir diğer çalışma, bu sefer henüz sürgüne gitmemiş bir film yönetmeni tarafından çekilen, Yasmina Bachir-Chouikh'in *Rachida* (2002) filmidir. Bu yürekli çalışma, Cezayir'in İslamcı köktenciliğe karşı mücadelesinin en karanlık döneminde geçer. Genç bir öğretmen olan Rachida, kendi

okuluna bomba koymayı reddeder. Daha sonra vurulur fakat mucize eseri kurtulur ve kendi köyüne kaçar ve sadece babası terörist olan eski bir öğrencisiyle tekrar arkadaş olabilmek için, tekrar öğretmenlik yapmaya başlar. (Ek okuma için bkz. Armes, 1996; Dines, 1994; Hadj-Moussa, 1994; Shafik, 1998.)

Fas ve Tunus Sinemaları, Cezayir Sinemasının sahip olduğu endüstri altyapısına sahip değildirler. Fas aşağı yukarı Cezayir'deki kadar sinema salonuna sahip olsa da (Cezayir'in 300 sinema salonuna karşılık 250 salon), bunların neredeyse tamamı yabancı filmlerin egemenliğindedir. Tunus'un sadece 75'e yakın sinema salonu vardır. Dolayısıyla her iki ülkede de (farklı nedenlerden dolayı da olsa) yerel yapımlar için çok az kaynak bulunmaktadır. Bundan dolayı, film yapımı çok daha fazla bireysel bir çabanın ürünüdür. Sinemacılar ya oto-didaktirlar ya da yurt dışında eğitim görmüşlerdir. Ne var ki, kendi ülkelerinde çalışabilecekleri stüdyo alanlarına sahiptiler. Fakat finansman asıl mesele olarak önemini korumaktadır. Tunus'ta Nouri Bouzid, Férid Boughedir ve Moufida Tlatli örneğinde olduğu gibi pek çok sinemacı filmlerinde, bir işbirliği içerisinde, birbirlerine yardım etmektedirler. İlginç bir şekilde Bouzid ve Boughedir'in ilk filmleri olan *Man of Ashes* (1986) ve *Halfaouine* (1990) çalışmalarının her ikisi de baba ile oğul arasındaki zor ilişki ya da sorunlu dinamikler üzerinedir, halbuki Tlati'nin çalışması, günlük hayatın mikro politikalarıyla ilgili olması yanısıra, esasen kadın cinselliğinin yazılmamış bir hikayesine odaklanmaktadır. Martin Stollery (2001) bu çakışmalar ve farklılıklarla ilgili aydınlatıcı bir şekilde yazmaktadır. Bouzid egemen erkeksiliğin sebep olduğu ve değişik kuşaktan erkeklerin arasında var olan çatışmaları sunmaktadır fakat bununla birlikte Araplarla Yahudilerin arasında var olabilecek kültürel uzlaşı ilgili de bir öneride bulunmaktadır (2001: 55). Boughedir çok daha endişesiz bir şekilde, genç ergen Noura'nın erkeklerin güç dünyasıyla uzlaşma çabalarını ve erkekliğe adım atmasını sunmaktadır (2001: 57). Tlitli'nin filmleri – *Les Silences du palais/Sarayın Sessizliği*, 1994 ve *La Saison des hommes*, 2001 – bir kadının her şeyi yolundaymış gibi göründüğü dış görünüşünün altında, suskunlukla taşıdığı gizli bir acının var olduğunu ortaya çıkartır: bu egemen ataerkil ideolojilerin kadına uyguladıkları haciz ve baskıların acısıdır (2001: 60). Daha ya-

kın bir döneme ait iki Fas filmi, *Women's Wiles* (Farida Benlyazid, 1999) ve *In Casablanca Angels Don't Fly* (Mohamed Asli, 2003), kadınların ve erkeklerin, bir kez daha fakat bu kez farklı bir yaklaşımla, sahip olmaya umut edeceği ya da etmeyeceği mekanlarla ilgili mikro politik meseleleri ele alırlar. Kadının düşüncesinin erkeğin düşüncesine muhalif olduğu Benlyazid'in filminde, Şehrazat miti feminist bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Asli'nin filminde, çok daha karanlık bir bakış açısıyla, kronik yoksulluğun Barber ailesi üzerindeki etkilerine tanık oluruz. Bu filmde baba, ailesini geçindirmek için Kazablanka'ya gidip ağır koşullarda çalışmak zorunda kalmaktadır (film kötü bir sonla bitmektedir: adamın eşi ölmektedir).

Fas devlet merkezli bir Film Merkezi'ni (Centre Cinématographique, CMM) 1944 yılı gibi erken bir tarihte kurmuş olsa da, CMM finansal destek konusunda 1970'lerin sonuna kadar aktif bir rol üstlenmedi. Bu tarihte üretim, yetersiz olan iki yılda bir film ortalamasından, her yıl üç-dört yerli film ortalamasına yükseldi. Fakat CMM bu projeleri belirli bir oranda destekleyebilmektedir, aynen Tunus'un bugün feshedilmiş olan SATPEC (Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique, 1957-94) kurumunun yapım maliyetlerinin çok az bir bölümünü finanse edebildiği gibi. Bu finansman eksikliğinin üç tane etkisi vardır. Birincisi, Fas ve Tunus kendi filmlerinin finansmanı için ortak yapımlara bel bağlamaktadırlar. İkincisi, sinemacılar genellikle on yılda ancak bir film çekmeyi başarabilmektedirler (Fas örneğinde sadece Ben Barka, Nour Eddine Gounejjar, Hakim Noury ve Muhamed Tazi iki film çekmeyi başardı). Sonuncusu da, iki ülke de kendi endüstrilerine katkı sağlamak amacıyla kendi stüdyo mekanlarını Batılı sinemacılara açmaktadırlar. Özellikle Fransız sinemacılar bu ülkelerde mevcut olan ucuz işgücünden yararlanmaktadırlar. Tunus da kendi filmlerinin yayın haklarını, Avrupa televizyon şirketlerine (özellikle Fransız Arte ve Channel Four), yapımlara başlamadan önce satmayı başarmaktadır. Bu yolla, Tunus birçok uluslararası başarı kazanan çalışmayı finanse etmeyi başardı, özellikle Férid Boughedir'in filmlerini (*Halfaouine* ve *Un été à La Goulette*, 1995). Tunus aynı zamanda, Afrika ve Arap sinemasının en önemli film festivallerinden birine sahip olmakla bilinmektedir.

Ülke iki yılda bir yapılan JCC Film Festivali'ne ev sahipliği yapmaktadır. Magrip ülkelerindeki katı İslami kurallar ve ağır sansür kadın sinemacıların yok denecek kadar az olmasına sebep olmuştur. Tunus dört kadın sinemacıyla öncülük etmektedir, bunlardan ikisi en azından ikişer uzun metrajlı film çektiler: Selma Baccar, *Fatma 75*, 1975 – cinsel eğitim sahneleri nedeniyle birkaç yıl için yasaklandı – ve *La Danse du feu/Ateş Dansı*, 1995; ve Moufida Tlati, *Les Silences du palais/Sarayın Sessizlikleri*, ve *La Saison des hommes*.

Ek okuma için bkz. **Viola Shafik'in Arap Sinemasıyla ilgili mükemmel çalışmasına (1998), Roy Armes'ın Kuzey Afrika Sinemaları ile ilgili faydalı sözlüğüne (1996). Değişik manifestolar için bkz. Bakari ve Cham (1996).**

Çin Sinemaları

Bu maddede sadece anakara Çin ele alınmaktadır (Hong Kong ya da Tayvan Sinemaları kapsam dışındadır). Çin Sinemasının tarihini birçok sinema anlayışı oluşturmaktadır. Bu tarihe bir yön verebilmek için muhtemelen, ilk olarak bu tarihi iki çağa ayırmak faydalı olacaktır. İlki, Çin'de sinemanın ilk ortaya çıkış tarihi olan 1896'dan, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadarki dönemi kapsamaktadır. İkincisi, 1949'dan günümüze kadar uzanmaktadır. Ne var ki, bu iki çağın her biri, (aşağıda açıklayacağım gibi) birbirinden farklı ya da benzeşen ya da daha önceki bir jenerasyonun tekrarı olan sinema anlayışları üreten kendi alt dönemlerine ayrılmaktadır.

1896-1949

Çin'deki sinemanın başlangıcı Hindistan'daki başlangıçtan farklı değildir. İlk *cinématographe* gösterimi 11 Ağustos 1896'da Şangay'da gerçekleşti. Bu tarihten kısa bir süre sonra seyyar bir gösterimci, filmleri diğer şehirlerde ve taşrada göstermeye başladı. Çinli kameramanlar, 1905'te yerel Çin operasını çekmeye başladılar ve Çin, 1920'lerde melodramlar ve komediler üretmeye başladı. İlk Çin filmi, ünlü aktör Tan Xinpei'nin oynadığı bir Pekin operasının filme çekilmesidir, *Dingjun Mountain/Dingjun Dağı* (1905). Bu popüler sinema bu tarihte dahi, Batı emperyalizmine aşağıda sıralanan sebepler ne-

deniyle direnç gösterdi. Bu ilk dönem boyunca Çin Sineması güçlü bir endüstriye sahip değildi, şirketler kısa sürede iflas ediyordu ve kültürel başkentin sinema salonlarında Batılı filmlerin egemenliği vardı. Chris Berry (1996: 409) egemenlik rakamlarını verirken, gösterilen filmlerin %90'ının yabancı ve bunların da %90'ının Amerikan yapımı olduğunu belirtmektedir. Bu egemenlik 1949'da sona erdi. 1910-30 arası dönemde, az sayıdaki Çin Sineması örnekleri, kendi kaynaklarını ve genellikle anlatılarını popüler Çin Ördeği ve Kelebeği edebi gelenekten almaktaydılar. Bu çalışmalar melodram tarzında duygusal hikayeler sunan kaçış sineması örnekleri olmalarına rağmen, çoktandır büyük şehirlerde, özellikle de Şanghay'da, yaygın bir şekilde görülmeye başlanan Batılılaşmanın etkileri konusunda uyarılarda bulunan filmlerdi. Dolayısıyla bu popüler sinema, ilginç bir şekilde, hem kendi kültürel özelliklerine sadıktı hem de ona karşı çıkmaktaydı (kaçış sineması özellikleri gösteriyordu fakat Batı ideolojisine de meydan okuyordu).

Popülist filmlerin yapıldığı bu ilk dönemden kısa bir süre sonra, 1930'lar boyunca, Çin'de ikinci tür bir sinema ortaya çıktı. Bu çok daha doğrudan politize olan ve neticede Çin'i (1930'larda sona eren) Japon emperyalizmden kurtarmaya çabalayan komünist parti ile özdeşleşecek olan bir milliyetçi sol sinemaydı. Japonya'nın Çin'i 1931'de işgal etmesi bu yeni sinema için hızlandırıcı bir unsur oldu. Solcu entelektüeller film endüstrisine ve bazı bilinen komünist hücre evlerine sızdılar. Bu solcu entelektüeller, solcu filmler olarak bilinen çalışmaların üretiminden sorumluydular; bunlar, Çin Sineması'nın ilk altın dönemini örnekleyen çalışmalardır. Ne var ki, bu solcu filmlerin milliyetçi Dört Mayıs Hareketi'nden (1919) doğrudan etkilendiklerini söylemek gerekmektedir ve bu da Başkan Mao'nun yeni Devrimci Çin'de bu filmlere karşı çıkması için önemli bir dayanak noktası oldu (bkz. bu maddenin devamına). Dört Mayıs Hareketi, entelektüellerin ve öğrencilerin önderliğinde, Batı ve Japonya yanlısı politikalarından dolayı Çin hükümetine karşı bir protesto hareketiydi. Hareket aynı zamanda Çin geleneğinin ve kültürünün kısıtlayıcı doğasına da karşı çıktı ve hem vatansever hem de yeni ve yabancı düşüncelere açık olabilen yeni bir Çin'i savundu. Solcu ente-

lektüellerin yaptığı bu sinema, bu hareketten doğan edebi eserlere dayanıyordu ve kesin olarak politize bir özellik gösterirken, yine de eğlencenin bir parçası olarak kalarak popülist olmayı sürdürdü. Elli yıllık bu dönem boyunca, Şanghay şehri Çin'in film merkezi statüsünü sürdürdü. Pekin'de (Film Akademisi dahil) ve Changchun'daki film stüdyolarının sayısı ancak devrimden sonra artmaya başladı. Bu solcu sinema, Başkan Mao tarafından 1949'da, politik çıkarlar sebebiyle reddedilmişti. Bu sinemayı Batılılaşmış olmakla suçlayan Mao (özellikle Batılı kültür dahil pek çok kültürün buluşma yeri olan Şanghay merkezli bir sinema olduğu için), Yen'an'da yetiştirilmiş olan kendi kültürel aparatçiklerini empoze etmenin yollarını aradı. 1953'te Şanghay stüdyoları devletleştirildi, böylece Maoist çizgiyle bağdaşmayan filmlerin üretimine etkin bir kararla son verildi. Kesintili olarak otuz yıl boyunca devam edecek oloan genel bir iyileştirme dönemi başlamış oldu.

Çin Sineması, Çin Halk Cumhuriyeti'nin (ÇHC) kuruluşundan kısa bir süre önce ikinci altın dönemini yaşadı. Solcu sinemacılar Şanghay'da sadece üç yıl boyunca, 1946-49 (Japonya ile savaştan ve II. Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra), yeniden itibar kazandılar ve bu dönemde iktidarda olan güçlerle, iktidara gelmek için mücadele eden komünistler arasındaki iç savaşı 'belgeleyen' toplumsal gerçekçi filmler yaptılar. (Ek bilgi için bkz. Zhang, 2004.)

1949-2005

Çin Sineması'nın bu çağında beş ayrı dalga mevcuttur. 1949-66 tarihleri arasındaki ilk dalga bir çeşit paradoksttu. Bu dalga, büyük bir oranda **Sovyet Sinemasının** etkisinde olan Toplumsal Gerçekçi işçi-köylü-asker filmleriyle başladı. Bunlar devrimci ulus ve klasik devrimci sinema düşüncesinin propagandasını yapmaktaydılar. Bu dönem boyunca Çin, devletin sansür dahil üretim sürecinin bütün kademelerini kontrol ettiği, entegre bir ulusal sinema endüstrisi oluşturdu. 1956'da, sinemanın yönünü değiştirmesi ve Çin'in bugününden ziyade tarihine yönelmesi gerektiğine karar verildi. Yeni talimat devrimci gerçekçilik ve devrimci romantizm üretmek yönündeydi. İlginçtir, sinemacılar talimata uyabilmek için, isterlerse Dört Mayıs Hareketi'nin edebi geleneğine ve aynı zamanda opera geleneğine de

tekrar başvurabiliyorlardı. Diğer bir ifade ile sinemacılar daha önce inkar edilen ya da en azından kınanan üretim pratiklerine tekrar geri döndüler. Politik içerikli filmler çekmeye yönelik baskılardaki azalma Başkan Mao'nun ünlü Yüz Çiçek kampanyasından kaynaklanmaktadır (Yüz Çiçeğin Açmasına İzin Verin, Yüz Fikir Okulu Yarışmaya Başlayacaktır). Film çekmenin yaratıcı süreci üzerindeki kısıtlamalar ortadan kaldırıldı. Sinemacılar Avrupa'daki Film Festivallerine katılabiliyordu ve (Avrupa ve diğer Üçüncü Dünya'ya ait) yabancı filmlerin Çin'e girişine izin verildi. Hükümetin bürokrasisini açıkça eleştiren filmler sansüre takılmadan gösterilebildiler. Ve Pekin ve Changchun'daki stüdyolar bu dönemde açıldı ve Şanghay'da da ek olarak üç stüdyo daha devreye girdi. Bu açıklık politikasının inişli çıkışlı bir hali vardı. 1957'de, 1958'de ve tekrar 1964'te Sağ-Karşıtı hareket burjuva eğilimlere sahip belirli türdeki filmleri suçladı ve onların sansüre takılmaları konusunda etkili oldu. Bu hareket ilerleyen yıllarda ortadan kaybolmadı, aksine 1966'da, Kültürel Devrim'in bir parçası olarak tekrar ortaya çıktı. Gerçekte, hareketin lideri Kan Shen, Bayan Mao ile birlikte Dörtlü Çete'nin bir üyesi haline geldiler ve Kültürel Devrim'in bu korkunç döneminde, devrimci beğeninin ödün vermeyen öncüleri oldular. 1966 ile 1972 yılları arasındaki Kültürel Devrim boyunca, aslında herhangi bir sinemadan söz etmek güçtür. Bu dönemde sadece on film yapılabildi. Bu filmlerin her biri, Bayan Mao'nun dayattığı çok katı kurallara ve filmsel direktiflere uymak zorundaydı. Son derece didaktik ve stilize edilmiş olan bu filmler (bunlar aynı zamanda birer devrimci model operalarıydılar) kusursuz bir işçi sınıfı kahramanı mitinin propagandasını yapıyorlardı. Bu dönem boyunca Pekin'deki Film Akademisi kapatıldı ve pek çok sinemacı hapishaneye ya da çalışma kamplarına gönderildi – pek çoğu bu yaptırımlar sonucunda can verdi.

1972-84 döneminde uzun metrajlı film alanında yavaş yavaş bir canlanma yaşandı ve 1977-84 döneminde 'iz' ya da 'yara' filmleri olarak adlandırılan ve Kültürel Devrim sırasında yaşanan haksız zulümleri sergileyen yeni bir film türü belirdi. Devlet ile film endüstrisinin arasında, film yapım süreci üzerindeki kontrolde bir rahatlama getiren yeni ilişkilerinin sonucunda, 1980'lerin ortasında, dördüncü bir dalga ortaya çıktı. Birincisi, endüstri artık Çin opera tiyatrosuyla

ile yakından ilişkili filmler yapmak zorunda değildi. İkincisi, artık çalışmalar (devrimci gerçekçilik olarak bilinen) devrimci propagandaya bağlı kalmak zorunda değildi ve film estetiğinin öğelerini araştırabilirlerdi. Son olarak, devlet izleyici merkezli olan sinema yaklaşımlarını hem kabul etti hem de desteklemeye başladı, bu da artık eğlenceye yönelik filmlerin daha önceki didaktik filmlerin yerine geçebileceği anlamına gelmekteydi. Eğlenceye yönelik filmlerin ötesinde, asıl etkiyi, (1978'de tekrar açılan) Pekin Film Akademisi'nden mezun olan bir grup genç sinemacının oluşturduğu 'akımın' bazı çağır açıcı deneysel çalışmaları gerçekleştirdi. Onlar Beşinci Kuşak olarak adlandırılan sinemacılardı. Onların filmleri eliptik olarak görülüyordu ve elitist olmakla suçlanıyorlardı ve salonlara izleyici çekme konusunda başarılı değildiler. Oysa ki bu filmler, film dilinin deneyselliği ve modernliği ile ilgili tarihi bir anın kanıtları durumundaydılar. Beşinci Kuşak yönetmenlerinin birkaçı daha 'anlaşılabilir' filmler çekme yoluna gittiler, ki bu filmlerin bazıları yabancılar tarafından finanse edildiler (Tayvan, Hong Kong, İngiltere/Almanya). Bu kuşağın yönetmenleri arasında, deneysellikle popüler anlatıyı birleştirmeyi başarabilenler Zhang Yimou ve Chen Kaige'dir. Ve Batılı izleyiciler de, bu kuşaktan onların çalışmalarını izleme fırsatı elde ettiler. Yimou'nun filmleri Batıda çok alkışlandı. Onun *Red Sorghum*, 1987, çalışması 1988'de Berlin Altın Ayı'yı kazandı, *The Story of Qui Ju*, 1992, Venedik Altın Aslan'ı kazandı ve diğer iki filmi *Raise the Red Lantern*, 1991 (Çin'de yasaklandı), ve *Shanghai Triad*, 1995, Çin'in dışındaki izleyiciler tarafından alkışlandılar. Chen Kaige'nin çıkış yaptığı filmi *Yellow Earth*, 1984, Beşinci Kuşak'ın ve Çin'in dünya film haritasında yer almasına yardımcı oldu ve *Farewell My Concubine* (1993), 1993'te Cannes Altın Palmiye'yi kazandı. Bu arada, *Yellow Earth* Yimou tarafından çekilmişti ve tasarımcı He Qun ile birlikte filmi yapanlar arasında adı geçmektedir.

Çin Sinemasının son dönemi, değişik mesajlar ileten fakat hükümete yönelik düş kırıklığının kolayca okunabildiği filmlerle, 1980'lerin sonlarından başlayarak günümüze kadar uzanır. 1998'deki Tiananmen Meydanı katliamı sinemacılara yönelik (aksiyon filmler gibi ticari ürünler üreten sinemacıların dışındakilere yönelik) baskının ve sansürün ancak artmasına sebep oldu. Chen Kaige ve Zhang

Yimou artık yeterince güçlü olan uluslararası tanınırlıklarından dolayı kendi projeleri için yurtdışından parasal destek bulabilmektedirler ve post prodüksiyonlarını Çin'in dışında yaparak, etkili bir şekilde Çin'in sansür uygulamalarının dışında kalabilmektedirler. Genç film yönetmenleri bu kadar şanslı değildirler. Gerçekte onların projeleri ya sansürlenmektedir ve rafa kaldırmaktadır ya da yeraltına inip filmlerini Çin dışında göstermenin yollarını aramaktadırlar – bu durum özellikle Zhang Yuan ve Ning Dai gibi kara listedeki yönetmenler için geçerlidir. Kendilerine Altıncı Kuşak diyen bu sinemacılar, Wang Xiaoshuai'nin *The Days* (1993) ve Zhang Yuan'ın *Mama* (1990, Çin'de ancak iki yıl sonra gösterilebildi) gibi filmlerle uluslararası kamuoyunun ilgisini çekmeye başardılar. Yuan'ın 1996'da tamamlanan ve Batıdaki film festivallerinde gösterilen gey filmi – Çin'in ilk gey filmi (geyden çok queer olan *Farewell My Concubine* filmini saymazsak) – *East Palace, West Palace*, halen Çin'de gösterilmeyi beklemektedir. Altıncı Kuşak sinemacıları yeni bir gerçekçilik anlayışını benimsemektedirler ve onların çalışmaları geleneksel kültürle, kurgusalla ve alegoriyle ilgilenen daha önceki kuşağın filmlerinden farklı olarak, şehre ve günlük hayatın bilinmez durumlarına odaklanır. Örneğin Wang'ın *So Close to Paradise* (1998) filmi fahişeliği araştırır; daha sonraki filmi *Beijing Bicycle* (2001) hızla değişen şehir hayatına bakar. Bazı sinemacılar da Kültürel Devrim'e eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadırlar; ilginçtir, bu filmlerden üçü kadın sinemacılar tarafından çekilmiştir: Dai Sijie'nin *China, My Sorrow* (1989) ve *Little Chinese Seamstress* (2002); ve Joan Chen'in *Xiu Xiu: The Sent Down Girl* (1998).

Ek okuma için bkz. **Berry, 1991; Browne ve diğ., 1994; Clark, 1987; Elder and Rossell, 1993; Rayns and Meek, 1980; Yau, 1996; Zhang and Xiao, 1998; Zhang, 1998; Zhang, 2004.**

Hint Sineması

Üçüncü ve Dördüncü Dünya ve onların sinemaları için yapılan ayrımı akılda tutarak, bu bölümün sadece Hint Sinemasıyla ilgili olduğunu açıklamak yerinde olacaktır. Hindistan kıtasında ya bölünme sonrasında (Pakistan, 1947) ya da bağımsızlık sonrasında (Bangladeş

1971) ortaya çıkan başka sinemalar da mevcut olsa da, onlar hakkında Üçüncü Dünya sineması olarak mı, yoksa Dördüncü Dünya sineması olarak mı konuşmamız gerektiğini tam olarak bilemiyorum ve burada bu tartışmaya girmeye niyetim yok. Sayı olarak Pakistan, film üretimi yapan ülkelerin arasında ilk ona girmektedir ve bu yüzden Pakistan Sineması hakkında ayrı bir madde mevcuttur (bkz. bu maddenin devamına) ama bu durum, günümüze kadar çok az film üretmiş olan Bangladeş için geçerli değildir. Ne var ki, bu sinemalardan söz etmek, yine Üçüncü Dünya Sinemasını tanımlamanın zorluklarını gündeme getirmek ve muhtemelen bu tanımlamayı yapmanın anlamsız bir şey olduğunu tekrar hatırlamak demektir. Bizler bu terimle ilgileniyoruz çünkü, bu Batının icat ettiği ve Üçüncü Dünya Ülkelerinin, uluslararası ekonomik statüleri yardımıyla, kendi kimliklerini tanımlama yolu olarak kabul etmeye mecbur kaldıkları bir terimdir. Fakat sömürge sonrası kuram maddesinde açıklandığı gibi, bu terim geçerliliğini sonsuza kadar koruyamayabilir. Gerçekte, Hindistan (Çin'le birlikte) önemli bir ekonomik güç olarak ortaya çıkmaktadır ve 2010'ların sonlarına doğru Hindistan'ın film endüstrisini artık bu bölümde değerlendirmemiz anlamlı olmayabilir.

Hindistan Sineması'ndan Üçüncü Dünya Sineması olarak söz etmek bir tür paradokstur. Bugün bu endüstri, (ABD'nin tek dilde yılda 400 ile 600 arasındaki filmine karşılık) yılda 700 ile 800 arasında ve 22 dilde olmak üzere, başka herhangi bir ülkeden çok daha fazla film üretmektedir. Hint Sineması, Hollywood'la film ve izleyici sayısı bakımından yarışmaktadır, ama gelir bakımından çok geridedir. Bu açıdan Hollywood'la hiç kimse yarışamaz çünkü Hollywood, Hint Sineması'nın şimdiye kadar sahip olamadığı, dünya çapında bir dağıtım ve gösterim altyapısına sahiptir (Joshri, 2001: 54). Yine de, Hint Sineması kendi ülkesinde çok önemli bir yere sahiptir ve kültürel bir güç olarak, kendi sinema salonlarında toplanan seyirci sayısı açısından ABD'nin (Birinci Dünya) sinema marketini geçmektedir: kendi sinema ürünlerini izleyen Amerikalılardan çok daha fazla Hintli (her gün 12 milyon kişi sinemaya gitmektedir) kendi yerel ürünlerini izlemektedirler (tabi ki Hindistan'ın nüfusunun ABD nüfusunun neredeyse iki katı olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir). Hindis-

tan'da sinema starları da çok önemli bir yere sahiptir. Onlar büyük bir saygınlığa ve etkiye sahiptirler ve sık sık politik arenada da aktif rol almaktadırlar.

Hint sineması özellikle genç erkek izleyiciler için halen çok popüler bir eğlence aracıdır. Ne var ki, televizyonun 1990'lardan beri (özellikle büyük şehirlerde) artan popülerliğinin izleyici sayılarını etkilediği bir gerçektir. Bugünlerde, yılda çekilen 800 filmden sadece %1'i büyük bir gişe başarısı elde etmektedir (Kabir, 2003: 6-7). Bu nedenle, günümüz sinemasının büyük bir bölümü, bugünkü televizyon yayınlarının ana kaynağı haline gelmiştir (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 123). Mitolojik anlatı filmleri, melodramlar, müzikaller, romantik filmler, macera filmleri egemen olan popüler türlerdir - genellikle bu türler, şarkılı-danslı-aksiyon filmleri olarak etiketlenen ve 1980'lerden itibaren **Bollywood** filmleri olarak bilinen tek bir çatı altında toplanırlar. Onların popülaritesinin, anaakım Hint Sineması'nın geleneğini büyük ölçüde etkileyen Hindistan tiyatrosunun muazzam mirası ile bir ilgisi vardır. Bu filmlerin, Hindi ve Urdu dillerinin başarılı bir kaynaşmasını sunmaları sebebiyle doğrudan Hindistan nüfusunun yarısına ulaşmaları, popülarite için önemli bir diğer faktördür. Fakat bu aşırı popüler anaakım sinemasının ötesinde başka sinemalar da mevcuttur - genellikle devlet destekli olan sanat sineması ve bağımsızlar tarafından üretilen ve devlet destekli olmak zorunda olmayan avangard sinema.

Hint film endüstrisinin doğumu 1913 yılı olarak kabul edilse de, Hindistan'daki ilk film gösterimi 7 Temmuz 1896'da yapıldı. Lumière Kardeşlerin temsilcisi olan Maurice Sestier, Bombay'da (bugün Mumbai) *cinématographe* gösterimlerine başladı. 1900'lerde gezici bir gösterici, film gösterimlerini Bombay/Mumbai, Kalküta ve Madras şehirlerinin ötesine taşıdı ve 10000 kadar izleyiciye ulaşan çadır gösterimleri organize etti. İlk uzun metrajlı Hint filmi olarak Dhundiraj Govind Palke'nin çektiği *Harishchandra* isimli mitolojik anlatısı kabul edilmektedir (tarih 1913 ya da 1914 olarak verilmektedir). Palke, sömürge sonrası kuramın alt sınıf olarak tanımladığı 'sıradan' insanlar arasında son derece popüler olan (diğer bir ifadeyle eğitimli elitlerin ilgi göstermediği) mitolojik anlatı filmlerini başlatan kişi olarak da bilinmektedir. Tanrıların şeytanlarla savaştığı bu erken dönem sessiz

filmler, anlatılarını büyük oranda Hint epik masallarından, *Mahabharata* ve *Ramayan*'dan ödünç aldılar (Kabir, 2003: 6). Bu mitolojik anlatı filmleri daha sonra, 1920'lerin ortalarında dini ve alegorik filmlere dönüştüler. Ne var ki, tarihi doğru anlatmak istiyorsak, Hiralal Sen'in Hindistan'ın ilk gerçek sinemacısı olduğunu belirtmeliyiz. Sen Kalküta'da Royal Bioscope Company'yi kurdu ve şehirdeki büyük tiyatroların oyunlarını filme çekti. Onun ilk filmi olan (1903 tarihli) *Alibaba and the Forty Thieves/Ali Baba ve Kırk Haramiler*, bir tek Sen'i Hindistan'ın ilk sinemacısı yapmamaktadır fakat ilginç bir şekilde, onun filmi, Fransa'nın aynı hikayeyi işleyen filminden dört yıl öncesinde yapılmıştır (Pathé'nin *Ali Baba* filmi, 1907).

1920'ler, Hindistan'ın gerçek bir sinema endüstrisini kurduğu yıllar olarak ele alınabilir. Bu yıllarda, Hollywood endüstrinin kuruluşu için bir referans noktasıydı ve 1960'ların başındaki devlet müdahalesi endüstrinin işleyişinde değişikliğe neden oluncaya kadar bu şekilde kaldı (bu maddenin devamına bkz.). 1920'lerin ortasında, ilk önce Bombay ve Kalküta'da, daha sonra Poona'da ve daha da sonra Madras'ta (1930'lar) büyük stüdyolar kuruldu. Fakat bu stüdyoların ekonomik yönetimi ve faaliyetleri, Hollywood'un dikey bölümlenmiş kesintisiz sisteminden çok farklıydı. Filmleri finanse etmek oldukça zordu ve finansman ülkenin tüccar-sanayicilerine bağlıydı (bunların çoğu tüccardı) ve bu yolla para bulunmazsa, o zaman tefecilere başvurmak gerekiyordu. Sesli filmle birlikte, Hint Sineması yabancı yapımlarla mücadele etmek zorunda kaldı (özellikle Amerikan filmleriyle). Bu sinema, dansı ve şarkıları içeren kendi yerli sesli filmini yarattı. Buradaki dans ve şarkı rutinleri çoğu zaman kurulan anlatı dünyasının dışında kalıyorlardı fakat çok başarılı oldular ve kullanıldıkları her filmde popülerliği garantilediler. Onlar star olarak sadece tiyatro oyuncularını ve dansçıları değil de, aynı zamanda şarkıcıları da kullanarak, tabi ki, star sisteminin devam etmesini ve gelişmesini sağladılar. Bu zamanlarda gelişen entegre bir sinema endüstrisi söz konusuysa, burada aileler ve arkadaşlar tarafından işletilen ve kapitalist girişimcilerin alt tabakası ve spekülatörler tarafından finanse edilen bir sinemadan söz etmekteyizdir. Bu durum, endüstrinin en iyi ihtimalle istikrarsız bir konumda olduğunu gösterir, öyleyse İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra stüdyo sisteminin çökmesi sürpriz olma-

malıdır. 1950'lerden başlayarak serbest yapım ana üretim yöntemi haline geldi – ilginçtir bu on yıl Hint Sineması'nın Altın Çağı olarak bilinmektedir. Bugünlerde bu sistem, artmakta olan şirketleşme çalışmalarına rağmen, geçerliliğini sürdürmektedir. Bu durum, Hint hükümetinin Hint Sineması'na, onun bankacılık hizmetlerine ulaşmasına ve sigorta teminatına sahip olmasına yardımcı olacak bir endüstri statüsü kazandırdı (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 111 ve 121). Bunun sonucunda endüstriye 'daha önce olandan daha organize bir görünüm kazandırıldı'. (121)

1930'lardaki Bombay Sesli Filmleri ve müzikaller bugünkü anaakım Hint Sinemasının gerçek öncüleri olarak görülmektedirler. Bombay Sesli Filmleri, 1934'te kurulan ve ayrıca 1960'ların sonlarında Yeni Hint Sineması'nın sürdürdüğü bir eğilim olan toplumsal filmler de üretmiş olsa da, genellikle kırsal melodramlarla bilinen bir stüdyoya işaret etmektedirler. Bombay müzikalleri, şarkılı-danslı-aksiyon filmlerine işaret eden serbest bir tanımlamadır. Bu gelenek Bombay stüdyolarının Bollywood etiketiyle anılmasına sebep olmuştur (ve günümüzde bu terim filmlerin kendilerini tanımlamak üzere serbestçe kullanılmaktadır). En büyük üç stüdyo Kohinoor Film Şirketi, Ranjit Movietone stüdyosu ve Imperial Film Şirketi'dir (üçü de 1920'lerde kuruldu). İmperial Hindistan'ın ilk sesli filmini, *Alam Ara*'yı (1931) gerçekleştirdi. Bu stüdyolar Hindu mitolojik anlatı filmleri, melodramlar ve şarkılı-danslı-aksiyon filmler ürettiler. Ayrıca oryantalist anlatıları dönem filmlerine uygulayarak alegorilere ve mitolojik anlatılara ulaşan, bazı gerçekçi filmler de ürettiler. Gerçekte bunlar sömürge-ulus çatışmasının ustaca gizlenen eleştirileriydiler. Bununla birlikte, Bombay film endüstrisinin tek merkezi değildi ve aynı dönemde ülkenin değişik yerlerinde bulunan diğer stüdyoların üretimlerini de dikkate almalıyız: Poona'daki Prabhat stüdyosu, Kalküta'daki New Theatre stüdyosu ve Madras'taki United Artists Corporation. Benzer bir şekilde, 1947'deki bölünmeden önce fantastik filmler üreten, Lahore'deki Punjabi merkezli stüdyoları (tabi ki şu anda Pakistan topraklarındalar) da unutmamalıyız. Bölünmeden sonra bu stüdyoların ve sinemacıların pek çoğu Hindistan'a taşındı ve onların ürünleri Hint Sineması'na katılmış oldu. Bunlar 1970'lerde ve 1980'lerde Hintli 'masala' filmleri olarak adlandırıldı – yani, türleri birbirine karıştıran şarkılı ve danslı filmler.

Someswar Bhowmik'in (1995) Hint Sineması'yla ilgili son derece yararlı özeti, bize ilerleyen sayfalarda sunduğumuz, 1930'lardaki Bağımsızlık öncesi sinema ile ilgili araştırmayı sağlamaktadır. Küresel bir bakış açısıyla bu sinema şu kategorilerden oluşmaktaydı: %60'ı romantik ve aşk filmleriydi. Bu geniş kategori Hint Sineması'ndaki müzikallerin, romantik-melodramların, mitolojik anlatı filmlerinin ve alegorilerin çoğununu içermektedir. Film üretiminin %30'u Hint ailelerini ilgilendiren sorunlarla ilgiliydi (yakın akrabalık, evlilik sorunları, v.b.). Bu kategori toplumsal reform filmleri olarak bilinen ve dulların tekrar evlenmesi için çağrı yapan devletin reform programını ve kadınların durumu ile ilgilenen diğer reform programlarını ele alan çalışmaları kapsamaktadır. Bu filmler, Bağımsızlık sonrası sinemadaki Hint melodramlarının öncüleridir. Üçüncü kategori üretimin %10'unu kapsamaktadır ve ortodoksluğun modernlikle aşılması güç çatışmasıyla karşı karşıya gelen hareket içindeki toplumun artmakta olan farkındalığını yansıtan filmlerle ilgilidir. Hem Bağımsızlık öncesi hem de Bağımsızlık sonrası Hint Sineması'nın büyük bir çoğunluğu, geleneksel otantiklikle kapitalist modernlik arasındaki mücadeleye (ancak dolaylı olarak) göndermeler yapmaktadır. Ve bu bağlamda, her iki dönem boyunca üretim yapmış olan bir sinemacıyı, Mehboob Khan'ı ve onun fetiş kadın starını, Nargis'i (ki söz konusu gerilimleri sık sık kendi performansına yansıtmıştır) anmak gerekmektedir. Mehboob kostüm dramlarını, bu çatışmaların mizanseni için bir buluşma noktası olarak kullandı. (bkz. *Humayun*, 1945, *Romeo ve Juliet*, 1947 ve *Andaz*, 1949).

Hint Sineması'nın Altın Çağı on beş yıllık bir dönemi kapsamaktadır (1950-65). Bu dönem boyunca bütçeler düşüktü ve sinemacılar da deneyler yapma imkanı elde ettiler. Mehboob Khan, Bhimal Roy, Raj Kapoor ve Guru Dutt, film müziğinin ve koreografinin kullanımında ustalaşma yoluyla 'film şarkısını bir sanat formu haline getirdiklerinden dolayı', günümüzde dahi önem taşıyan dört sinemacıdır (Kabir, 2003: 7). Onlar Hint Sineması'nı bütün alanlarıyla - sinematografi, set tasarımı, kurgu – tekrar canlandırdılar. Anlatı ve karakterizasyon açısından, daha önce stereotiplerin hakim olduğu bu alanlara derinlik kazandırdılar. Bu dönem, aynı zamanda yıldızların Altın Çağı'ydı; galaksiye dört büyük isim egemendi – Dilip Kumar, Dev Anand, oyuncu-yönetmen Raj Kapoor ve Nargis (Khan ve Kapoor'un büyük

kadın oyuncusu). Dönemi karakterize eden çalışma, gişe rekorları kıran ve Doğu'da (Rusya'dan Orta Doğu'ya kadar) önemli bir uluslararası başarı elde eden, Kapoor'un *Awaara/Avare* (1951) filmiydi. *Avare* bu dönemki Hint Popüler Sineması için bir örnek teşkil etti. Bu yıllardaki anlatılar toplumsal gerçekçilikle popüler sinemanın bir karışımıydı. Şarkı sözleri solcu şairlere aitti (Shailendra, Sahir Ludhianivi). Roy'un *Devdas* (1955), Mehboob'un *Mother India* (1957) ve Dutt'un *Pyaasa* (1957) filmleri, duyguları harekete geçirmek için etkili bir şekilde kullanılan şarkıları, dansları ve müziği ile ve bunların içine yerleştirilmiş toplumsal meseleleriyle, söz konusu Altın Çağı'ın klasikleridirler.

Avrupa merkezli sinemalardan farklı olarak, Hindistan'daki endüstrinin üretilen film bağlamındaki hızlı büyüşü 1979 yılında gerçekleşti ve bu artış bugün de devam etmektedir. Bağımsızlık öncesinde Hindistan'da 100 ile 170 arasında film üretilmekteydi. Bağımsızlıktan sonra Hindistan'da 200 film üretildi. Bu rakam 1970'lerde yılda 400 filme kadar yükseldi. 1979'dan itibaren üretim, yıla bağlı olarak, yılda 700 ile 948 film arasındaydı. Film üretimindeki bu artış bir taraftan herkesin televizyon cihazını satın alabilecek gücünün olmamasından, ama aynı zamanda ancak Bağımsızlıktan sonra kapitalin doğru bir kullanımına ulaşan endüstrinin yapılanmasında yaşanan değişimden de kaynaklanmaktadır (Bhowmik, 1995: 38). Artışa neden olan diğer iki sebep sinemaya yapılan desteklerle ilgilidir. İlk hamle endüstriye yardım amacıyla, devlet tarafından kurulan ama özerk olan Film Finans Kurumu'nun (Film Finance Corporation - FFC) 1960'taki kuruluşu ile başlayan, bir seri devlet tedbirinin devreye sokulmasıydı. 1950'lerin ortalarında stüdyoların çoğu zor durumdaydı ve ya kapanmak ya da Bombay-Bollywood tarzı anaakım üretime yönelmek zorunda kaldılar. FFC'nin iki önemli amacı vardı: birincisi, anaakım sinemasını desteklemek ve yaymak, ikincisi de sinemayı ulusal kültürü yansıtmanın bir aracı haline getirmek. Tam da bu ikinci amaç sayesinde, bütün bir yeni nesil film yönetmeni film yapma şansı elde ettiler. Bu da aslında Yeni Hint Sineması'nın ilk tohumlarının atılmasıydı (bu sinema anlayışı ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. **Üçüncü Sinema** maddesine). 1980'de FFC, Ulusal Film Geliştirme Kurumu'na (National Film Development Corporation - NFDC) dönüştü. NFDC filmleri finanse etmek, dağıtmak ve göster-

mek konusunda neredeyse bir (devlet) tekeldi. Film üretimindeki bu olağandışı artışa sebep olan ikinci neden Amerikan Sinema Filmleri İhracatı Birliği'nin (Motion Picture Export Association of Amerika - MPEAA), 1974'te, Hint pazarından çekilmesiydi. Bu durum, Hindistan'ın FFC aracılığı ile yerel dağıtım için film ithal etmesine ve oldukça büyük bir gelir elde ederek kendi yapımlarını finanse etmesine olanak sağladı.

Hint Sineması'nda 1960'lardan kalan üç önemli eğilim mevcuttur: sosyal filmler dahil olmak üzere çok farklı türleri bünyesinde barındıran fakat esas olarak danslı-şarkılı-aksiyon filmlerine işaret eden Hintçe filmler (bkz. **Bollywood** maddesine); Sanat Sineması (en iyi örneklerinin Batılılar için yapıldığı, özellikle de yapıtlarını başarılı bir şekilde dışarıya pazarladığından beri Satyajit Ray'in yaptığı filmler); ve son olarak, daha çok Üçüncü Sinema çalışmaları ile özdeşleştirilen avangard/biçimci ya da karşı-sinema (bkz. **Üçüncü Sinema** maddesine). Hintçe filmler genellikle Bağımsızlık öncesinde şekillenen türleri devam ettirmektedir (daha ayrıntılı bilgi için bkz. Chakravarti, 1993). Diğer iki sinema anlayışından üçüncüsü, komünistler tarafından desteklenen bir tiyatro ve sinema hareketi olan Hint Halkının Tiyatro Birliği (Indian People's Theatre Association - ITPA) ile yakinen özdeşleştirilmesine rağmen, bunlar (Sanat Sineması ve karşı-sinema) önemli noktalarda örtüşmektedirler. Çok önemli çağdaşı Ritwik Ghatak'ın (bkz. bu maddenin devamına) da göz ardı edilmemesi gerektiğini bir tarafta tutarsak, neredeyse Ray'ın çalışmalarıyla ilişkilendirilen Sanat Sineması, tarihi ulusalcı anlayışın Bağımsızlık sonrası bağlamlarının içerisinden bakarak temsil etmeye çalışan bir sinema yaklaşımıdır. Ray'in sineması gerçekçiliğin sinemasıdır fakat içeriğini genellikle geçmişten seçen de bir sinemadır. Ayrıca ulusal bir sinemadan çok bölgesel bir sinemadır - böylece Üçüncü Sinema'nın, bir ulusal sinemanın pek çok ulusal sinemalardan meydana geldiği şeklindeki görüşünü de bir şekilde kuvvetlendirmektedir. Hint Sineması'nın tarihi ile ilgili en önde gelen uzmanlardan biri olan Ashish Rajadhyaksha, Ray'in gerçekçiliğini '"geçmişi" tekrar kurmak için stratejik bir nokta: bugün, adeta tarihin ortaya çıkışını kutlayabilecek topraklarda belleğin yeniden-temsili' olarak açıklayarak önemli bir tespitte bulunur (1996: 682). Tarihe tarih yapmak için tekrar dönme çabası Ray'in filmlerini anlamak için kilit öneme sahip-

tir. Ray'in çağdaşı Mrinal Sen, farklı fakat yine bölgesel bir anlayışla Hindistan'ın ve tarihinin bir temsilini sunmaya çalışmaktadır, ne var ki, bunu şimdiki zamanda var olan bir gerçekçilik aracılığı ile yapmaktadır. Aslında, 1969 yapımı olan *Bhuvan Shome* filmi, bölgesel kültürlerde, dillerde ve geleneklerde mevcut olan farklılıkları ön plana çıkartma arzusunun iyi bir örneğidir (Kabir, 2001: 4). Sen'in bu filmi, Hindistan'ın Yeni Sineması'nı başlatan film olarak gösterilmektedir. 1970'lerdeki bu Yeni Sinema'da en sık işlenen konular Hindistan'ın günlük gerçekliklerinin yansımalarıydı: kast sisteminin sorunları, işçilerin sömürülmesi, kötü toprak sahipleri, politik yolsuzluk v.b. Kabir'in (2001: 4) vurguladığı gibi, bu yaklaşım popüler sinemanın romantik yaklaşımından çok farklıdır. Ayrıca sistem-karşıtı olarak da bilinen bu Yeni Sinema, daha gerçekçi ve doğal bir oyunculuğa ihtiyaç duymaktaydı, böylece beyaz perdeye yeni bir oyuncu tipi kazandırdı. Batılılar tarafından en bilineni Om Puri'dir (günümüzde genellikle İngiltere'de çalışmaktadır).

Hindistan'ın 1947'den sonraki tarihi, 'yalnızca' politik açıdan, iki ayrı döneme ayrılmaktadır: 1947-69, Nehru tarafından savunulan ve entegrasyon politikalarına dayanan laik ulusalcılık dönemi; 1970'ten günümüze kadar, BJP'nin (Bahratiya Janata Partisi) artan popüleritesiyle ve 1998'deki seçim başarısı ile örneklenen Hint milliyetçiliğinin giderek artmakta olan önemi. Peki film endüstrisine ne oldu? Bölünme film endüstrisini de böldü ve bölünmenin ilk yıllarında, Hindistan'da stüdyolar ve çalışan personel açısından bir artış yaşandı. Ne var ki, birkaç yıl sonra bazı sinemacılar yerlisi oldukları Pakistan'a geri döndüler (bkz. bu maddenin devamına). Bununla birlikte, bölünmenin yarattığı travma ile ilgili çekilen Hint filmleri de çok az sayıdaydı. Gerçekte, Hindistan'ın yakın tarihini konu olarak seçen filmler, bağımsızlık öncesi filmlerin bağımsızlık için mücadele temasını sürdürme eğilimindeydiler ve sayıca da azdılar (otuz yıllık bir dönemde (1925-57) yirmi küsur film). Ritwik Ghatak'ın mültecilerin yoksulluğu ve Kalküta'daki yaşam koşulları ile ilgili 1960'lardaki üçlemesi, bölünmenin sıradan insan üzerindeki etkilerini gösteren ilk filmlerdi (*Maghe Dhaka Tara/Bulutlarla Kaplı Yıldız*, 1960, *Komal Ghandar*, 1961, ve *Subernareka*, 1962). Fakat izleyiciler üzerinde büyük etkisi olan ilk çalışma, Kuzey Hindistan'da Müslüman bir ailenin kötü yaşam koşullarına odaklanan *Garam Hava/Sıcak Rüzgarlar* (M. S.

Sathyu, 1973) filmiydi. O tarihten itibaren aynı konuyu işleyen ve daha sempatik bir bakış açısıyla yaklaşan bir avuç film daha çekildi (bunların son örneği Pamela Rooks'un *Train to Pakistan/Pakistana Giden Tren*'idir, 1997). 1970'lerde *Sıcak Rüzgarlar*'ın etkisine benzer bir etkiye sahip bir diğer film *Sholay/Alevler*'di (Ramesh Sippy, 1975). Fakat bu sefer referans noktası Pakistan değil de çağdaş Hindistan ve bu ülkedeki sivil kargaşaydı (aynı yıl Başbakan İndira Gandi olağanüstü hal ilan etti).

1990'larda, Hindistan'ın o günkü politik meselelerini konu edinen filmler ortaya çıktı. 1990'ların ilk yıllarındaki politik ayaklanmalar dikkate alındığında, Mani Rathnam'ın *Roja* (1992) ve *Bombay* (1994) filmleri olağanüstüdür. *Roja* Hintlilerin politik sinemaya yönelik isteklerini gösterecek şekilde büyük bir seyirci kitlesinin ilgisini çektiği için olağanüstüdür. *Bombay* sansürün üstesinden geldiği için olağanüstüdür. *Roja* Kaşmir ayrılıkçıları ile Hindistan arasındaki milliyetçi mücadele hakkındadır. *Bombay* Hintli-Müslüman çatışmasının olduğu bir ortamda, bir Müslüman ile bir Hintlinin aşk hikayesini bir karşı duruş olarak sunmaktadır (bkz. Gokulsing, 1999).

Ne var ki, BJP'nin (1998) iktidara gelmesi ile birlikte, radikal konulardan uzaklaşma görüldü. Bu sefer, partinin belirli bir Hintli-lik düşüncesini geliştirmek ve tarihle ödeşmek konusundaki kararlılığını yansıtan, ulusal ve politik bir gündeme sahip çok sayıda filmin yapımına yönelik bir geçiş yaşandı (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 10). Bu Hint kültürel değerlerini pazarlayan bir sinemayı (Bollywood müzikali bu sinemanın ilk akla gelen örneğidir) ve aynı zamanda Pakistan'a saldırmaktan çekinmeyen bir sinemayı da içermekteydi. Bu son bağlam çerçevesinde iki filmden söz etmek gerekmektedir: Anil Sharma'nın *Gadar – Ek Prem Kahta/Ayaklanma, Bir Aşk Hikayesi* (2001) ve *The Hero/Kahraman* (2003). Bu formül filmlerinde kahraman düşman ulus (Pakistan) ile dövüşür ve onu yener ya da zekası ile alt eder.

Tabii ki Hindistan Sineması bunlarla sınırlı değildir. Yeni binyıldaki filmler günümüzde geçmektedir ve (rüşvetçi küçük kasaba politikacılarından duygusal açıdan zor durumda olan insanlara kadar) gerçekçi durumları ele almaktadırlar. Romantik komediler popüler olmaya devam etmektedirler – genellikle Bollywood müzikali biçiminde. Endüstri daha iyi organize edilmektedir, sinema salonları artmaktadır ve yurtdışında büyümekte olan bir pazar söz konusudur

(Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 123). Fakat küreselleşmenin etkisiyle iç pazarda da daha büyük bir açıklık söz konusudur. Böylece, tüketim ideolojisi modern Bollywood filmlerinde anında yankı bulmaktadır (moda, yemek ve arabalar önemli bir yere sahiptirler) ve ana kahraman sık sık 'global bir Hintli' olabilmektedir (Gokulsing ve Dissanayake, 2003: 115). Diasporadaki yönetmenler de etki etmektedirler. Üç kadın yönetmen, Deepa Metha, Gurinder Chadha ve Mira Nair, Hindistan'ı Batılı izleyicilere 'sunma' konusunda yardım etmektedirler. Bu her iki yöne de işleyen, yeni tür bir karşılıklı-beslenmenin de başlangıcına işaret etmektedir. Şöyle ki, hem Hindistan Batı'daki yapımlara ilham kaynağı olmaktadır, hem de Batılı yapımlar Hindistan'dakileri etkilemektedir. Bu bağlamda, günümüzün en popüler erkek yıldızı olan Sharukh Khan'ın başrolde olduğu *Devdas* (Bhansali, 2002) filmi iyi bir örnektir. Batıya ihraç edilen bu yapım, orada çok iyi iş yaptı. Tam tersi yönde ise Chadha Hindistan'a giderek *Bride and Prejudice/Gelin ve Önyargı* (2004) filmini çekti.

Hint Sineması hakkında ek bir okuma için ilk önce bkz. **Ashish Rajadhyaksha ve Paul Willemen'in (1994) *Encyclopedia of Indian Cinema / Hint Sineması Ansiklopedisi*'ne. Bu Hint Sineması'nın *referans* kitabıdır.**

Hint Sinemasının tarihi için bkz. **Bhowmik (1995),**

Popüler Hint Sineması'nda temsil için bkz. **Chakravarti (1993) ve Gokulsing ve Dissanayake (1998 ve 2003). Ve *Cinemaya: Asian Film Quarterly* dergisine (dergi, ayrıca Arap diaspora sinemaları hakkında da makalelere yer vermektedir).**

Pakistan Sineması

Daha çok yerel pazara hitap etmesine rağmen, Pakistan film endüstrisi yılda ortalama seksen film ile üretim bakımından Dünya'da ilk on ülke arasındadır (Gazdar, 1997: 1). Pakistan Sineması, diasporalarda (örneğin İngiltere'de, Birmingham ve Bradford'ta) video kiralama sistemi sayesinde ulaşılabilir hale gelmesini bir tarafta tutarsak, kendi ülkesi dışında çok az bilinmektedir. Buna ek olarak, Batı'da bu sinema hakkında çok az şey yazılmıştır. Ne var ki, daha fazla bilgiye ihtiyaç duyan okuyucular, Mushtaq Gazdar'ın (1997) kapsayıcı çalışmasının Pakistan'daki üretim hakkında bilgilendirici bir tablo sunduğunu göreceklerdir.

United Players, Lahore'de, 1920'lerde kurulan ilk stüdyoydu (ve bu stüdyonun ilk sinemacılarından biri, aslında ilk Hintli kadın sinemacı olan ve *Bulbule-Pakistan* (1926) filmini çeken Fatma Begum'dur). Bu şirket, üretim açısından Bombay sessiz filmleriyle yarışabilecek bir güce sahip değildi. Bir tek sesin sinemaya gelişi Punjab'tan çıkan bazı filmlerin başarılı olmasını sağladı. 1947'deki bölünme yeni Pakistan'daki stüdyoları önemli ölçüde etkiledi. Daha sonraki yıllarda Shorey Studios olarak bilinen Kamla Movietone (kuruluş 1924) bölünmeden sonra Bombay'a taşındı. Pancholi Art Pictures'ın (kuruluş 1930'ların sonlarında) kurucusu Dalsukh Pancholi Bombay'a kaçtı. Bu stüdyolar, daha önce kendi stüdyosu Evernew Studios'u 1937'de kurmuş olan Agha G. A. Gul tarafından 1948'de devralındı. Gul'un egemenliği, onun bölünmeden sonra Pakistan Sineması'nın önemli öncüsü haline geldiğini göstermektedir. Bölünmenin ilk günlerinde Hindistan ile Pakistan arasında belirli oranda bir işbirliği vardı. Ve bölünmeden iki yıl sonra, bu kez Bombay'dan Lahore'ye geri dönüşler yaşandı ve bazı sinemacılar doğdukları şehirlere geri döndüler. Lahore doğumlu olan Nazir bilinen bir örnektir. Nazir, 1949'da Pakistan'a geri dönerek, burada oyuncu, yönetmen ve yapımcı oldu ve aynı zamanda karısı olan oyuncu Swaranlata ile başarılı bir ortaklık gerçekleştirdi (bkz. *Pheray*, 1949, *Sachtlhai*, 1949, *Anokhi Dastan*, 1950). İlk Pakistan filmi *Teri Yaad*'tır (*Daud Chand*, 1948) fakat yerli bir sinemacının çektiği ilk film *Do Ansoo*'dur (Anwar Kamal Pasha, 1949). Fakat bu yıllarda Pakistan film endüstrisi izleyicilerin taleplerini karşılayabilecek büyüklükte değildi. Sonuç olarak, sinema salonları Hindistan'dan ithal edilen filmlere bel bağlıyordu.

Gul, 1950'lerin en önemli yapımcısıydı. Fakat ilk büyük başarısı *Sassi* filmi olan J. C. Anand kısa bir süre içerisinde onu takip etti. 1950'lerin ortalarında Hint filmlerine uygulanan kota, Pakistan film endüstrisinin büyümesine büyük oranda yardımcı oldu. Ve 1960'larda Lahore, Pakistan'ın Hollywood'u haline geldi – Lollywood. Devlet endüstrinin gelişmesine çok az katkı sağlarken, diğer taraftan çok sert bir sansür uygulamasını devreye soktu. Bu da 1950'lerin ve 1960'ların sinemasının ağırlıklı olarak apolitik olması anlamına gelmekteydi (hem toplumsal hem de politik meseleler açısından). Söz konusu dönemde komediler, halk hikayeleri ve müzikaller yaygındı. Buna rağmen, Pakistan'ın tarihi ile ilgili filmler de

kabul edildiler ve bu dönemdeki egemen sinema içerisinde küçük bir istisnayı temsil etmektedirler. Böylece, Saifudin Saif bölünmenin etkileri ile ilgili *Kartar Singh* (1959) filmini yaptı; Khahil Qaiser sömürgecilik karşıtı mücadele ile ilgili *Shaheed* (1962) filmini çekti; ve Raza Mir bölünmenin Hint-Müslüman ilişkileri üzerindeki etkileri ile ilgili *Lakhon Mein Eik* (1967) filmini gerçekleştirdi.

1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında televizyonun hakimiyeti gibi, Bangladeş'in Pakistan'dan ayrılması ile sonuçlanan politik ayaklanmalar da film endüstrisine büyük zarar vermeye başladı. Butto hükümeti, 1973'te, iyi işlemeyen endüstriye katkı sağlamak amacıyla, Kültür Bakanlığı'nın vesayeti altında bağımsız bir birim olan Ulusal Film Geliştirme Kurumu'nu (NAFDEC, Hindistan'daki NFDC birimine oldukça benzer bir kurum) kurdu. Yabancı filmlerin gişe gelirleri (yabancı filmlerin ithalatından sorumlu olan) NAFDEC'e aktarılmaktaydı. Bu gelirlerle yerli yapımlar desteklendi ve genel eğilim büyük bütçeli filmlerin ve yıldızların desteklenmesiydi. Bu desteğin belirgin etkisi, 1970'lerde film üretiminde yaşanan patlamaydı (yılda ortalama 100 filmle).

Daha sonra tabi ki, 1977'de, General Ziya ül Hak'ın askeri darbesi gerçekleşti. Hak Butto'yu 1979'da idam ettirerek ondan kurtuldu, askeri hukuku devreye soktu ve şeriat düzenine dayalı bir diktatörlük kurdu (Ziya cuntası). Ziya cuntası Afganistan'da, Batı müttefikleri adına savaştı. Ayrıca mezhepleri ve etnik grupları destekleyerek ve onların kendi aralarında savaşmalarına göz yumarak, böl ve hükmet yöntemi ile ülkeyi yönetti. Bunların özellikle 1980'lerdeki sinemaya etkisi, filmlerdeki büyüleyici şiddetin artışıdır (örneğin Yunus Malik'in *Jeera Sain*, 1977). Dönemin iki toplumsal gerçekçi çalışması bu eğilim içerisinde bir istisna olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kadın sinemacı Sangeeta'nın *Mutthi Bhar Chawal* (1978) filmi, köylülerin aile hayatını ve anne dul kaldığında ailenin hayatta kalma savaşını konu edinmektedir. Çağdaş Pakistan'daki kadınların durumu ve statüsü ile ilgili olan bu toplumsal film, belki de yasaklanmasına sebep olacak (bir yıl sonra devreye sokulan) sert sansür yasasından önce yapıldı. Yine de, Sangeeta yeni yasalardan sonra da, (1979'da yaptığı gibi) yılda ortalama üç filme kadar çekerek, 1970'lerdeki üretkenliğini sürdürdü. Diğer film, yetkililerin sıradan insanların zor durumu karşısındaki duyarsızlıklarını konu edinen, Yunus Malik'in yönettiği *Maula Jat* (1979) çalışmasıydı. Bu film 1981'de, çok fazla şiddet içer-

diği gerekçesiyle yasaklandı fakat filmdeki hikaye cunta tarafından - ya da yeni sansür yasaları tarafından (the Motion Pictures Ordinance, 1979) - kabul edilmeyecek kadar Butto'nun hikayesine benzemekteydi. Bu yeni yasalar, ahlaki ve dini değerleri empoze eden ve aman vermeyen bir otoritenin temsiliydiler, ki bu da, aslında politik sansürün zar zor gizlenebilmiş bir biçimiydi. Sansür sonucunda sinema salonlarının pek çoğu kapatıldı ve belirli yönetmenlerin çalışmaları yasaklandı (örneğin İngiltere'ye kaçan Jamil Dehlavi). Bu önlemler filmlerin üretiminde büyük bir düşüşe sebep oldu. Üretim yılda 100 filmden, 1980'de 61 filme düştü ve daha sonra, üretim yılda yaklaşık 80 filmle dengelendi (bugün de devam eden bir üretim miktarı).

1980'lerin ilk yarısı Pakistan Sineması için felaket bir dönemdi. Her yöne tesir eden sansür yasaları nedeniyle ortaya çıkan zayıf yapımlar izleyici sayılarındaki düşüşü getirdi (özellikle de seçkinler sınıfının izleyicilerinde). Sinema merkezleri, özellikle Karaçi'de alışveriş merkezlerine dönüştürüldü. İzleyiciler artık kırsal ve kentli erkek işçi sınıfından oluşmaktaydı ve onlara da komedilerden, müzikallerden ve her şeyiyle şiddet içeren filmlerden oluşan kısıtlı bir seçki sunulmaktaydı. 1980'lerin sonlarında, maliyetlerin artması ve film endüstrisinin gerilemeye başlaması nedeniyle, Güney Asya ve Uzak Doğu ülkeleriyle ortak yapımlar artmaya başladı (politik tansiyon nedeniyle Hindistan ile ortak yapımlar gerçekleşmiyordu). Bu girişim özellikle yıldızlar düzeyinde yeni yeteneklerin endüstriye katılmasını getirdi (örneğin Sri Lanka'dan Sabita ve Nepal'den Shiva). 1990'larda mecranın küreselleşmesiyle birlikte, Hollywood ve Bollywood'u taklit eden ve genç kitleleri hedef alan ticari yapımların üretiminde artış yaşandı (örnek olarak, Sangeeta'nın çağdaş Hollywood psikopat gerilimlerine benzeyen, şiddet ve seks dolu *Khilona* (1996) çalışması gösterilebilir). Ne var ki, bugün Lollywood Bollywood ile karşılaştırıldığında fakir kalmaktadır. 1960'lardan kalma kötü ekipman, belirli formüllere saplanmış ve yeterli destek verilmemiş yapımlar, çeşitlilik arz eden izleyici kitlesini sinemadan uzaklaştırmaktadır. Muhtemelen, Pakistan Sineması'nın ayakta kalmasını sağlayan faktörlerden biri, Hint filmlerine uygulanan ithalat yasağıdır. Fakat işe bakın ki, Pakistan Sineması'nın çok adice ve bayağı bir şekilde taklit ettiği sinema da Hint Sineması'dır.

Ek okuma için bkz. **Gazdar, 1997.**

Latin Amerika Sinemaları (Meksika Sineması dahil)

Lumière kardeşlerin *cinématographe*'ının ilk Latin Amerika'ya geldiği 1896 yılı ile 1911 yılı arasında, bu kıtadaki neredeyse bütün ülkelerde, ya yerel sinemacılar tarafından çekilen ya da Avrupa'dan ithal edilen kısa filmler için gösteri salonları açıldı. İzleyiciler daha çok seçkinler sınıfından insanlardı ve sunulan belgesel görüntüler aracılığı ile kendi ülkelerinin egzotikleştirilmesinin özel tanıklarıydılar. Benzer bir egzotikleştirmenin Afrika ülkeleri için de geçerli olduğunu görmüştük, fakat en büyük fark orada gösterilen görüntülerin, ayrıcalıklı sömürgeci sınıfın eğlenmesi için ve Anavatana götürülmek üzere üretilmesiydi. Latin Amerika örneğinde ise Hollywood'un güçlü dağıtım uygulamalarının etki ettiği bir tür sömürgeleşme söz konusudur. Hollywood filmleri kısa bir süre içerisinde Orta ve Güney Amerika'ya yayıldılar ve 1920'lerde yerel marketin %80'ini kapsadılar (özellikle Meksika'nın ABD ile asgari Meksika Devrimi'ne (1910-17) kadar uzanan, çok karmaşık ilişkileri mevcuttur).

Latin Amerika Sinemasının ilk yılları ile ilgili çok az bilgi mevcuttur. Film tarihçileri ancak bugünlerde 1930'lardan önceki gizli kalmış sinemalarla ilgilenmeye başladılar. İlk on yıllarda, 1900-30, yerel film üretim altyapısına benzer bir şeyin sadece Meksika, Arjantin ve Brezilya'da mevcut olduğu bilinmektedir. Filmlerin bölgesel merkezlerde üretildiği Brezilya'da, 1910'larda üretim yılda 100 filme ulaşmıştı. Bunlar çoğunlukla kovboy filmleri ve Arjantin'de de çok başarılı olan bir film türü olan kırsal dramlardı. Meksika Sineması, bu erken dönemde geleneksel anlatılara odaklandı fakat aynı zamanda, Meksikalı işçilerin Kuzey Amerika'daki durumu ile ilgili (en azından ABD'deki kuzey komşularının gözünde) tartışmalı filmler de üretildi.

Sinema salonlarını donatmanın getirdiği muazzam yük nedeniyle, Latin Amerika ülkelerinde sesli filmin yaygınlaşması çok yavaş gerçekleşti. Ne var ki, ulusal kültürleri daha kendine özgü bir şekilde tanıtmanın avantajlarını taşıyordu ve sesin gelişi müzikalleri de beraberinde getirdi. Arjantin'de bunların adı *tanguera*'ydı (adın da gösterdiği gibi, Arjantin'in yerel dans türü olan tangoya dayalı tango melodramları). Brezilya'da *chanchada*'ydı (Hollywood müzikalleri ile

Brezilya samba dansı, karnavalı ve komik tiyatro geleneklerinin bir karışımı olan melez yapı). Meksika'da *ranchada* (kovboy müzikali) ve *cabareteras*'dı (kabare melodramları). Meksika kovboy müzikalleri, Amerikan müzikali ile Meksika kırsal geleneklerinin bir karışımıdırlar, kabare melodramları ise daha çok Meksika sokak/şehir türü ile Hollywood kabaresi ya da sahne arkası müzikalinin bir karışımıdırlar. Brezilyalı ve Meksikalı sinemacılar, söz konusu melezlik düşüncesi altında, diğer sinemaların uygulamalarını ya da türlerini kendi yerel kültürel gelenekleriyle ve film biçimleriyle birleştirmek eğilimindeydiler. Bu melezleştirmenin nihai sonucu, sinkretizm (sinkretik biçim) olarak bilinen, derin metinsel ve dokusal anlam katmanlaşmalarıdır. Brezilya, Hollywood aksiyon filmlerini (özellikle Westernleri) kendi bağlamına ve ortamına taşıyarak taklit etti ve Meksika'nın şarkılı kovboy filmleri, 1930'ların ortalarındaki (ilk önce John Wayne ve hemen ardından Gene Autry ve Roy Rogers tarafından örneklenen) Hollywood prototipinin hemen arkasından ortaya çıktılar.

Meksika'nın film endüstrisi Latin Amerika'da, 1930'ların ortalarında kurulan ilk film endüstrisiydi ve 1950'lere kadar sinemada altın bir dönemi yaşadı (özellikle 1943 ile 1953 arasındaki on yılda). Bu dönem, öncelikle, film yönetmeni Emilio Fernandez ve görüntü yönetmeni Gabriel Figueroa arasındaki çok özel işbirliği ile dikkat çekmektedir. Figueroa Hollywood'ta Gregg Toland (Welles'in *Citizen Kane*/*Yurttaş Kane* (1941) filminin dahi görüntü yönetmeni) tarafından eğitildi. Fernandez ve Figueroa'nın yaptıkları erken filmlerden biri olan *María Candelaria* (1943), 1946'da Cannes'da Altın Palmiye'yi kazandı. Figueroa ayrıca Buñuel'le, kendisi Meksika'da sürgündeyken çalıştı ve onunla *Los Olvidados*/*Unutulmuşlar* (1950) filmini yaptılar. Meksika Sineması üzerindeki diğer bir erken dönem biçimlendirici etki, 1930-2'de Meksika'yı ziyaret eden (ve burada *¡Qué viva Mexico!* filmini çeken, 1931) Eisenstein tarafından gerçekleştirildi.

Meksika'nın sinemadaki altın dönemi boyunca Arjantin Sineması düşüşteydi (kısmen, ABD'nin İkinci Dünya Savaşı sırasında gerekli film stokunu sağlamamasıyla sonuçlanan, sözde tarafsız ama aslında faşizm-yanlısı politik duruş sebebiyle). Zor durumdaki Arjantin film

endüstrisi 1946'da, yeni kurulan Peronist hükümet tarafından desteklendi. Fakat üretilen filmler, inanılmaz baskı ve sansür nedeniyle, genellikle tehlikesiz ve eleştiriden uzak burjuva melodramlarıydı. Bir tek film Peronist oligarşiye karşı sesini yükseltebildi: Leopoldo Torre Nilsson'un Cannes'da Uluslararası Basın Ödülü'nü kazanan *La Mano en la trampa* (*Kapandaki el*, 1961) çalışması.

Bütün bu sinemaların ortak noktası, kültürel referanslar konusundaki benzerlikleri ve 1960'lara ait geç dönem radikal sineması için ve daha da geç bir döneme ait 1980'lerin ve 1990'ların sineması için bir miras oluşturan zanaatkarca biçimdir. Latin Amerika Sinemaları, kendi sözlü anlatım gelenekleri ve müzikleri dahil olmak üzere, kendi manzaralarından, kostümlerinden, geleneklerinden ve göreneklerinden yararlandılar. Bu filmlerin yerel ve kültürel açıdan sinkretik yapısı, benzer bir şekilde, hem endüstriyel hem de zanaatkarca olan melez bir sinemasal biçimle eşleştirildi. Bu dönemdeki sinemaları daha geç bir döneme ait sinemalardan ayıran şey, politik **motivasyonun** erken dönem filmlerinde açık bir şekilde eksik olmasıdır. 1940'ların ve 1950'lerin sinemasını ayıran bir diğer özellik de, başka sinemalarla yapılan işbirliğinin yoğunluğu ve yeteneklerin göçüdür. Avrupalılar ve Amerikalılar çalışmak için Latin Amerika kıtasına geldiler; Latin Amerikalı sinemacılar Avrupa'ya gittiler; Kübalılar Meksika ve Arjantin sinemalarına katkıda bulundular; Arjantinliler Brezilya ve Venezüella'ya gittiler. Bu göçmenlik aynı zamanda önemli bir miras bıraktı. Bu mirasın bir parçası günümüzde Latin Amerika sinemalarında (özellikle ortak yapımlar biçiminde) var olan uluslararasılık modasıdır ve bu miras, değiş tokuşun canlılığı sebebiyle kültürlerarasılık olarak da adlandırılmaktadır.

1950'lerin sonlarında Latin Amerika kıtasında, 1970'lerin başlarına kadar sürecek olan yeni bir sinema anlayışı ortaya çıktı. Bu militan ve devrimci bir karşı-sinemaydı. Yoksulluğun kötü taraflarını açığa vuran ve isyanı öven bir sinemaydı. Bu yeni sinema, yeterince ironik bir şekilde, filmleri genellikle tam da eleştirmeye çalıştıkları ve aleyhinde oldukları devletin mekanizmaları tarafından finanse edilen sinemacılar tarafından başlatıldı. Bolivya'da yapılan bir film bu paradoksa önemli bir örnektir ve hatta bu filmlerden bazılarının nasıl militan ve

etkili olabileceklerini göstermektedir. Bolivyalı bir film topluluğu (Ukamau) tarafından gerçekleştirilen *Yawar mallku/ Akbaba'nın Kanı* (1969) filmi, Amerikan Barış Birlikleri'nin Keçuva Kızılderili kadınlarını zorla kısırlaştırma çabalarını ortaya koymaktadır. Bu film sayesinde Barış Birlikleri, Bolivya Hükümeti tarafından ülkeden kovuldu. 1959 yılı, sinemadaki söz konusu radikalleşmenin, Arjantin'deki Santa Fe Belgesel Film Okulu, Brezilya'daki Yeni Sine-ma (cinema nôvo) ve (Küba Devrimi'nden sonra aynı yıl içerisinde kurulan) Küba'daki Film Enstitüsü ile başlayarak üretime dönüştüğü dönüm noktası olarak görülebilir. Bu gruplar kendi ülkelerindeki yoksulluğu gösteren etnografik ve sosyalist bir sinema ürettiler. Ayrıca Tropikal biçim olarak adlandırılan bir sinema anlayışını da gerçekleştirmiş oldular (daha fazla bilgi için bkz. **Yeni Sinema** maddesine). Bu Katolik dini yerel mistisizmle, alegoriyi efsaneyle ve yarı-pagan dinle, kültü Afro-Latin Amerikan ritüelle birleştiren ve daha gerçeküstücü bir yaklaşım ortaya çıkartan, sinkretik ve biçimci bir sinemaydı (bkz. Glauber Rocha'nın çalışmalarına, özellikle *Antonio das Mortes* filmine, 1969). Ve bu gruplar, bütün Latin Amerika ülkelerini kuşatan, direnişçi bir sinema hareketinin başlamasına etki ettiler. Bu Yeni Latin Amerika Sineması olarak bilinen bir harekettir. Aynı dönemde film dergilerinde temsil ve kimlikle ilgili meseleler tartışılmaktaydı. Bu değişim dalgasının etkisi muazzam olmuştu ve en iyi şekilde, 1969'da Arjantinli sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yazılan Üçüncü Sinema Manifestosu'nun büyük etkisiyle ve Arjantinli ortak bir yapım olan *La Hora de los hornos* (*Fırınların Saati*, Grupo Cine Liberación, 1968) filminin uluslararası tesiri ile örneklenebilecek, dünya çapında bir yankı uyandırdı (Bkz. **Üçüncü Sinema** maddesine).

Küba Film Sanatı Enstitüsü film endüstrisini kontrol ediyordu ve 1960'tan, Sovyet Rusya'nın dağılmasıyla ekonominin çöktüğü 1980'lerin sonlarına kadar sosyalist film yapımı için bir model oluşturuyordu. Yılda 6 ile 10 arasında kurmaca filmden ve 40 ya da 40'ın üzerinde belgeselden oluşan üretim belki azdı fakat tutarlıydı ve her zaman deneyseldi. Belgesel geleneğin öncü ismi Santiago Alvarez'di ve kurmaca film alanındaki önemli isim Tomás Gutiérrez Alea'ydı.

Her iki alanda da doğaçlama, toplumsal-gerçekçi, alegorik, aşırı deneysel ve özellikle sert olan bir karşı-sinema üretildi. Julio García Espinosa'nın vurguladığı gibi bile bile Kusurlu Bir Sinema (bkz. Chanan, 1996: 743-5).

Dolayısıyla, 1960'larda ve 1970'lerin başlarında Latin Amerika'da (eleştiriye hoşgörülü yaklaşıyor gibi görünen Küba'da hariç) bazı filmler yasaklanmış olsalar da ve askeri diktatörlüklerin yönetimi önceden ele geçirdiği bazı ülkelerde sinemacılar zulme uğramış olsalar da, son derece canlı bir sinema üretimi gerçekleşti. Bu devrimci sinema herhangi bir türe bağlı değildi ve daha çok sinkretik sinema tarzındaydı (bkz. **Yeni Sinema** maddesine). Brezilya'da, bu sinkretik sinemanın çöp estetiğini benimseyen bir biçimi Tropikalizm'di (arta kalan malzemeyle ve kısıtlı imkanlarla üretim yapan bir sinema yaklaşımı). Bu Afro-Brezilya ya da Afro-Karayip kültürüne, alegoriye ve mitolojiye dayalı bir sinemaydı (daha fazla bilgi için bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine ve Shohat ve Stam'a, 1994: 310). 1970'lerin ortasında, bütün Latin Amerika kıtasını saran ve sinemacıların yeraltına çekilmelerine ya da sürgün sineması yapacakları başka ülkelere gitmelerine sebep olan askeri darbelerle her şey daha da kötüye gitti. Buradaki zülüm sadece sansürlenmek değildi, aynı zamanda öldürülmek anlamına da gelmekteydi. Diasporik film kültürü Latin Amerika ülkelerinin dışında, özellikle Kuzey Amerika'da ve Fransa'da gelişti. Şilili Raúl Ruiz gibi militan sinemacılar neticede Fransa'ya kaçtılar. Ruiz burada daha çok radikal ve deneysel olarak adlandırabileceğimiz filmler yaptı. Fakat bu filmler devrimci olmaktan çok auteur filmleri olarak değerlendirilmelidir (bkz. *La Ville des pirates/Korsanlar Şehri*, 1983, ya da bir Proust uyarlaması olan *A la recherche du temps perdu/Kayıp Zamanın İzinde*, 1998, filmlerine).

Bir bakıma, 1980'lerden beri yapılan filmlerde uluslararası sanat sinemasına bir yönelme söz konusudur. En azında, bu önemli eğilimlerden biridir. Bu yönelmenin ana sebebi, televizyonun, hem makul derecede varlıklı orta sınıflar için bir tüketim nesnesi olarak giderek artan önemi (nihayetinde sinema izleyicilerinin büyük bir oranını oluşturmaktadırlar), hem de gecekondu mahallelerinde ortaklaşa kullanılan bir eşya olarak varlığıdır. Bir anlamda sinema, erken dö-

neminde olduğu gibi, yine seçkinlere yönelik bir kültürel ürün haline geldi. Böylece, ayakta kalabilmesi için daha uluslararası bir izleyiciyi hedeflemesi gerekmektedir. Ülke dışında inanılmaz bir başarı sağlayan (Berlin'de Altın Ayı'yı kazandı, 1998) ve ortak bir yapım (Brezilya/Fransa/İspanya/Japonya) olan, Brezilya'nın Oscar adayı filmi *Central do Brazil/Merkez İstasyonu* (Walter Salles, 1998) bu eğilimi çok iyi yansıtan bir örnektir. Yerel (Brezilya) müziğin kullanıldığı bir yol filmi olan bu çalışma, kişisel kimlik arayışları çağdaş Brezilya'nın bir alegorisine dönüşen, biri genç diğeri yaşlı iki baş kahramana yoğunlaşmaktadır. Geçmiş ve bugün bu yolculuğu bilinmeyen bir geleceğe yönlendirmektedir. Kahramanların yoksulluğu, kırsaldaki ve kentlerdeki Brezilyalıların çoğu tarafından yaşanan mahrumiyet ve güvensizlik ile benzerdir. Din ve mit, rasyonel zaman dizinine olan inancı (iki baş kahramanın zaten derinden kuşkulandıkları bir bakış açısı) ortadan kaldırmak için örtüşmektedirler.

Fakat başka türde yeni bir sinema anlayışı da ortaya çıktı - ya da, daha doğrusu, ortaya çıkan yeni sinema hareketleriydi. 1980'ler ve 1990'lar kadın sinemasının, gey sinemasının ve yerlilerin sinemasının ortaya çıktığı dönemdir (Shohat ve Stam'ın, 1994, Dördüncü Sinema olarak adlandırdığı sinema yaklaşımı - bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine). Her zaman olmasa da sık sık video ve süper-8 formatını kullanan bu sinema yaklaşımları, 1960'ların direnişçi karşı-sinema geleneğini sürdürmektedirler. Bunlar - toprağın gerçek sahiplerini (diğer bir ifade ile ezilmişleri: haklarından mahrum edilmiş Yerliler, köylüler ve işçiler) seçkinlere karşı savunan - 1960'lardaki militan Yeni Latin Amerika Sineması hareketinde (bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine) hayal edilenden daha karmaşık ve daha az homojen, yeni tür bir ulusal kimlik temsilini sundular. Bu yaklaşımlar, seçkinlerin Latin Amerika ülkelerini maruz bıraktıkları bağımlık kültürü ile ilgili çağrışımlardan kendilerini kurtardılar. Bu sinema, coğrafi ve ruhani açıdan daha parçalı bir yapıya sahiptir ve kırsal ve şehirli Latin Amerika'yı değişik boyutlarıyla temsil eden son derece bölgesel bir sinemadır. Yerliler kendileri hakkında film yaptılar (örneğin Brezilya'daki Kayapo Kızılderilileri ve Amazon Havzası'ndan Nambiquara Kızılderilileri). Kadınların hikayeleri değişik kuşaklara

ait kadınlar hakkındadır (örneğin Suzana Amaral'ın *A hora da estrela/Yıldızın Saati*, 1985). Ve geyler de, çok nadir de olsa, kendi seslerini duyurabildiler (örneğin Jaime Humberto Hermosillo'nun *Doña Herlinda y su hijo/Dona Herlinda ve Oğlu*, 1986). Bu bölünme zavallılığın bir işareti olarak değil de olumlu bir durum olarak görülebilir (ve muhtemelen görülmelidir). Başka bir ifade ile, bu bölünme, 1960'ların erken dönem militan sineması tarafından gerekli olarak görülen ulusal bilincin artık aşılmış olduğu ve çağdaş Latin Amerika Sinemaları için gerekli bir itici güç olmaktan çıktığı şeklinde de okunabilir.

Şu anda içinde bulunduğumuz yeni binyılda Latin Amerika Sinemaları için – özellikle Arjantin, Brezilya ve Meksika sinemaları için – bir rönesanstan söz edilebilir. Farklı finansal ve yapısal uygulamaların bu yeni yapım dalgasının ortaya çıkmasına yardımcı olduğunu vurgulamalıyız fakat ilginçtir burada ortak bir bakış açısı söz konusudur. Bu filmler, sık sık ülkenin sorunlu geçmişi ile ilgili gerçeklerin peşindedirler ya da bu ülkelerin en fakir insanlarının yaşadıkları zorlu yaşam koşullarını kararlılıkla ortaya koymaktadırlar. Arjantin'in devlet film okulu INCAA yeni yetenekleri desteklemek için bir yardım programı başlattı – bu okul 10 000'e yakın sinema öğrencisine sahiptir ve film üretimi sinema biletlerinin ve video kaset satışlarının %10'u kesilerek sağlanan gelir ile gerçekleştirilmektedir. Genç yetenekler arasında Lucrecia Martal (*Niña Santa/Küçük Azize*, 2004), Fabian Bielinsky (*Nine Queens/Dokuz Kraliçe*, 2001), Leonardo di Cesare (*Buena vida delivery/Güzel Hayat*, 2004), Juan José Campanella (*Luna de Avellaneda/Avellaneda'nın Ayı*, 2004) ve Alejo Daube (*Uno de Dos/Biri ya da Diğeri*, 2003) sayılabilir. Bu genç yönetmenler, farklı anlatılar aracılığı ile ekonomik krizin etkilerini ve yeni Arjantin'in karşı karşıya olduğu ikilemi ortaya koymaktadırlar. Arjantin'in en kötü ekonomilerinden birine sahip olması, politik açıdan istikrarsız bir dönemin yaşanıyor olması ve korkunç toplumsal sorunlarla kuşatılmış olması düşünüldüğünde, her şeye rağmen film endüstrisinin Dünya'daki en iyi endüstrilerden biri olarak sayılması ironik bir durumdur (dörtte biri Arjantinli sinemacılar tarafından olmak üzere, yılda 150 civarında film üretmektedir).

Brezilya'da, belki de Walter Salles'in *Merkez İstasyonu* filminin (bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine) sağladığı çok büyük başarının etkisiyle, 1980'lerin başından itibaren görülmemiş bir yeniden canlanış yaşanmaktadır. Bu başarı ciddi bir uluslararası ortakyapım desteği sağladı ve bu sayede, başka filmlerle birlikte, Salles'in uluslararası başarı elde eden diğer iki filminin üretimi de gerçekleşmiş oldu: *Behind the Sun/Güneşin Ardında* (Brezilya/İsviçre/Fransa: 2001) – şeker kamışı yetiştiren iki komşu aile arasındaki kan davasının hikayesi - ve *The Motorcycle Diaries/Motosiklet Günlüğü* (İngiltere /ABD/Fransa: 2004) – Arjantinli Che Guevarra'nın Latin Amerika'nın çok yoksul Batı ülkeleri (Şili, Peru ve Venezüella) boyunca yaptığı erken dönem seyahatinin anıları. Bu üç filmde de baştaki saik kimlik arayışı olmasına rağmen, kişisel olan kısa bir süre içerisinde politik hale gelir ve her bir örnekteki (kırsal ya da kentsel, çiftçilik ya da madencilik olsun) korkunç çalışma koşulları, adaletsiz uygulamaları sunmak üzere hemencecik ortaya çıkarılırlar. Benzer bir şekilde, toplumsal bilinç sahibi olan daha genç kuşak iki Brezilyalı yönetmenin, Fernando Meirelles ve Katia Lund'un çok büyük başarı elde eden *Cidade de Deus/Tanrı Kent* (2002) filmi, yine gecekondularda yaşayanların kepaze yoksulluklarını, fakat kısmen farklı bir yolla yansıtmaktadır. Çaresiz gençlerden oluşan sokak çeteleriyle ilgili bu yarı-belgeselde, sadece bu hayatın korkunç gaddarlığı yansıtılmamakta, aynı zamanda silah yerine kamerayı seçen baş karakter Rocket aracılığı ile bu yerden kurtuluşun yolu da önermektedirler. Bu kurtarma kültürüne ait başka bir örnek, tesadüfen oyuncuların seçim yönteminde de yaşandı. Onların hiçbiri oyuncu değildi, aksine her biri gecekondulardan seçildi ve eğitildi. Brezilya'daki bu yeni canlanıştan söz edildiğinde, tecrübeli Hector Babenco unutulmamalıdır. Babenco, 1970'lerin sonlarından itibaren, sert toplumsal ve politik eleştirinin önemli yönetmenlerinden biridir (bkz. terk edilen Brezilyalı sokak çocuklarının kötü durumunu anlatan *Pixote*, 1981, ve devrimcilere ve geylere uygulanan acımasız baskı ile ilgili *Kiss of the Spiderwoman/Örümcek Kadının Öpücüğü*, 1984, filmlerine). En son filmi *Carandiru*'da (2004), bütün mahkumlar (111 kişinin tamamı) çevik kuvvet tarafından vahşice katledilmeden önce, arkadaş olan birkaç tutuklunun hayatı anlatılmaktadır.

Son olarak Meksika'ya bakalım. Kurumsal Devrimci Partisi'nin

(PRI) yetmiş yıllık yolsuzluklarla dolu iktidarı 2000 yılında sona erdiğinden beri kendini tekrar gösteren yoksulluğa ve devlet desteğinin azalmasına rağmen, Meksika Sineması (yılda yaklaşık 10 film gibi düşük bir üretime rağmen) hem ulusal hem de uluslararası düzeyde son derece iyi durumdadır. Yeni sağcı hükümet (Ulusal Hareket Partisi) yatırımını sadece filmin yapım aşaması ile sınırlandırmış olan IMCINE film enstitüsüne olan desteğini azaltmışken, küçük ama etkili filmler üretmek için özel sektör yardım etmektedir. *Amores Perros/Paramparça Aşklar Köpekler*, González Inárritu (2000), *Y tu mama también/Anamı Da*, Alfonso Cuarón (2002), ve *El crimen de padre Amaro/Günah*, Carlos Carrera (2002), filmleri Dünya'da aynı başarıyı elde etmeden önce, Meksika'daki gişede büyük bir başarı elde ettiler. Bu filmlerden hiçbiri, alt-sınıflardaki yoksulluğu ve sömürüyü anlatan, 1980'lerin ve 1990'ların ihbar sinemasının bir parçası değildirler. Bu sinema için *Los motivos de Luz/Işık Motifleri*, Felipe Gonzales, 1985 ve *La ley de Herodes/Hirodes'in Yasası*, Luis Estrada, 1999 (özellikle bu son film, PRI'nın yolsuzluklarını gösteren güçlü bir çalışmadır) gibi örneklere bakılabilir. Sonuç olarak, bu yeni sinema daha çok mizah içeren bir anlayışa sahiptir ve genellikle orta sınıflara odaklanmaktadır. Bu tabi ki, bu filmlerin politik bir yönünün olmadığı anlamına gelmemelidir. *Anamı Da* filminde (karakterlerin olduğu kadar bir ülkenin kimliği ile ilgili bir yol filmi) çevreye ait görüntülerin pek çoğu, bize daha az şanslı olanlarının sıkıntılarını sunmaktadır. Bu filmdeki kadın karakterin Meksika maçoluğunda gizli olan homo-erotizmi ortaya çıkarması, filmin toplumsal cinsiyet ile ilgili konuları da oldukça cesur bir şekilde ele aldığının bir göstergesidir. *Paramparça Aşklar Köpekler* de eski iktidar partisi PRI'nın, kendi iktidarı sırasındaki ifade özgürlüğü ile ilgili eksiklikleri dolaylı olarak eleştirerek ve bu partinin uzun iktidar döneminin mirasını kolay anlaşılır hale getirerek, kendi payına düşeni yapmaktadır. Aynı zamanda, zengin ile yoksul arasındaki uçurumun giderek derinleştiği ve bir kurtuluş yolu olarak suçun yaygın olduğu bir şehri (Meksiko) de anlatmaktadır.

Ek okuma için bkz. **Bernard ve Rist, 1996; Burton, 1986; Burton-Carjaval, 1996; Chanan, 1985 ve 1996; Johnson ve Stam, 1982; King, 1990; Pick, 1993; Shohat ve Stam, 1994; Elena ve Lopez, 2004; Noble, 2004.**

Ayrıca bkz. ***Screen*'in Latin Amerika Sineması özel sayısında, 38: 4, 1997.**

Orta Doğu Sinemaları

İran, Irak, İsrail, Kuveyt, Lübnan, Filistin, Sudan, Suriye ve Türk sinemaları bu oldukça serbest isimlendirme altında toplanmaktadır. Filistin'i bir an kenarda tutarak, Doğu Arap ülkeleri ile başlayalım. Suriye, Lübnan, Kuveyt, Sudan ve Irak, henüz Mısır ve Magrip ülkelerinin sinemaları ile rekabet edebilecek bir ulusal sinema üretmiş değildirler. Bazı ülkeler (Suriye, Lübnan ve Irak), amacı film yapımının gerçekleşmesine yönelik politikalar üretmek olan (kotalar ve yeni yetenekleri sinemacıları desteklemek) Sinema Genel Teşkilatı adı altında yönetim birimleri kurdular. Bu sayede Suriye ve Lübnan, az da olsa, yılda düzenli bir sayıda film üretmeyi başarmaktadırlar. Günümüzde Suriye ile Filistin arasında var olan sorunları göz önünde bulundurarak, Suriyeli yönetmen Raymond Butros'un, İsrail'in kuruluşundan sonra Filistinlilerin, 1948-49'da Suriye'ye sınır dışı edilmeleriyle ilgili olan, saygı dolu çalışması *Refuge/İltica*'dan (1997) söz etmek yerinde olur. Lübnan film endüstrisi iç savaşa kadar (1975-91), İsrail saldırılarından ve Suriye işgallerinden muzdarip bir şekilde Lübnan'da ortaya çıktı ve yılda yirmi ile yirmi beş film arasında bir üretim gerçekleştirdi. Üretim 1980'lerin sonlarında doğru, sıkı bir sansür altında, yılda on filmle yeniden başladı. Fakat Lübnan Sineması, belgesel-kurmaca filmler üreten sürgündeki sinemacılarıyla genellikle diasporal bir sinemadır. Bu sinemacılar, filmlerinde geride bıraktıkları, savaştan zarar görmüş Beyrut'u konu ettiler ya da bizzat geri dönerek ve büyük bir riskin altına girerek Beyrut'ta çekim yaptılar. 1993'te Beyrut'ta öldürülen Maroun Baghdadi, bir Fransa-Lübnan ortak yapımı olan *Hors la vie/Hayatın Dışında* (1990) filmini yaptı. Son derece tehlikeli bir ortamda çekim yapan Heiny Srour, Filistinli kadınların bağımsızlık mücadelesi sırasındaki katkılarını anlatan *Layla and the Wolves/Leyla ve Kurtlar* (1984) filmini yedi yılda tamamlayabildi. 1990'larda daha genç bir Lübnanlı sinemacılar kuşağı ortaya çıktı ve benzer bir şekilde, ülkeyi-sarsıcı konularla ilgili filmler yaptılar (örnek için bkz. Samir Habshi, *Vortex*, 1992; Jean-Claude Codis, *Histoire d'un retour/Bir Dönüşün Hikayesi*, 1994; Layla Assaf, *The Gang of Freedom/Özgürlük Çetesi*, 1994). Bu mesele, 1990'ların sonlarından 2000'lerin ortalarına kadar çekilen filmlerin gösterdiği

gibi gündemdeki yerini korumaya devam etti. Ziad Doueiri'nin *West Beirut/Batı Beyrut* (1998) filmi 1975 yılında geçmektedir ve üç Müslüman gencin savaştan zarar görmüş şehirde dolaşırken deneyimledikleri Lübnan iç savaşını anlatmaktadır. Lübnan Sineması'nın her seferinde tekrarlayarak ilettiği mesaj, bu gayri meskun toplumun çevresinde yoğunlaşmaktadır. Genç bir çocuğun öldürülmesi, Filistin sorununun Araplar üzerindeki etkileri ile ilgili bir araştırmaya dönüştüğü Eliane Raheb'in *So Near Yet So Far/Çok Yakın Ama Halen Çok Uzak* (2001) filminde, kişisel olan politik olanın başlangıç noktası haline gelir. Beyrut'taki gençleri anlatan, Ghassan Salhab'ın cinselliğin sergilenmesi açısından cesur filmi *Terra Incognita/Bilinmeyen Topraklar*'ın (2002) ana meselesi savaş sonrası kuşağın yaşadığı yön kaybıdır - zamanı durdurmuş, ne geçmişe bakmaya ne de belirsiz geleceğe bakmaya cesaret edemeyen, bugünde asılı kalmış bir kuşak.

Ekonomik şartlar, iç kargaşa ya da politik sansür Doğu Arap ülkelerinin her biri için kendi ulusal sinemalarıyla övünmelerini güç hale getirmektedir ve sinemacılar genellikle ya bireysel çıkış yapmaktadırlar ya da ülkeyi terk edip başka bir ülkede çalışmak zorunda kalmaktadırlar, diğer Arap ya da Orta Doğu ülkelerine ya da Batıya göç etmektedirler. Yerli filmler söz konusu olduğunda, bir filmin sadece yerli seyirci gelirleriyle kendi yapım masraflarını çıkartması neredeyse imkansızdır, böylece sinemacılar ya kısa filmler ya da belgeseller yaparak ya da uluslararası ortak yapımların arayışına girerek, başka çözüm yolları denemek zorunda kalmaktadırlar. Mevcut olan az miktardaki kadın yönetmen (örneğin, Lübnanlı Heiny Srour ve Joceline Saab) ise geleneksel olarak ilk çözümü tercih etmektedirler.

Filistin Sineması

Eğer yukarıdaki ülkelerin film endüstrilerinin varlığı hakkında konuşmak zorsa, en azından işgal edildiği 1948'den beri Filistin'in sineması hakkında konuşmak daha da zordur. Filistin aslında her zaman işgal edilmiş bir ülkeydi. Yahudiler o yerin onların kutsal toprakları olduğuna ve orada yaşamaya hakları olduğuna inanmaktadırlar, fakat Filistinli Araplar da aynı şeye inanmaktadırlar. Toprakların bugünkü işgali 1947 yılında gerçekleşti. Daha sonra Filistin olan topraklar, (1948 yılında resmi olarak İsrail'e dönüşen) bir Yahudi devletine ve Mısır (Gazze Şeridi) ile Ürdün (Batı Şeria) tarafından paylaştırılan bir Arap devletine bölündü. Her iki Arap bölgesi İsrail tarafından, 1967'deki Altı Gün Savaşı sonucunda geri alındı. Ve bu zamandan beri bu topraklar İsrailliler ile Araplar (açık bir şekilde tamamen yersiz-yurtsuzlaştırılmış olan Filistinli Araplar dahil) arasında sürekli bir tartışmanın konusudurlar. Bu durumda, Filistinli Araplar kendilerine ait bir ulusal kimlikleri olmasına rağmen, resmi bir topraktan mahrum durumdadırlar. Shohat ve Stam'ın sınıflandırmasına göre (bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine), Filistinli Arapların yaptığı filmler muhtemelen Dördüncü Dünya Sineması olarak düşünülebilirler – bu filmler kuşkusuz diasporaldır. Benzer bir şekilde, İsrail ekonomisini Üçüncü Dünya ekonomisi olarak görmek de çok doğru bir yaklaşım olmaz. Kendi politik ve ekonomik bağlamını ABD'yi ölçü alarak oluşturduğuna göre, İsrail Üçüncü Dünya ülkesi olarak değil de Avro-Amerikan bir ülke olarak ele alınmalıdır. Bundan dolayı, İsrail söz konusu olduğunda Üçüncü Dünya Sineması'ndan konuşmanın ne kadar zor olduğu anlaşılmaktadır.

Bu notu düştükten sonra ve Türk ve İran Sinemaları'nı tartışmadan önce, bu iki sinemaya kısaca değineceğim. Filistin'deki tarihi bölge, erken dönem kameramanlar için popüler bir 'mekandı'. Lumière Kardeşler ve Edison, 1890'ların sonunda ve 1900'lerin başında, Kudüs'ün ve 'Kutsal Topraklar'ın gezi-belgesellerini yaptılar. Ne var ki *Filistin Sineması*, Mısır, Suriye ve Ürdün'ün 1967'de, İsrail tarafından mağlup edildiği Altı Gün Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan direnişin içinden doğmuştur. Bu sinemanın büyük bir bölümü, 'Filistin' dışında (Irak, Ürdün ve Lübnan'da) sürgündeki Filistinliler tara-

fından yapılan diasporal bir sinemadır. Ürdün'de küçük bir grup sinemacı, doğrudan (liderliğini Yaser Arafat'ın yaptığı) El-Fetih/FKÖ'ne bağlı bir film direniş birimi kurdular. 1971'deki Kara Eylül Katliamı'ndan (Filistinli sığınmacıların ve özgürlük-savaşçılarının Ürdünlülerce katledilmesi) sonra birim (Lübnan'daki) Beyrut'a taşındı. İsrail'in 1982'de, Beyrut'u işgal etmesinden sonra bu birim, aynı şehirde faaliyet gösteren diğer Filistinli sinemacılarla birlikte Tunus'a (Tunus) geçti. Filistinli yönetmenler (çok açık olan ekonomik sebepler nedeniyle) genellikle belgeseli tercih etmektedirler ve bu bağlamda, Lübnanlı yönetmen Jean Chamoun ile birlikte filmler (belgeseller) yöneten ilk Filistinli kadın sinemacı May Masri'den söz etmeden geçmemek gerekir. Belgesele olan bu ilgi, aynı zamanda, Filistinlilerin politik film yapma isteği ile ve onların sözlü geleneği ile uygun bir durum oluşturmuştur.

1970'lerin ortalarından itibaren Belçika'da yaşayan ve İsrail-Filistin vatandaşı olan Michel Khleifi çok önemli bir Filistinli yönetmendir. Onun kurmaca filmleri ve belgeselleri ciddi bir politik bakış açısını sunarlar ve bu filmlerde, diğer meseleler yanı sıra, Filistin politik kültüründe kadın özgürleşmesi ile ilgili konunun fazla dile getirilmemiş olması ve İsraillilerin Filistinlileri yerlerinden kovmuş olmaları gibi sorunlar işlenmektedir (örneğin *Al Dhikrayat al Kasibah (al-Djakira al-khisba)/Yaratıcı Anılar* belgeseli). Benzer bir şekilde, bir taraftan kendi ataerkil toplumundan diğer taraftan İsrailli işgalciler tarafından baskı altında olan Filistinli kadının yaşadığı çifte işgal durumunu anlatmaktadır (*Urs fil Jalil/Galilee'de Evlilik*, 1987). 1960'larda geçen *Taşların İlahisi*'nde (1990), iki Filistinli sevgili, sevgililerden erkek olanı İsrail işgaline direndiğinden dolayı ayrı düşerler. 18 yıl sonra, bir tek durumun nasıl daha da kötüye gittiğini görmek için, Filistin'de tekrar bir araya gelirler. *Tale of the Three Jewels/Üç Değerli Taşın Hikayesi* (1995) filmi belgeselle kurmacayı harmanlamaktadır: genç bir adam, İsrail-Filistin sorununun arka planında, kendi rüyalarını süsleyen genç kadının aşkını kazanabilmek için, kaybolan üç değerli taşı aramaktadır. Rachid Mashrawi, benzer bir şekilde, Gaza mülteci kampında tutulan Filistinli mülteciler hakkındaki filminde, belgeselle alegoriyi harmanlamaktadır (*Curfew*, 1993, *Haifa*, 1995). Elia Suleiman'ın 1990'larda çektiği iki film (*Homage by Assassination / Sui-*

kast Yoluyla Bağlılık, 1990, ve *Chronicle of a Disappearance / Kayboluşun Günlüğü*, 1996), yersiz yurtsuz bırakılmanın ve işgalin psikolojik etkileri ile ilgili çarpıcı çalışmalardır – Oslo Anlaşması'nın içine düştüğü yıkıntılara lafını esirgemeyen bir cevap niteliğindeki kara mizah çalışması *Divine Intervention/İlahi Müdahale* (2002) aynı konuları işlemeye devam etmektedir. Diğer yakın dönem işgal filmleri arasında, İsrail işgali altındaki Kudüs'teki hayatın, kuşatılmış Ranu'nun kendi düğününü düzenleme çabasını adeta imkansız kıldığı *Ranu's Wedding/Ranu'nun Düğünü* (Hany Abu-Assad, 2000) çalışması ve arka planda Filistinli çiftçilerle İsrailli yerleşimcilerin aralarındaki gerginliğin yer aldığı, aynı kadına aşık olan iki kardeşin hikayesini anlatan Hanna Elias'ın *The Olive Harvest/Zeytin Hasadı* (2003) çalışmaları gösterilebilir. Filistin Sineması'nda, beklenebileceği gibi, en sık işlenen konular, askeri işgalin gaddarlığı ve bunun Filistinlilerin ruhsal durumlarında yarattığı tahribattır. (Belki de bu kitabın bir sonraki baskısında bugünkü durumda bir değişiklik olur – Ramallah Uluslararası Film Festivali'nin Temmuz 2004'teki açılışının gösterdiği gibi umut hiçbir zaman solmaz!).

İsrail Sineması

İsrail Sineması, 1948'den beri pek çok örnekte görülebileceği gibi milliyetçidir ve kendi ırkının Arap milliyetçilere olan üstünlüğünü öven örneklerle doludur (bkz. Eli Cohen'in *Ricochets/Sekmeler*, 1986). Buna karşın, 1980'ler boyunca, İsrail Sineması İsrail-Arap çatışmasını daha farklı bir yolla sunan ve Filistin gerçeğine daha sempatik yaklaşan ve onu tanıyan bir yaklaşım geliştirdi. 'Çatışmanın daha ilerici bir sunumunu' (Shohat, 1989: 240) gerçekleştiren bu filmler, Filistinlileri kurban olarak betimlediler. İsrailli yönetmenlerin yaptığı bu filmler, Filistin Dalgası olarak bilinmektedirler. Bu çalışmalar, ne onları solcu olarak damgalayan İsrail sağından, ne de onlara şüphe ile yaklaşan Filistinlilerden takdir gördüler. Filistin Dalgası'nın filmleri genellikle var olan çatışmayı konu etmektedirler ve bunu karma bir çiftin aşk hikayesi yoluyla yapma çabasındadırlar – *A Very Narrow Bridge/Dar Bir Köprü Üzerinde* (Nissim Dayan, 1985) filmi tartışmalı bir şekilde, tam tersini tercih etmiş olsa da, çoğunlukla bu İsrailli kadınla Filistinli erkeğin aşkıdır (örneğin *Hamsin*, Daniel Wachsman, 1982).

Diğer taraftan, özellikle kahramanların hikayelerini sunan milliyetçi filmlerde toplumsal cinsiyet ve cinsellik çok farklı bir şekilde temsil edilmektedir. Kadın bedeni sık sık milliyetçi ideallerin gerçekleştiği bir alan konumundadır. Böylece İsrailli kadınlar, Arap kadınlarından farklı olarak, silah kullanan, toprağı işleyen ve eşit haklara sahip insanlar olarak sunulmaktadırlar. İsrailli kadın kendini vatanı için feda etmekte, askerlik yapmakta ve sözde eşit olma ayrıcalığı adına her koşula katlanmaktadır. Aslında gerçekler, tabi ki, çok daha karmaşıktır. İsrail devleti çok farklı kökenlere sahip Yahudilerden oluşmaktadır ve bunların bazıları diğerlerine göre daha üst bir statüye sahiptirler. Hem Avrupalı/Aşkenazi Yahudiler, hem de Oryantal/Arap Yahudiler vardır. Oryantal Yahudiler ya Filistin Yahudiler ya da Sefarad-Mizrahi Yahudiler'dir. Bu Yahudiler etnik açıdan Avrupa Yahudilerine göre daha aşağı olarak kabul edilmektedirler. İlginç olan nokta şu ki, (Shohat ve Stam'ın vurguladığı gibi, 1994: 315) İsrail'in 'çelişkili sinkretizmler'i yerel bir türün ortaya çıkmasına sebep oldu: iki farklı etnik Yahudi grubu arasındaki tansiyonun ön plana çıktığı ve kadınların genellikle Sefaradlar arasından seçildiği Börek (Bourekas) filmleri. Bunlar ya komediler ya da melodramlardır.

İsrail dışında kuşkusuz en bilinen yönetmenlerden biri Amos Gitai'dir. Onun filmleri politik açıdan cesur ve çoğu zaman didaktik olarak algılandıkları için tartışmalara yol açmaktadırlar (belgesel çalışmalarının birkaçı İsrail Televizyon'unda yasaklandı). İlk çalışmaları, İsrail-Filistin çatışması ile ilgili belgesellerden oluşmaktadır; daha sonra, 1980'lerde kurmaca filmler yapmak için Fransa'ya gitti. 1993'te İsrail'e döndü ve burada yaptığı üçlemedeki filmlerden her biri hem farklı İsrail şehrinde geçmektedir, hem de farklı inanışlara sahip olan insanları anlatmaktadır. *Devarin/Şeyler* (1995) filmi Tel Aviv'de geçmekte ve kendi yeni devletlerinde doğacak ilk kuşak İsraillileri anlatmaktadır. Daha sonra, Haifa şehrinde bir Arap-Yahudi evliliğini anlattığı *Yom Yom/Günden Güne* (1998) filmini yaptı. *Kadosh/Kutsal* (1999) filminin mekanı Kudüs'tür ve Ortodoks Yahudi hayatının, iki Hasidik Yahudi arasındaki evliliği nasıl etkilediği anlatılmaktadır.

Ek okuma için bkz. **Shohat, 1989; Kronish, 1996.**

Türk Sineması

Türkiye bu uluslar arasında yerli sinema üreten ilk ülkedir ve burada üretilen ilk filmler belgesellerdi (örneğin 1914 tarihli belgesel *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*). Erken dönem kurmaca film üretimi 1920'lerde başladı. Az sayıda film üretildi ve (Hint ve Çin Sinemaları'nda olduğu gibi) başlıca ilham kaynağı Türk Tiyatrosu'ydu. 1940'ta sona eren bu ilk dönem boyunca Türk Sineması'nda bir tek yapım şirketi vardı (İpek) ve tek bir sinemacı: İstanbul'daki Şehir Tiyatroları ile yakın bir işbirliği içinde çalışan Muhsin Ertuğrul. Bu aynı zamanda Türkiye'nin yüzünü tamamen Batı'ya döndüğü bir dönemdi, dolayısıyla üretilen az sayıdaki çalışmada Batılı film biçimlerinin güçlü bir etkisi vardı (özellikle Fransız ve Alman vodvilleri ve melodramları). 1940'lardaki ikinci dönemde, ikinci bir yapım şirketi (Ha-Ka Film) faaliyet göstermeye başladı. Ha-Ka Film var olan tekeli ortadan kaldırdı ve yeni yeteneklerin ortaya çıkmasını ve Türk ulusal kültürün özelliklerini taşıyan yeni tür filmlerin yapılmasını olanaklı kıldı. Türk Sineması'ndaki yükseliş dönemi, 1950'lerde çok partili dönemin başlangıcı ile aynı yıllara rastlamaktadır. 1950'lerin sonlarında film üretimi yılda 150-200 film seviyesine yükseldi (diğer bir ifade ile Fransa'nın üretimi ile aynı düzeyde, hatta onu aşan bir üretim rakamı). Tür filmleri çok yaygındı: melodramlar, kırsal dramlar ve kent dramları, aksiyon filmleri ve kentli komediler. 1950'ler, aynı zamanda, star sisteminin ortaya çıkışına ve anaakım popüler film endüstrisinin oluşumuna da tanık oldu: Yeşilçam (Türkiye'nin Hollywood'u). Yeşilçam'da çok doygun renklerden ve çok az kamera hareketinden oluşan, çok kendine has bir film biçimi geliştirildi ve (kendini günahlardan arınma ve feda etme ile ilgili) son derece basmakalıp melodramlar üretildi.

1960'taki askeri darbe Türk Sineması'nın gidişatını tamamen değiştirdi ve ulusal bir sinema anlayışı ortaya çıkartmak adına, Türk görsel kültüründen ve geleneğinden faydalanan, (Batı-görünümlü bir sinemaya karşıt olarak) daha içe-dönük bir sinemaya yönelme gerçekleşti. Ulusal sinema yaratmanın zorlukları, 1960'lar boyunca varlıklarını sürdüren, tamamen birbirine zıt iki ulusal film hareketinde görülebilmektedir. İlk anlayış, Türk Sineması'nın Batı değerleri ile

geleneksel İslam değerleri arasındaki çelişkide yatan ve toplumun bizzat kendisinde cisimleşmiş olan temel çatışmanın yansıtması gerektiği ile ilgili inanca dayalıydı. İkincisi ise bir tek İslam ideolojisine dayalıydı.

1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında, askeri rejimin baskısı ve aralıksız süren iç savaşın etkisiyle, yarı-pornografik filmlerin yasaklanmadığı fakat kendini adamış ulusalcı sinemacıların toplumsal gerçekçi filmlerinin yasaklandığı, çok tuhaf bir sansür biçimi ortaya çıktı. Bu baskının en önemli kurbanı, hapiste geçirdiği yıllardan sonra, kısa yaşamının son birkaç yılını (Fransa'da) sürgünde geçiren Yılmaz Güney'di. Hapisteyken başkaları tarafından filme çekilen senaryolar yazdı. Şerif Gören tarafından 1982'de çekilen ve 1983'te Cannes'da Altın Palmiye kazanan *Yol* filminin senaryosunu yazdı. Güney'in kırsaldaki yoksulluğu ve baskıyı işleyen, 1970'lerin başlarındaki filmleri (örneğin *Umut*, 1970; *Ağıt* ve *Acı*, ikisi de 1971), kendisini otoriteler açısından daha sempatik hale getirmedi fakat Yeni Türk Sineması olarak bilinen yeni bir eğilimi başlatmış oldu (bkz. bu maddenin devamına).

Gösterim cephesinde (öncelikle Hollywood majörlerine karşı) sert bir rekabetin yaşandığı 1970'ler boyunca, üretim yılda neredeyse 300 film seviyesine ulaştı. Bu oldukça şişirilmiş rakam, daha çok, üretilen filmlerin yarısını teşkil eden sansürlenmemiş soft-pornoların (ve hatta hard-pornoların) ve 'ucuz' karate filmlerinin de sayılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Daha geleneksel olan arabesk (müzikal) türündeki filmler de mevcuttu fakat bunlar porno filmleri ile karşılaştırıldığında çok daha az sayıdaydılar. Ne var ki, sonuç olarak izleyici rakamlarında bir düşüş yaşandı ve bu da 1980'lerde, Yeşilçam'ın çöküşü ile sonuçlanan bir krize dönüştü. Kültür Bakanlığı'nın, Türk Sineması'nı (hem televizyondan hem de Amerikan majörlerinden) rekabetten korumaya karar verdiği 1986 yılına kadar üretim yılda yetmiş filme kadar geriledi. Koruma kararı üretimde artışa sebep oldu – eski düzeye gelinmese de yılda 185 filmlik bir ortalamaya ulaşıldı. Askeri darbenin ardından başa gelen askeri yönetimin 1980'lerdeki sansür uygulamaları dikkate alındığında, bu inanılmaz bir başarıydı. Fakat darbe-sonrası iktidara gelen Cumhuriyetçi/askeri diktatörlük karma bir ekonomik liberalizm kültürünü ve vatandaşla-

rın apolitikleşmesini destekledi (böylece porno filmlerin yapımı sürdü fakat politik sinema sansürlendi).

1980'lerin sonlarından günümüze kadar olan dönemin sineması, tekrar Türk geleneklerine vurgu yapan ve ilk olarak 1960'larda savunulan (bu Türk toplumunda var olan çatışmaları konu edinen ve Türk anlatı geleneğini kullanan bir sinemadır) toplumsal-gerçekçi ulusal sinemanın yeniden canlanmasına olanak sağlayan bir sinemadır. Bu bağlamda, 1960'taki ulusalcı sinemanın başlıca yönetmeni olan Halit Refiğ'nin bu dönemde tekrar film çekmeye başlamış olması anlamlıdır (*Hanım*, 1988, *İki Yabancı*, 1990). 1990'larda, finans bulma konusundaki rekabetten ve televizyonun etkisinden dolayı, daha popüler filmlerin yapımında (arabesk filmler, komediler) büyük bir düşüş yaşandı. Sinema marketinin %90'ına Amerikan ürünleri egemendir. Ve televizyonun filmler konusundaki bitmek bilmeyen talebi, kanalların daha pahalı olan yerli yapımlara yönelmek yerine, daha ucuz olan ithal ürünleri tercih edecekleri anlamına gelmekteydi. Ne var ki, konunun daha olumlu taraflarına bakacak olursak, devlet sinemaya yönelik bir yardım sistemi oluşturdu ve Türkiye artık Euroimages'dan faydalanabilmektedir, ki bu da endüstrinin yapım ve dağıtım kollarına katkı sağlamaktadır. Buna ek olarak, 1990'larda yeni bir kuşak genç sinemacı ortaya çıktı ve bu kuşak içerisinde kadınların sayısı olması gerektiği orandadır (Mahinur Ergün, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Füruzan, Biket İlhan, Handan İpekçi, Işıl Özgentürk, Yeşim Ustaoğlu ve Seçkin Yaşar).

Yeni Türk Sineması politik açıdan çok zor olan bu dönemde, az sayıda üretim yapmış olsa da, hiçbir zaman ortadan kaybolmadı. Dolayısıyla bu sinemanın otuz yıldır var olması ve halen devam ediyor olması merak uyandıran bir durumdur. Uygulamaya dair bazı özellikler, bu sinemanın Yeşilçam'ın kapalı stüdyo tarzından ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. İnanılırlık, doğallık, (post-prodüksiyonda üretilen dublaj sese karşı) sesli çekim, (stereotiplere karşı) psikolojileri ile ön plana çıkan tipler, (kalıplaşmış temsil biçimlerine karşı) 1980'lerden beri kadının değişmekte olan rolünün temsil edilmesi – bunlar Yeni Türk Sineması'nın temel özellikleridir ve bu özellikler günümüzde Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde iyi bir şekilde

örneklenmektedir (bkz. üçlemesine: *Kasaba*, 1998; *Mayıs Sıkıntısı*, 2000; *Uzak*, 2003).

Ek okuma için bkz. **Basutçu, 1996; Özgüç, 1988; Woodhead, 1989; Erdoğan ve Göktürk, 2001.**

İran Sineması

İran Sineması (1978'deki devrime kadar Pers Sineması) 1900'lerde, Şah tarafından yaptırılan belgesel filmlerle başladı. Bunlar, kaynaklarına bakılarak anlaşılacağı gibi, hanedana ait törenlerin ve özel günlerin görüntüleriydi (düğünler, doğum günleri, hanedanın hayvanat bahçesi) ve Şah ve çevresinden oluşan seçkinlerin izlemesi için çekilen filmlerdi. Devletin belgesellere yönelik bu desteği günümüzde de devam etmektedir. İran'da ilk uzun metrajlı kurmaca filmler 1930'larda yapıldı. İlk yapılan film sessiz bir çalışmaydı, *Abi ve Rabi* (Avanes Ghanian, 1930). Daha sonra, Hindistan'da Ardeshir Irani tarafından çekilen, İran'ın ilk sesli filmi geldi, *Kayıp Kız* (1933). İran'ın kendi film stüdyolarını kurması uzun zaman aldı. 1940'ların sonlarında kurulan Pars Film Stüdyosu ilkti ve sahibi de aynı zamanda İran'daki ilk iki sesli filmi (*Hayatın Fırtınası*, 1948, ve *Emirin Mahkumu*, 1949) yöneten Esma'il Kushar'dı. Bu dönemin filmleri, folklor ve epikler gibi İran geleneklerine dayanıyorlardı ve Devrimci oligarşi döneminde bu geleneklere büyük oranda tekrar başvuruldu.

1960'larda devlet film sektörünü kontrol etmeye başladı. Bu döneme kadar özel sektörün ürettiği filmlerle devlet destekli filmlerden oluşan, karma bir ekonomi söz konusuydu. Devletin kontrol kararı politikti ve ABD'nin İslami devletlerde komünizmin yayılmasıyla ilgili kaygılarından kaynaklanıyordu. Şah ABD'nin doğal müttefiki olarak kabul ediliyordu (ve bazılarına göre ABD'nin kontrolündeydi). 1950'lerin sonlarındaki ve 1960'ların başlarındaki filmler, Batılı değerlerin giderek önem kazanması ve bunların İran geleneksel değerlerini erozyona uğratması ile ilgili kaygıları dile getirdiler. Böylece, devletin kontrolü ele geçirmesi, bu olumsuz bakışın değiştirilmesi ve daha Batılı bir sinemanın desteklenmesi için gerçekleşmişti. Belli bir dönem çok vasat filmler yapıldı ve bu durum izleyicileri başka sinema salonlarına (ironik bir şekilde) Batılı filmler izlemeye yöneltti. Yerli yapımlar komediler, melodramlar ve aksiyon

kahramanı filmleriydi (son türdeki filmler, 'yüksek kaliteye sahip' Amerikan filmleri kadar izleyicilerin ilgisini çekemediler). Ne var ki, 1969 yılında çekilen iki film İran Yeni Dalgası'nı başlatmış oldular. Mas'ud Kimiai'nin *Gheysar* çalışması bir aksiyon-kahramanı filmiydi fakat tek farkla, filmin kahramanı fakir bir İranlıydı. Film Amerikan Batılılaşmasının İranlıların üzerindeki olumsuz etkilerini göstermektedir (aksiyon kahramanı İranlı genç kızı Batılı bir tarzda kurtarmaktadır). Diğer çalışma Dariush Mehrju'i'nin yönettiği *İnek* filmidir. *İnek* kırsalda geçen ve anlatısı toplumsal-gerçekçi özellikler taşıyan bir filmdir. Bu Yeni Dalga, 1970'lerin egemen sinema anlayışı olmamasına rağmen (bu tür filmlerin finanse edilmesinde zorluklar yaşanmaktaydı), 1978'deki Devrim'e kadar devam etti ve film çekme uygulamalarına etkisi oldu.

Devrimin ilk yıllarında sinema yasaklanmıştı. Yozlaştırıcı olarak görüldüğü ve Batı'nın kültürel emperyalizmini çağrıştırdığı için yok sayılmıştı. Sinema salonları yakılıp kül edildi (1979'da 470 sinema salonu varken, günümüzde sadece 270 adet mevcuttur). Neredeyse bütün yerli filmler yasaklanmıştı ve film üretimine tekrar izin verildiğinde, yeni filmlerin sadece dörtte biri sansürü geçebildi ve dolayısıyla, çekilebildi. Şeriat yasalarının sıkı bir şekilde uygulanması, kadınların fiilen perdeden yok olması anlamına gelmekteydi. Pek çok sinemacı yurtdışına sürgüne gitti ve buradan diasporal İran sinemasını devam ettirdiler. Kültür Bakanlığı, görevi sinema çalışmalarını gözden geçirmek ve yüksek kalitede filmlerin üretilmesini sağlamak olan Farabi Sinema Kurumu'nu 1983'te kurdu. 1987'de, kadınların tekrar filmlerde yer almalarına izin verildi fakat onları gösterişsiz bir şekilde yansıtacak bir dizi sıkı kurala uygun bir şekilde çekildiklerinde filmlerde yer alabiliyorlardı. Kadın yönetmenler de ortaya çıkmaya başladılar (toplamda beş-altı kişiydiler).

Ne var ki, sansürün şiddetinde bir azalma yaşanmadı. İranlı sinemacılar bir tek tabu olan hassas konulara (örneğin cinsellik yasağı ve gerçek hayatta karı-koca ya da akraba olmayan karşı cinsler arasında herhangi bir fiziksel temas yasağı) dikkat etmek zorunda değildiler, aynı zamanda yine benzer bir zorluğa sahip politik tabularla da baş etmek zorundaydılar. Sansürde beş aşama vardı ve bir filmin göste-

rime girebilmesi için bu beş aşamadan her birini geçmesi gerekiyordu. Dolayısıyla, bazı filmler yapılmış olsa bile yine de yasaklanabiliyorlardı. İslami özgürlük savaşçısı ve yönetmen (Şah'a karşı savaşmış olan) Mohsen Makhmalbaf'ın bazı çalışmaları İran'ın sansür kurulu tarafından yasaklandı (bölücü olduğu için *Gabbeh*, 1994, ve karşı-devrimci olduğu için *Masumiyet Anı*, 1996). Buna rağmen, Makhmalbaf İran'da oldukça popüler bir figürdür. Buna ek olarak, Makhmalbaf kendi yapım şirketini kurdu ve Fransa ile ortak yapımlar gerçekleştirdi. 1997'de, kızı Samira Makhmalbaf'ın, sansür kurulundan geçen ilk uzun metrajlı kurmaca filminin (La Pomme/Elma) ortak yapımcılığını üstlendi. İran'daki katı yasalar başka türlü anormallikler de ortaya çıkartabilmekteydi. Sansürden kaçmayı başarabilen, fakat kendi ülkesinden ziyade yurtdışında alkışlanan yönetmen Abbas Kiarostami buna bir örnektir. Onun filmleri Batı'da ticari başarıya ulaşmasına rağmen, kendi ülkesinde bu başarıyı yakalayamadı (bkz. *Beyaz Balon**, 1995, *Zeytin Ağaçları Altında*, 1996 ve Cannes'da Altın Palmiye'yi kazanan *Kirazın Tadı*, 1997).

Bugün İran Sineması'nda kaliteli filmlerin üretimini garanti altına alan bir altyapı oluşturulmuş olsa da ve sinema biletlerinden alınan payla kaynakların tekrar endüstriye dönüşü konusunda bir garanti sağlamış olsa da, dağıtım ve gösterim ağları zor durumdadır (kısmen pek çok sinema salonunun yakılmış olmasından, kısmen de bu problemleri ortadan kaldıracak özel bir kaynağın eksikliğinden dolayı). Üretilen filmlerin az olması, televizyonun (genellikle 'yasa dışı' olarak uydudan izleme yoluyla) ve korsan video piyasasının izleyicilerin ihtiyaçlarını karşılamak için devreye girdiği anlamına gelmektedir. Ne var ki, sinemacıların kendi filmlerini izleyiciyle buluşturabilmek için aşmaları gereken en önemli engel kuşkusuz sansürdür – ve sinemanın en son dalgası olan Yeni İran Sineması bu bakımdan çok iyidir. Bugün sürgünde yaşayan Babak Payami, kendi filmi *İki Düşünce Arasındaki Sessizlik*'i (2003), İran'ın dışına DV formatında gizlice çıkarmak zorunda kaldı. Film fazlasıyla tartışmalı olarak görüldüğü için negatifine el konulmuştu: bir köyün şeriat yasalarına getirdiği yorum

* Abbas Kiarostami *Beyaz Balon* filminin senaryo yazarıdır. Bu filmin yönetmeni Jafer Panahi'dir (ç.n.).

sonucunda, genç bir kadın bakire olmadığı için ölüme mahkum edilmiştir; kadın celladın elinden son anda kurtulur, neticede kadın bakiredir; ne var ki, cellat o kadar bağnazdır ki, verilen cezayı yerine getirebilmek için kadınla evlenmeye ve bekaretini bozmaya ikna olur. Jafar Panahi halen İran'da yaşamaktadır ve sansür kurumu ile başı sık sık derde girmesine rağmen, kendi filmlerini çekmeye ve ülke dışında dağıtmaya başarmaktadır. Onun en son filmleri, *Daire* (2000) ve *Kanlı Altın* (2003) İran'da henüz izlenemedi – ve Panahi bu filmlerin gösterime girebilmesi için istenilen değişiklikleri yapmayı reddetmektedir. Samira Makhmalbaf daha önceki başarısının (*Elma*) izinde, uluslararası başarı elde eden filmlerine devam etti (*Kara Tahta*, 2000; *Akşam 5*, 2003) – onun bütün filmleri farklı yollarla kadın hakları temasını işlemektedirler. Gerçekte, İran Kültür Bakanlığı uluslararası başarı elde eden bu filmlerle ilgili bir ikilem yaşamaktadır. Bir taraftan bu sinemacıların dünya çapındaki tanınırlığı ile övünürken, diğer taraftan, halen filmlerinin İran'ın herhangi bir yerinde gösterilmesine izin vermeyebilmektedir. Bu filmler iki yolla yapılabilmektedir. Bir taraftan, bu filmlerin bir çoğu uluslararası fonlardan yararlanmaktadırlar (bu da onların uluslararası gösterimlerini garanti altına almaktadır). Diğer taraftan, otoriteler (1990'ların ortalarından itibaren) sansür yasalarını 'yumuşattılar' ve dolayısıyla sinemacılar artık kısa bir sinopsis göstererek de film çekimine başlayabiliyorlar. Ne var ki, sansür kurulu filmin son aşamasında devreye girebilmekte ve gösterime izin vermeyebilmektedir. Bu yumuşamanın asıl amacı oto-sansürü teşvik etmekti fakat yukarıdaki sinemacılar söz konusu olduğunda bu yöntemin geçerli olmadığı aşikardır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Yeni İran Sineması'na etkisi filmlerde fazlasıyla ön plana çıkmaktadır. Sinemacılar öncelikle profesyonel olmayan oyuncuları kullanmaktadır. Anlatılar alegorik yolla anlatılıyor olsalar bile (bkz. *Elma*, *Beyaz Balon*, Panahi, 1995) - ki bu da bir şekilde sınırların ne olduğuna işaret etmektedir – hikayeler gerçek yaşamdan alınmadır ve çağdaş İran'ın toplumsal gerçekliği ile yakın bir ilişki içerisindedirler. Gidilen yol genellikle daireseldir, mekanlar arasındaki bağlantılar kopuktur, çok sık çocuk oyunculara başvurulur (çoğu zaman kadın oynatma konusundaki sıkıntılardan dolayı olsa gerek, bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine) fakat nere-

deyse her defasında bir arayış söz konusudur (şehri terk etmek, *Daire*; ataerkil baskıdan kaçmak, *Elma*; bir arkadaşa yardım etmek, *Arkadaşımın Evi Nerede?*, Kiarostami, 1987; sınırların sebep olduğu ayrılığa karşı gelmek, *Kara Tahta*; bir kadının kendi kardeşini bulmak için doğduğu yere geri dönüşü, *Kandahar*, Mohsen Makhmalbaf, 2001). Bu arayış, günümüzde çok katı bir şekilde, tek bir gerçeğin olduğu iddia edildiği bu ülkede, hem kadın hem de erkek karakterler tarafından hissedilen psikolojik bağlantısızlığa işaret etmektedir.

ayrıca bkz.: **Siyahi Sinema – ABD, Siyahi Sinema – İngiltere, Yeni Sinema, sömürge sonrası kuramı, Üçüncü Sinema**

Ek okuma için bkz. **Issa ve Whitaker, 1999; Naficy, 1979, 1992 ve 1993; Tapper, 2002.**

ÜÇÜNCÜ SİNEMA

1968'de, Grupo Cine Liberación adındaki bir grup radikal Arjantinli sinemacı, üç bölümlü ve üç buçuk saatlik politik bir film yaptılar: *La Hora de los hornos/Fırınların Saati*. Film gizlice çekilmişti ve banyo işlemleri için İtalya'ya kaçırılmıştı. Çalışmanın önemi dönemin politik ortamı dikkate alınarak değerlendirilmelidir. Arjantin'in popüler Başkanı Juan Perón, 1955'te görevinden alınmıştı ve o tarihten itibaren ülke bir seri askeri diktatörlük tarafından yönetilmekteydi. Bu film insanları uyandırmayı ve 1966'daki son askeri darbeye karşı radikalleştirmeyi amaçlamaktaydı. Elli kopya, Peronistlerin seçimleri kazandığı ve ancak biraz daha az baskıcı bir yönetimin iktidara geldiği 1973'e kadarki beş yıl boyunca, gizli olarak Arjantin'de dolaşmaktaydı. Bu militan film grup tarafından 'bir film eylemi' olarak tarif edilmekteydi – diyaloga açık olan ve perdede izleyicilere soru şeklinde yansıyan arayazılar göründüğünde, bir tartışmayı başlatabilmek için durdurulması tasarlanmış bir çalışma (Chanan, 1997: 373).

Bu filmin yapımını izleyen dönemde, film grubunun iki üyesi, Fernando Solanas ve Octavio Getino, film yapım sürecindeki deneyimlerine dayanan ve karşı-sinema aracılığı ile 'kültürün sömürgeleşmeden kurtuluşuna' çağrı yapan bir manifesto yazdılar: 'Üçüncü Sinema'ya Doğru' (1969, 1983'te tekrar basıldı) (Chanan, 1997: 373-4).

Ve böylece Üçüncü Sinema terimi bulunmuş oldu ve bu terim gerçekte hem kurama hem de uygulamaya işaret etmektedir. Üçüncü Sinema fikri, bu terimi Birinci Sinema'dan (Hollywood/Avrupa merkezli sinema) ve İkinci Sinema'dan (Avrupa sanat sineması ve auteurlerin sineması) ayırmak için kullanılmaktaydı. Bu sinema anlayışı, aynı zamanda, iki egemen güç odağının dışındaki ülkelerden ve kıtalardan çıktığı için de Üçüncü Sinema olarak adlandırılmaktadır: Batı (birinci Dünya) ve Doğu (ikinci Dünya) süper güç blokları (bu iki blok Sovyetler Birliği'nin 1989'daki dağılmasından sonra artık mevcut değildir). Üçüncü Sinema adlandırılması, (Dünya'yı bu şekilde bölen) ekonomistlere *ve* egemen Batı sinemalarına zekice bir cevap vermek amacıyla, bilinçli bir şekilde hiciv barındırmaktadır. Üçüncü Sinema, Üçüncü Dünya olarak adlandırılan ülkelerin filmlerinin (fakat, açıklayacağımız gibi, bütün filmler değil) oluşturduğu sinemadır – bunlar gelişmiş endüstriyel ülkelerin dışındaki ülkelerdir. Öyleyse, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması terimlerini karıştırmamak önemlidir. Çünkü Üçüncü Sinema, sosiyalizmin ülküsünü yaymaya ve diğer iki sinemadaki (özellikle Hollywood'taki; bkz. **Yeni Sinema** başlığına) -Solonas ve Getino'nun deyimiyle - **ideolojik** açıdan kusurlu film yapma faaliyetlerine karşı gelmeye çalıştığı için, görünüşte kavramlaştırma açısından politik bir sinemadır. Böylece Üçüncü Sinema, Birinci Dünya'nın tüketim sinemasına ve İkinci Dünya'nın estetik auteur sinemasına meydan okumaktadır. Şüphesiz, bütün Üçüncü Dünya sinemaları bunu yapmıyorlar. Örnek olarak popüler Hint Sineması'na (popüler Hint filmlerine) baktığımızda, kendi film yapma pratikleri Hollywood yapım faaliyetleriyle çok az benzerlik gösterseler de, yine de bu sinemanın, popüler şarkıların, yıldızların ve hayal edilen mitik bir Hindistan temsilinin promosyonunu yapmaya soyunmuş bir eğlence sineması olduğu çok açıktır(örneğin, fedakar annelerin ve kabadayı kahramanlarının destansı melodramlarında olduğu gibi). Burada Birinci ya da İkinci Dünya Sinemasına bir karşı duruş söz konusu değildir ve gerçekte büyük stüdyo-şehri Mumbai'deki (eski adıyla Bombay) yapım faaliyetleri, aslında Hollywood'un 'taklidine' dayalıdırlar (melez bir isim ortaya çıkartarak, **Bollywood**). Ne var ki, Hindistan halen direnmekte olan başka türlü bir sinemanın da üretimini gerçekleştirmektedir. Yeni

Hint Sineması olarak adlandırılan bu sinemanın 1969'daki başlangıcı, tesadüfi bir şekilde Üçüncü Sinema Manifestosu'yla aynı tarihe denk gelmektedir (fakat bu sadece bir tesadüftür, çünkü bu sinemanın finansman yöntemi yıllar önce devlet tarafından devreye sokulmuştu (bkz. bu maddenin devamına)).

Genel olarak, Üçüncü Dünya ülkeleri tam anlamıyla gelişmiş bir film endüstrisine sahip değildirler (en azından, Hollywood ve Fransa gibi bazı Avrupa ülkeleri bağlamında düşünüldüğünde). Önemli istisnalar Breziya, Arjantin, Hindistan, (bir ölçüde) Pakistan, Çin ve Mısır'dır. Üçüncü Dünya ülkelerinde üretilen bazı filmler, özellikle de Latin Amerika, Afrika, Asya ve Orta Doğu'dakiler ya da en azından bu ülkelerin dışına dağıtılan filmler, genellikle politik bir içeriğe sahiptirler. Ve Üçüncü Sinema olarak adlandırılan filmler bunlardır. Bu filmler, ya doğrudan ya da kendi ülkeleriyle bağlantılı alegoriler vasıtasıyla sundukları politik görüşler nedeniyle politiktirler. Onlar aynı zamanda biçimsel olarak da politiktirler (bir karşı-sinema örneği olarak) ve yine kendi ülkelerinin anaakım sinemasını hedef almaktadırlar (bkz. bu maddenin devamına). Son olarak da, kendi ülkelerinin dışındaki egemen sinema yöntemlerine karşı olan ifadeleri (biçim ve içerik) nedeniyle de politiktirler.

Üçüncü Sinemanın politikleşmesi, bu ülkelerdeki bağımsızlık mücadeleleri ve devrimler Dünya'da geniş yankı uyandırdığı ve sinemacıların bu değişiklikleri destekleyici ya da meydan okuyucu filmler yaptığı 1960'lı yıllara kadar uzanır. Aynı zamanda, bu dönemden itibaren söz konusu ülkelerin sinemaları, özellikle Hollywood tarafından temsil edilen Batının sömürgeci sinema anlayışına karşı gelme konusunda da oldukça tutarlı davrandılar. Büyük bir sinema endüstrisine sahip olan (yılda yaklaşık 800 ile 900 arasında film üretmektedir) ve diğer ülkelere (özellikle Afrika'ya) film ihraç eden Hindistan'ı bir tarafta tutarsak, Amerikan ve Avrupa ürünleri, taşıdıkları kapitalizmi övücü mesajlarıyla Üçüncü Dünya ülkelerinin sinema salonlarını ele geçirdiler. Şimdilerde olduğu gibi 1960'larda da yerel gerçekliklerle ilgili görüntülerin gösterilmesine ihtiyaç duyuluyordu ve bu söz konusu ülkenin politik kültürüne ve sinemacının vizyonu ve çalışma koşullarına bağlı olarak çok farklı biçimlerde gerçekleştirildi.

Üçüncü Sinemayı oluşturan ülkelerin sinemalarındaki büyük farklılıklara rağmen, bu ülkeler sömürgeciliğin (Afrika ve Hindistan'da olduğu gibi) ya da yeni sömürgeciliğin (Latin Amerika'da, bazı Afrika ülkelerinde ve Hint kıtası dahil olmak üzere Asya'da olduğu gibi), dışlamanın ve baskının (bütün bu ülkeler ya da kıtalarda olduğu gibi) etkilerini dile getirme konusunda ortak bir isteğe sahiptirler. Üçüncü Sinema özellikle sinemayı politikleştirmek için ve yeni sinemasal **kodlar ve uzlaşımlar** oluşturmak için yola çıkmıştır. Gabriel (1982: 16ff.) Üçüncü (politikleşmiş) Sinemanın ana temalarını tartışmaktadır. Bu sinema **sınıf**, ırk, kültür, din, cinsellik ve ulusal bütünlük gibi konuları gündeme getirmektedir. Zengin ile yoksul arasındaki sınıf mücadelesi bu sinemanın merkezindedir. Fakat bu filmlerde, ırk meselesi sınıf düşmanlıkları bağlamı içinde değerlendirilmektedir (a.g.y.: 16). Yerel popüler kültürlerin korunması ve bunların egemen sınıfların benimsediği koloniyel ve emperiyalist değerlere bir başkaldırı olarak temsili, Üçüncü Sinemadaki 'bağımsızlık estetiğini' oluşturmaktadır. Politik mücadelede köklü dini yapılar bağlamında ortaya çıkan çelişkiler, nadiren de olsa öne çıkartılan kadının özgürleşme mücadelesi gibi (iki Hint kadını arasındaki yasak aşkın temsil edilmesinin bir örneği olarak Deepa Metha'nın *Fire*, 1997, filmine bkz.) **öne çıkartılmıştır**.

Üçüncü Sinema uygulamaları bağlamında, bu sinema terimi pek çok ülkede, filmler çekildikten sonraki bir tarihte, bu çalışmaları tanımlamak için kullanılmaya başlandı. Bu durum bu sinemalar Üçüncü Sinema değerlerini benimsedikleri sürece bir sorun olarak görülmemesi gerekirken, bunların pek çoğunun kendi varlıklarını devlet desteğine (Küba ve belirli ölçüde Hindistan örneğinde olduğu gibi) ya da daha önceki sömürgeci ülkelerin (bazı Afrika ülkeleri için olduğu gibi) yardımlarına (eğitim ve parasal yardım şeklinde) borçlu oldukları gerçeği ile karşı karşıya kalırız. Nitekim, devlet desteği bağlamında, Fidel Castro, 1959'da, Küba Devrimi'nin hemen ertesinde Küba Sinema Sanatı ve Endüstrisi Enstitüsü'nü kurdu ve kısa bir süre içerisinde **belgeseller** ve uzun metrajlı filmler üretilmeye başlandı. Küba hemen kendini uluslararası arenada göstermeye başladı. İkinci örnekte, Senegal ve Kuzey Afrika ülkeleri (Tunus, Cezayir, Fas) gibi bazı Afrika ülkeleri, eski sömürgeci ülkelerden film yapma faaliyetlerini sürdürebilmek için, özellikle eğitim alma şek-

linde (bu örnekte Fransa'dan) yardım gördüler. Benzer bir şekilde, Gana'da (İngilizlerden kalan) sömürgeci dönemin sinema altyapısı, devam eden film endüstrisinin oluşturulması için kullanıldı (bu ülkelerin film endüstrileri için **Üçüncü Dünya Sinemaları** başlığına bkz.; ayrıca Diawara'nın faydalı makalesine bkz., 1986: 61-5; ve Afrika Sineması konusunda ayrıntılı bir çalışma için bkz. Ukadike, 1994).

Ne var ki, Üçüncü Dünya olarak adlandırılan bu ülkelerin pek çoğunun, 1960'ların sonlarında, kendileri 'Üçüncü Sinema' terimini akıllarına getirmemiş olsalar da, aynı dönem içerisinde, benzer bir şekilde üçüncü türde bir sinemaya ihtiyaç duymaya başlamaları ilginçtir. Böylelikle, Afrika'daki sinemacılar, 1960'ların sonlarına doğru kendi ülkelerinde bağımsız gruplar oluşturdular ve sinemayı devrimin bir aracı olarak geliştirmek yolunda, bütün Afrika'yı kapsayacak organizasyon birimleri oluşturmak için bir araya geldiler. Bu dönemde yazılan manifestolar, Latin Amerika'da yazılan manifestolara çok benzemektedirler ve amaçlar da aynıydı (bkz. bu maddenin daha önceki bölümlerine). Ve 1969 yılında, Cezayir'de, 'filmi sömürgeleşmiş ülkelerin kurtuluşu için bir araç olarak ve Afrika'nın tam bir birliğine giden ileri bir adım olarak kullanmak' üzere Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) kuruldu (Diawara, 1986: 69). Buna ek olarak, 1969 yılında, Burkina Faso'nun başkenti Ouagadougou'da, iki yılda bir gerçekleştirilen bir film festivali kuruldu – Festival Panafricaine du cinéma de Ougadougou (FEPASCO).

Senegal'den Ousmane Sembene, Djibril Diop Mambéty ve Idrissa Ouedraogo, Muritanya'dan Med Hondo ve Mali'den Souleymane Cissé Batıdaki sinema salonlarında boy göstermiş olsalar da, çalışmaları açıkça politik olan ve bundan dolayı Üçüncü Sinema olarak düşünülen Afrikalı sinemacılar (bkz. **Üçüncü Dünya** maddesine) Batıda çok iyi bilinmemektedirler. Bir örnek vermek gerekirse, 1970'lerin sonlarından beri aktif olan Ganalı bağımsızlardan hiçbirimizin doğru dürüst haberi yoktur. Bu bağlamda, Üçüncü Sinema faaliyetlerini ve yaratıcılıkla ilgili bağımsızlığını koruma konusunda Ganalı bağımsızlar Kwaw Painstil Ansah ve King Ampaw, karşılaştırmalı olarak incelenebilecek ilginç bir durumu bize sunarlar. Her iki sinemacı da bağımsızlıklarını koruduklarını iddia etmektedirler fakat ikisi bunun için farklı bedeller ödediler. Örneğin Ansah filmleri için

yabancı sermayeyi ve ortaklığı reddetti ve böylece kendi yapımlarını gerçekleştirme konusunda büyük sıkıntılar çekti; on yedi yılda iki film çekebildi (on yılda tamamlamayı başardığı *Love Brewed in an African Pot*, 1981, ve *Heritage ... Africa*, 1988). Bu hikaye diğer Afrikalı sinemacılar için de tanıdıktır, örneğin az sayıdaki filmini finanse etme konusunda zorlanan Mambéty'ye. Diğer Gana'lı sinemacı olan Ampaw ise yabancı şirketlerle ve yabancı fonlarla ortak yapımlar gerçekleştirdi, bu da iki yılda iki uzun metrajlı film çekmesine yardımcı oldu (*Kukurantumi*, 1984 ve *Juju*, 1988) (daha ayrıntılı bilgi için bkz. **Ukadike, 1994: 131-65**).

Kendi araştırmamıza devam edersek, Hint Sinemasının Üçüncü Sinema içerisinde önemli bir geleneği vardır ve daha önce de açıklandığı gibi, bu gelenek devlet desteğinin yeni bir sinemacılar kuşağının ortaya çıkmasına olanak sağladığı 1969 yılına dek uzanmaktadır. Mrinal Sen ve Mani Kaul söz konusu Yeni Hint Sinemasının öncüleri olarak kabul edilmektedirler. Ne var ki, bu mücadeleci ve politik sinema anlayışının kökleri, ilk olarak, ilham verici komünist-destekli bir tiyatro ve film hareketi olan ve ilk filmini (Dharti Ke Lal/Children of the Earth, K. A. Abbas) 1946'da gerçekleştiren Hint Halkı Tiyatro Birliği'ne (Indian People's Theatre Association, IPTA) ve ikincisi de, Satyajit Ray'ın 1950'ler boyunca gerçekleştirdiği sanat sinemasına uzanmaktadır. Mani Kaul'un sineması, taşıdığı biçimsel kaygılar ve film çekme ile ilgili gündeme getirdiği tartışmalar dikkate alındığında, gerçekte daha çok karşı-sinema öğeleri barındırmaktadır (örneğin, *Usi Roti/Our Daily Bread*, 1969). Fakat yine de, Ritwik Ghatak'ın 1950'lerde ve 1960'ların başlarındaki çalışmaları bu meseleleri biraz farklı bir yolla da olsa önceden gündeme getirmişti. Ghatak belgesel gerçekçiliğini, mit, kabile ve halk gelenekleriyle karıştırarak, gerçek ile kurgu arasındaki sınırları muğlaklaştırır. Örnek olarak *Nagarik/The Citizen* (1952) ve *Ajantrik/The Anmechanical* (1957) gösterilebilir. Ayrıca onun, 1943'teki kıtlıktan ve Hindistan'ın 1947'deki bölünmesinden kaçıp Kalküta'ya gelen göçmenlerin yoksulluğu ile ilgili kendi kişisel gözlemlerine dayalı, son derece politik olan üçlemesi de bir örnektir (*Maghe Dhaka Tara/The Cloud-Capper Star*, 1960, *Komal Gandhar*, 1961, *Subarnareka*, 1962). Son dönemde, Ghatak'ın yolundan ilerleyen, fakat kurmaca değil de bağımsız belge-

bu bölümde, Jacqueline Maingard'e bu tartışmalara ait anlaşılır özeti için teşekkür borçluyum, 1998: 60-93). Üçüncü Sinema kavramı, Teshome Gabriel tarafından 1982'de, *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation* kitabında daha da detaylandırıldı. Gabriel'in kitabında gündeme getirilen ana konu, Üçüncü Dünya terimiyle, hem bir terim hem de bir üretim olarak Üçüncü Sinema kavramı arasındaki ilişkidir. Gabriel'in çalışması iki terimin, Üçüncü Sinema'nın ve Üçüncü Dünya'nın kolayca bir çatı altında birleştirilebileceklerini ima eder durumdadır. Daha önce de açıkladığımız gibi bu birleştirme çok da anlamlı değildir. Örneğin, bu durumda Çin Sinemasını nasıl değerlendireceğiz? Çin 1950'lerde, Bandung Konferansı'nda, Üçüncü Dünya statüsünü tercih etti, dolayısıyla açık konuşmak gerekirse Üçüncü Dünya Sineması tanımı içinde yer almaktadır, fakat bu onun Üçüncü Sinema ürettiğini göstermez (film endüstrisine uygulanan çok ağır sansür ve devlet kontrolü düşünüldüğünde bu meseleyi tartışmanın zorluğu da ortadadır). Ne var ki, Gabriel'in kitabı, Üçüncü Sinema konusunda yeni tartışmaların yapılmasına vesile oldu. Bu terim, Üçüncü Dünya'da değil de, diasporaya sahip ülkelerde yaşayan sinemacıların gerçekleştirdiği diğer sinemalar için referans oluşturabilecek hale geldi. Böylece bu terim, birkaç yıl sonra, 1986'da, Dünya'nın diğer bölgelerindeki dışlanmış grupları da içerecek şekilde, daha da geliştirildi. Siyahi Sinemanın ortaya çıkmaya başladığı İngiltere'de, 1980'lerin sonlarına doğru, terimin bu daha geniş kullanımını bir bakıma 'resmileştiren' iki konferans gerçekleştirildi (biri Edinburg'ta, 1986, diğeri de Birmingham'da, 1988). Buradaki tartışmalar, Solonas ve Getino'nun ilk baştaki düşüncelerinden çok daha geniş bir perspektifte, söz konusu dönemde geliştirilmekte olan sinema üretimine ve onun politik bir kavram olarak Üçüncü Sinema ile ilişkisine yoğunlaşmıştı.

Pines ve Willemen'in *Questions of Third Cinema* (1989) kitabı Edinburg konferansındaki tartışmaları bir araya getirdi. *Framework*'un (1989) özel bir sayısı Birmingham konferansındaki tartışmaları (bazılarını da daha sonraki sayılarında) yayımladı. İlk olarak Siyahlar tarafından gerçekleştirilen ve İngiltere'deki ve ABD'deki Beyaz-Avro-Amerikan dünyasının dışında olan sinema üretimindeki gelişmelere vurgu yapıldı (bkz. **Siyahi Sinema – İngiltere ve Siyahi**

Sinema - ABD). Willemen (1989: 15-17), Gabriel'in Üçüncü Sinema'nın Üçüncü Dünya'dan olmayan sinemacılar için de kullanılabileceği şeklindeki daha önce dile getirdiği üstü kapalı görüşünü reddetmemekle beraber, onun Üçüncü Sinema'yı (Üçüncü Dünya Sineması şeklindeki) uluslararası platformda homojenleştirmesi, bu sinemanın son derece ulusal ve bölgesel olduğu ve dolayısıyla ulusal sinemaları oluşturan sinemalardan biri olarak görülmesi gerektiği gerçeğini gizlemektedir. Diğer bir ifade ile Üçüncü Sinema, anaakım ve *auteur* merkezli ulusal sinemalar gibi ulusal bir sinemadır. Aslında, tam da bundan dolayı bizler Siyahi Sinemayı, Üçüncü Sinema damgasına sahip ama Üçüncü Dünya'nın dışında bir sinema olarak tartışabiliriz. Doğrusu Gabriel (1989), Pines ve Willemen'in kitabında yer alan makalesinde, belirli bölgelerde hüküm süren toplumsal koşullara bağlı olarak, farklı türde Üçüncü Sinemaların olabileceğine işaret etmektedir. Önemli olan kişisel bellek, kimlik, tarih ve sinema arasındaki ilişkidir. Sağlanan temsiller resmi tarihle ilgili değil de kişisel bellekle ilgilidir, böylece Üçüncü Sinema terimi, en azından coğrafi olarak, Dünya'nın Üçüncü Dünya olarak düşünülmeyecek bir bölgesinde bulunan sinemalar için, bilinçte dönüşebilir bir alanın tanımlanması, isimlendirilmesi ve talep edilmesi anlamında kullanılabilir. Gabriel'e göre (1989: 57-9), tarihe yönelik bu meydan okuma karşı-sinema biçiminde ortaya çıkabilir: açık uçlu anlatılar, çoklu bakış açıları, filmin maddesinden ortaya çıkan biçimler, v.b. Öyleyse, bu iki varsayımdan, Üçüncü Sinema'nın İngiliz Siyahi Sinemasını tanımlamak için kullanılabileceği ortaya çıkmaktadır. Willemen (1989: 29) Üçüncü Sinema'nın çalınıp Birinci Dünya'ya (ve aslında İkinci Dünya'ya bile) uyarlanabileceği konusundaki korkusunu dile getirdi ve bu korkusunda da yalnız değildi. Fakat Willemen, İngiliz Siyahi sinemacıların bulundukları kültürde hem 'öteki' hem de 'içinde ve ona ait' bir durumda olduklarına da vurgu yaptı. Onun ifade ettiği gibi onlar 'arada' bir yerde durmaktadırlar (Homi Bhabha'nın üçüncü mekan olarak terimleştirdiği durum (bkz. sömürge sonrası başlığına)). Demek ki, İngiltere'deki Siyahi sinemacıların çalışmaları, Üçüncü Sinema'daki 'ötekilik' hakkında ve aynı zamanda, Üçüncü Sinema etosunun önceden tasarlanmış ve kabul edilmiş kavramlarının genişletilmiş ve geliştirilmiş durumları hakkında öğrenilebilecek şeyleri kapsadıkları söylenebilir.

Tartışmalar 1988'deki Birmingham konferansında devam etti ve daha fazla meseleyi kapsayacak şekilde genişledi. John Akomfrah konferanstta, Üçüncü Sinema teriminin, İngiliz Siyahi Sinemasını bir yere oturtmak için faydalı bir terim olduğunu belirtse de, o günlerde asıl gerekli olanın 'konumun ve öznelliğin tekrar sorgulanması' olduğunu vurguladı (Akomfah, 1989: 6). Üçüncü bir mekandan gelen direniş sineması olarak Üçüncü Sinema, yer ve kimlik politikaları açısından iki temel meseleyi gündeme getirmektedir: 'sen' nereden çekiyorsun (hangi ulustan/yerden) ve 'sen' kimsin ve hangi konumdan çekiyorsun? Örneğin Coco Fusco erken dönem Latin Amerika Üçüncü Sinema örneklerinin (bkz. bu başlığın daha önceki bölümlerine) orta sınıf ve üst sınıf erkekler tarafından üretildiklerini ve bunların toplumsal cinsiyet konusunu çoğu zaman unuttuklarını belirtir(1989: 9). Sonuç olarak, kitaptaki bazı çarpıcı cümleler (1989: 18), bu sinemanın, nerede üretilirse üretilsin, 'unutmaya karşı belleğin mücadelesi' hakkında olması gerektiğini vurgulamaktadırlar – dolayısıyla, belleğin politikaları/politikleşmesi hakkında olmalıdırlar.

Üçüncü Sinema tartışması, özellikle neyi 'içereceği' açısından açık uçlu bir tartışma olarak devam etmektedir. Genel anlamda, Üçüncü Dünyanın politikleştirilmiş ve tarihselleştirilmiş sinemalarını ve Siyahi ve Asya-Hint diasporalarını kapsamaktadır. Daha özleştirmeci bakış açısıyla, Üçüncü Dünya ülkelerinin karşı-sinemalarına işaret etmektedir. Genellikle yukarıdaki ilk tanımlama daha yaygın olarak kullanılmaktadır ve diğer diaspora sinemalarının – örneğin Yerli-Amerikalı, Asyalı-Amerikalı, Türk-Alman, Arab-Fransız v.b. – şu andakinden daha farklı bir yolla tahayyül edilmelerine ve görülmelerine izin vereceğinden, bu tanımlamanın bütünüyle desteklenmesi gerekmektedir. Bunlar, getto sinemaları olarak değil de, kendi başlarına birer ulusal sinema olarak görülmelidirler.

Konu şu ki, Üçüncü Sinema hem ulusal hem de ulus ötesi (hatta kıtalar ötesi) bir sinema olarak görülmelidir. Gabriel'in vurguladığı gibi, hatta bunlar göçebe bir sinemanın oluşma aşamalarıdır (Chanan, 1997: 382). Sinemacıların sık sık sürgün edilmeleri ama eninde sonunda film çekmeye başarmaları ya da filmlerinin kendi ülkeleri dışına sürgün edilmeleri, ama Dünyanın başka bölgelerinde gösterim şansı bulmaya devam etmeleri gibi durumlar, göçebe sinema için açık

karıtlardır. Bir bakıma, Üçüncü Sinema kendi yerel sineması içerisinde farklılıklara yer vermektedir fakat aynı zamanda, Michael Chanan'ın son derece etkili bir şekilde ifade ettiği gibi, 'kendi sanal coğrafyasını yaratarak' coğrafik sınırları ortadan kaldırmış olmaktadır (1997: 375). Toplumsal özgürlüğe adanmış dövüşken bir sinema olmasından ve estetik yaklaşımı da bir anti-estetik olmasından dolayı, bu sinema anlayışı, aynı zamanda, hem bir topluluğun hem de bir bireyin ürünü olarak görülmelidir (1997: 382). Bu tabi ki, Üçüncü Dünya ülkelerindeki (örneğin Sembene, Cissé, Mambéty), Avrupa'daki ve aynı zamanda Kuzey Amerika'daki bağımsız deneysel *auteurlerin* de (ve hatta toplulukların da; örneğin, ABD Yeni Sol film grubu, İngiliz Sankofa ve Sol Ses Film Topluluğu) Üçüncü Sinema oluşturma deneyiminin bir parçası olabileceği anlamına gelmektedir. Daha önce de vurgulandığı gibi Üçüncü Sinema kendi göstergebilimine sahip olan bir sinemadır (Guneratne ve Dissanayake, 2003: 13). Esasen, bir filmin Üçüncü Sinema ürünü olarak sayılabilmesi için, Hollywood/Avrupa merkezli sinemalardan kalan (kapitalist ve tüketici) temsil biçimlerini sorgulayacak bir yapı ortaya koymalıdır. Bu sinemaların tarih ve gerçeklik arasındaki farklılıkları ortadan kaldırmaya yönelik yaklaşımlarını sorgulamalıdır (çünkü Hollywood/ Avrupa anlatılarında kurmaca gerçeğin yerine geçer) ve hangi yapılandırma içersinde olursa olsun (politik, ekonomik, toplumsal, ırksal, cinsel, v.b.) gerçekliği, bizim etkileşime geçebileceğimiz bir diyalog biçiminde karşımıza getirmelidir. Özetle düşüncelerimizi özgürleştirmelidir.

ayrıca bkz. **Siyahi sinema – ABD, Siyahi sinema – Britanya, Yeni Sinema, postkoloniyel kuram, Üçüncü Dünya Sineması**

Ek okuma için bu başlıkta alıntılanan metinlere başvurulabilir. Ayrıca bkz. **Üçüncü Sinemanın çoğu manifestosuna yer veren Martin'in (1995) editörlü kitabına; Vieler-Porter'ın (1991) Üçüncü Sinema bibliyografisine; Oshana'nın (1985) Üçüncü Dünya kadınlar filmografisine; ve Bobo'nun Siyah kadınların film ve video çalışmaları ile ilgili tarih kitabına (1988).**

Ayrıca bkz. Screen'in **Üçüncü Sinema özel sayısına, 24: 2, 1983; Barnard, 1986; Burton, 1990; Shohat ve Stam, 1994; Wayne, 2001.**

Tartışmaların mükemmel bir özeti için bkz. **Chanan, 1997. Bu sinemaya tekrar bir bakış için bkz. Guneratne ve Dissanayake (2003).**

ÜSTDİL

Eski Yunanca'da *meta* sözcüğü 'ile' ve 'ötesinde' anlamları taşır, bu yüzden üstdil (metalanguage) bir diğer dil 'ile' ilişkili olan ya da 'ötesinde' yer alarak ondan söz eden dili, (diğer) bir dil hakkındaki dili işaret eder. Üstdil, diğer söylevler üzerine açıklayıcı **söylev**dir; yani diğer metin ya da söz edimleri hakkındaki metin ya da söz edimleridir. Bu açıdan, sinema **kuramı** bir üstdildir: Film metinleri ya da söylevleri hakkında bir dil.

Bununla birlikte üstdil yalnızca kendisi dışındaki bir dile gönderme yapan dil anlamına gelmez. Metinler ve söz edimleri içeriden kendi üstdillerini ortaya çıkarabilir. Kendi anlatı işlemlerine gönderme yapan bir **anlatı** iyi bir örnektir: Burada anlatı kendine gönderme yaparak bir üstdil üretmektedir. Film metinleri kendilerine gönderme yaptığında (yani nasıl yapıldıklarını gösterdiklerinde) kendi kendilerinin üstdili olarak işlev görür. Metne eklenmiş anlatılar da -metinde başka anlatılar hakkındaki anlatılar- genelde üstanlatılar olarak adlandırılan üstdillerdir. Etki, çoğu zaman **izleyici**nin film okumasını problemli hale getirmektir. Anlatının farklı düzeyleri arasında kurulan ilişkiler, izleyiciyi yeniden konumlandırma işini görür -burada 'güvenli' ya da tek biçimli bir okuma oluşturma niyeti söz konusu değildir. Alain Resnais'nin filmleri çok katmanlı üstanlatılar açısından çok iyi örneklerdir ama bu uygulamalara anaakım sinemada da rastlanır. Clint Eastwood'un başrolünde oynadığı *In the Line of Fire/Ateş Hattında* (1993) metin içine gömülü anlatıların mükemmel bir örneğidir. Filmde Eastwood, başkanı yolculuğu boyunca korumakla görevlidir. Fakat Eastwood'un John Malkovich tarafından canlandırılan ölümcül düşmanı ona telefon eder ve otuz yıl önce John Kennedy'yi suikasttten koruma konusunda nasıl başarısız olduğunu hatırlatır. Eastwood'u otuz yıl önceki Kennedy suikastinin gerçek görüntüleri içine eklenmiş olarak (sanal teknoloji sayesinde) görürüz. Düşmanı aynı hatayı tekrar yapacağı tehdidinde bulunarak telefonu kapatır ve olay örgüsünü başlatmış olur. Daha önceki anlat, şimdiki anlatıyı biçimlendirir ve açımlar: Eastwood düşmanını bu kez yakalayıp başkanı koruyabilecek midir?

W

WESTERN

Aynı zamanda At Operası ya da Oater olarak da bilinen Westernler, film endüstrisinin repetuarına çok erken bir dönemde eklenen bir türdür. İlk resmi Western, Amerikalı yönetmen Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery/Büyük Tren Soygunu* (1903) filmidir. Westernler yalnızca Amerika'ya özgü bir tür olarak düşünülse de, bu doğru değildir. Örneğin Fransızlar da Westernler üretti ve bunları, en azından Birinci Dünya Savaşı'na kadar, başarılı bir şekilde Amerika'ya ihraç etti - en popülerleri Joë Hammond'un başrolde oynadığı *Arizona Bill* (1912-14) serisiydi. Ve tabi ki, bu türün tarihinin daha geç bir döneminde İtalyanlar, Spagetti Westernler olarak bilinen filmleri yaptılar (1965-75).

Bir bakıma, sessiz Westernler (tabi ki müzik eşliğinde gösterilseler de) basitçe gerçekliğin sona erdiği yerde başlıyorlardı. Batı'nın 'medenileşmesi' sinema ortaya çıktığında aslında tamamlanmıştı ve kovboyun bir çoban olarak hayatı, toprak kapma yarışı ve yerleşik ev hayatına geçme sebebiyle, neredeyse sona ermişti. Bu büyük göçün sonucunda Batıda hemen hemen boş arazi kalmamıştı. Toprak kapma yarışı tüm amaçları ve işlevleriyle kovboyu işlevsiz hale getirmişti. Westernlerde kovboylara atfedilen mitik değerler düşünüldüğünde, onların çoban olarak sadece çok kısa bir dönem süresince tam anlamıyla var olmaları şaşırtıcıdır: 1865-80 – bu noktadan sonra sığır işi cazibesini kaybetti. Yerleşik hayata geçme tamamlanmıştı, yeni kasabalar ve şehirler kurulmuştu ve artık insanlar kendi geçimleri için büyükbaş hayvanlarını Batıya, otlatmaya götürmelerine gerek kalmadı. Bu faktörler – medenileşme ve bakir topraklar ya da el değmemiş doğa - türün tipolojisi için en başta gelen iki anahtar kavramdır. Erkek kahraman sürekli olarak bu iki karşılıklı değerin buluştuğu noktalarda hareket etmektedir. O hiçbir zaman, topluluk, aile ve benzeri kavramları Doğu Yaka'dan buraya taşınmış olan kadın tarafından şekillendirilmiş medenileşmeyi kabul etmek istemez. Tam tersine, her

zaman Vahşi Batı'da hareket halinde olmak ister. Kıpır kıpır enerjisiyle ve arızalı, inatçı bireyciliği ile kovboy, Westernlerde sınırda yaşayan bir Amerikalının simgesidir ya da en azından sınırdaki yaşamın mitidir. Ne var ki, kovboyun ya da silahşorun her zaman iki değer arasında sıkışmış olarak sunulması gerçeği, sınırda yaşama ile ilgili bu mitte içkin olan **ideolojik** çelişkilere işaret eder. Kahramanın kendi gerçek çelişkileri, Amerikalıların Batı'ya yönelik kararsız tutumlarını açığa çıkartır. Batı'nın medenileşmesi, onun temsil ettiği özgürlükten vazgeçmek demektir. Bu bireyin özgürlüğünü de kapsamaktadır, ki bu ulusal birlik için Amerikalıların ödemesi gereken yüksek bir bedeldir. Ne var ki, türün sürekliliği -belki de bütün türler içinde en uzun süre dayananıdır- Amerika'nın yeni ve daha iyi bir şey için bir umut yeri olarak sınırlara olan tutkusuna işaret eder.

Bir mitik kahraman olarak kovboy geleneği, 1860'larda yayımlanan ucuz Western romanlarına kadar uzanır. Bu romanlar hem gerçek hem de kurgusal olan hayatları dramatikleştirdiler ve kovboyu mitik statüye taşıdılar. Bu romanlar, en azından sinemanın ilk yıllarında, Western filmlerinin temel kaynağıydı ve bu durum da türün oldukça ritüelleştirilmiş doğasını kısmen de olsa açıklamaktadır. Bu romanlar aynı zamanda kanun kaçaklarını (en popüleri Jesse James'ti) ve tabi ki, kanun adamlarını da kahramanlaştırdılar. Ve göreceğimiz gibi, kanun kaçağının kahramanlaştırılması bu tür için çok alışıla gelmiş bir durum haline gelir. Gerçekte, hakiki kanun kaçakları ve kovboylar - özellikle rodeocu olan kovboylar - 1930'lar ve 1940'lar gibi geç bir tarihte film endüstrisine dahil oldular (Gene Autry ve Roy Rogers çok iyi bilinen iki isimdir). Buffalo Bill kendi filminde oynadı, *The Adventures of Buffalo Bill/Buffalo Bill'in Maceraları* (1913). Rehabilite edilmiş bir banka soyguncusu olan Al Jennings pek çok erken dönem Westernlerinde oynadı. Ne var ki, onun filmleri Batı'yı büyülü bir yer olarak sunmuyordu, aksine çok sık rastlanan alçakça para soygunları hakkındaki gerçekleri gösteriyordu (*The Lady in the Dugout*'ta olduğu gibi, 1918). Bunlar izleyicilerin görmek istediği **görüntüler** değildi, dolayısıyla onun kariyeri kısa sürdü.

Öyleyse Westerlerin ritüallere ve formüllere dayalı doğasını açıklayan ikinci faktör **izleyicilerin** beklentileridir. Bu türün tarihiyle

devam etmeden önce, buradaki ritüallik irdelenmelidir. Tabi ki Batı kazanılmamış olsa da, ucuz romanlar yine de 'Batı'nın nasıl kazanıldığını' açıklamaya çalışıyordu. Batı 'birkaç' arazi spekülatörü tarafından Kızılderililerin elinden alınmıştı ve verimli altın madeni arazilerinden ve karlı topraklardan geriye kalan, çok az bir şey için çok uzaktan gelmek zorunda kalan zor durumdaki öncülere (pioneers) satıldı. Ucuz romanlar bu hikayeyi artık filmler kadar iyi anlatamıyordu. İzleyiciler Batı'yı olması gerektiği gibi, bir mit olarak görmek istiyorlardı. Ne var ki, Westernlerin ritüalistik anlatıları bu mitin ideolojik çelişkilerini açığa çıkartmaktadır. Ritüeller kontrol ve hakimiyet kaybı ile ilgili korkular hakkındadır. Böylece ritüellerle ve türün formülsel yapılanmasıyla olduğu kadar, izleyicilerin bu filmleri görmek için tekrar tekrar salonlara giderek gerçekleştirdikleri kendi ritüelleriyle temsil edilen sonsuz tekrarlama, kontrolü ve hakimiyeti tekrar tahsis etmeye yönelik arzuyu yansıtmaktadır (bizler bunun gerçek değil de mit olduğunu biliyoruz fakat mitlerde olduğu gibi olmasını istediğimiz için tekrar tekrar salona gidip onu görmek istiyoruz). Soygun, takip ve cezalandırma ya da kanunsuzluk ve kanunların tekrar tahsis edilmesiyle ilgili anlatı ritüelleri, ikonografik olarak Westernlerin içine en ince ayrıntıya ve jeste kadar işlenmiş durumdadır. Saldırılar farklı şekillerde tekrarlanır. Posta arabası takibi, tren vagonu saldırısıyla, tren soygunuyla, süvari hücumu ile ya da Kızılderililerin 'masum' insanların yerleşkelerine baskın yapması ile yer değiştirir. Sığır gütmek, altın aramak ve demiryolu döşemek, Batıya gitmenin zaferini simgeleyen destansı işaretlerdir. Silahlı çatışma ritüeli (salonda ya da salon dışında), barın sallanan kapılarını iterek geçme ve barın tezgahına kadar kasıla kasıla yürüme - bütün bunlar türle birlikte derhal ilişkilendirdiğimiz görüntülerdir. Tabi ki, bu görüntülerin tamamı, Batı'nın kapitalizm adına nasıl kolonileştirildiğini gizleyen büyük bir perdedirler. Bu hikaye de bir şekilde anlatılacaktı, fakat bu nadir gerçekleşti ve Al Jennings buna yapacak ilk insanlardan biriydi. Ancak şimdi tarihe geri dönelim.

İlk Western kahramanı olan Gilbert M. Anderson, kendi kendini kahraman yapmıştı. Anderson Thomas H. Ince'i, kendisini *Büyük Tren Soygunu*'nda oynatması için ikna etmişti. Aynı derecede önemli

olan bir diğer konu da, onun otantiklik adına Westernleri Batı (West) dışına taşıyan ilk kişi olmasıdır. Anderson kendi yapım şirketi olan Essenay'ı kurdu ve Bronco Billy olarak başrollerde oynadığı çok sayıda film gerçekleştirdi. Bronco Billy serisi 1910-18 tarihleri arasında yapıldı (örneğin *Bronco Billy's Redemption*, 1910; *The Making of Bronco Billy*, 1913). Kısa süre içerisinde, ilk filmini 1914'te yapan William S. Hart tarafından takip edildi. O da otantiklik peşindeydi ve ilk once Ince için, daha sonra da Paramount için çalıştı. Hart'ın filmleri oldukça kötümser ve kasvetliydiler. Benzer bir şekilde, derinlerde iyilik taşıyan ve filmin sonunda günahlarından arınan kötü adam rolünü oynadı. En başarılı çalışması, aynı zamanda hem yapımcılığını üstlendiği hem de oynadığı *Tumbleweeds* (1925) filmidir. Bu film, üç yüz vagonun ve en az bin tane erkek, kadın ve atın yer aldığı toprak kapma sekansı dahil, alışılmışın dışında gerçekçi görüntüler içermektedir.

1910'ların sonlarında, artık favori türler arasında olan Westernler, 1920'lerde iyi birer kariyeri devam ettirmiş olan, beş büyük Western yıldızını ortaya çıkardı - bazılarının kariyeri 1930'lara kadar sürdü (bu yıllar artık sesli dönemdi). Beş 'büyük'ten ilki Tom Mix'ti. Mix oldukça stilize kıyafetler giyen ilk kişiydi. Bu gelenek daha sonra Roy Rogers tarafından giyilen kenarı püsküllü gömlekler, ince deri eldivenler ve canlı renklerle boyanmış deri çizmeler ile devam etti. Mix gibi kariyerlerine rodeoda ve Vahşi Batı şovlarında başlamış olan başarılı düblörler Buck Jones ve Tim McCoy, görüntüde ve davranışlarda daha maçoydular. Son iki aktör Hoot Gibson ve Ken Maynard genellikle filmlerde bir ikili oluşturuyorlardı. Bu beş kahraman bu türün büyük ölçüde ikonografisini geliştirdiler: Mix'in kostümlerinden daha önce söz edildi; atlar önem kazandılar, neredeyse ikinci bir kahraman oldular; kovboylar şarkı söylemeye başladılar.

İlk destansı Western James Cruze'ün *The Covered Wagon* (1923) filmidir ve bu çalışma, hemen John Ford'un *The Iron Horse* (1924) filmi tarafından takip edildi. Batıya göçün büyük kötülüğünü sergileme teşebbüsü yanısıra, Cruze'ün filminde ayrıcalıklı olan şey, bu filmin stüdyoda değil de gerçek mekanlarda çekilmiş olması ve dolayısıyla

göçün yaşanmış olduğu haliyle bir yeniden sunumu olmasıydı. Böylece nehir geçişleri, Kızılderili saldırıları ve çetin hava koşullarıyla mücadele gibi sahneler, filme daha önce hiçbir Westernde görülmemiş bir **geçekçilik** kazandırdı. İki saat süren bu yapım, öncülerin yaşadığı iki bin millik yolculuğu inandırıcı bir şekilde sunar.

Çağdaşı olan diğer destansı film, *The Iron Horse*, öncü Amerikan ruhunun son dönemlerini, Batıya uzanan demiryollarının döşenme hikayesini anlatır. Bu bağlamda bu film ve Cruze'ün filmi tarihin bu dönemiyle, en azından mitik versiyonuyla ilgili son yapraklardı. Bu filmlerin, söz konusu destansı bağlam içerisindeki mitik özelliklerinin milliyetçi izler taşıdığı açıkça ortadadır. Gerçekte İrlandalı bir göçmen aileden gelen Ford, Amerika'yı fırsatlar ülkesi olarak görme ve tek bir ulus olarak algılama konusundaki Lincolnvari inancı benimsediğini hiçbir zaman saklamaya çalışmadı (filmini de Abraham Lincoln'a adadı). Bu filmin en önemli mesajı ilerlemeye olan inançtır (demir at, atın yerine geçmektedir). Ne var ki, bu durum her koşulda geçekleşmemelidir: bunu başarmanın tek yolu bireycilik değil de erkekler arasındaki birliktelikten geçmektedir.

Howard Hawks güçlü bir rakip olsa da, John Ford muhtemelen tüm zamanların en büyük Western yönetmenidir. Ford kariyerine, 1920'lerin başlarına kadar bu türün en büyük yapım stüdyosu alan Universal (bkz. **stüdyo sistemi**) için Westernler yaparak başladı. Universal ile üç yıl geçirdikten sonra, 1920'de Fox'a geçiş yaptı. Ford'un film kariyeri kırk yıldan fazla sürdü (*The Man Who Shot Liberty Valace*, 1962, bu türde çektiği son örneklerden biridir)., Amerikan tarihini ve aile kavramını, hep kendi göçmen geçmişinden ve bir yere ait olma arzusundan dolayı saplantı haline getirdiği söylenir. Konu ne olursa olsun, birliğin istikrarı getirdiği görüşü ve topluluk bilinci, Westernler dahil onun filmlerinin ana kavramları olduğu kesindir. Bu bağlamda onun bu bakış açısı, Westernlerde huzursuz bir şekilde ilerlemek zorunda olan gezgin kavboyun ya da korucunun yansıttığı içkin ideolojiye zıt gibidir. Ne var ki, Ford'un söz konusu olan bu eğilimi, aslında kendi filmlerindeki *bakir doğa* ile uygarlık karşıt değerleri arasındaki gerilimi arttırmaktadır, çünkü özellikle onun kahramanları çoğu zaman uslanmak yerine, bu çelişkilerle, hem

de sonuna kadar yaşamayı tercih etmektedirler (*My Darling Clementine*, 1946, filminde; ve daha karmaşık bir şekilde , *The Searchers*, 1956, filminde olduğu gibi). Onun fetiş starı, kendisiyle ilk çalıştığında inatsizliğinden dolayı neredeyse stüdyodan kovduğu John Wayne'di.

Bu türün tarihine geri dönelim. Sesin sinemaya gelişi Westernlerin yapımında, en azından A-filmi Westernlerin yapımında büyük bir düşüşe neden oldu. Bu düşüşün başlıca sebebi filmlerde çok az karşılıklı konuşmanın olmasıydı. İzleyiciler artık 'sesli filmlere' alışmışlardı ve Westernler başlangıçta bu duruma iyi uyum sağlayamadılar. Sessiz dönemde, aksiyonla dolu filmler olarak Westernlerde uzun konuşmalara çok fazla ihtiyaç duyulmuyordu. Clint Eastwood'un 1980'lerdeki ve 1990'lardaki neredeyse sessiz olan filmleri bu geleneği sürdürdüler (kendisi aksiyon konusunda bu kadar yavaş olmamasına rağmen!). Diğer taraftan, Westernlerin 1930'lar boyunca birer **B-filmi** olarak üretilmeye devam edilmeleri ve çok popular olmaları da ilginç bir durumdur. Bir B-filmi olarak Westernler, iki-film-birden gerekliliğini yerine getirebilecek, hızlı ve ucuza yapılabilen düşük bütçeli yapımlardı. İki-film-birden, Büyük Buhran yıllarında, izleyicileri sinemaya çekmek için bir film fiyatına iki filmin gösterildiği bir uygulamaydı. Majörlerden biri olan Warners da önemli bir yapımcı olmasına rağmen, söz konusu Westernelerin yapımını büyük bir oranda, özellikle Monogram ve Republic gibi daha küçük stüdyolar gerçekleştiriyordu. Şarkı söyleyen kovboyu ilk olarak B-Westernleri sundular – bu gelenek 1933'te John Wayne ile başladı (*Riders of Destiny*) ve kısa bir sure sonra Gene Autry (*Tumbling Tumbleweeds*, 1935) ve Roy Rogers ile devam etti. Bir tür olarak B-Westernler ikonografik olarak basit ve ideolojik olarak popülisttiler. İyiler ve kötüler kolayca ayırt edilebiliyorlardı. İyiler beyazdı, kötüler de siyahiydi ve şüphesiz iyiler kazanıyordu. Burada günahtan arınmaya yer yoktu – kötü kötüydü. Yüksek Mahkeme'nin 1948 yılında Paramount davasındaki kararı, nihayetinde majör stüdyoların kartelini bitirme yönünde etki etmeye başladıktan sonra (bkz. **stüdyo sistemi**), 1950'lerin ortalarından itibaren B-Westernler (ve genel olarak B-filmler) de çekilmemeye başlandı. Fakat bu sona eriş öyle çok da trajik olmadı.

Republic 1952'de ve 1954'te, sırasıyla Ford'un *The Quiet Man* ve Nicholas Ray'in *Johnny Guitar* filmleri için En İyi Yönetmen Oscar'larını kazandı.

1930'ların sonlarında, kısa bir süre için, A-tipi Westernlerin üretiminde tekrar büyük bir artış yaşandı. Bunun birinci sebebi, ABD'nin Avrupa'daki savaşa karşı takındığı soyutlama politikasıydı. Türün geri dönüşü, aynı zamanda nostaljik olan içe dönük bir milliyetçiliği yansıtmaktadır. Bu filmler, Amerika'ya ait olan fakat geçmişle ilgili olan meselelere, örneğin Amerikalıların Batıya kahramanca ve uygarlaştırıcı yayılmasına bakmaktaydı. Garip bir tesadüf, bugün Amerika'nın *gerçek cesareti* olarak bildiğimiz John Wayne, yıldız statüsüne yükselişin bu kısa döneminde, Ford'un *Stagecoach/Posta Arabası* (1939) filmindeki oyunuyla yükseldi. Öncüler saygıyla anılıyordu (kötü yola sapmayan Gary Cooper'ın oynadığı *The Westerner*, 1940, filminde olduğu gibi). Sık sık bireylerin devasa kuruluşlara (demiryolu şirketleri, bankalar, v.s.) karşı mücadelesi konu ediniyordu. Bazı kanun kaçakları da saygıyla anılıyordu. Özellikle favorilerden biri Billy the Kid'ti (bkz. *Billy the Kid*, 1941 ve 1943 yapımı olan fakat 1946'ya kadar gösterime girmeyen Howard Hughes'ın *The Outlaw* filmine - bkz. bu maddenin devamına). Daha önce de değinildiği gibi, haydutların bu tür bir kahramanlaştırılması, 1860'lardaki Western ucuz romanlarıyla başlayan Batı'nın mitleştirilmesinin bir parçasıydı. Batı haksız yere başkaların arazilerine tecavüz eden şirketler tarafından büyük oranda monopolleştirildiği için, kendi kendine hak arama meşru bir hareket olarak algılanıyordu. Bu şartlarda bir kanun kaçağı, kovboya benzer bir şekilde özgürlüğü temsil ediyordu. Kanun kaçağı, büyük patronların karşısında bireysel 'hakların' savunuculuğunu yapıyordu. Benzer bir şekilde, yalnız olan kanun adamı topluluğu rahatsız eden kötü adamlara karşı durmakla kahramanca davranıyordu.

Diğer taraftan, başka türde Westerler de filizleniyordu: bu filmler toplumsal açıdan daha eleştireldiler ve 1950'lerde daha ayrıntılı olarak geliştirilecek olan bir eğilim başlattılar. William A. Wellman'ın 'modern Western' olarak adlandırılan bu filmlerin atası olduğu inanılmaktadır. Bu filmler, toplumsal meseleleri gündeme getirdikleri

için psikolojik Westernler olarak da tanımlanmaktadırlar. Wellman bu çalışmaların ilki olan *The Ox-bow Incident* (1943) filminde linç yasasına karşı çıktı. Burada, Westernlerde dağıtılan yanlış adalet çok sert bir şekilde eleştirilmektedir, fakat iyilere-karşı-kötüler karşılaştırması üzerinden değil. Masum insanın linç edilmesi konusunda, intikam isteyenler kadar 'hoşgörülü, sıradan halkın' ihtilafı ve edilgenliği de sorumludur. Bu ödün vermeyen çalışmada Wellman geleneksel Westernlerin ideolojik işlevlerini sertçe eleştirir: şirket kapitalizminin hizmetinde olan nostaljik bir kaçış sineması. Batı'nın Beyazlar tarafından sömürgeleştirilmesini eleştirdiği 1944 yapımı *Buffalo Bill* filminde de bu bakış açısını tekrarladı.

Rengin 1940'ların ortalarından sonlarına kadar büyük ölçüde yaygınlaşmasıyla, şiddetin artık daha gerçekçi olarak yansıtıldığı anlamına gelmekteydi. Bu durum sansür kurulları tarafından büyük bir şaşkınlıkla karşılandı. Fakat seksin perdedeki yansıması çok daha büyük bir şaşkınlığa sebep oldu. Seks 1940'ların sonlarına kadar Westernlerde kendini göstermedi ve buna rağmen gelişi de pek kolay olmadı. Howard Hughes'ın *The Outlaw* filmi 1943 yılında yapıldı ve bu film yeni yıldızı Jane Russell için bir araçtı. Ne var ki, ahlak kurulu (bkz. **sansür**) bu filmin prömiyerinde, filmde Jane Russell'ın göğüslerine aşırı derecede vurgu yapılmasının edebe aykırı olduğunu iddia ederek karşı kampanya başlattı. Film gösterimden geri çekildi ve birkaç değişiklik yapılarak, 1946 yılında tekrar gösterime sokuldu. Jane Russell 'için için yanan', seksi, dekolteli Meksikalı kadın rolünü oynayan birkaç kadın oyuncudan ilkiydi. Seks devreye sokulmuştu fakat kendi **stereotip**lerini de beraberinde getirmeliydi. Bol miktarda ateşli yabancı kadın vardı ama 'şirin mi şirin Amerikan pastası'ndan eser yoktu – o ne pahasına olursa olsun bakire kalmalıydı. Seksin bu patlamasına kadar kadının karakterizasyonuna çok fazla önem verilmiyordu. Westernler erkek filmleridir. Atlı adam, hareket halindeki adam, kadınıyla kalmak yerine onu geride bırakıp yalnız giden adam. Maceraya olan arzusu, kadınlara olan arzusundan açık ara daha baskındır. Bir tür olarak Westernler **melodram**ların ve aile yaşamının bir antitezidirler. Westernler, **Ödipal yörünge**yi tamamlamayı reddetmeleriyle dikkat çekmektedirler. Kaçırılmış ama iffetli

olan kadını bir zamanlar kurtarmış olan kahramanın, daha sonra onunla evlenmesine çok nadir rastlanır. Kahramanın görevi Batı'yı bakireler için rahatça çocuk doğurabilecekleri güvenli bir yer haline getirmektir. Fakat buradaki üremeyi gerçekleştirmek kahramanın değil de, bu toplumdaki geri kalanlarının görevidir. Kahraman 'yoluna, uzaklara devam etmelidir'.

Westernlerde sınırda yaşayan kadının yanlış temsilinin dışına çıkan çok az örnek mevcuttur. Kadınlar ya (tabi ki iyi bir şekilde kullanıldıktan sonra) kasabanın dışına sürülecek ya da öldürülecek olan bardaki kaltaklardır ya da sütten çıkmış ak kaşık ve yağmacılara ve tabi ki, Kızılderililerden oluşan adam kaçıranlara karşı tamamen korunmasızdırlar. Gerçek hayatta, erkekler gibi silah taşıyan ve erkekler gibi giyinen, kadın kovboylar da vardı. Aslında *The Ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993) cinselliği ancak ölümünden sonra fark edilen gerçek bir kadının hikayesine dayanmaktadır. 1930'lar boyunca sadece bir avuç film kadının Batı'daki rolüne gerekli saygıyı gösterir. Barbara Stanwyck'in oynadığı *Annie Oakley* (1935) bunlardan ilkiydi ve bu film, Jean Arthur'un Calamity Jane'i oynadığı *Plainsman* (1936) tarafından takip edildi. Ve Mae West'in oynadığı iki film, *Klondike Annie* (1936) ve *My Little Chickadee* (1940) listeyi tamamlarlar. 1950'lerde bu konuda büyük bir gelişme yaşanmadı. Yine sadece bir avuç film akla gelmektedir. Wellman'ın, sınırda yaşayan ve koca bulmak için Batıya tehlikeli ve stresli bir yolculuk yapan kadınları anlatan oldukça otantik filmi (*Westward Women*, 1951) bunlardan biridir. Joan Crawford'un sırtı tüfekli, erkek kıyafetli Vienna rolünde olduğu, Ray'in *Johnny Guitar* filmi de bir örnektir. Vienna kasabayı linç çetesinden ve çetenin liderinden (Mercedes McCambridge'in oynadığı diğer bir kadın, Emma) kurtarır kurtarmaz, tekrar kadın giysilerini giyer (gerçekte, filmin dramatik anlamda kapanış sekansında, kadın ve erkek giysileri arasında çok büyük bir kolaylıkla gidip gelebilmektedir). Bütün bu filmlerde, karşı cinsin kıyafetini giymiş kadınlar görülmektedir ve bunlar **diegetik** açıdan gücü ve özgürlüğü temsil etmektedir. Ve kadın **izleyiciler** söz konusu olduğunda, bazı filmlerde kadınlar erkek giysilerden vazgeçip erkekleri kapmalarına rağmen, yine de bu güce yönelik zevk dolu bir özdeş-

leşme söz konusudur. Bu tabi ki, kadınsı giysiler giyen kadınların güce sahip olmadığı anlamına gelmez. Barbara Stanwyck birkaç güçlü rolü oynadı - en mükemmeli kırk kiralık silahşöre sahip bir çiftlik sahibi olarak *Forty Guns* (Sam Fuller, 1957) filmindeki rolüdür. Son örnek, *Rancho Notorious* (Fritz Lang, 1952) filminin yıldızı olan Marlene Dietrich'tir (hem de karaktere sadık kalarak). Westernlerde erkek giysileri giymiş gezgin kadınlara çok çok az rastlanmaktadır ve bu kadınlar lezbiyen birer fantazi olarak kalmaya mahküm edilmiş görünmektedirler. *The Ballad of Little Jo* filmindeki Jo bu duruma en çok uyanıdır - gerçi R. Ruby Rich'in ifade ettiği gibi, onun cinselliğiyle ilgili gerçek bir 'oyun' oynanmamaktadır, dolayısıyla onun erkek gibi giyinmesi lezbiyen izleyiciler için sınırlı bir zevk önermektedir (Rich'in faydalı makalesi için bkz. *Sight and Sound*, Kasım 1993, cilt 3, sayı 11, 18-22). Görünen o ki, kadın kavboylarla ilgili filmler yapmak hiçbir zaman iyi bir fikir olamayacaktır.

Kadın Westernleri sayarken iki elimizin parmaklarını kullanabiliyorken, Siyahi Westernler için (büyük rolde olan siyahları dahil ettiğimizde) tek bir elin parmakları yeterlidir. Siyahi Westernler konusundaki büyük 'patlama', beklenebileceği gibi, 1970'lerin başlarında, başarılı **siyahi sömürü** filmlerinin ardından yaşandı. Anthony Dawson'un *Take a Hard Ride* (1975) çalışması, İtalyan Spagetti Westerniyle anti-filmi birleştirmeye çalışan, kaba ve 'sonuca ulaşmak için acele eden' **anlatısıyla**, siyahi sömürü döneminin başarısını sömürmekten dolayı kabahatli olan bir filmdir. *El Condor* (John Guillerman, 1970) siyahi sömürü döneminden bir yıl önce çekilmiştir ve daha çok yeni bir eğilim olan şiddet dolu *Peckinpahvari* Westernlerin izinden gitmektedir. Çarpıcı şiddet sahnelerine sahip olan bu filmin ana karakterleri arasında, Siyahi bir prangalı hapishane kaçağı ve gömülmüş bir hazinenin peşinde olan bir Apaçi Kızılderilisi bulunmaktadır. *Boss Nigger* (diğer adıyla *The Black Bounty Killer*, Jack Arnold, 1974) klişeleri ve şiddeti kullanma tarzıyla, türün kasıtlı bir parodisini yaptığı için, aynı dönem Siyahi Westernlerden farklı bir yerde durmaktadır. Sidney Poitier'in *Buck and the Preacher* (1971) filmi farklı bir yolla, Batıya gitmeye çalışan Siyahi arabacıların (azat edilmiş kölelerin) mücadelesini incelemektedir. Siyahi kovboy *Silverado* (Lawrence

Kasdan, 1985) filminde kısa bir süre için tekrar ortaya çıkar. Ve Mario Van Peebles'ın *Posse* (1993) ve oldukça budalaca *Wild Wild West* (Barry Sonnenfeld, 1999) filmlerine kadar olup biten herşey aşağı yukarı bu kadardır. Bu birkaç girişimin dışında, Westernler aslında tamamıyla Beyaz erkeklerin meseleleridir. Öyleyse, izninizle onların tarihine geri dönelim.

1950'lerde Western kahramanları daha karmaşık, psikolojik açıdan daha çok motive olmuş hale geldiler (bkz. **motivasyon**). Artık onların bir geçmişi vardı. **Psikanalizin** bu türde kullanılmaya başlanması (daha önce değinildiği gibi) Wellman ile ilişkilendirilmektedir, fakat asıl önemli etkisi, 1950'lerde, kısmen **kara filmin** tesiri sonucunda görüldü. Karamsar, içe dönük, endişe dolu kara film kahramanı bu kez mahmuzlu bir şekilde tekrar ortaya çıkar. Geçmişinde yaşadığı bir şey onun kişiliğini derinden yaralamıştır. Daha önceden olduğu gibi *vahşi* doğada sürekli atla gezmektedir fakat bu sefer, bu vahşilik aynı zamanda onun yaratılışının bir parçasıdır ve ruhuna işlemiş durumdadır. Bu yeni tür Westernlerin diğer bir örnek yönetmeni, kendi fetiş starı olarak James Stewart'ı öne çıkartan Anthony Mann'dir. Westernler yapmadan önce Mann (*T-Men*, 1947, ve *Raw Deal*, 1948, gibi) pek çok kara film çekmişti, dolayısıyla onun filmlerinde genel atmosferle ilgili benzerlikler çok net görülmektedir. Mann Batı'yı tavizsiz bir bakış açısıyla ele aldı. Onun kahramanları hem fiziksel olarak, hem de fikren ve ruhen bölünmüş (onun kara film kahramanlarına benzer bir şekilde), intikam almaya kararlı kişiliklerdir ve gene de, kendileriyle barışık olmayı ve intikam duygusundan sıyrılmış birer ruha sahip olmayı arzu etmektedirler (bkz. *Winchester '73*, 1950; *Bend of the River*, 1952; *The Naked Spur*, 1953 - hepsinde Stewart başrolde). Mann'in Westernleri bile bile şiddet doludurlar - Arthur Penn (örneğin *The Left-Handed Gun*, 1958) ve Sam Peckinpah (*The Wild Bunch*, 1969) tarafından devam ettirilen bir gelenek.

Stüdyolarda 1950'lerin başlarında yaşanan çözülme sonrasında otantik mekan çekimleri ağırlık kazandı ve bununla birlikte, **sinemaskop** ve rengin de kullanılmaya başlanması, Westernlere daha büyük bir psikolojik gerçekçilik yanı sıra arttırılmış bir görsel gerçekçilik de kazandırdı. Westernler, daha önce de olduğu gibi, genelde

kaçış sineması örnekleri olarak görülmelerine rağmen, özellikle 1950'lerin ilk yarısında yapılanlar, McCarthyzm tarafından belirlenen dönemin politik arenasının ve Soğuk Savaş'ın politik belirsizliklerinin bir yorumu olarak okunabilirler. *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) ve *Johnny Guitar*, McCarthyzmin ve Soğuk Savaş'ın sebep olduğu korku ve güvensizliğin alegorileri olarak en çok düşünülen iki örnektir. İlk filmin senaryosu, kara listeye (bkz. **Hollywood kara listesi**) alınmış bir komünist olan Carl Foreman tarafından yazıldı. Foreman *The Tin Star* (yazarı John W.Cunningham) adlı romandan yaptığı bu serbest uyarlamanın, Amerikan adalet sisteminden ve toplumundan açık bir yakınma olmasını istedi. Gary Cooper tarafından oynanan filmdeki kahraman, intikam peşinde olan eski bir hükümlüyü ve onun çetesini dize getiren yalnız bir şeriftir. Şerif destek bulmaya çalışır fakat hiç kimse onun yardımına koşmaz. Benzer bir toplum korkaklığı ve konuya dahil olmaktan kaçınma *Johnny Guitar* filminde sunulmaktadır (Film 1954'te, İspanya'da, Ray gönüllü bir sürgünde ve Hollywood'un kısıtlamalarından sıyrılmış bir haldeyken çekildi). Bu filmde toplum, 'öteki lerden', 'yabancılardan', dışarıdan gelenlerden ve 'buraya ait olmayanlardan' kurtulmak için yasanın arkasına sığınır – filmin sonunda, Vienna ve Johnny bu işe bir son vermiş olsa da.

High Noon Westernlere saygınlıklarını geri getirdi ve 1950'lerde pek çok harika Western filmi yapıldı. Esasen bu dönem Westernleri, Clint Eastwood'un 1980'lerdeki ve 1990'lardaki Westernlerinin, en azından kısmen de olsa atası sayılırlar. Alan Ladd'in *Shane*'deki sinirli kahramanlık yorumu (George Stevens, 1953), Gregory Peck'in *Gunfighter*'da, Batı'nın en hızlı silahşoru olarak geçmişinden kaçmaya çalışmasının başarısız denemeleri (George King, 1950) ve kasabaya gelip kriz yaşayan toplumun sorununu çözdükten sonra kasabadan ayrılan, yerinde duramayan, serseri kahramanı – bütün bunlar, kendisinin aynı zamanda yönettiği iki filmde örneklendiği gibi, *Pale Rider* (1995) ve *Unforgiven* (1992), Eastwood'un performansının ayırt edici özellikleridir.

1950'lere kadar kızılderililer tamamen insanları kaçıran, piromanlar ve katiller olarak temsil edildiler – çok nadir bireyler ola-

rak ve tarihi onların bakış açısından anlatmaya ve aktarmaya yönelik kesinlikle bir girişimde bulunulmadı. John Ford'un *The Searchers* filmi bu bağlamda kafa karıştırıcı ve anlaşılması zor bir çalışmadır. Bir açıdan, bu film farklılığa yönelik büyük bir hoşgörüyü (filmin sonuna doğru) savunuyor gibi görülmektedir. Ne var ki, bütün anlatıyı - tecavüz, ırkların karışması ve ırkın genetik belirlenmesine yönelik ifade edilen kaygıya (John Wayne tarafından oynanan acımasız Ethan Edwards'ta tesadüfen vücut bulmuş bir kaygı) bağlı olarak - İnsan Hakları hareketinin 1950'lerdeki yükselişine yönelik endişenin bir metaforu olarak okumak çok da zor değildir. Buna ek olarak, hikayenin Kızılderililerin bakış açısından 'anlatılması' konusunda herhangi bir girişimde bulunulmamıştır. Ne var ki, Kızılderili Westernlerinin tarihinin bu tarihdışı yaklaşımıyla ilgili bir ya da iki istisna mevcuttu. Bu istisnai filmlerde Kızılderililere yönelik daha önce görülmemiş bir saygı gösterilmektedir (*Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950) ve Beyaz adamın Kızılderilileri sömürmesine yönelik daha yerinde bir kınama söz konusudur (*Devil's Doorway*, Mann, 1950). Kevin Costner'ın *Dances with Wolves/ Kurtlarla Dans* (1990) çalışması, Batı'nın tarihini düzeltmeye çalışan az sayıdaki filmin en sonuncularından biridir.

1960'larda izleyicileri tekrar sinema salonlarına çekmenin bir yolu olarak süper-destansı Westernler çekilmeye başlandı. Psikolojik gerçekçilik, para uğruna kitlelerin değerlerine yenik düştü: geniş ekran yapımlar mümkün olduğu kadar çok yıldızla dolduruldu (yedi yıldıza sahip ve üç kez tekrarlanan John Sturges'in *The Magnificent Seven/ Muhteşem Yedili*, 1960, filminde olduğu gibi). Topluluğun kendisi çözülmüştü ve bununla birlikte hizmet etme anlayışı da ortadan kalkmıştı. Grup kardeşliği bir tek çetelerin içinde devam ediyordu. Bunun yerine, baş kahraman intikam alma duygusuyla hareket ediyordu fakat 1950'lerin karmaşık Westernlerinden farklı olarak bu davranışı açıklayabilecek bir sebep ya da ahlaki bir bakış açısı mevcut değildi (bkz. Henry Hathaway'in *Nevada Smith* filmine, 1966). Özellikle Penn'in ve Peckinpah'ın filmlerinde başta olmak üzere hakim olan bir diğer özellik de, şimdiye kadar görülmemiş bir şiddet estetiğiydi (örneğin Peckinpah'ın *Straw Dogs*, 1971). Bu şiddetin bir açıklaması, ABD'de filmlere yönelik sansürün kaldırılması olabilir; çünkü

bu epey abartılmış şiddet, bu onyıl ve bir sonraki onyıl için karakteristiktir (Arthur Penn'in *Bonnie and Clyde*, 1967, filminde dikkat çekecek düzeydedir). Diğer bir açıklama da, eski tanınmış yönetmenler kuşağının (özellikle Ford ve Hawks'ın) kendi kariyerlerinin sonlarına yaklaşmaları ve özü itibariyle aynı olan bu hikayeye yeni bir anlatım yolu bulunma gerekliliğidir. Westernler sessiz dönemin ilk yıllarındakine benzer bir şekilde, aksiyonlarla dolu hale geldiler, ama sonuçta, birkaç popüler filmi dışarıda tutarsak (örneğin *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), genel olarak bir yaratıcılık sorunu söz konusuydu. Üçüncü bir neden de, Westernlerin zamanın ruhuyla ilişkisini kesmiş bir tür olmalarıydı. ABD halen şiddet ve yolsuzluk dolu bir ülke olduğunu herkese göstermişti (Watergate skandalı, Başkan Kennedy, kardeşi Robert Kennedy ve Martin Luther King suikastleri), dolayısıyla öncülük ruhuyla, sınırdaki yaşamla ve birleşmiş bir ulusla ilgili mitler – ki bunların iyimserliğe, haysiyetliliğe ve dürüstlüğe işaret etiği düşünüldüğünde - gerçekle kolay bir şekilde bağdaşmıyorlardı.

Muhtemelen en uzun süre varlığını koruyan tür olan Westernler, Pekinpah halen bunları çekiyor olsa da, tükenmek üzereymişler gibi görünüyorlardı. Örnek olarak, Pekinpah'ın *Pat Garrett and Billy the Kid* (1973) filmine bakılabilir; bu çalışma muhtemelen 1970'te, Andrew McLaglen tarafından çekilen ve hazır ve nazır ikonik Western yıldızı John Wayne'in oynadığı, revizyonist *Chisum/Ben İstersem Yaşarsın* filmine bir cevaptır. Fakat türün şansı yine yaver gitti, ki bunu büyük ölçüde doğuya, Avrupa'ya, spagetti Western olarak bilinen tarza geçiş yapmasına borçludur (İtalyan yönetmenler tarafından çekilen ve adlarını İtalya'da çekildikleri inancından dolayı alan, ama aslında genellikle İspanya'da çekilen filmler). Bu filmler, vurguyu gerçeklikten parodiye kaydırarak, Hollywood modeline meydan okudular. Türü Hollywood'un asla yapmadığı şekilde politikleştirdiler – sık sık kilise karşıtıydılar ve toplumun dışında kalanlar içgüdüsel olarak fakir için savaşmak yerine, devrimcilerin davalarına yardım etmeyi seçebiliyorlardı. Bu filmlerin gerçek başarısı, 1964'te İtalyan yönetmen Sergio Leone ile çok az bilinen Amerikalı aktör Clint Eastwood'un hayırlı buluşmaları sonucunda gerçekleşti.

Eastwood'un ya da bilindiği haliyle 'isimsiz adam'ın ilk filmi *A Fistful of Dolars/Bir Avuç Dolar*'daki (1964) sessiz, neredeyse hareketsiz olan soğuk duruşu, Leone'nin Westernlere yönelik ironik yaklaşımıyla birleşince, reddedilmesi zor bir formül ortaya çıktı. Ve bu tür Amerikan topraklarında tekrar canlandırıldıysa, bu yenileme büyük oranda Leone'nin önerdiği parodileşme yönünde gerçekleşti. Türün kendisi sorgulanmaya başlandı. Leone'nin filmleri, Hollywood'un Batı'nın mitik inşaası sırasında devreye soktuğu ideolojik yaklaşımlara yönelik bir eleştiri sundular. Çekimlerde aksiyon çok fazla değildi, tempo yavaşlatılmıştı. Eastwood çok az konuşuyordu ve nadiren hareket ediyordu. Eastwood, Leone ile ortak bir dil konuşmadıkları için, yönetmeni rahatlatmak için özellikle fazla diyalog kullanmadığını iddia etmektedir. Bu ilk film o kadar büyük bir başarı kazandı ki Eastwood üç filmde daha oynadı. Başka Amerikalı aktörler de Leone ile çalışmak için Avrupa'ya gittiler (Henry Fonda, Charles Bronson ve Rod Steiger). Ve bütün bu Spagetti Western serisi on yıl boyunca devam etti. Fakat Westernler, daha önceki dönemlerde egemen olan iyimserlik, püritenlik ve milliyetçilikten uzaklaşarak, artık geri dönülmez şekilde değişime uğramış oldular. Tür **yapı söküme** uğratılmıştı ve artık Batı'ya geri dönebilirdi. (Spagetti Western konusunda ek okuma için bkz. Staig ve Williams, 1975; Frayling, 1998.)

Spagetti Westernlerin başarısı farklı olmalarından kaynaklanmaktadır. Karikatürsü yaklaşımları Westernlerin ikonografisiyle alay etmektedir. Kötü adamlar sadece kötü değil, aynı zamanda çirkin ve kirlidirler. Filmlerin kendileri alaycı bir yaklaşıma sahiptir. Bayağılık ve sahtekarlık her yerdedir. Sadece tek bir insan, Eastwood, ortalığı tam anlamıyla temizleyebilir ama bunu yapsa da, *Bir Avuç Dolar*'ın ilk devam filmine, *For a Few Dollars More/Birkaç Dolar İçin*'e (1966) bakacak olursak, bu uzun süre böyle devam etmeyecektir. Bu filmlerin başarısından sonra, Eastwood ABD'ye döndü ve o tarihten beri kendi filmlerinin yapımcılığını ve yönetmenliğini yapıyor ve kendi filmlerinde oynuyor (örneğin *The Outlaw Josey Wales*, 1976). Kendisi çağdaş Westernlerin o derece ikonu haline geldi ki, bu filmler neredeyse bir tek onunla tanımlanır hale geldiler.

Westernler bugün de çekilmektedirler. Çekilen film sayısı açısından eskiden olduğu kadar popüler bir tür değiller - ve muhtemelen **gişe bombası** filmleri onların yerine geçtiler - fakat, bu filmlerin destansı doğası, Amerikan izleyicilerinin geçmişe yönelik ilgisinin - isim vermek gerekirse, sınır bölgelerinin geniş, uçsuz bucaksız ufuklarının, Amerikalı-Kızılderililerle karşılıklı iletişimin, ahlaksız yerleşimcilerin meydan okumaları ve benzeri öğelerin - uygun bir bileşkesini sunduklarında, gişede büyük başarı elde etmektedirler. Bu bağlamda Kevin Costner'ın *Kurtlarla Dans*, 1990, filmi izlenebilir ya da Costner'ın genel çerçevede Westernlerin tarihine ve özelde Ford'a uzun bir saygı duruşu olan *Open Range*, 2003, çalışması daha da ilginç bir örnektir. Ne var ki, her ne kadar Costner'in filmlerinde söz konusu olmasa da, ırklar arası seks hala bir problem gibi görülmektedir. Aslında Costner'ın *Kurtlarla Dans*'ı hoşgörüyü savunmaktadır. Fakat daha yakın dönemli bir film, Ron Howard'ın *Missing* (2003) çalışması, bu meselenin henüz Amerikalıların kolay kabul edebilecekleri bir durum olmadığını göstermektedir - özellikle de cinselliği tehlikede olan beyaz kadın ise.

ayrıca bkz.: **tür**

Ek okuma için bkz.: **Blake, 2003; Bold, 1987; Buscombe, 1988; Ramirez-Berg, 2002; Saunders, 2001; Stanfield, 2001; Studlar, 2001; Tompkin, 1992; Tuska, 1976; Walker, 2001; Wright, 1975.**

Y

YABANCILAŞTIRMA

Her ne kadar 1920'lerin **Sovyet sineması/okulundan** gelen yabancılaşma (alienation) ilkesine dayansa da, tiyatroyla ilintisi içinde, Bertolt Brecht'in 1920'ler ve 1930'larda kendi tiyatro çalışmalarıyla bağlantılı olarak icat ettiği bir terimdir. Brecht'in amacı çeşitli stratejiler kullanarak izleyiciyi yabancılaştırmak, böylece eleştirel bir tutum benimseyerek tiyatro uygulamalarının ve karakterleştirmenin, ideolojik ve kurumsal yapılandırılmasına uygun olarak toplumu nasıl yeniden ürettiğini algılamasını sağlamaktı (bkz. **ideoloji**). Tiyatroyu normalin dışına çıkararak, onun yapaylığını göstererek (sahneleme ve oyunculuk) toplumun kendisinin de normalin dışına çıkabileceğini ve böylece değişebileceğini düşündürterek izleyicisini politikleştirmek istiyordu. Sinemada yabancılaştırma **avangard** filmlerin ve **karşı-sinemanın** tamamlayıcı bir parçasıdır ve birçok yoldan gerçekleştirilebilir. Birincisi, görsel bir düzeyde, hızlı **kurgu, sıçramalı kesmeler, uyumsuz çekimler**, perdeden doğruca izleyiciye hitap eden karakterler, açıklanmayan ara yazılar (sessiz filmlerde yaygın olan, aksiyonu açıklamak ya da diyaloğu desteklemek amacıyla çekimler arasında boş bir ekranda görülen yazılmış ya da basılmış kelimeler), **diegetik-olmayan** eklemeler -bunların tümü mesafe yaratma ve seyircide yönünü kaybetme duygusu yaratma işlevi görür (Jean-Luc Godard'ın filmlerinde olduğu gibi). İkincisi, **anlatı** düzeyinde, yabancılaştırma anlatının anlamla aşırı ya da yetersiz yüklenmesi ile elde edilir (Chantal Akerman'ın filmleri yetersiz yüklenmeye, Godard'ınkilerse aşırı yüklenmeye örnek verilebilir). Son olarak, karakterleştirme: Yabancılaştırma burada karakterin anonimliği, iki boyutluluğu ve ne anlama geldiği belli olmayan yüz ifadesi aracılığıyla gerçekleşir (Robert Bresson ve Alain Resnais'nin filmleri bu uygulamanın iyi örnekleridir).

Ayrıca bkz. **doğallaştırma ve izleyici-özdeşleşmesi**

YAPIÇÖZÜM

Bu terim her ne kadar 1960'ların sonunda Fransız filozof Jacques Derrida tarafından ortaya atılmış olsa ve **post-yapısalcılık**la sınırdaş görülse de, 1920'ler gibi sinema tarihi açısından erken bir tarihte yapıçözüm uygulanmış ve yapıçözümcü filmler yapılmıştı. Noel Burch (1973) ilk yapıçözümcü filmin Alman dışavurumcu film *The Cabinet of Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919) olduğunu öne sürer, filmin karşı koyduğu **egemen sinema**nın **kodlar ve uzlaşımları** henüz tam yerleşmemiş olduğu için bu ilginç iddianın doğruluğu tartışılabilir. Ama bu iddia bir yandan da herhangi bir yeni kültürel söylevin bir kez egemen konumuna geldiğinde, karşıt bir kültürel söylevi de harekete geçireceğini öne sürer. Sinema **kuram**unda yapıçözüm terimi çoğunlukla **karşı-sinema**nın eşanlamlısı gibi algılanır. Yapıçözümcü film, terim neyi anlatıyorsa onu yapar: Yapıyı çözer ve bu yapıçözüm aracılığıyla egemen sinemanın kod ve uzlaşımlarını görünür hale getirir; yanılsamacı temsilin aracı olarak sinemasal aygıtın işlevini ortaya koyar ve bu temsile içkin **ideolojik** değerlere saldırır. Homojen filmsel uzamın ve **anlatı** finalinin mantığını reddeder. Yapıçözümcü filmler hem estetik hem de politik açıdan karşı-sinemasaldır. Bununla beraber politika ve estetik yakın zamana kadar nadiren cinsel politika anlamını taşımıştır. Germanie Dulac ve Maya Deren'in sırayla 1920'lerdeki ve 1940'lardaki gerçeküstücü filmleri hariç, kadın hareketinin etkisinin 1970'lerde **feminist sinema kuramı**nı ve feminist filmleri canlandırmasına kadar kadın **öznelliği** tanımlanmamıştı.

Daha ileri okuma için bkz. **Gidal, 1989, Kuhn, 1982**

YAPIMCI

Bir film üretiminin (filmin yapımından, reklamı da dahil dağıtımına kadar bütün aşamalarının) mali ve yönetsel boyutlarından sorumlu kişi. Hollywood'un ve Batı sinema endüstrisinin (1950'lerin sonu ve 1960'ların başına dek) stüdyo döneminde genel olarak söylersek yapımcı bir stüdyoya bağlıydı. O dönemden bu yana yapımcılar çoğunlukla bağımsız olarak iş görmüşlerdir ve bir film projesine para bulmaktan sorumludurlar. Genellikle yapımcıya bir film

projesi için bir fikir sunulacak ve daha sonra yapımcı proje için finans bulmaya (bunu bir stüdyoya sunarak ya da finansa sahip farklı gruplara ya da bireylere giderek) çalışmaya başlayacaktır. Yapımcı bütün yapım sürecini yönetir ve yönetmenle yakın işbirliği içinde çalışır. Yapımcı mekanları, stüdyoyu, çekim programını halleder, bütçenin idaresini kontrol eder, yıldız oyuncuları, **görüntü yönetmenini**, senaryo yazarını ve özel efekt stüdyolarını kiralar.

Ayrıca bkz. **yönetmen, stüdyo sistemi, dikey bütünleşme**

YAPISALCILIK/POSTYAPISALCILIK

Yapısalcılığın temel taşı, tarihi yirminci yüzyılın başına dek uzanan, öncelikle Ferdinand de Saussure'ün dilbilim teorileri biçimindeki yapısal dilbilimdi (daha sonra **göstergebilim** olacaktı). Ne var ki bu kuramlar, 1950'lerin Fransa'sında felsefeci ve göstergebilimci Roland Barthes (özellikle konuyu yaygınlaştıran denemelerinden oluşan *Mythologies/Çağdaş Söylenler* (1957) adlı kitabında) onları ilgi odağı haline getirinceye kadar bilinmeden kaldı. Genel Dilbilim Dersleri'nde (*Cours de linguistique générale*) Saussure tüm dillerin düzenlenip anlaşılabileceği temel bir paradigma oluşturdu. Dili bir sistem –(*langue*): öncelikli kurallar bütünü, bu yüzden bir kavram olarak evrensel– ve bireysel söz edimi –(*parole*): bu kurallar tarafından üretilen konuşma– olarak ikiye ayırdı. 1950'lerin sonu ve 1960'lar boyunca yapısal dilbilimin diğer disiplinler üzerinde oldukça geniş bir etkisi vardı. Antropoloji, felsefe ve **psikanaliz** bu disiplinlerden sadece üçüdür ama bunlar aynı zamanda sinema kuramı bağlamında doğrudan doğruya en önemlileridir. Bu etkinin örneklerinden biri, 1960'larda Claude Levi-Strauss'un kızılderili mitlerini incelediği antropolojik yapısalcılıktır. **Anlatı** yapılarını incelediği için tezleri geniş bir çevrede yankı buldu ama sinema kuramı bağlamında özel öneme sahipti. Levi-Strauss'un tezi, tüm kültürler insan beyninin ürünü olduğuna göre yüzeyin altında bir yerlerde benzer özellikler bulunması gerektiği şeklindeydi. Bu yaklaşım 1960'lar boyunca aşırı popüler hale geldi ve sadece Christian Metz gibi kuramcılar tarafından sinemaya değil, aynı zamanda Marksist felsefeci Louis Althusser tarafın-

dan ideoloji tartışmalarına ve Jacques Lacan tarafından da psikanalize uyarlandı.

Fransa'da yapısalcılığın bu popülerliği hakkında ilk vurgulanması gereken onun sosyo-politik bir yaklaşım oluşu ve 'bütünsel kuram'a ait stratejisiyle ilişkisidir. Bu popülerlik De Gaulle'ün yeniden başkan olduğu dönemle aynı zamana denk düşer. Cezayir krizi karşısında yaptığı ulusal birlik çağrıları, kendi kurduğu ekonomik utkuculuk dönemi ve ardından egemen olan milliyetçilik, sömürgelerin bağımsızlığını kazanması ve radikal yapısal değişim karşısında yapıların Fransa'ya ulusal bir kimlik kazandırmak amacıyla harekete geçmesi için duyulan arzunun belirtileriydi. Bu nedenle yapısalcılık tarafından örneklenen bütünsel yapı arzusu 1960'ların reel politik istikrarsızlığına karşı bir çaba olarak da okunabilir.

Sinema kuramına etkisi açısından yapısalcılık hakkında değinilecek ikinci nokta, yapısal dilbilim ve göstergebilim gibi akademik disiplinler aracılığıyla sinema kuramını tekrar ele alması ve bu nedenle diğerlerinin yanı sıra pek çok Amerikalı ve İngiliz kuramcıya da çekici gelmesidir. Bu motif kendisini 1970'lerde psikanaliz, felsefe ve feminizm, 1980'lerde ise tarih ile tekrar edecektir. Kuramlarını uygulamak için sinemaya yönelen yazar ve felsefecilere ait bu yeni eğilimin önemi küçümsenemez. Şüphesiz bu çalışma film incelemelerini bir disiplin olarak elverişli hale getirmiş ve sinemayı akademik arenaya sokmayı başarmıştır.

Başlangıçta yapısalcılığın sinema kuramına girişi, film yapılarının temelinde yatanları nesnel olarak ortaya koyan daha bilimsel temelli bir yaklaşım getirmesiyle, auteur-olarak-yönetmen romantizmini yıkacak kadar cesur bir hareket olarak algılandı. Ancak ortaya çıkan sonuç, film izlemekten alınan hazza dair tüm tartışmaları dışlayan katı bir biçimcilik oldu. Sinema kuramında bütünsel düzen arzusunun belirtileri Christian Metz'in 1960'ların ortalarında sinemayı Saussurecü göstergebilim içine konumlandırma çabalarıyla ortaya çıkmıştı. Bir göstergebilimci olan Metz, bütünsel-kuram yaklaşımını *Essais sur la significaton au cinema* (1971 ve 1972) adlı eserinde, *büyük sentagmatik* (*grande syntagmatique*) -bir filmin düzenlenişinin tüm un-

surlarını açıklayabilecek bir dilbilimsel yapı- biçiminde ilk düzenleyen kişi olmuştur. Nitekim sinema bir dizi sentagmatik ilişkiler dizisidir -yani, film grameri olarak tanımlanabilecek bir ilişkiler, bir evrensel kurallar dizisi (Saussure'ün *langue* kavramı gibi). Sentagmatik ilişkiler kombinasyon olasılığıyla bağlıdır. Her film bir sentagmalar kombinasyonu oluşturulacak ama bunlar içinde çekimlerin belirli bir seçkisi kullanılacaktır (Saussure'ün *parole* kavramı gibi). Mesela bir paralel sentagmayı ele alalım -birbirine paralel gelişen iki olay. Bu tür sentagmatik ilişkiye hükmeden evrensel kurallar, iki olay arasında **almaşık kurgu** olması gerektiği anlamına gelir. Bununla birlikte iki paralel sentagma aynı değildir (ya da nadiren aynıdır) çünkü anlatı ve türü aklında tutan her sinemacı sentagma oluşturan çekimleri seçecektir. Bu yüzden, iki ayrı evreni (gerçek ve **fantezi** dünyalar) karşı karşıya getiren bir peri masalı üzerine kurulan film, benzer paralel sentagma kombinasyonlarıyla düzenlenmiş olsa bile, kendini **Western** ya da **gerilim** filminden devasa bir farkla ayıracaktır.

Metz'in çabasınd, böyle bütünsel bir yaklaşımın içerdiği sorunları görmek zor değildir. Öncelikle, her ne kadar yapısalcı kuram film yapımının ardındaki gizli yapıları ortaya çıkarır gibi görünse de, aynı zamanda üretim biçimlerini, **yıldız oyuncu** tercihine dayanan etkiyi ve üretimin sosyo-tarihsel bağlamını görmezden gelir. Post-yapısalcılık bu genişlemeyi mümkün kılacaktı. Bu bakımdan yapısalcılık, auteur'ü romantik olmaktan çıkarmış olsa bile, yine de yönetmene ve ürününe odaklanmayı sürdürdü. Filmin bu yöntemle analizi, eleştirmenin bir filmi bilimsel ve nesnel olarak değerlendirebileceği, belli bir auteur/yönetmenin tarzını ve hatta bir filmin o yönetmenin tarzına uygunluğunu belirleyebileceği anlamına geliyordu -böylece *auteur-yapısalcılığı* terimi ortaya çıktı. Bu nedenle metin içindeki gizli yapı ve kodlara odaklanıldı ve bu açıdan metnin nasıl oluştuğu sorusuna yanıt verdi -ama anlama nasıl vardığı sorusuna değil. Sorun kuramın metnin önüne geçmesi ve onu oldukça sınırlamasıdır. İhmal edilen şey haz kavramı ve **izleyici** algısıdır. Ortaya çıkansa kuramsal çerçevenin ağırlığı nedeniyle estetik deneyimin çökmesidir.

Post-yapısalcılık

Post-yapısalcılık, psikanaliz, feminizm ve yapıçözümün etkisi tek bir kuramın yetersiz olduğunu ve birbirini çapraz-dölleyen çok sayıda kuram gerektiğini açığa çıkardı. Basit bir tanıma sahip olmayan post-yapısalcılığın yukarıda belirtilen üç kuramsal yaklaşımı bir araya getirdiği ve çapraz-döllemeye soktuğu -en azından bir noktaya kadar- söylenebilir. Adından da anlaşılacağı gibi post-yapısalcılık bütünsel kurama duyulan derin güvensizlikten doğmuştur ve tüm metinlerin söylevolan ve söylev olmayan (yani söylenen ve söylenmeyen, *le dit et le non-dit*) çift söyleyişli yapılar olduğu düşüncesinden yola çıkmıştır. Post-yapısalcılık metnin içinde ve çevresinde dönen tüm ilgili söylevlere (söylenen ya da söylenmeyen) baktığı için, anlam-yaratımına ait pek çok alan tanımlanabilir. Böylece göstergebilim metinsel özne kuramını -yani izleyici ve auteur'ü de içine alan, metinsel sürecin içinde konumlanan özne- ve metni anlam üreten bir göstergeler dizisi olarak metni ortaya koydu

Auteur kuramı açısından post-yapısalcılığın etkisi çok katmanlıdır: "Göstergebilim ve psikanalizin müdahalesi" "auteurün bütünlüğünü" ilk ve son kez "parçalamaktadır" (Caughie, 1981, 200). Auteur'ün yerini metinsel süreç içinde tanımlayan auteur kuramı artık metinsellik kuramı içinde konumlandırılabilecekti. 'Saf' metin diye bir şey olmadığından, herhangi bir film metninin metinlerarasılığı (farklı metinlerin birbiri üzerine etkisi) önemli bir inceleme konusu olmalıdır ve buna auteure ait metinlerarasılık da dahildir. Bu nedenle auteur kendi filmiyle oluşturulan bir figürdür çünkü her ne kadar film içinde belli bir auteur/yönetmene ait işaretler bulunsa da, auteure ait metin diğer metinlerden yine de etkilenmektedir.

Psikanaliz ve feminist sinema kuramı cinsel, ayna evresine özgü, parçalanmış özne (farklılık gerçeği, anneden ayrılma ve onun kaybı nedeniyle yaşanan parçalanma (bkz. Dikiş)) kuramını ortaya attı. Özneyle ilgili sorular gündeme geldi: Özne kimdir (metin mi, yıldız oyuncu mu, auteur mü, izleyici mi)? Ortaya yeni çıkan bu kuramlar aynı zamanda ifade edilen metnin (yani izleyici tarafından getirilen metnin) etkilerini de inceliyordu -bu sürece iki yönlü ideolojik etki ve

metnin içine girip çıkarak haz yaşayan izleyici de dahildi (bkz. **izleyici özdeşleşmesi**). Metni konuşmak, aynı zamanda anlam üretimi bakımından ortaya çıkan bağlamı da konuşmak demektir: Üretim biçimleri, toplumsal, politik ve tarihsel bağlam. Sonuç olarak aynı zamanda bir metinden şeffaf, doğal ya da masum olarak söz edilemez, bu nedenle metinaçılmalı, yapıçözüme uğratılmalıdır ki temsil biçimleri tam olarak anlaşılsın.

Ayrıca bkz. **aygıt, auteur kuramı, feminist sinema kuramı, dikiş, kuram**

YENİ SİNEMA (CINEMA NÔVO)

Biçim ve eleştirel estetik açısından en başta **İtalyan Yeni Gerçekçilik** akımından etkilenmiş, 1950'lerin başlarında Brezilya'da ortaya çıkan bir sinema yaklaşımı. Bu durum, bu anlayışın içinde aktif olarak yer alan pek çok yönetmenin, 1950'lerin başlarında, Roma'da, Yeni Gerçekçiliğin dorukta olduğu bir dönemde sinema okudukları dikkate alınınca şaşırtıcı olmasa gerek. İlk dönemin filmleri belgesel türdeydi ve sıradan insanların hikayelerini anlatmaktaydı. Daha sonra, 1960'larda bu akım daha da radikalleşti ve film estetiğini çağdaş Brezilya'ya uygun olacak şekilde yenileyebilmenin yollarını arayan bir sinema kooperatifi oluşturuldu. Bu yıllarda Brezilya, yoksulluğun, açlığın ve şiddetin halkın çoğunluğunun günlük hayatının bir parçası olduğu ve zenginliğin de çok küçük bir azınlığın tadabildiği bir nimet olduğu bir ülkeydi. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos ve Ruy Guerra bu kooperatifin film yönetmenleri arasındaydılar. Bu popülist ve devrimci bir sinemaydı: popülistti çünkü tarihi, miti ve popüler kültürü harmanlamaktaydı; devrimciydi çünkü bir taraftan kendi popülist yaklaşımında hakları elinden alınmış, topraksız köylülerin avukatlığına soyunmayı başarırken (örn. Rocha'nın *Antonio das Mortes*, 1969), bununla birlikte, bu tarz bir popülizm avukatlığının, Brezilyalıların çoğunluğunun yaşadığı ve dos Santos'un *Vidas Secas/Boş Hayatlar* (1963) filminin çok iyi yansıttığı ağır koşullara karşı işe yaramayacağını da açıkça ortaya koymaktaydı.

Yeni Sinema genellikle hemen 1960'lardaki faaliyetleriyle ilişkilendirilse de, onun Avrupa'da ortaya çıkan pek çok 'yeni dalga' akımından çok önce de var olduğunu hatırlamak önemlidir. Ayrıca niyetleri açısından, pek çok Avrupalı benzerinden çok daha radikal olduğunu hatırlamak da önemlidir. Yeni Sinema sadece anaakım sinemasına saldırmakla kalmadı (Hollywoodlaşmış Brezilya sineması dahil), aynı zamanda şiddetli bir tartışmacılık da barındırmaktaydı ve Rocha'nın 'açlığın estetiği' ve 'şiddetin estetiği' olarak adlandırdığı bir yaklaşıma dayanmaktaydı. Bu bağlamda, dos Santos'un *Vidas Secas* ve Rocha'nın *Terra em Transe/Istırap İçindeki Topraklar* (1967) gibi önemli çalışmalara benzeyen filmler 'azgelişmişliğin alegorileri' olarak (Stam, Shohat ve Stam, 1994: 256'nın içinde) okunmalıdırlar ve ayrıca, bir tek yoksulluğun değil de, aynı zamanda 1964'teki askeri darbenin de önemli gösterenleri olarak görülmelidirler. Ne var ki, bu sinema anlayışı da aynı kalmadı. Açlığın estetiğinden 'çöpün estetiği'ne evrimleşti (a.g.e.: 310); bu, Tropikalist olarak bilinen ve Afro-Brezilya kültürü ve mitolojisine dayanan sinkretik bir film biçimine evrimleşmedir. Bu yaklaşım filmde pek çok eşzamanlı bağlamın ve anlatı hızının 'agresif kolajı' (a.g.e.) olarak ortaya çıktı, bir tür yeniden yazılmış parşömen gibi. Stam'in Brezilya Sineması ile ilgili anlaşılır çalışmasında açıkladığı gibi (a.g.e., 310-12), Tropikalizm, Yeni Sinema'nın 'otantik Brezilya Sineması' ile 'Hollywood yabancılaşması' arasında gidip gelen muhalefetinin ötesine geçerek, 'folklorik ile endüstriyelin, yerel ile yabancının' yanyanalığına ulaştı. Bu kendi kendini besleyen çöp biçim (atık atığı geri dönüştürür), tamamen 'Birinci Dünya kapitalizminin hakim olduğu uluslararası bir sistemde, artıklar arasından seçim yaparak ilerleyen bir Üçüncü Dünya ülkesi için uygun' olarak görülmüştü (a.g.e.) (bu sinemayı inceleyen yetkili bir çalışma için bkz. Stam'ın a.g.e.'inde Bölüm 7 ve 8: 248-337).

1970'lerin başında, Yeni Sinema grubunun faaliyetleri, 1964'te darbe ile iktidara gelen ve baskıcı önlemlerinin asıl etkisi 1968'te görülmeye başlanan askeri diktatörlük tarafından engellendi. Fakat bu sinema anlayışı önemli bir miras bıraktı. Yeni Sinema, Üçüncü Dünya Sinemasının dünyanın dikkatini çekmesine yardımcı olan, Latin Amerika'daki ilk yerel hareketlerden biriydi. Ayrıca protest bir

sinema yaklaşımı olarak, 1969 yılında Arjantinli sinemacılar ve kuramcılar Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından yayımlanan **Üçüncü Dünya** manifestosunun temel fikirlerine önemli etkisi olmuştu. Ve Ismail Xavier'in (1997) vurguladığı gibi, Yeni Sinema 'ortadan kaybolmasına' rağmen, daha sonra Brezilya'da farklı bir biçim olarak tekrar ortaya çıktı. Artık doğrudan toplumsal eleştiri sineması yapamayacak duruma gelen eski Yeni Sinema yönetmenleri, Brezilya'nın muhafazakar modernleşmesine dolaylı ve ironik bir eleştiri getirmek için melodramlara ve özellikle aile dramlarına başvurdular. Bunu da baştakilerin güçsüzlüğünü gösteren anlatılar kurarak gerçekleştirdiler (bkz. Ruy Guerra'nın *Deuses e os Morios/Tanrılar ve Ölü*, 1970).

Ek okuma için bkz. Chanan, 1983; Johnson ve Stam, 1995; Pick, 1993; Screen'in Üçüncü Sinema özel sayısı, 24: 2, 1983.

YERALTI SİNEMASI

1960'lardaki Yeraltı Sineması hareketi ABD sinemasının gelişimi için çok önemliydi. Cesur, edepsiz ve egemen sinema anlayışına söven bir sinemaydı. Aynı zamanda bu sinema hareketi Yeni Amerika Sinema Grubu olarak da biliniyordu: 1960'ta oluşan bu grup, anaakım ya da egemen sinemayı ahlaki olarak çöküntü içinde olmakla suçlayan bir manifesto yayımladı. Yeraltı Sineması, New York ve San Francisco'da konuşlanan bu bağımsız film hareketini nitelendirmek için Stan VanDerBeek tarafından bulunan bir isimdir. Hareket 1950'lerdeki Beat Kuşağı'ndan ve onun geleneksel sanatsal anlayışlara olan başkaldırısından etkilenmiştir. VanDerBeek, daha ünlü olan Andy Warhol, Stan Brakhage ve Kenneth Anger gibi sinemacılarla birlikte, bu hareketin bir üyesiydi. ABD'de sansür halen tedavüldeydi (sansür 1960'ların sonlarına doğru kaldırıldı) ve bu hareket içerisinde üretilen filmler konu itibariyle yasaklanabilir türden oldukları için, hareket yeraltı adını almıştı. Hareket tek bir kaynaşmış gruptan oluşmuyordu fakat herkes anayasaya aykırı olarak addettiği sansür yasalarına karşı koyma kararlılığı konusunda birleşiyordu. Ve gerçekte akımın en kötü şöhrete sahip çalışmalarından biri olan Jack

Smith'in *Flaming Creatures* (1963) filmi - bir travesti orjisi hakkında bir fantazi filmi - New York polisi ve ABD Gümrüğü tarafından takibe alındı fakat sonuçta bu film, Eyalet Temyiz Mahkemesi'nin sansürün kaldırılması ile ilgili oturumunda delil olarak gösterildi.

Yeraltı Sinemasını oluşturan topluluk üyelerinin tamamı sinemacı değildiler, aksine değişik sanatsal alanlardan geliyorlardı ve film mecrasında yeni bir kişisel ifade olanağı görüyorlardı. Bu hareketin kökenleri, Maya Deren'in bilinçaltı üzerindeki etkileyici deneysel çalışmalarına, en çok da *Meshes of the Afternoon* (1943) filmine kadar uzanmaktadırlar. Ve aslında kendisi, diğer bağımsız sinemacıların, özellikle de Brakhage ve Anger'in projelerinin finansal desteği konusunda yardım etti. Yeraltı olarak adlandırılan ilk film *Pull Me Daisy*'dir (1959). Bu film bir Beat Kuşağı çalışmasıydı ve Robert Frank ve ressam Alfred Leslie tarafından çekildi ve Jack Kerouac dış-ses olarak, Allen Ginsberg ise şair olarak yer aldı. Kenneth Anger'in filmleri homoseksüel fantazileri, ritüelleri ve ikilemleri açıkça ortaya koymaktadırlar (bkz. *Scorpio Rising*, 1963). Andy Warhol kamerasını bir binanın karşısına sekiz saatliğine yerleştirerek ve filmin sadece çekmesine izin vererek, gerçek zamanı filme kaydetmiş oldu (bkz. *Empire*, 1965 – kamerasını Empire State binasının karşısına yerleştirdi). Ayrıca Hollywood türlerini de parodileştirdi (örneğin *Lonesome Cowboys* filmiyle Westernleri, 1968). Diğer sinemacılar çalışmalarıyla daha çok Sinema Gerçek (cinéma-vérité) geleneği ile ilişkilendirildiler. Lionel Rigosin'in ve Shirley Clarke'ın belgesel yaklaşımı, Rigosin'in New York'lu ağır bir alkolik hakkındaki filmi *On the Bowery* (1955) gibi ve Siyahi Güney Afrikalılar arasında gizlice çektiği *Come Back Africa* (1959) gibi politik filmlerin ortaya çıkmasını sağladı; Clark'ın filmleri Harlem'deki Siyahi getto alt kültürüne odaklanmaktadır: uyuşturucuya ve caz müziğine (*The Connection*, 1961); gençlik suçlarına ve kurtuluşa (*The Cool World*, 1963); Siyahi erkek fahişelik fantazilerine (*Portrait of Jason*, 1967).

YILDIZ/YILDIZ OYUNCU/YILDIZ SİSTEMİ

İlk tanım: Sermaye değeri olarak yıldız oyuncu

Her ne kadar film yapımlarının (özellikle 1908'den başlayarak **komedi** serileri ve *sanat sineması* yapımlarının) tanıtımı konusunda faydalarını ilk olarak Fransız sinema sanayii görmüşse de, yıldız oyuncu sistemi genellikle **Hollywood** ile ilişkilidir. Sinemanın ilk günlerinde filmler sadece stüdyoların adlarını taşıyan anonim yapımlardı. Kısa sürede bazı oyuncuların diğerlerinden daha çok ilgi çektiği fark edildi. O andan itibaren oyuncular sermaye değerine sahip olarak algılanmaya başlandı. Ve 1919 yılında yıldız oyuncu sistemi kuruldu. Her ne kadar ABD'de "Biograph kızı" Florence Lawrence ismi konmuş ilk yıldız oyuncuysa da (1910), ilk 'gerçek' yıldız oyuncu Mary Pickford'du (o dönem oynadığı filmlerdeki adıyla "Küçük Mary" olarak biliniyordu). Onun hemen ardından Charlie Chaplin geldi. Yıldız oyuncuların bu sermaye değeri asla tek taraflı bir değiş-tokuş değildi tabii. Yıldız oyuncular servet kazandı –daha doğru bir ifadeyle, stüdyolara servet kazandırdıkları sürece.

Sesli sinemadan önce hem erkek hem de kadın oyuncular oldukça arketipsel olduğundan **ikonografileri** de kolayca okunabiliyordu. Sesin gelişinden sonra **stereotip**lerde değişim yaşandı ve roller farklılaştı. Ama Claire Johnson'un (1976) belirttiği gibi, bu durum ağırlıklı olarak sadece erkek yıldızlar için geçerliydi. Kadın yıldızlar önceden de olduğu gibi, başlıca amaçları **izleyici**ye (ve büyük oranda erkek yıldıza) "insani bir güzellik ve erotizm hissi" (Konigsberg, 1993: 348) sunmak olan seks-tanrıçaları, vamp kadınlar veya bakireler olarak kaldılar. Bu arada erkek yıldız oyuncular daha karmaşık bir hale geldi. Artık sadece kahraman değillerdi, aynı zamanda anti-kahraman, asi-kahraman, toplumun sorunlarından haberdar kahraman vd. olabiliyorlardı.

Hollywood'un Birinci Dünya Savaşı'ndan itibaren Batı sinema sanayii üzerinde kurduğu egemenlik sadece stüdyoların selüloid üzerine basılmış çok miktarda yıldız oyuncu ürününü Avrupa kıtası ve İngiltere'ye ihraç etmesi anlamına gelmiyordu, aynı zamanda yıldız oyuncu ithal etmek için kârlı ve ayartıcı teklifler sunabilme ko-

numuna da sahipti: Bunlar arasında sessiz sinema döneminde en tanınmışının Greta Garbo olduğu söylenebilir. Bazı yıldız oyuncular için 'Hollywood'a gitmek' onları büyük-yıldız (mega-star) oyuncu yapabilirken, diğerleri için yitip gitmek, ya da -sonuçta- her ikisi anlamına geliyordu (örneğin Vivien Leigh ve Richard Burton).

Yıldız oyuncu sistemi 1950lerde Hollywood stüdyo sisteminin çöküşüyle birlikte resmen 'bitmişti', fakat Avrupa ve Hollywood arasındaki rekabet1950ler boyunca güçlü biçimde devam etti. Örneğin seks-tanrıçalığı cephesinden bakıldığında, İngiltere'de Diana Dors ve Shirley Ann Field, Fransa'da Brigitte Bardot, İtalya'da Gina Lollobrigida ve Sophia Loren, ABD'nin seks sembolleri Marilyn Monroe, Ava Gardner ve Jayne Mansfield'ın karşısında yer alan yıldız oyuncu imgeleriydi. Yıldız oyuncuların hâlâ üretildiği ama sayıca azaldığı 1950lerde yaşanan çöküşün ardından yıldız oyuncu sisteminin 'bittiğini' söylemektense zayıfladığını vurgulamak daha adil olacaktır. Aynı zamanda, genç izleyicilerin egemen konumunun 1960lardan günümüze giderek yükselmesi sonucu, yıldız oyuncular farklı bir düzene geçmişti -örneğin, artık 'daha bizim gibi'dirler ya da daha değersiz kahramanlardır ya da tersine dönmüş kahramanlar: iğrenç, hain, kötü- ama hâlâ yıldızdılar.

Yıldız oyuncular filmi sattırır ama sermaye olarak değişim değerleri kuşkusuz bunun ötesine geçer. Yapımcılar en yeni yıldız oyuncuları filmlerinde oynatmak için para yatırır. Bir filmin çekimi için başka türlü bulunamayacak finansal destek, yıldız oyuncular sayesinde bulunabilir. Film senaryoları belirli oyuncular düşünülerek yazılır (bu konuyla ilgili Hollywood yöntemleriyle dalga geçen bir film olara, bkz. Robert Altman'ın filmi *The Player/Oyuncu* (1992)). Filmler yıldız oyuncuların farklı film türlerinde yeteneklerini göstermelerini sağlayan araçlarken, aynı şekilde yıldız oyuncular da film türleri için birer araçtır (örneğin Fred Asteire, Ginger Rogers ve Gene Kelly birer müzikal ikonuyken Lauren Bacall, Humphrey Bogart ve Edward G. Robinson kara film ve ganster filmleriyle özdeşleşmiş isimlerdir). Aslında bir yıldız oyuncunun ticari geçerliliğini yeniden canlandırma ihtiyacı, onun özdeşleştirildiği film türüyle bağını koparma yönünde bir girişim olabilir (Anthony Perkins böyle bir giri-

şimde bulunmuş ama başarılı olamamıştır. O daima *Psycho/Sapık* (Alfred Hitchcock, 1960) filmindeki Normal Bates'i olarak kalacaktır).

Yıldız oyuncular yerli kültürel kodların göstergeleridir. Jestler, sözcükler, konuşmadaki vurgulamalar, tutumlar, pozlar –tüm bunlar bir ülkenin yıldız oyuncularını diğerininkinden ayırır, yani kültürlerin çoğulluğunu doğrular. Aslında, jest kodlarının bir ülkenin kültürüne anlatı kodlarından bile daha derin biçimde kök saldığı söylenebilir. O halde gösteri geleneklerinin bireysel olduğu kadar ulusal yankıları da vardır ve bir yıldızın oyunculuk tarzını çözümlerken bunun akılda tutulması gerekir. Jest aynı zamanda otantiklik sorunuyla ilişkilidir. Yıldız oyuncularımızdan belirli oyunculuk ritüelleri bekleriz, aslında kamera da bize söz konusu yıldız oyuncuyu otantik kılan özel jestlerin yakın-çekimlerini vererek bu tanıma süreciyle birlikte çalışır (Garbo gülüşü, Bette Davis tarzı el ovuşturma, Clint Eastwood tarzı ağzını yamultarak zar zor bir iki sözcük söyleme vd.)

İkinci tanım: Oluşturma olarak yıldız oyuncu

(Bu bölümde yazılanlar genel olarak Dyer, 1986 ve Gledhill, 1991'e dayanmaktadır –konu hakkında son derece anlaşılır ve yararlı iki metin) Yıldız oyuncular sinema sanayii tarafından oluşturulur, ama kendi mitlerini oluşturma ve yapılandırma süreçlerinde yıldızların da (hepsi olmasa da) rolü vardır. Benzer şekilde yıldız olma durumu medya aracılığıyla da onaylanmaktadır (basın, fanzinler, televizyon ve radyo vs.). Ancak yıldız oyuncular aynı zamanda kendi özgünlüklerine dair işaretlere sahiptir ve böylece kendilerini mitleştirme sürecine dahil olurlar. Örneğin, zarif orta sınıf Amerikan kadınının temsilcisi olarak Doris Day'i düşünün; cinsel olarak yüklenmişliği ve muğlak cinselliği içinde Marlene Dietrich'i; maceracı Errol Flynn'i; kusursuz dişil güzelliği ile buz gibi soğuk bakire Catherine Deneuve'ü; sosyo-psikolojik beceriksizliğiyle Woody Allen'ı.

Yıldız oyuncular, ağırlıklı olarak gerçekte varolmayan bir şeyi var gibi göstermeye dayanan yanılsama nedeniyle, kendi imge-oluşturma süreçlerinde barok bir yapıya sahiptirler. Kelimenin tüm farklı anlamlarını da kapsayacak biçimde 'görünüş'türler: Perdede görünürler ama aslında 'gerçekten' orada değillerdir –görünüşleri onlar için per-

dede boy gösterir, bu yüzden onlar bir *görünüş*, bir surettir (bkz. **yokluk/varlık**). Herkesin algılaması için onların oradaki görünüşleri üzerindenndn oluşturulan bakış da bir görünüştür, dikkatle üretilmiş bir görünüş (örneğin kusursuz bir güzellik, etkileyici bir yakışıklılık). Gerisinin, Dyer'ın (1986: 2) ortaya koyduğu gibi, "gizli" olduğu varsayılır. Ve **izleyici** olarak biz de bu yapıyı gerçek olarak kabul ederiz.

Bu gerçeklik hissini ölçmenin bir yolu olarak Gledhill'in, yıldız oyuncuların izleyiciye her şeyden önce bedenleriyle ulaştığına dair yorumunu kullanalım (1991: 210). Bu demektir ki, bize görünüşleri üzerinden ulaşırlar. Ama, yıldızın erkek ya da kadın olmasına bağlı olarak, bu 'bize-görünüşleri-üzerinden-ulaşma' onlar yaşlandıkça farklılaşır. Kadın oyuncuların olgun ve yaşlı kadın rollerinin eksikliği hakkında yaptığı eleştiriler haksız değildir. Erkek yıldızlar içinse yaşlanmak, görünüşlerini ilgilendiren çok önemli bir konu değildir (ya da daha az önemlidir). 'Sağlıklı' olduğu sürece bir erkek yıldızın yaşlanması kabullenilebilir bir durumdur çünkü görünüşü hâlâ yerinde ya da akla uygun bir sağlığın göstergesidir -şöyle okuyun: Cinsel güç açısından sağlık (örneğin Paul Newman, Clint Eastwood). Ama yine de,yıldız oyuncu bedenini kötü kullanarak sağlıksız bir yaşlanma yaşıyor olsa bile, en azından bu 'sağlıksızlığın' bazı türleri, bize ulaşan o yıldız-bedeninin reddedilmesini gerektirmez. Bu açıdan, alkol nedeniyle yüzü ağır derecede Burton'a verilen tepkiler bozulan ('trajik' olarak tanımlanmaktadır) ile AIDS'ten öldüğü bilinen (uzun süre inkar edildiyse de) ilk aktör olan Rock Hudson'a yönelik cinsel tepkileri karşılaştırmak yararlı olabilir. Görüldüğü gibi alkol tüketimindeki aşırılıktan kaynaklanan fiziksel çöküş gibi belli bazı bozulmalar diğerlerine göre daha az olumsuz tepki görmektedir.

Tekrar kadın yıldız ve yaşlanma olgusuna dönelim: Kadın yıldızın yaşlanma süreci sadece kendisi için değil (güzelliğin kaybı başrollerin de kaybı anlamına gelmektedir), aynı zamanda seyircisi için de 'sorunlu'dur. Genel olarak hayranları onun yaşlanmasını istemez. İlginç olan, yaşlanma sürecinin 'gerçek' insan olarak kadın için değil, görmek istediğimiz yıldız olarak kadın için sorun haline gelmesidir - çünkü bize kendi yaşlanmamızın gerçekliğini anımsatır. Yıldız oyun-

cular ve yaşlanma hakkında rasgele birkaç örneği ele alalım: Aşırı alkol tüketimi ve sigara kullanımının sonucu olarak erken yaşlandığı söylenen Simone Signoret, görünüşünü kaybettiği için şiddetle eleştirilmişti. Ve bunun üstesinden gelmek için örneğin kimsenin Burton'dan girişmesini beklemeyeceği bir egzersize girmişti. Altmış dört yaşında öldüğünde, erken yaşlanmasına yukarıda belirtilen aşırılıkların yanı sıra kanserin de neden olmuş olabileceği ortaya çıktı. Rita Hayworth ayyaş olduğu gerekçesiyle kırk yaşında sektörden dışlandı ama Alzheimer rahatsızlığından öldü. Öyle görünüyor ki, yaşlanmak anormal bir şey olarak algılanmaktadır. Joan Crawford güzel görünmek ve bunu sürdürebilmek için ne kadar çok çalıştığından yakınmıştır (Dyer, 1986: 1). Marlene Dietrich yüz gerdirme ameliyatlarına bir servet harcamıştır. Bedensel olarak normal görünmemenin bedeli yüksektir. Brigitte Bardot ve Greta Garbo yaşlanmadan beyaz perdeden ayrıldılar –görünüşünüzü alıp gidersiniz ya da 'görünüşünüzü korumak için' ağır bedeller ödersiniz.

Bir oluşturma olarak yıldız oyuncunun üç bileşeni vardır (Gledhill, 1991: 214): Birincisi, gerçek kişi; ikincisi, 'gerçek' kişi/canlandırdığı karakter; üçüncüsü, ilk ikisinden bağımsız varolabilen ama onların bileşimi olan yıldız personası. Sinema sanayii çok yüzlü yıldızlar yaratır, yıldız oyuncu da öyle yapar ve izleyici de seçer; bu bakımdan yıldız oyuncu imgesi dört parçadan oluşur (Dyer, 1986: 3-4): Birincisi, sanayinin yarattığıdır; ikincisi, medyanın (eleştirmenler ve diğerleri) söyledikleridir; üçüncüsü, yıldız oyuncunun söyledikleri ve yaptıklarıdır; dördüncüsü, bizim söylediklerimiz, bizim seçebildiğimiz, hatta işi yıldız oyuncuyu taklit etmeye kadar vardırmamızdır (James Dean benzerlerinde olduğu gibi) – ve her izleyici farklı bir anlamı seçecektir (örneğin Bette Davis Siyah erkek ve kadınlara, beyaz heteroseksüel ya da lezbiyen ve eşcinsel izleyicilere ifade ettiğinden farklı şeyler ifade eder.)

O halde yıldız imgeleri sadece imge olmaktan fazlasıdır. Dyer'ın (1986: 3-4) belirttiği gibi kapsamlıdırlar (hem kamusal hem de kişisel alanlarda anlam açısından genişleyebilirler); multimedya özelliğine sahiptirler (fotoğraf, film, basın, televizyon vd.); metinlerarasıdırlar (yıldız'ın imgesi seçilir ve başkaları tarafından kullanılır –bir jean

reklamında yer alan asık suratlı Dean benzeri); ve son olarak tarihsellik kazanarak kendi hayatlarından uzun yaşarlar (özellikle trajik koşullarda ölürlerse). Demek ki bir yıldız, anlamlar ve parçalar topluluğudur. Bu nedenle, yıldız oyuncu olgusunun son derece kararsız bir yapıda (Dyer, 1986: 6) ve doğası gereği –sonraki üç bölümün göstereceği gibi– aşırı derecede paradoksal olduğunu görmek güç değildir.

Üçüncü tanım: Normaldışı olarak yıldız oyuncu

Bir yıldız oyuncunun hayatı stüdyo tarafından kontrol edilir, bu da direniş için çok az alan olduğu anlamına gelir. Çok az sayıda yıldız kendi anlam oluşumu üzerinde söz sahibi olabilmiştir (örneğin Mary Pickford, Bette Davis, Barbra Streisand, Meryl Streep, Robert De Niro); ve gösterdikleri bu direnç onların yıldız-imgelerinin bir parçası haline gelmiştir. Ancak genel olarak yıldız oyuncu, kendisinin bir yıldız olarak üretimi süreciyle gizlice işbirliği yapar, 'normalliğin' temsili olarak kendisinin üretimine katılır. Örneğin neden Hollywood'da hâlâ geleneksel evlilik örtüsü altında -eşlerden birinin ya da her ikisinin de eşcinsel olduğunu gizlemek amacıyla- sahte evlilikler yapılıyor? Son dönemde ortaya çıkan militan eşcinsellerin liderlik ettiği kampanyalar neden Hollywood'u bu kadar korkutuyor? Kararsız yıldız imgesinin en kırılganları eşcinsel yıldızlardır çünkü onlar heteroseksüel yıldızlardan daha da fazlasını gizlemek zorundadır. Rollerinde yarattıkları görüntülerinin 'gerçekten gerçek' olduğu konusunda ikna edici olmalıdırlar; rol yaparken çifte maske takmak zorundadırlar.

Bir yıldız-imgesinin üretimiyle yapılan gizli işbirliğinin yıldız oyuncuyu kimlik kaybıyla ya da en azından bölünme değilse bile kişiliğinin parçalara ayrılmasıyla (bkz. **psikanaliz** ve **dikiş**) yüz yüze getirdiğini anlamak çok da zor değildir. Kimlik kaybı açısından yıldız oyuncu paradoksal biçimde konumlanır: Ödipal sonrası birey olarak pre-Ödipal dönemi oynar (kimliksizliğiyle yıldız oyuncu, ayna evresi öncesindeki çocuğa benzer, annesiyle olan ayrılık ya da farklılığının 'farkında değildir'). Parçalanmış kendilik olarak yıldız birden fazla imgeye sahiptir ve böylece bu çoklu kişiliği geri yansıtan çok fazla ayna vardır – hangisi gerçek imge ya da yansımadır? Bu durumun en

aşırı halinde kimlik kaybı, yıldız oyuncuyu yitirilmiş anne/öteki ile yeniden-birleşme arayışlarına itebilir (Liz Taylor'ın Montgomery Cliff, James Dean, Michael Jackson gibi erkek yıldızlarla yaşadığı ilişkileri hatırlamakta fayda var). Ve ayrıca varolmayan babayla tekrar birleşmeye de sevk edebilir. Baba ya hiç varolmamıştır, bu da ayna evresinden geçilmediği anlamına gelir (eğer yıldız oyuncu Ödipal öncesi safhadaysa) ya da şu anda yoktur, çünkü ayna evresi yansımalarla artık öyle belirlenmiştir ki kendisinin Babanın Yasası'nın bir temsilcisi olduğunu ileri süremez. Parçalanmış kendilik olarak yıldız oyuncu bu çoklu yansımalar içinde, annesiyle arasındaki farklılık veya ondan ayrılığı da dahil olmak üzere hiçbir şeyin farkına varamaz.

Bunları aklımızın bir köşesinde tutarak normaldışılık kavramına geri dönelim. Bir yıldız oyuncu aşırılıkla, ona bağlanan anlamın aşırılığıyla oluşturulur. Bu aşırılık yıldız oyuncunun yaşam tarzında yansır. Eğer aşırı olmasalardı (malikaneler, yüzme havuzları, partiler, vs.) onların yıldız oyuncu olduklarına nasıl inanabilirdik? Zaman zaman aşırı olmayan yıldız oyuncu imgelerini kabullenmemize rağmen bunlar istisnadır ve istisna olma durumu da yıldız oyuncu imgesinin bir parçasıdır. Öyleyse aşırılığın hem stüdyo hem yıldız oyuncu hem de izleyici için olumlu bir etkisi vardır. Ama yıldız oyuncu bir kez, olumsuz bir değer ifade etmeye başladığında, özellikle stüdyo için, bu aşırılık hemen normaldışılığa dönüştürülür. Cinsellik ve tüketim, hiç de şaşırtıcı olmayan biçimde yıldız oyuncunun 'ihlal' alanlarıdır. Onların cinselliği bizim tüketmemiz için oluşturulduğundan, yıldız oyuncular reddetmeye çalışacakları bir dizi normaldışı davranışta bulunabilirler (aşırı cinsellik yaşamak ya da tüketimin istismarı) ve daha sonra yıldız olmanın sahteliğini ortaya koyarlar (kazayla mı?) – ya çirkinleştirilerek ya da ölerek.

Dördüncü tanım: Kültürel değer olarak yıldız oyuncu: gösterge ve fetiş

Yerel kültürel kodların, kurumsal metonimisinin, ulusal özgüllük içinde sınıf savaşının bir alanına ait bir gösterge (bkz. göstergebilim) olarak yıldız oyuncunun anlamlandırılması 'doğal olarak' toplumsal, ekonomik ve politik çevreye göre değişir. Yıldız oyuncular değişken gösterenlerdir, dönemin yansıması ve toplum içine yansıtılan göster-

geler olarak işlev görürler. 1950ler boyunca, gençler ekonomik ve kültürel açıdan önemli bir sınıf olarak ortaya çıktığında, ABD'deki gençler kendilerine ikon olarak Dean ya da Brando'yu seçip tişörtler, kot pantolonlar ve deri ceketlerle donanırken Fransa'da genç kızlar Bardot'yu ve onun yürüyüşünü taklit ediyorlardı vs. Yıldız oyuncular "ahlaki, toplumsal ve ideolojik değerlerin yoğunlaştırıcısı olarak anlam oluşturdukları"ndan (Gledhill, 1991: 215) kültürel olduğu kadar simgesel öneme de sahiptirler. Gledhill onların, sorgulanan değerlerin simgesi olabileceğini de belirtir (örneğin *A Star is Born/Bir Yıldız Doğuyor* (George Cukor, 1954) filminde Garland; *Rebel Without a Cause/Asi Gençlik* (Nicholas Ray, 1955) filminde Dean).

Gösterge olarak yıldız oyuncu aynı zamanda gerçek ve düşsel arasında bir arabulucu olarak işler ve böylece izleyicinin beklentileri ona aktarılır. Sadece bir örnek vermemiz gerekirse, sinemanın en az son 60 yılı içinde kadın cinselliğine ait temsillerdeki farklılaşmalar, bu aktarım ve değişimin nasıl gerçekleştiğini gösterir. Mesela 1930lar ve 1940ların Hollywood'unda iki tür dişil erotizm egemendi: 'Erkekler kadar bağımsız' olanlar (Claudette Colbert, Bette Davis, Rosalind Russell, Katherine Hepburn) ya da daha zayıf ve incinebilir olanlar (Vivien Leigh). 1950lerde erillik özellikleri taşıyan bağımsız kadının yerini evde kocasına destek olan (iş dünyasından uzak duran) itaatkar eş ya da kendilerinin parodisi olan sonunda uslanmış esmerler (sırasıyla Doris Day ve Jane Russell tarafından canlandırılan roller) aldı. Zayıf tip ise aptal sarışınla (bilin bakalım kim?) yer değiştirdi. 1960'ların sonuna gelindiğinde cinselliklerini nasıl kullanacakları konusunda karar verme hakkını kadınlara bırakan 'radikal-liberal feminist erotizm' türü ortaya çıktı (Jane Fonda). Kendi cinselliğine sahip çıkan kadın karakter günümüz çağdaş sinemasına kadar ulaşmayı başarmasına rağmen bu kolay bir süreç olmamıştır –onun bu özelliği feminizme karşı güçlü tepkilere yol açmıştır. Birbiriyle çelişen iki temsil durumuna örnek olarak, bkz *Fatal Attraction/Öldüren Cazibe* (Adrian Lyne, 1987) filminde Glenn Close ve *The Accused/Sanık* (Jonathan Kaplan, 1988) filminde Jodie Foster. Zaman içinde temsildeki bu değişimler öncelikle Amerikan kadınının cinselliğine dair

egemen algının farklı evrelerine, sonra da her bir dönemde hakim olan toplumsal, politik ve ekonomik koşullara bağlıdır.

Bu aynı zamanda yıldız oyunculara ulusal ikonluğun bahşedilmesi ve böylece onlara kültürel bir değer katma yönteminin bir örneğidir. Açıktır ki bir yıldız oyuncunun filmde sahip olduğu anlam, ulusal düzeyden uluslararası düzeye çıktıkça değişir. Bu durum özellikle ABD'nin Avrupalı yıldız oyunculara -özellikle de Fransız yıldızlara- bakışında ortaya çıkar. Ama yıldız oyuncular aynı zamanda kişisel düzeyde de anlama sahiptir. İçinde yaşadığımız toplum türünün yeniden üretimi için bir kurmaca kişilik düşüncesini seslendirir (Dyer, 1986, 8). (Ulusal) ikon ve (bireyleşmiş) insan olarak yıldız hem olağanüstü hem de olağan düzeyde işlev görür. İlkinde, olağanüstü düzeyde, düşüncemizin hedefi ve arzumuzun olanaksız nesnesidir. İkincisinde, olağan düzeyde, 'tıpkı bizim gibi'dir (yıldız oyuncularla özdeşleşebiliriz) ve bu durumda oyuncu arzumuzun olanaklı nesnesidir. Bu ikili etki yıldız oyuncuyu fetişleştirme işlevi görür -her iki örnekte de yıldız oyuncu bir özne değil, daima nesnedir (bkz. röntgencilik / fetişizm). Ellis (1982: 91-108) bu ikili etki ve yokluk/varlık paradigması arasındaki benzerliklere işaret eder. Ekrandaki yıldız oyuncu, varlığı yaratan yokluk iken izleyici duyan ve gören öznedir. Bu açıdan ekran ile izleyicinin dikkatle baktığı ve o görüntüyle anlık bir özdeşleşme yaşadığı (bizim-gibi-olan-yıldız) ayna arasında benzerlikler bulunmaktadır. Daha sonra izleyici kendi farklılığını kavrar ve eksikliğinin farkına varır (yokluk, ayrı olma, anne/öteki'nin kaybı -yokluk olarak yıldız oyuncu, bizim gibi olmayan yıldız oyuncu). Son olarak izleyici kendisinin, daha sonra arzuyu yaratacak konumlama olan, algılayan özne olduğunu fark eder. Bakışın sahibi olarak izleyici röntgenci olarak konumlanır, fetişizmin tüm yananlamlarıyla birlikte, bakmayı arzular. Ancak yokluk/varlık paradigması aynı zamanda fetişizmin diğer bir özelliği olan arzunun olanaksız ve olanaklı doğasına (sahip olunamayacak olanı -yok olan - arzulamak, belirli bir nesnenin -perdede sunulan yıldız ya da ikonun- üzerine aşırı düşkünlük) işaret eder.

Yıldız oyuncunun fetiş değeri, sabırsızlıkla beklenen ekranda görülme anıyla başlayan ona ait **mizansen** ile güçlü bir şekilde öne çıkarılır. Bu, yıldız oyuncunun katma değerine eklenen gerilimin kullanılması durumudur. 'Doğal görünen ya da doğal biçimde yıldız oyuncuya ait görünen' (bir gülümseme, dudağını ısırma, yandan ışıklandırılmış gözler gibi) ama bize onların duygularıyla ilgili ayrıcalık sağlayan belirli morfolojik işaretler kurmaca içinde, izleyici ya da kamera veya göz tarafından farkında olunmadan yakalanan işaretlerdir (Ellis 1982: 106). Röntgenci olarak izleriz: görünmeyen-'varlık' biraz önce görünen ama şimdi var olmayan 'varlığı', yıldız oyuncunun yerine geçen bir imgeyi izler. Hatta bir filmin kendisi bile, örneğin bir yıldız oyuncu genç yaşta ve/ya da trajik koşullarda ölmüşse, fetiş statüsü kazanabilir. Film artık onunla anılır (yakın tarihli bir örnek olarak River Phoenix ve *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991)).

Beşinci tanım: Yıldız oyuncuya-bakış: Oyunculuk stratejileri

Yıldız oyunculuğa dair bu son tanımı iki soru çerçeveler: Yıldız oyuncuya kim bakıyor? Ve biz neye bakıyoruz? İlk sorunun yanıtı oyunculuğa ait stratejilerin ikinci sorunun yanıtı hakkında nasıl bilgi verdiğini açıkça ortaya koyacaktır. Aslında yıldız oyuncuya bakan iki izleyici vardır: Diegetik ve diegetik-dışı olanlar (bkz. **diegesis**). Yani içeride olup bakmayı sürdürenler ve dışarıda olup içeri bakanlar -her iki grup da, farklı bir etkiyle de olsa yıldız oyuncuya bakmaktadır. Farklı bir etkiyle, çünkü izleyicinin bakışına diegetik izleyici tarafından aracılık edilmektedir. Bu durum, izleyiciye ait bakışa aynı zamanda film içindeki, genel olarak yıldız oyuncunun sahip olduğu bakış açısının aracılık ettiği gerçeğini dışlamaz, ancak burada kimin yıldıza baktığını tartışıyoruz. (**İzleyicilik** maddesi izleyici-konumlandırılması konusunda daha kapsamlı bilgi vermektedir.)

Kadın yıldıza yönelen diegetik yıldız-bakışının etkisi oldukça açık biçimde fetişleştirme ile ilgilidir. Bunun erkek yıldız üzerindeki etkisi iki yönlüdür. İlk olarak, eğer yıldıza bakanlar erkekse, bunun sonucu eşcinsellik ve erkek bedeninin kadınlaştırılması olacaktır (bu örnekte erkek bedeni erkek bakışı tarafından, kadın bedeni kadar fetişleşti-

rilmektedir). Bu durum ağırlıklı olarak 'tamamiyle erkek' türler üzerine (Westernler ve suç-gerilim filmleri) ilginç bir okuma sunar. İkinci olarak, eğer yıldıza bakanlar kadınsa, bu bakış heteroseksüel olarak yüklenmiş bile olsa, yine erkek bedeninin kadınlaştırılması söz konusu olacaktır. Kadınların erkek bedeni üzerine aracılık eden bakışları, bakışın sahibi olarak ayrıcalıklı erkek konumunu sürdürmeleri anlamına gelir (bkz. aracılık). Diegetik izleyiciyle ilgili olarak Clint Eastwood'un iki filmindeki (*Unforgiven/Affedilmeyen* (Clint Eastwood, 1992) ve *In the Line of Fire/Ateş Hattında* (Wolfgang Petersen, 1993)) konumlanışının incelemesi bu çifte etkiyi gösterecektir.

Diegetik-dışı izleyici sinemaya gelir ve yıldızı görmek ister. Bu durum izleyicinin yıldız oyuncudan belirli beklentileri olduğu anlamına gelir. Yıldız oyuncu temsil ile özdeşleşme arasındaki birleşim noktasıdır. Yıldız, parçası olduğu ve izleyicinin özdeşleştiği 'evsahibi kültürü'nü temsil eder veya yeniden sunar (King, 1985, 37). O aynı zamanda önceden oynadığı rolleri temsil eder. O zaman diegetik-dışı olup yıldıza-bakan izleyici yıldız oyuncunun ne yapabileceğini seyretmeye gelir ve yıldıza bağlı olarak, bir dereceye kadar benzerlik (sürekli benzer role ya da kişileştirmeye dayalı oyunculuk) ya da benzemezlik (devamlı değişim ya da kişilik kazandırma) bekler. Bu etkiyi sağlamak için hem endüstri hem de yıldız oyuncu tarafından izleyiciye ait bu ihtiyacı gidermek üzere oyunculuk stratejileri harekete geçirilir. Oyunculuğa ait tarzlardan (kişileştirme ya da kişilik kazandırma) bağımsız olarak bu stratejiler özgünlüğün belirtisi olarak işlev görür. Kendi kişiliğine (nasıl inşa edildiğinin bir önemi yoktur) uygun rolleri oynayan bir yıldız, rolüne kişilik kazandıran yıldızdan daha fazla biçimde benzer rollere sahip olacak ve birbirini tekrar eden performanslar sergileyecektir.

İzleyicinin film seçiminde yıldız oyuncunun etkili olduğuna ve az ya da çok ne beklediğinin farkında olduğuna inanan Hollywood hep benzer rolleri oynayan yıldız oyuncuyu tercih etme eğilimindedir (örneğin Eastwood, fazla konuşmayan silahşor; Jack Nicholson ve maço tarzıyla bütünleşen kötücül sırıtışı; hışımla hareket eden Bette Davis şirretliği; duygu dolu Barbra Streisand ve şarkıları; tam bir

Amerikalı galip ve sert adam, John Wayne; Tom Cruise, daha az sert ama hâlâ tam bir Amerikalı galip, vd.). Rolüne kişilik kazandıran (her türlü inanılabilir karaktere sadık olabilen) yıldız oyuncular ise sayıca azdır ve popülerlik ya da başarıları büyük ölçüde kendi gerçek kişilikleri ya da yıldız imgelerine ait özgün özellik ve işaretleri ne ölçüde ortadan kaldırdıklarına bağlıdır. Farklılık (yıldız-imgesinden ya da kişiliğinden) oluşturulurken ikna edici olmalıdır, eğer bu bastırma işlemi aşırıya giderse, izleyici büyük olasılıkla bu performansı reddedecektir. Bir başka deyişle kişilik kazandırma, yıldıza ait işaretlerin okunmasını engelleyecek derecede gizlenme noktasına getirilirse, tüm niyet ve amaçlarına rağmen yıldız oyuncu 'görünüş-ten kaybolur', özünde yıldız-imgesinin bir bileşeni olan izleyicinin yıldızı tanıma sürecinde izleyici kendisini 'aldatılmış' hisseder. İzleyici, yıldızın bu parçalarını (özgünlük işaretleri) artık seçemez hale gelir. Bu açıdan Meryl Streep'tir 'görünüş-ten kaybolma'nın sınırlarında gezen oyunculuğuyla akla gelen aktrislerden biridir. Bu belki niçin evrensel düzeyde sevilmek ya da beğenilmekten uzak olan performansına dair farklı tepkiler aldığını da açıklayabilir.

Ayrıca bkz. **jest, stüdyo sistemi**

YOKLUK/VARLIK

İlk tanım

Sinema yokluğu var eder; olmayanı üretir. Bu yüzden sinema, yanılsamayla ilintilidir. Aynı zamanda, her ne kadar filmsel metnin tamamı önceden hazırlanmış olsa da filmin anlatısı şimdiki zamana yayıldığı için zamansal bir yanılsamayla da ilgilidir bu (geçmiş şimdiye dönüşür). Sinema, seçilmiş görüntü ve sesler yoluyla bir gerçeklik inşa eder.

Bu yokluk/varlık kavramları filmsel metin içinde karakter ve **toplumsal cinsiyetin** yenidensunumuna uygulanır ve anlatı üzerine bir okuma sunar. Örneğin, bir filmde, aslında o sırada görüntüde olmayan bir merkezi karakterle ilgili olarak dile getirilen söylem, ya şeyleştirmeyi (o kadın ya da erkeği bir nesneye dönüştürmeyi) ya da söz konusu karakterin kahramanlaştırılmasını ima eder. Bu sayede, 1950'lerde oynadığı filmlerde genç Marlon Brando tarafından canlandırılmış varolmayan karakterler etrafındaki söylemler onu bir arzu nesnesi konumuna getirirken, John Wayne etrafında oluşan söylemler onu tüm zamanların büyük Amerikan **kahramanı** olarak tanımlar. Toplumsal cinsiyetin varlığı konusunda ise, **belirli film türlerinin** toplumsal cinsiyetle tanımlandıkları görülür. **Western** filmlerinde kadınlar, tüm istek ve niyetlere rağmen, yoklardır. Biz de yalnızca erkek bakış açısından doğan bu anlatısal uzlaşmayı 'doğal olarak' kabul ederiz. Peki bir Western filmi, örneğin *Klondike Annie*'deki (Raoul Walsh, 1936) Mae West ya da *Johnny Guitar*'daki (Nicholas Ray, 1954) Joan Crawford örneğinde olduğu gibi, merkezine bir kadını oturttuğunda ne olur? Kılık değiştirme, taklit, karşı cinsin kıyafetlerini giyme ve belki toplumsal cinsiyetin esnemesi; ama aynı zamanda ihlalci (çünkü dişil) bir bakış açısı –yokluktan üretilen varlık...

Bir yandan da yokluk/varlık, eski zamanlara yönelik bir nostaljiyi besler. Bu özellikle yıldızları hayatta olmayan filmleri izlerken iyice belirginleşir. Tabii nostalji, kendisine özlem duyulan yıldıza bağlı olarak farklı 'gerçeklik' türlerini harekete geçirir. Örneğin Marilyn Monroe ve James Dean'in yarattığı nostalji duygusu, Cary Grant ve Deborah Kerr'in yarattığından farklıdır.

Ayrıca bkz. **aygıt**

İkinci bir tanım

Film kuramcıları Baudry, Bellour, Metz ve Mulvey (hepsi de 1975'te) filmin bilinçdışı düzeyde nasıl çalıştığını açıklayabilmek için perde ile izleyici arasındaki dinamiklere dair psikanalitik okumalar yaparken Sigmund Freud'un libido dürtüleri ve Jacques Lacan'ın ayna evresi tartışmalarına başvururlar/değinirler/girerler. Ayna ev-

resi, annenin kucağındaki çocuğuyla ayna karşısına geçtiği ve çocuğun annesiyle hayali bir bütünleşme yaşadığını sandığı andır. Bu, nesne olarak anneyle ilk özdeşleşme anıdır. Erkek çocuğun annesiyle arasındaki farklılıkları ya da kız çocuğun annesiyle benzerliklerini algıladığı bu an çok kısa sürer. Bu noktada çocuk aynadaki kendisiyle yanıltıcı bir özdeşleşme yaşar ve hemen ardından annesinin yitimini hisseder. Lacancı psikanalitik terminolojide ayna evresinin bu aşaması İmgesel olarak tanımlanır. Ayna evresinin bir sonraki aşaması Simgesel olarak tanımlanır ve şöyle açıklanabilir: Annesinin yitimini hisseden çocuk, şimdi onunla yeniden bütünleşmeyi arzulamaktadır. Fakat bu arzu cinsel içeriklidir ve bu duruma baba müdahale eder. Baba, ayna/yansımaya üçüncü varlık olarak girer ve bir ilişki üçgeni oluşturur. 'Hayır diyerek anneye ulaşmayı yasaklar. Bu sayede dil, Simgesel düzen olarak işlev görür. Çocuğun tamamiyle toplumsallaşmış bir varlık/nesne haline gelebilmesi için babanın 'Hayır'ına itaat etmesi gerekir: Bu, 'Babanın Yasası'dır. Böyle yaparak çocuk dil alemine girer (Simgesel Düzen'e girer): Dil içinde temellenmiş ('Hayır' ile ifadelendirilmiş) Babanın Yasası'na uyar. Toplumsallaşma süreci oğlan çocuk için çoğunlukla nihayet kendi dişi ötekisine ulaştığında tamamlanır; kız çocuk ise, önce arzu nesnesi olarak babasına yönelir ve daha sonra bu arzuyu erkek ötekisine aktarır. (Daha geniş açıklama için bkz. **İmgesel / Simgesel** ve **Ödipal yörünge**; ve tartışmanın tamamı için bkz. Lapsley ve Westlake, 1988: 80-90.)

Ayna evresinin bu psikanalitik açıklamasıyla kurulan benzerlik yoluyla, perde İmgesel'in alanı olarak tanımlanır: Yokluğu varlığa dönüştürmek (gerçek hayatta var olmayan insanları ya da yıldızları izleyicinin görüş alanına getirir) Perde aynı zamanda varlığı da yokluğa dönüştürür: İzleyici, izlediği perdede yoktur. Ama yokluk ve varlık arasındaki karşılıklı etkileşim burada bitmez; bitecek olsaydı izleyicinin yabancılaşmasında biterdi. Her ne kadar izleyici perdede olmasa da, işitip gören özne olarak varlığa dönüşür: Bu varlık olmadan film hiçbir anlam taşımaz. Bu bakımdan perde, ayna evresiyle benzerlikler taşıyor gibi görünmektedir. İzleyicinin baktığı perde bir aynaya dönüşür. Başlangıçta izleyici karşısındaki görüntüyle anlık bir özdeşleşme yaşar ve kendisini bütünleşmiş bir varlık olarak gö-

rür. Sonra farklılıklarının ayırdına varır ve eksikliği farkeder, annenin yokluğunu ya da yitimini ayrımsar. Ve son olarak, kendini algılayan özne olarak tanımlar. Bu analiz çizgisine göre, her bir film izleme sırasında cinsel farklılığın (ayna evresi), dilin (Simgesel'in girişi) ve özerk kişilik ya da öznelliğin (Simgesel düzene giriş ve özdeşleşme nesnesi olarak anneden kopuş) kazanıldığı bilinçdışı süreçlerin tekrarlandığı görülür. Bu yokluk/varlık karşılıklı etkileşimi sayesinde sinema, izleyiciyi bakış öznesi olarak inşa eder ve izleyici için görsel hazzın tüm anlamlarıyla birlikte bakma arzusunu kurar (bkz. **bakış**). Fakat bu görsel haz aynı zamanda bakma arzusunun karşıtıyla da ilişkilidir: Bakış utancı. Yokluk/varlık artık izleyiciyi 'görülmeden gören' olarak konumlandırma işlevi görmektedir. Bu bakımdan, sinema ilk sahnenin -bu Freud'a göre bir çocuğun psikolojik gelişimi sırasında, kendisi görünmeden anne ve babasının cinsel ilişkiye girmesini izlemesidir- tekrarlanmasını mümkün kılar (bkz. skopofili/gözetlemecilik, röntgencilik/fetişizm)

Ayrıca bkz. **aygıt, İmgesel/Simgesel, psikanaliz, dikiş.**

Üçüncü bir tanım

Yokluk olarak kadın (erkek arzusunun nesnesi olarak), varlık olarak erkek (algılayan özne olarak). Kadın, kendi arzusunun öznesi olarak değil sonsuza dek dişi olarak sabitlenmiştir. Sonsuza kadar sabitlenmiştir, ve bu yüzden de dilsizdir.

Daha geniş bir tartışma için bkz. **feminist sinema kuramı, bakış, skopofili, izleyici-özdeşleşmesi.**

YOL FİLMİ

Yol filmleri, isimden de anlaşılacağı gibi, ana kahramanlarının hareket halinde olduğu filmlerdir. Genellikle bu tür filmler, **ikonografik** açıdan arabalarla, kaydırmalı **çekim**lerle ve geniş ve yabani açık alanlarla ilişkilendirilirler. Bu bağlamda, bir tür olarak yol filmleri **Westernler** ile benzerliklere sahiptirler. Yol filmleri sınırda olan insanların arkadaşlıkları hakkındadır; öyle ki, bunların kodlarından biri keşiftir - çoğu zaman kendini keşfetmektir. Yol filmlerinin **kodları** ve

uzlaşımları, çok yakın bir geçmişe kadar bu türün ağırlıklı olarak **toplumsal cinsiyetçi** bir tür olduğunu söylüyordu. Genellikle bir yol filminde, sınırlı bir zamanda A'dan B'ye gidilir ve olaylar kronolojik olarak verilir. Normalde bir yol filminin **anlatımı**, engellenemez bir şekilde iyi ya da kötü bir sonla biten, belirli bir olaylar dizisinden oluşur (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969, filminde seyahat edenlerin karşılaştıkları kötü sonla, *Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984, filmindeki ana kahramanın yaşadığı mantıklı çözümü karşılaştırın). Toplumsal cinsiyet açısından bakarsak, seyahat eden ler erkeklerdir ve yolculuğun amacı kendini tanımaktır. Ne var ki, kadınlar da ara sıra seyahat edenler olarak sunulmuşlardır (*Thelma and Louise/ Thelma ve Louise*, Ridley Scott, 1991, filmindeki gibi) - ve bu durumlarda türü yıkma ya da parodileştirme konusundaki sabırsızlığı fark edebiliriz. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephen Eliot, 1994) türün maço-erkekliği ile farklı bir şekilde alay etmektedir - burada zenneлerden oluşan bir dans topluluğu Avustralya çölü boyunca yolculuk etmektedir ve topluluktaki herkes şu ya da bu yolla kişisel keşfini gerçekleştirmektedir.

ayrıca bkz.: **tür**

Ek okuma için bkz. **Cohan ve Hark, 1997.**

YÖNETMEN

Bir senaryoyu filme almaktan sorumlu kişi. Bazen, ama her zaman değil (özellikle **Hollywood**'da) yönetmen filmin son versiyonundan (yönetmenin kurgusu olarak bilinir) tümüyle sorumludur. Sinemanın erken dönemlerinde yönetmen genellikle tüm filmin üzerinde bütün kontrole sahipti. Sinemaya sesin gelmesiyle film yapımı daha pahalı olurken, kontrolü azaltıldı (sinema sanayiine bağlı olarak değişen derecelerde) ve yönetmen **yapımcı** ve **yıldız oyuncularla** daha yakın işbirliği (ya da uyumsuzluk) içinde çalışmaya başladı. 1950lerde **auteur kuramının** etkisi sayesinde, ayırt edilebilir bir tarza sahip olduğunun söylenebilmesine dayalı olarak yönetmenin rolü bir kez daha yaratıcı sanatçı konumuna yükseldi. Batı'da 1970'lerden itibaren

sinema öyle pahalı bir hale gelmişti ki, stüdyolar ya da yapımcılar izleyicinin, öncelikle de genç izleyicinin taleplerini hedeflemek zorundaydılar. Bu, uluslararası çevrelerde iyi tanınan az sayıda yönetmen hariç olmak üzere (örneğin Steven Spieberg, Martin Scorsese, Luc Besson) yıldızların bir kez daha yükselmekte olduğu ve filmlerin tür-yönelimli (büyük ölçüde aksiyon filmleri, büyük seyirlikler ve romans gibi) hale geldiği anlamını taşımaktadır. Yine de yönetmenin bir filmin bütün olarak görülmesi ve tamamlanmasına yönelik sorumluluğu değişmeden kalmıştır. Film incelemelerinde yönetmenden söz ederken yaygın biçimde kullanılan kavram (film-maker) onun filmdeki işlevine çok açık bir göndermede bulunur.

Ayrıca bkz. **görüntü yönetmeni, yapımcı, stüdyo sistemi, dikey bütünleşme**

Z

ZİNCİRLEME/ERİME

Bu terimler iki **sekans** ya da sahne arasındaki geçiş için birbirinin yerine kullanılabilir. Genellikle sinemanın erken dönemiyle ilişkilidir (1940'ların sonuna kadar) fakat gerektiğinde hala kullanılmaktadır. Bir zincirleme geçişte birinci görüntü giderek kaybolur ve yerine bir başkası gelir. Yumuşak geçiş (**kesme**nin karşıtı olarak) olarak da bilinen bu geçiş türü kesmeden daha uzun bir zaman geçişi duygusu verir ve sıklıkla, gelmekte olan bir **geçmişe dönüş**ün işareti olarak kullanılır. Eğer bir geçmişe dönüş için değil d, iki sekans ya da sahne arasındaki geçiş için kullanılıyorsa, o zaman iki mekan ya da olay arasındaki benzerliği -ilk bakışta bu benzerlik belirgin olmasa da- akla getirir.

Kaynakça

Abel, R. (1984) *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton, NJ, Princeton University Pres

—(1994) *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896-1914*, Berkeley, New York and Londra, University of California Press

Ahmad, A. (1996) 'The Politics of Literary Postcoloniality', derleme içinde: Mongia, P. (der.) *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, Londra, New York, Sydney and Auckland, Arnold

Akomfrah, J. (1989) 'Introduction to the Morning Session', Birmingham Third Space Section of the Birmingham Film and Television Film Festival, *Framework*, Cilt 36

Alexander, K. (1988) *Ethnic Notions: Towards a Cinema of Cultural Diversity*, Londra, British Film Institute Publishing

Althusser, L. (1984) *Essays in Ideology*, Londra, Verso

Altman, R. (1989) *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press

—(ed.) (1992) *Sound Theory and Sound Practice*, New York ve Londra, Routledge ve American Film Institute

—(1999) *Film/Genre*, Londra, British Film Institute Publishing

Anderson, L. (1954) (Only Connect!), *Sight and Sound*, Cilt 23, No. 4, Nisan/Temmuz

Alton, J. (1995) *Painting with Light*, (Todd McCarthy'nin önsözüyle), Berkeley LA ve Londra, University of California Press

Andrew, D. (1984) *Concepts in Film Theory*, New York ve Oxford, Oxford University Press

—(1995) *Mists of Regret: French Poetic Realism*, Princeton, NJ, Princeton University Press

Antonio, S.D. (2002) *Contemporary African American Cinema*, New York ve Oxford, Peter Lang

Appiah, K.A. (1992) *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford, Oxford University Press

Armes, R. (1974) *Film and Reality: An Historical Survey*, Harmondsworth, Pelican

—(1996) *Dictionnaire des cineastes du Maghreb/ Dictionary of North African Filmmakers*, Paris, Editions des Trois Mondes

Ashcroft, B., Griffiths, G. ve Tiffin, H. (1995) *The Post Colonial Studies Reader*, Londra ve New York, Routledge

—(1998) *Key Consepts in Post-Colonial Studies*, Londra ve New York, Routledge

Astruc, A. (1948) 'Naissance d'une nouvelle avant-garde', *Le Film*, No. 144

Atille, M. ve Blackwood, M. (1986) 'Black Woman and Representation', derleme içinde: Brunsdon, C. (der.) *Films for Women*, Londra, British Film Institute Publishing

Bad Object-Choices (1991) *How Do I Look?: Queer Film and Video*, Seattle, Bay Press

Baird, R. ve Rosenbaum, S. (derleyenler) (1991) *Pornography*, Buffalo, Prometheus Books

Bakari, I. ve Chain, M. (derleyenler) (1996) *African Experiences of Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing

Barefoot, G. (2001) *Gaslight Melodrama: From Victorian London to 1940 Hollywood*, Londra ve New York, Continuum
Barnard, T. (1986) (der.) *Argentine Cinema*, Toronto, Nightwood Editions
Barnard, T. ve Rist, P. (derleyenler) (1996) *South-American Cinema: A Critical Filmography 1915-1994*, New York, Garland
Barsam, R.M. (1992) *Non-Fiction Film: A Critical History*, Bloomington ve Indianapolis, Indiana University Press, gözden geçirilmiş baskı
Barthes, R. (1957) *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil (Türkçe çevirisi: *Çağdaş Söylenler*, Yücel, T. (çev.), Metis Yayınları, 1990)
—(1973) *Le Plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil
Basutçu, M. (der.) (1996) *Le Cinéma Turc*, Paris, Editions Centre Georges Pompidou
Baudry, J.-L. (1970) 'Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base', *Cinéthique*, Nos 7-8 (İngilizce çevirisi: 'Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus', derleme içinde: Rosen, P. (der.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press)
—(1975) 'Le Dispositif', Communications, No. 23 (İngilizce çevirisi: 'The Apparatus: Metaphysical Approaches to Ideology', derleme içinde: Rosen, P. (der.) (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press)
Bazin, A. (1967) *What is Cinema?* Cilt I (H. Gray tarafından derlenen ve çevirilen makaleler), Berkeley, University of California Press
Bellour, R. (1975) 'Le blocage symbolique', *Communications*, No.23
Belton, J. (1992) *Widescreen Cinema*, Cambridge, Mass. ve Londra, Harvard University Press
Bendazzi, G. (1994) *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, çev. Anna Taraboletti, Londra, Paris ve Roma, John Libbey
Benveniste, E. (1971) *Problems in General Linguistics*, Miami, University of Miami Press
Benvenuto, B. ve Kennedy, R. (1986) *The Works of Jacques Lacan: An Introduction*, New York, St. Martin's Press
Bergstrom, J. (1985) 'Sexuality at a Loss: The Films of F.W.Murnau', *Poetics Today*, Cilt 6, No: 1-2
Bernardi, D. (der.) (1996) *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*, New Jersey, Rutgers University Press
Bernstein, M. ve Studlar, G. (derleyenler) (1997) *Visions of the East: Orientalism in Film*, Londra ve New York, I. B. Tauris Publishers
Berry, C. (der.) (1991) *Perspectives on Chinese Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1996) 'China before 1949', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford ve New York, Oxford University Press
Bhabha, H. (1989) 'The Commitment to Theory', derleme içinde: Pines, J. ve Willemen, P. (derleyenler) *Questions of Third Cinema*, London, Routledge
—(1994) *The Location of Culture*, Londra, Routledge
Bhowmik, S. (1995) *Indian Cinema: Colonial Contours*, Calcutta, Papyrus
Black, G. D. (1994) *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge, Cambridge University Press

Blake, M. F. (2003) *Code of Honour: The Making of Three Great American Westerns, High Noon, Shane and The Searchers*, Lanham, New York, Oxford, Taylor Trade Publishing

Bluestone, G. (1971) *Novels into Film*, Los Angeles, University of California Press

Bobo, J. (der.) (1998) *Black Women Film and Video Artists*, Londra ve New York, Routledge

Bogle, D. (1988) *Blacks in American Film and Television: An Encyclopedia*, New York ve Londra, Garland Publishing Company

—(1994) *Coons, Mulattoes, Marries and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films* (üçüncü baskı), Oxford, Roundhouse Publishing Company

Bold, C. (1987) Selling the Wild West: Popular Western Fiction 1860-1960, Bloomington ve Indianapolis, Indiana University Press

Bordwell, D. (1986) *Narration in the Fictional Film*, New York ve Londra, Routledge

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Production to 1960*, London, Routledge and Kegan Paul

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1980) *Film Art: An Introduction*, Reading, MA, Addison-Wesley Publishing Company (dördüncü baskı (1993), New York, McGraw-Hill)

—(1994) *Film History: An Introduction*, New York, McGraw-Hill

Bottomore, T. (1984) *The Frankfurt School*, Londra ve New York, Tavistock Publications

Bourne, S. (2001) *Black in the British Frame: The Black Experience in British Film and Television*, Londra ve New York, Continuum

Bowser, P. ve Spence, L. (1996) 'Identity and Betrayal: *The Symbol of the Unconquered* and Oscar Micheaux's "Biographical Legend"', derleme içinde: Bernardi, D. (der.) *The Birth of Whiteness: Race and Emergence of US Cinema*, New Jersey, Rutgers University Press

Branigan, E. (1992) *Narrative and the Comprehension of Film*, Londra ve New York, Routledge

Bratton, J., Cook, J. ve Gledhill C. (derleyenler) (1994) *Stage, Picture, Screen*, Londra, British Film Institute Publishing

Braudy, L. (1992) 'From the World in a Frame', derleme içinde: Mast, G., Cohen, M., Braudy, L. (derleyenler) *Film Theory and Criticism*, New York ve Oxford, Oxford University Press

Bristow, J. (1997) *Sexuality*, Londra ve New York, Routledge

Brooks, P. (1976) *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press

Brosnan, J. (1991) *The Primal Screen: A History of Science Fiction Film*, Londra ve Sydney, Orbit Books

Browne, N., Pickowicz, P. G., Sobchack, V. ve Yau, E. (1994) *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge, Cambridge University Press

Bruno, G. (1987) 'Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*', *October*, No. 41

Brunovska Karnick, K. ve Jenkins, H. (derleyenler) (1995) *Classical Hollywood Cinema*, New York ve Londra, Routledge

Brunsdon, C. (der.) (1986) *Films for Women*, Londra, British Film Institute Publishing
Bruzzi, S. (1997) *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, Londra ve New York, Routledge
—(2000) *New Documentary: A Critical Introduction*, Londra ve New York, Routledge
Bukatman, S. (1993) *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham ve Londra, Duke University Press
Burch, N. (1973) *Theory of Film Practice*, New York, Praeger
—(1990) *Life to Those Shadows* (B.Brewster'ın çevirisi ve derlemesiyle), Londra, British Film Institute Publishing
Burns, E. (1983) *Introduction to Marxism* (dokuzuncu baskı), Londra, Lawrence and Wishart
Burston, P. ve Richardson, C. (derleyenler) (1995) *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*, Londra ve New York, Routledge
Burt, G. (1994) *The Art of Film Music*, Boston, Northeastern University Press
Burton, J. (der.) (1986) *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Austin, Texas, University of Texas Press
—(1990) The Social Documentary in Latin America, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press
Burton-Carjaval, J. (1996) 'South American Cinema', derleme içinde: Hill, J. ve Church Gibson, P. (derleyenler) *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press
Buscombe, E. (der.) (1988) *The BFI Companion to the Western*, Londra, André Deutsch/British Film Institute Publishing
Butler, J. (1990) *Gender Trouble*, New York ve Londra, Routledge
—(1993) *Bodies that Matter*, Londra ve New York, Routledge
Cameron, I. (der.) (1992) *The Movie Book of Film Noir*, Londra, Studio Vista
Cartmell, D. ve Whelehan, I. (1999) *Adaptations: From Text to Screen*, Londra ve New York, Routledge
Caughie, J. (der.) (1981) *Theories of Authorship*, Londra, Routledge and Kegan Paul
Cawelti, J. G. (1992) 'Chinatown and Generic Transformation in Recent American Film', derleme içinde: Mast, G., Cohen, M. ve Braudy, L. (derleyenler) *Film Theory and Criticism* (dördüncü baskı), Oxford, Oxford University Press
Chakravarti, S. S. (1993) *National Identity in Indian Popular Cinema 1947-1987*, Austin, University of Texas Press
Chambers, I. ve Curti, L. (1996) *The Post-Colonial Question*, Londra ve New York, Routledge
Chanan, M. (der.) (1983) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1985) *The Cuban Experience*, Londra, Film Institute Publishing
—(1996) 'Cinema in Latin America', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press
—(1997) 'The Changing Geography of Third Cinema', *Screen*, No. 38, Cilt 4, 372-88
Chibnall, S. ve Petley, J. (derleyenler) (2002) *British Horror Cinema*, Londra ve New York, Routledge

Childs, P. ve Williams, P. (1997) *An Introduction to Post-Colonial Theory*, Londra ve New York, Prentice Hall/Harvest Wheatsheaf
Chion, M. (1982) *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, Editions de L'Etoile
—(1985) *La Son au cinema*, Paris, Cahiers du Cinéma, Editions de L'Etoile
—(1994) *Audio-vision; Sound on Screen*, der. ve çev. C.Gorbman, New York, Columbia University Press
—(1999) *The Voice in Cinema*, der. ve çev. C.Gorbman, New York, Columbia University Press
Chow, R. (1995) *Primitive Passions: Visibility, Ethnography, and Contemporary Chinese Style*, New York, Columbia University Press
Christie, I. ve Taylor, R. (derleyenler) (1993) *Eisenstein Rediscovered*, Londra ve New York, Routledge
Clark, L. (2002) James Mottram'ın 'Daddy Cool' makalesinden alıntılanan, *Sight and Sound*, Cilt 12, Sayı 3, 24-6
Clark, P. (1987) *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, Cambridge, Cambridge University Press
Coates, P. (1991) *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism and the Image of Horror*, Cambridge, Cambridge University Press
Cohan, S. (der.) (2002) Hollywood Musicals: The Film Reader, Londra, Routledge
Cohan, S. ve Hark, I. R. (derleyenler) (1997) *The Road Movie Book*, Londra ve New York, Routledge
Comolli, J.-L. ve Narboni, J. (1969/1977) Cinéma/Idéologie/Critique, *Cahiers du cinema* (Ekim-Kasım 1969); İngilizce çevirisi: *Screen Reader: Cinema/Ideology/Politics*, Londra, Society for Education in Film and Television
Cook, P. (1980) 'Duplicity in *Mildred Pierce*', derleme içinde: Kaplan, E. A. (der.) *Women in Film Noir*, Londra, British Film Institute Publishing (gözden geçirilmiş baskı)
—(der.) (1985) The Cinema Book, Londra, British Film Institute Publishing
—(1996) Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema, Londra, British Film Institute Publishing
Cook, P. ve Dodd, P. (derleyenler) (1993) *Women and Film: A Sight and Sound Reader*, Londra, British Film Institute Publishing
Copjec, J. (der.) (1993) *Shades of Film Noir*, Londra ve New York, Verso
Corrigan, T. (1983) *New German Film: The Displaced Image*, Austin, Texas University Press
Courthion, P. (1968) 'Introduction', derleme içinde: Ragon, M. (der.) *Expressionism*, Londra, Heron Books
Cowie, E. (1984) 'Fantasia', *m/f*, No.9
Creed, B. (1993) *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*, New York ve Londra, Routledge
Creekmur, C. K. ve Dory, A. (1995) *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, Londra, Cassell
Cripps, T. (1977) *Slow Fade to Black: The Negro in American Film 1900-1942*, Oxford ve New York, Oxford University Press
—(1978) *Black Film as Genre*, Bloomington ve Londra, Indiana University Press

—(1982) 'New Black Cinema and Uses of the Past', derleme içinde: Yearwood, G. (der.) *Black Cinema Aesthetics: Issues in Black Filmmaking*, Ohio, Ohio University Papers on Afro-American, African and Caribbean Studies
—(1993) *Making Movies Black: The Hollywood Message Movies from World War Two to the Civil Right Era*, Oxford ve New York, Oxford University Press
Crisp, C. (1993) *The Classic French Cinema 1930-1960*, Bloomington, Indiana University Press
Culham, S. (1988) *Animation From the Script to the Screen*, Londra, Columbus Books
Davies, K., Dickey, J. ve Stratford, T. (derleyenler) (1987) *Out of Focus: Writings on Women and the Media*, Londra, The Women's Press
Davis, A. (1981) *Women, Race and Class*, New York, Random House
Dayan, D. (1974) 'The Tudor Code of Classical Cinema', *Film Quarterly*, Cilt 28, No. 1
De Lauretis, T. (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press
—(1985) 'Oedipus Interruptus', *Wide-Angle*, Cilt 7, No. 1-2
—(1989) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Londra, Macmillan
De Lauretis, T. ve Heath, S. (derleyenler) (1980) *The Cinematic Apparatus*, New York, St. Martin's Press
Dever, S. (2003) *Celluloid Nationalism and other Melodrama: From Post-Revolutionary Mexico to fin de siècle Mexamerica*, Albany, NY, State University Press
Diawara, M. (1986) 'Sub-Saharan African Film Production: Technological Paternalism', *Jump Cut*, Cilt 32
— (der.) (1993) *Black American Cinema: Aesthetics and Spectatorship*, New York ve Londra, Routledge
Dickinson, K. (der.) (2003) *Movie Music: The Film Reader*, Londra ve New York, Routledge
Dickos, A. (2002) *Street with no Name: A History of the Classic American Film Noir*, Lexington, University Press of Kentucky
Dimendberg, E. (2004) *Film Noir and the Spaces of Modernity*, Cambridge, Mass. ve Londra, Harvard University Press
Dines, G. ve Humez, J. (derleyenler) (1995) *Gender, Race and Class in the Media*, Londra, Sage
Dines, G., Jensen, R. ve Russo, A. (1998) *Pornography: The Production and Consumption of Inequality*, Londra ve New York, Routledge
Dines, P. (1994) *Images of the Algerian War: French Fiction and Film 1954-1992*, Oxford, Clarendon Press
Doane, M. A. (1982) 'Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator', *Screen*, Cilt 23, No. 3-4
—(1984) 'The Women's Film: Possession and Address', derleme içinde: Doane, M. A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (derleyenler) *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Maryland, The American Film Institute/University Publications of America
—(1987) *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington, Indiana University Press

—(1992) *Femmes Fatales: Feminism, Film Studies and Psychoanalysis*, New York ve Londra, Routledge
Doane, M. A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (derleyenler) (1984) *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Maryland, The American Film Institute/University Publications of America
Doherty, T. (1988) *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*, Boston, Unwin
Donald, J. (1989) *Fantasy and the Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
Donaldson, M. (2003) *Black Directors in Hollywood*, Texas, University of Texas Press
Donnely, J. K. (der.) (2001) Film Music: Critical Approaches, Edinburgh, Edinburgh University Press
Dorenkamp, M. ve Henke, R. (1995) *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, New York ve Londra, Routledge
Doy, G. (2000) *Black Visual Culture, Modernity and Postmodernism*, Londra ve New York, I. B. Tauris
Dworkin, A. (1991) *Pornography: Men Possessing Women*, Londra, Women's Press
Dyer, R. (1977a) 'Entertainment and Utopia', *Movie*, 24 (sayfa belirtilmemiş)
—(1977b) *Gays and Film*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1980) *Stars*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1986) Heavenly Bodies: Film Stars and Society, Londra, Cinema British Film Institute Series, Macmillan
—(1990) *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film*, Londra ve New York, Routledge
—(1993) *The Matter of Images: Essays on Representation*, Londra ve New York, Routledge
—(1997) *White*, Londra ve New York, Routledge
—(2004) 'The Talented Mr Rota', *Sight and Sound*, Cilt 14, No. 9
Dyssanayake, W. (der.) (1994) *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press
Easton, S. (1994) *The Problem of Pornography*, Londra ve New York, Routledge
Eder, K. ve Rossell, D. (derleyenler) (1993) *New Chinese Cinema*, Londra, National Film Theatre, British Film Institute Publishing
Eisner, L. (1969) *The Haunted Screen: Expressionism and the German Cinema*, Londra, Thames and Hudson
El-Assyouti, M. (2003) 'Asma El-Bakri: Freudian Slips', *Al-Ahram Weekly on line*, Sayı No. 619: http://weekly.ahram.org.eg/2003/619/profile.htm (erişme tarihi 07.04.05)
Elena, A. ve Lopez, M. D. (derleyenler) (2004) *The Cinema of Latin America*, Londra, Wallflower Press
Ellis, J. (1982) Visible Fictions, Londra ve New York, Routledge and Kegan Paul
Elsaesser, T. (1987) 'Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama', derleme içinde: Gledhill, C. (der.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1989) *New German Cinema: A History*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1996) 'Germany: The Weimar Years', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford ve New York, Oxford

University Press
Erdoğan, N. ve Göktürk, D. (2001) 'Turkish Cinema', derleme içinde: Leaman, Oliver (der.) *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londra ve New York, Routledge, 537-9
Ezra, E. (der.) (2004) *European Cinema*, Oxford, Oxford University Press
Faber, L. ve Walters, H. (2004) *Animation Unlimited: Innovative Short Films since 1940*, Londra, Laurence King Publication
Fanon, F. (1967) *Black Skin, White Masks* (ilk olarak 1952'de basılmış), New York, Grove Press
—(1968) *The Wretched of the Earth* (ilk olarak 1961'de basılmış), New York, Grove Press
Featherstone, M. ve Burrows, R. (derleyenler) (1995) *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk*, Londra, Sage
Ferncase, R. (1995) *Film and Video Lighting: Terms and Concepts*, Newton, MA, Focal Books, Butterworth-Heinemann
Feuer, J. (1982) *The Hollywood Musical*, Londra, Macmillan
Fischer, L. (1989) *Shot/Countershot: Film Tradition and Woman's Cinema*, Princeton, NJ, Princeton University Press ve Londra, British Film Institute(Macmillan Education Ltd
Fiske, J. ve Hartley, J. (1978) *Reading Television*, Londra ve New York, Methuen
Flitterman-Lewis, S. (1990) To Desire Differently: Feminism and the French Cinema, Urbana ve Şikago, University of Illinois Press
Forbes, J. ve Street, S. (2000) *European Cinema: An Introduction*, Basingstoke, Palgrave
Foucault, M. (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, çev. A. Sheridan, New York, Pantheon
—(1978) *The History of Sexuality*, Cilt 1, çev. R. Hurley, New York, Pantheon
Frayling, C. (1998) *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*, Londra, I. B. Tauris
Freud, S. (1931) 'Female Sexuality', derleme içinde tekrar basıldı: *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, çev. J. Strachey, Londra, Hogarth Press, 1953-74, Cilt 21, s. 64-145
Frieden, S., McCormick, R. W., Petersen, V. R. ve Vogelsang, L. M. (derleyenler) (1993) *Gender and German Cinema: Feminist Interventions*, Ciltler I ve II, Providence, Rhode Island ve Oxford, Berg Publishers Inc.
Friedman, L. (der.) (1993) *British Cinema and Thatcherism*, Londra, University College London Press
Furniss, M. (1998) *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Londra, Paris ve Roma, John Libbey
Fusco, C. (1989) 'About Locating Ourselves and Our Representations', Birmingham Third Space Section of the 1988 Birmingham Film and Television Film Festival, *Framework*, Cilt 36
Fuss, D. (der.) (1992) *Inside/Out: Lesbian Theories*, Gay Theories, New York ve Londra, Routledge
Gabbard, K. (2004) *Black Magic: White Hollywood and African-American Culture*, New Brunswick, NJ ve Londra, Rutgers University Press
Gabriel, T. (1982) Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation, Ann Arbor, Michigan University Press

—(1989) 'Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics', derleme içinde: Pines, J. ve Wileman, P. (derleyenler) Questions of Third Cinema, Londra, British Film Institute Publishing
Gaines, J. (1988) 'White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory', *Screen*, Cilt 29, No. 4
Gazdar, M. (1997) Pakistan Cinema: 1947-1997, Karaçi, New York, Oxford ve Delhi, Oxford University Press
Genehe, G. (1980) *Narrative Discourse*, çev. J. E. Lewin, Oxford, Blackwell
Gever, M., Parmar, P. ve Greyson, J. (derleyenler) (1993) *Queer Looks*, New York ve Londra, Routledge
Ghanian, T. A. ve Phillips, M. E. (1996) *Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*, Washington, Focal Press, Butterworth-Heinemann
Gidal, P. (1989) *Materialist Film*, Londra ve New York, Routledge
Gill, J. (1995) *Queer Noises*, Londra, Cassell
Gilroy, P. (1993) *The Black Atlantic: Modernity and National Consciousness* (1995'te tekrar basıldı), Londra ve New York, Verso
Givanni, J. (1992) *Black Film and Video List*, Londra, British Film Institute Publishing
— (der.) (2000) Symbolic Narratives/ African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image, Londra, British Film Institute Publishing
Givanni, J. ve Reynaud, B. (1993) 'Images de femmes noires', *CinémAction*, No. 67
Gledhill, C. (1980) 'Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism', derleme içinde: Kaplan, E. A. (der.) *Women in Film Noir*, Londra, British Film Institute Publishing (gözden geçirilmiş baskı)
— (der.) (1987) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1991) *Stardom: The Industry of Derive*, Londra ve New York, Routledge
Godard, J.-L. (1980) *Introduction à une véritable histoire du cinema*, Paris, Albatross
Gokulsing, K. M. (1999) 'Fatal Attraction? Nationalist and Patriotic Themes in Indian Films', yayınlanmamış makale
Gokulsing, K. M. ve Dissanayake, W. (1998) *Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change*, Staffordshire, Trentham Books
—(2003) Indian Popular Cinema (yeni gözden geçirilmiş baskı), Stoke-on-Trent, İngiltere ve Sterling, ABD, Trentham Books
Gopalan, L. (2002) *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*, Londra, British Film Institute
Grant, B. K. (der.) (1986) *Film Genre Reader*, Austin, Texas, University of Texas Press
—(1995) *Film Genre Reader II*, ikinci baskı, Austin, Texas, University of Texas Press
—(2003) *Film Genre Reader III*, üçüncü baskı, Austin, Texas, University of Texas Press
Grant, J. (1987) *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters*, New York, Harper and Row
—(2001) *Masters of Animation*, Londra, B.T. Batsford
Griffin, S. (1988) *Pornography and Silence*, Londra, The Women's Press

Griffith, J. (1997) *Adaptations as Limitations*, Cranbury University of Delaware Press
Grimshaw, A. (2002) *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press
Grodal, T. (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford, Clarendon Press
Grossman, A. (der.) (2000) *Queer Asian Cinema: Shadows in the Dark*, New York, Londra, Oxford, Harrington Park Press
Grosz, E. (1990) *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*, Londra ve New York, Routledge
Grosz, E. ve Probyn, E. (derleyenler) (1995) *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Londra ve New York, Routledge
Guerrero, E. (1993) *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia, Temple University Press
—(1994) 'Framing Blackness: The African American Image in the Cinema of the Nineties', *Cineaste*, Cilt XX, No. 2
Guha, R. (der.) (1982) *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*, 7 cilt, Delhi, Oxford University Press
Guneratne, A. R. ve Dissanayake, W. (2003) *Rethinking Third Cinema*, New York ve Londra, Routledge
Hadj-Moussa, R. (1994) Le Corps, *L'Histoire, Le Territoire: Les Rapports de genre le cinema d'Algérie*, Montreal ve Paris, Les Editions de Balzac
Hake, S. (2002) *German National Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Hammond, P. (2000) *The Shadow and its Shadows: Surrealist Writings on the Cinema* (üçüncü baskı), San Francisco, City Lights Books
Hampton, H. (2001) 'Whatever you Desire: Notes on Movieland and Pornotopia', *Film Comment*, Cilt 37, No. 4, 36-45
Hanson, E. (der.) (1999) *Out Takes: Essays on Queer Theory and Film*, Durham ve Londra, Duke University Press
Hardy, P., Milne, T. ve Willemen, P. (der.) (1986) *The Aurum Encyclopedia of Horror*, New York, Harper and Row
Hare, W. (2003) *Early Film Noir: Greed, Lust and Murder Hollywood Style*, Jefferson, NC ve Londra, McFarland
—(2004) *LA Noir: Nine Dark Visions of the City of Angels*, Jefferson, NC ve Londra, McFarland
Harper, G. ve Mendik, X. (derleyenler) (2000) *Unruly Pleasures: The Cult Film and its Critics*, Guilford, FAB Press
Harper, S. (1987) 'Historical Pleasures: Gainsborough Costume Melodrama', derleme içinde: Gledhill, C. (der.) *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1994) *Picturing the Past: The Rise and Fall of the Costume Drama*, Londra, British Film Institute Publishing
Hart, J. (1999) *The Art of the Storyboard: Storyboarding for Film, TV and Animation*, Woburn, MA, Butterworth-Heinemann
Hartley, J. (1982) *Understanding News*, Londra, Edward Arnold
Haskell, M. (1974) *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Harmandsworth, Penguin Books

Hawthorn, J. (1992) *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory*, Londra, Edward Arnold
Hayward, S. (1992) 'A History of French Cinema: 1895-1991 – Pioneering Filmmakers (Guy, Dulac, Varda) and Their Heritage', *Paragraph*, Cilt 15, No. 1
—(2004) *French National Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Heath, S. (1978) 'Difference', *Screen*, Cilt 19, No. 3
—(1981) *Questions of Cinema*, Londra, Macmillan
Hebdige, D. (1988) *Hiding in the Light*, Londra ve New York, Routledge
Higson, A. (1993) 'Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film', derleme içinde: Friedman, L. (der.) *British Cinema and Thatcherism*, Londra, University College London Press
Higson, A. ve Maltby, R. (1999) *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*, Exeter, Exeter University Press
Hill, J. (1986) *Sex, Class and Realism: British Cinema 1956-63*, Londra, British Film Institute Publishing
Hillier, J. (2001) *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, Londra, British Film Institute Publishing
Ho, S. (der.) (2002) *Planet Eros: New Japanese Independent Cinema*, Hong Kong: Hong Kong Arts Centre, Hong Kong Arts Development Centre
Hoffer, T. J. (1981) *Animation Reference Guide*, Westport, CN, Greenwood Press
Holmlund, C. ve Wyatt, J. (2005) *Contemporary American Independent Films*, Londra ve New York, Routledge
Hooks, B. (1981) *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Boston, Long Haul Press
—(1989) 'Choosing the Margin as a Space of Radical Openness', Birmingham Third Space Section of the 1988 Birmingham Film and Television Film Festival, *Framework*, Cilt 36
—(1992) *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press
Horne, P. ve Lewis, R. (derleyenler) (1996) *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Londra ve New York, Routledge
Horton, A. ve Magretta, J. (1981) *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., Inc.
Hull, G., Scott, P.B. ve Smith, B. (derleyenler) (1982) *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*, New York, The Feminist Press
Humphries, R. (2002) *The American Horror Film: An Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press
Huyssen, A. (1986) *After the great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Londra, Macmillan Press
—(1990) 'Mapping the Postmodern', derleme içinde: Nicholson, L. (der.) *Feminism/Postmodernism*, New York ve Londra, Routledge
Inglis, I. (der.) (2003) *Popular Music and Film*, Londra, Wallflower
Issa, R. ve Whitaker, S. (derleyenler) (1999) *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra, British Film Institute, National Film Theatre Publishing
Itzin, C. (1992) *Pornography: Women, Violence and Civil Liberties*, Oxford, Oxford University Press

Jackson, C. ve Tapp, P. (1997) *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Film*, St Kilda, Victoria, Australian Catalogue Company
Jakobson, R. (1960) 'Concluding Statement: Linguistics and Poetics', derleme içinde: Sebeok, T. (der.) *Style in Language*, Cambridge, MA, MIT Press
Jameson, E. (1983) 'Postmodernism and Consumer Society', derleme içinde: Foster, H. (der.) *Postmodern Culture*, Londra, Pluto Press
Jancovich, M. (1992) *Horror*, Londra, B. T. Batsford
—(1996) *Rational Fears: American Horror in the 1950s*, Manchester ve New York, Manchester University Press
—(2002) *Horror: The Film Reader*, Londra ve New York, Routledge
Johnson, R. ve Stain, R. (derleyenler) (1982/1995) *Brazilian Cinema*, Toronto, Associated University Presses
Johnston, C. (1973) *Notes on Women's Cinema*, Screen Pamphlet, Londra, Society for Education in Film and Television
—(1976) 'Women's Cinema as Countercinema', derleme içinde: Nicholls, B. (der.) *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press
Jones, J. (1991) 'The New Ghetto Aesthetic', *Wide Angle*, Cilt 13, No. 3 ve 4
Jones, K. (2001) 'Bay Watch: Bigger, Faster, Louder', *Film Comment*, Cilt 37, No. 4, 27-9
Joshri, L. M. (2001) *Bollywood: Popular Indian Cinema*, Londra, Dakini Books
Julius, M. (1996) *Action! The Action Movie A-Z*, Londra, B. T. Batsford Ltd.
Kabir, N. M. (2001) *Bollywood: The Indian Cinema Story*, Kent, Chatham Press
—(2003) 'A Way of Life: An Introduction to Indian Cinema', derleme içinde: Torgovik, J. (der.) *Bollywood Dreams*, Londra ve New York, Phaidon Press
Kaes, A. (1996) 'The New German Cinema', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford ve New York, Oxford University Press
Kalinak, K. M. (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, Madison University Press
Kaplan, E. A. (der.) (1980) *Women in Film Noir*, Londra, British Film Institute Publishing, gözden geçirilmiş baskı
—(1983) *Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York ve Londra, Methuen
—(der.) (1990) *Psychoanalysis and Cinema*, New York ve Londra, Routledge
—(1992) *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Londra ve New York, Routledge
—(1997) *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*, Londra ve New York, Routledge
Kassabian, A. (2000) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Music*, Londra ve New York, Routledge
Keesey, D. (2001) 'They Kill for Love: Defining the Erotic Thriller as a Film Genre', *CinéAction*, No. 58, 44-53
Kennedy, L. (1993) 'Is Malcolm X the Right Thing?', *Sight and Sound*, Cilt 3, 2
Kermode, M. (2003) 'What a Carve Up!', *Sight and Sound*, Cilt 13, No. 12, 12-16
King, B. (1985) 'Articulating Stardom', *Screen*, Cilt 26, No. 5
King, G. (2000) *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster*, Londra ve New York, I. B. Tauris

King, G. ve Krzywinska, T. (2000) *Science Fiction Cinema*, Londra, Wallflower Press
King, J. (1990) *Magical reels: A History of Cinema in Latin America*, Londra, Verso
King, J., Lopez, A. ve Alvarado, M. (derleyenler) (1993) *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, Londra, British Film Institute Publishing
Kirkham, P. ve Thumin, J. (derleyenler) (1995) *Me Jane: Masculinity, Movies and Women*, Londra, Lawrence and Wishart
Kline, T. J. (1992) *Screening the Text: Intertexuality in New Wave French Cinema*, Baltimore ve Londra, Johns Hopkins University Press
Knight, A. (2002) *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film*, Durham N. C ve Londra, Duke University Press
Knight, J. (1992) *Women and the New German Cinema*, Londra ve New York, Verso
Konigsberg, I. (1993) *The Complete Film Dictionary*, Londra, Bloomsbury
Kracauer, S. (1992) 'From Caligari to Hitler', derlem içinde: Mast, G., Cohen, M. ve Braudy, L. (derleyenler) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, dördüncü baskı New York ve Oxford, Oxford University Press
Kronish, A. (1996) *World Cinema: Israel*, Flicker Books, Madison, Farleigh Dickinson University Press
Krutnik, E. (1991) *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculnity*, Londra ve New York, Routledge
Kuhn, A. (1982) *Women's Pictures: Feminism and Cinema*, Londra ve Boston, Routledge and Kegan Paul
—(1985) *The Power of the Image: Essays on representation and Sexuality*, Londra ve New York, Routledge and Kegan Paul
—(1988) *Cinema, Censorship and Sexuality 1909-1925*, Londra ve New York, Routledge
—(1990) *Alien Zone*, Londra ve New York, Verso
—(der.) (1999) *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema*, Londra, Verso
Kuhn, A. ve Radstone, S. (derleyenler) (1990) *The Women's Companion to International Film*, Londra, Virago
Kuzniar, A. (2000) *The Queer German Cinema*, Stanford, Stanford University Press
Lacan, J. (1977) Ecrits: A Selection, çev. A. Sheridan, Londra, Tavistock Publications
Laspley, R. ve Westlake, M. (1988, 1992'de yeniden basılmış) *Film Theory: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press
Lassiter, J. ve Davy, S. (1995) *Toy Story: The Art and Making of the Animated Film*, New York, Hyperion
Lastra, J. (2000) *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*, New York ve Chichester, Columbia University Press
Lebeau, V. (1994) *Lost Angels: Psychoanalysis and the Cinema*, Londra ve New York, Routledge
—(2001) *Psychoanalysis and the Cinema: The Play of Shadows*, Londra ve New York, Wallflower Press
Lesage, J. (1974) 'Feminist Film Criticism: Theory and Practice', *Women and Film*, Cilt 1, No. 5-6

Lipschutz, R. D. (2001) *Cold War Fantasies: Film, Fiction and Foreign Policy*, Lanham, MD, Boulder, New York ve Oxford, Littlefield Publishers
Lord, P. ve Sibley, B. (1998) *Creating 3-D Animation: The Aardman Book of Filmmaking*, New York, Harry N. Abrams Inc.
Lovell, A. ve Hillier, J. (1972) *Studies in Documentary*, Londra, Secker and Warburg
Low, G. C.-L. (1996) *White Skins, Black Masks: Representation and Colonialism*, Londra ve New York, Routledge
Luhrmann, B. (2001) 'Strictly Red: Baz Luhrmann Interview by Graham Fuller', *Sight and Sound*, Cilt 11, No. 6, 14-6
Lurie, S. (1980) 'Pornography and the Dread of Women', derleme içinde: Lederer, L. (der.) *Take Back the Night*, New York, William Morrow
McClintock, A. (1995) *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, Londra ve New York, Routledge
Macdonell, D. (1986) *Theories of Discourse: An Introduction*, Oxford, Blackwell
McFerlane, B. (1996) *Novel on Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York ve Oxford, Clarendon Press
McGowan, T. (2004) *Lacan and Contemporary Film*, New York, Other Press
McMahon, B. ve Quin, R. (1986) *Reel Images: Film and Television*, South Melbourne, Australia, Macmillan
McNair, B. (1996) *Mediated Sex*, Londra, Arnold
—(2002) *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratisation of Desire*, Londra ve New York, Routledge
Maingard, J. (1998) *Strategies of Representation in South African Anti-Apartheid Documentary Film and Video from 1976-1995*, yayınlanmamış Doktora tezi, University of the Witwatersrand
Malik, K. (1996) *The Meaning of Race: Race, History and Culture in Western Society*, New York, New York University Press
Malkiewicz, K. (1986) *Film Lighting*, New York, Prentice Hall
Manatu, N. (2003) *African American Women and Sexuality in the Cinema*, Jefferson, North Carolina ve Londra, MacFarland and Co. Publishers
Manuell, R. ve Fraenkel, H. (1971) *The German Cinema*, Londra, J. M. Dent and Sons Ltd
Marcus, F. (der.) (1971) *Film and Literature: Contrasts in the Media*, New York, Chandler Publishing
Marcus, M. (1993) *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press
Marie, M. (2003) *The French New: An Artistic School*, Oxford, Blackwell Publishers
Martin, M. T. (der.) (1995) *Cinemas in the Black Diaspora: Diversity, Dependence and Oppositionality*, Detroit, Wayne State University Press
Marshall, B. ve Stilwell, R. (derleyenler) (2000) *Musicals: Hollywood and Beyond*, Exeter, Portland Oregon, Intellect Books
Mason, F. (2002) *American Gangster Cinema: From Little Caesar to Pulp Fiction*, Basingstoke ve New York, Palgrave Macmillan
Masoud, P. (2003) *African American Urban Experiences in Film*, Philadelphia, Temple University Press
Mast, G., Cohen, M., Braudy, L. (derleyenler) (1992) *Film Theory and Criticism* (dördüncü baskı), Oxford, Oxford University Press

Matthews, T. D. (1994) *Censored*, Londra, Chatto and Windus
Mayne, J. (1984) 'Women at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism', derleme içinde: Doane, M. A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (derleyenler) *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Maryland, The American Film Institute/University Publications of America
—(1993) *Cinema and Spectatorship*, Londra ve New York, Routledge
Medovoi, L. (1998) 'Theorizing Historicity, or the Many Meanings of *Blacula*', *Screen*, Cilt 39, No. 1
Mellen, J. (1974) *Women and Their Sexuality in the New Film*, New York, Dell
Mellencamp, P. (1995) *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*, Philadelphia, Temple University Press
Mell-Metereau, R. (1993) *Hollywood Androgyny*, New York, Columbia University Press
Mercer, K. (der.) (1988) *Black Film: British Cinema*, ICA belgesi No. 7, Londra, British Film Institute Publishing/ICA Publishing
—(1990) 'Diaspora Culture and the Dialogic Imagination: the Aesthetics of Black Independent Film in Britain', derleme içinde: Alvarado, M. ve Thompson, J. O. (derleyenler) *The Media Reader*, Londra, British Film Institute Publishing
Merquior, J. G. (1985) *Foucault*, Londra, Collins
Metz, C. (1971) *Essais sur la signification au cinema, Tome I*, Paris, Editions Klincksieck
—(1972) *Essais sur la signification au cinema, Tome II*, Paris, Editions Klincksieck; her iki cilt de M. Taylor (1974) tarafından çevirildi: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press
—(1975) 'The Imaginary Signifier', *Screen*, Cilt16, No. 3
Minh-ha, T. T. (1989) 'Outside In Inside Out', derleme içinde: Pines, J. ve Willemen, P. (derleyenler) *Questions of Third Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
Mishra, V. (2002) *Bollywood Cinema Temple of Desire*, Londra ve New York, Routledge
Modleski, T. (1982) 'Never To Be Thirty-Six Years Old: *Rebecca* as Female Oedipal Drama', *Wide Angle*, Cilt 5, No. 1
—(1988) *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, New York ve Londra, Methuen
—(1992) 'Time and Desire in the Woman's Film', derleme içinde: Mast, G., Cohen, M. ve Baudry, L. (derleyenler) *Film Theory and Criticism*, dördüncü baskı, Oxford, Oxford University Press
Moi, T. (1985) *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londra ve New York, Routledge
Mongia, P. (der.) (1996) *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*, Londra, New York, Sidney ve Auckland, Arnold
Monk, C. (1996) 'Review of *Sense and Sensibility*', *Sight and Sound*, Cilt 6, Sayı 3
Moraga, C. ve Anzaldua, G. (derleyenler) (1981) *This Bridge Called My Back*, New York, Persephone Press
Morrissette, B. (1985) *Novel and Film: Essays in Two Genres*, Şikago, Chicago University Press

Mudimbe, Y. V. (1988) *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Londra, James Currey
—(1992) *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987*, Şikago, University of Chicago Press
—(1994) *The Idea of Africa*, Bloomington, Indiana University Press
Mulvey, L. (1975) 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, Cilt 16, No. 3
—(1977) 'Notes on Sirk and Melodrama', *Movie*, No. 25
—(1987) 'Notes on Sirk and Melodrama' (güncelleştirilmiş), derleme içinde: Glendhill, C. (der.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1989) *Visual and Other Pleasures*, Londra, Macmillan
Murray, B. (1990) *Film and German Left in the Weimar Republic: From Caligari to Kuhle Wampe*, Austin, University of Texas Press
Naficy, H. (1979) 'Iranian Feature Films: A Brief Critical History', *Querterly Review of Film Studies*, Cilt 4
—(1992) 'Islamizing Cinema in Iran', derleme içinde: Farsoun, S. K. ve Mehrdad Mashayeki (derleyenler) *Iran: Political Culture in the Islamic Republic*, Londra ve New York, Routledge
—(1993) *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, Miniapolis, University of Minnesota
Naficy, H. ve Gabriel, T. (derleyenler) (1993) *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Chur, İsviçre, Harwood Academic Publishers
Neale, S. (1980) *Genre*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1985) Cinema and Technology: Image, Sound and Colour, Londra Macmillan/ British Film Institute Publishing
—(1990) 'Questions of Genre', *Screen*, Cilt 31, No. 1
—(1993) *Genre and Hollywood*, Londra ve New York, Routledge
Neale, S. ve Smith, M. (1998) *Contemporary Hollywood Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Neupert, R. (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*, Detroit, Wayne State University Press
Nichols, B. (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press
—(2001) *Introduction to the Documentary*, Bloomington Indiana, Indiana University Press
Nicholson, L. (der.) (1990) *Feminism/Postmodernism*, Londra ve New York, Routledge
Noble, A. (2004) *Mexican National Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Nowell-Smith, A. (1987) 'Minelli and Melodrama', derleme içinde: Glendhill, C. (der.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, Londra, British Film Institute
Orr, J. (1993) *Cinema and Modernity*, Cambridge, Polity Press
Oshana, M. (1985) *Women of Colour: A Filmography of Minority and Third World Women*, New York ve Londra, Garland Publishing Inc.
O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D. ve Fiske, J. (1992) *Key Concepts in Communication*, Londra ve New York, Routledge (altıncı baskı)

Oudart, J.-P. (1977) 'Cinema and Suture', *Screen*, Cilt 18, No. 1
Özgüç, A. (1988) *A Chronological History of the Turkish Cinema: 1914-1988*, Istanbul, Ministry of Tourism (Kültür ve Turizm Bakanlığı)
Paul, W. (1994) *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, New York, Columbia University Press
Penley, C. (1985) 'Feminism, Film Theory and the Bachelor Machines', *m/f*, No. 10
—(1988) *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge ve Londra, British Film Institute Publishing
—(1989) *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis*, New York ve Londra, Routledge
Phillips, G. D. (2000) *Creatures of Darkness, Detective Fiction and Film Noir*, Lexington, University Press of Kentucky
Pick, S. (1993) *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Austin, University of Texas Press
Pillig, J. (der.) (1992) *Women and Animation: A Compendium*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1997) *A Reader in Animation Studies*, Londra, Paris ve Roma, John Libbey
Pines, J. ve Willeman, P. (derleyenler) (1989) *Questions of Third Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
Place, J. (1980) 'Women in Film Noir', derleme içinde: Kaplan, E. A. (der.) *Women in Film Noir*, Londra, British Film Institute Publishing (gözden geçirilmiş baskı)
Porfirio, R., Silver, A. ve Ursini, J. (derleyenler) (2002) *Film Noir Reader 3: Interviews with Filmmakers of the Classic Noir Period*, New York, Limelight Editions
Powrie, P. ve Stilwell, R. (derleyenler) (2005) *Changing Tunes: The Use of Preexisting Music in Films*, Aldershot, Ashgate
Pribham, D. (der.) (1988) *Female Spectators*, Londra ve New York, Verso
Rajadhyaksha, A. (1996) 'India: Filming the Nation', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press
Rajadhyaksha, A. ve Willemen, P. (1994) *Encyclopedia of Indian Film*, New Delhi ve Londra, British Film Institute Publishing ve Oxford University Press
Rayns, T. ve Meek, S. (derleyenler) (1980) *Electric Shadows: Forty five Years of Chinese Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
Reay, P. (2004) *Music in Film: Soundtracks and Synergy*, Londra ve New York, Wallflower Press
Reid, M. A. (1993) *Redefining Black Film*, Berkeley, Los Angeles ve Oxford, University of California Press
Renov, M. (der.) (1993) *Theorizing Documentary*, New York ve Londra, Routledge
Rentschler, E. (1988) *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices*, New York ve Londra, Holmes and Maier
Rheudan, J. (1993) 'The Marriage of Maria Braun: History, Melodrama, Ideology', derleme içinde: Frieden, S., McCormick, R. W., Petersen, V. R. ve Vogelsang, L. M. (derleyenler) *Gender and German Cinema: Feminist Interventions*, Oxford, Berg Publishers
Rocchio, V. F. (2000) *Reel racism: Confronting Hollywood's Construction of Afro-American Culture*, Boulder, Colorado ve Oxford, Westview Press

Rodgerson, G. ve Wilson, E. (derleyenler) (1991) *Pornography and Feminism: The Case Against Censorship*, Londra, Lawrence and Wishart
Rose, J. (1986) *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, Verso
Rosen, M. (1973) *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*, New York, Coward McCann and Geoghegan
Ross, K. (1996) *Black and White Media: Black Images in Popuhu Film and Television*, Cambridge, Polity Press
Rothman, G. (1976) 'Against "The system of the suture"', derleme içinde: Nicholls, B. (der.) *Movies and Methods: An Anthology*, Berkeley, University of California Press
Russell, C. (1999) *Experimental Ethnography*, Durham ve Londra, Duke University Press
Russell, J. (2002) *The Pocket Essential Vietnam War Movie*, Harpender Herts, Pocket Essentials
Russo, V. (1981) *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, ikinci baskı 1987, New York, Harper and Row
Said, E. (1978) *Orientalism*, New York, Pantheon
Salt, B. (1977) 'Film Style and Technology in the 1940s', *Film Quarterly*, Sonbahar
—(1983) *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londra, Starword
Sandler, K. S. (der.) (1998) *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Brothers Animation*, Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press
Saunders, J. (2001) *The Western Genre: From Lordsburg to Big Whiskey*, Londra ve New York, Wallflower Press
Schaefer, E. (1999) *'Bold! Daring! Shocking! True!': A History of Exploitation Films, 1919-1959*, Durham ve Londra, Duke University Press
Schatz, T. (1981) *Hollywood Genres*, New York, Random House
Screen (1984) 'Special Issue on the Soundtrack', Cilt 25, No. 3
—(1988) 'Special Issue on Race', Cilt 29, No. 4
—(1992) *Sexing the Subject: A Screen Reader in Sexuality*, Londra ve New York, Routledge
Segal, L. ve McIntosh, M. (derleyenler) (1992) *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, Londra, Virago
Shafik, V. (1998) *Arab Cinema: History and Cultural Identity*, Cairo, American University in Cairo Press
Shapiro, J. (2002) *Atomic Bomb Cinema : The Apocalyptic Imagination on Film*, New York ve Londra, Routledge
Shaw, T. (2001) *The British Cinema and the Cold War Film*, Londra ve New York, I. B. Tauris
Shiri, K. (der.) (1993) *Africa at the Pictures*, BFI Dosyası No. 10, Londra, National Film Theatre Publication
Shohat, E. (1989) *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*, Austin, University of Texas Press
—(2003) *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*, New Brunswick, NJ ve Londra, Rutgers University Press
Shohat, E. ve Stam, R. (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York ve Londra, Routledge
Showalter, E. (der.) (1989) Speaking of Gender, New York ve Londra, Routledge
Silberman, K. (1981) 'Masochism and Subjectivity', *Framework*, No. 12

—(1983) *The Subject of Semiotics*, Oxford, Oxford University Press
Silberman, M. (1996) 'What is German in German Cinema?', *Film History*, Cilt 8
Slaig, L. ve Williams, T. (1975) *Italian Western: The Opera of Violence*, Londra, Lorrimer
Slocum, D. J. (2001) *Violence and American Cinema*, New York ve Londra, Routledge
Snead, J., MacCabe, C. ve West, C. (derleyenler) (1994) *White Screen, Black Images: Hollywood from the Dark Side*, New York ve Londra, Routledge
Sobchack, V. (1993) *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New York, New York University Press
Sodenbergh, S. (1999) 'The Flash-back Kid: Interview with Steven Soderbergh, by Sheila Johnston', *Sight and Sound*, No. 9, Cilt 11, 12-14
Solanas, F. ve Getino, O. (1983) 'Towards a Third Cinema', derleme içinde: Chanan, M. (der.) *Twenty-Five Years of the New Latin American Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
Solomon, C. (der.) (1987) *The Art of the Animated Image*, Los Angeles, American Film Institute
—(1994) *History of Animation*, New York, Wings Books, Random House
Sonnenschein, D. (2001) *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound*, Studio City, CA, Michael Wise Productions
Sorlin, E. (1991) *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, New York ve Londra, Routledge
Spicer, A. (2002) *Film Noir*, Harlow Essex, Pearson Education
Spivak, G. C. (1985) 'Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow Sacrifice', *Wedge*, Cilt 7, No. 8
—(1987) *In Other Worlds: Essays on Cultural Politics*, New York, Methuen
Stacey, J. (1993) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, Londra ve New York, Routledge
Staig, L. ve Williams, T. (1975) *The Italian Western: The Opera of Violence*, Londra, Lorrimer
Stam, R. (2000) *Film Theory: An Introduction*, Londra ve New York, Blackwells
Stam, R., Burgoyne, R. ve Flitterman-Lewis, S. (1992) *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, New York ve Londra, Routledge
Stanfield, P. (2001) *Hollywood, Westerns and the 1930s: The Lost Trail*, Exeter, Exeter University Press
Stead, P. (1989) *Film and the Working Class*, Londra ve New York, Routledge
Stephens, M. L. (1995) *Film Noir: A Comprehensive Illustrated Reference to Movies, Terms and Persons*, North Carolina ve Londra, McFarland and Co. Inc. Publishers
Stevenson, J. (2000) *Fleshpot: Cinema's Sexual Myth and Taboo Breakers*, Manchester, Head Press
Stollery, M. (2001) 'Masculinities, Generations, and Cultural Transformation in Contemporary Tunisian Cinema', *Screen*, Cilt 42, No. 1, 48-63
Street, S. (2001) *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film*, Londra ve New York, Wallflower Press
Strong, J. (1999) *Six Novels Adapted for Cinema*, yayınlanmamış Doktora tezi, Stirling University

Studlar, G. (1985) 'Masochism and the Preverse Pleasures of the Cinema', derleme içinde: Nicholls, B. (der.) *Movies and Methods*, Cilt 2, Berkeley, University of California Press
—(der.) (2001) *John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era*, Bloomington Indeanopolis, Indiana University Press
Suleri, S. (1992) 'Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial Condition', *Critical Inquiry*, No. 18, Cilt 4
Tapper, R. (der.) (2002) *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, Londra, I. B. Tauris
Tasker, Y. (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Comedia Series, New York ve Londra, Routledge
Taylor, C. (1986) 'The L. A. Rebellion: New Spirit in American Film', *Black Film Review*, Cilt 2, No. 2
—(1996a) *The Encyclopedia od Animation Techniques*, Oxford, Boston, Johanesburg, Melbourne, Yeni Delhi ve Singapur, Focal Press
—(1996b) 'The Re-birth of the Aesthetic in Cinema', derleme içinde: Bernardi, D. (der.) *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of US Cinema*, New Jersey, Rutgers University Press
Taylor, R. ve Christie, I. (derleyenler) (1994a) *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Londra ve New York, Routledge
—(1994b) *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Taylor, R. ve Spring, D. (derleyenler) (1993) *Stalinism and Soviet Cinema*, Londra ve New York, Routledge
Telotte, J. P. (1999) *A Distant Technology: Science Fiction and the Machine Age*, New England, Wesleyan University Press of New England
Thomas, D. (2000) *Beyond Genre: Melodrama, Comedy and Romance in Hollywood Films*, Moffat, Dumfrieshire, Cameron and Hollis
Tomaselli, K. (1988) *The Cinema of Apartheid*, New York, Smyrna Press
Tompkin, J. (1992) *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press
Torgovnik, J. (2003) *Bollywood Dreams*, Londra ve New York, Phaidon Press Ltd
Tudor, A. (1989) *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basil Blackwell
Turim, M. (1989) *Flashbacks in Film: Memory and History*, New York ve Londra, Routledge
Turner, G. (1988) *Film as Social Practice*, Londra ve New York, Routledge
Tuska, J. (1976) *The Films of the West*, New York, Doubleday and Co. Inc.
Ukadike, N. F. (1994) *Black African Cinema*, Berkeley, Los Angeles ve Londra, University of California
—(der.) (1995) *New Discourses of African Cinema*, *Iris* Özel Sayısı, No. 18
Van Sant, G. (2004) S. F. Said'in 'Shock Corridors' makalesinde alıntılanmış, *Sight and Sound*, Cilt 14, Sayı 2, 16-18
Vasey, R. (1997) *The World According to Hollywood: 1918-1939*, Exeter, Exeter University Press
Verhoeven, D. (1997) 'The Sexual Terrain of the Australian Feature Film: Putting the Outback into the Ocker', derleme içinde: Jackson, C. ve Tapp, P.

(derleyenler) *The Bent Lens: A World Guide to Gay and Lesbian Film*, St Kilda, Victoria, Australian Catalogue Company
Vieler-Portet, C. (1991) *Black and Third World Cinema: Film and Television Bibliography*, Londra, British Film Institute Publishing
Vieyra, P. S. (1975) *Le Cinéma Africain des origins d 1973*, Paris, Présence Africaine
—(1983) *Le Cinéma au Sénégal*, Brüksel ve Paris, OCIC/L Harmattan
Vincendeau, Ginette (der.) (1995) *Encyclopedia of European Cinema*, New York, Facts on File
Wagner, G. (1975) *The Novel and the Cinema*, New York, Associated University Presses Inc.
Walker, J. (der.) (2001) Westerns: Films through History, New York ve Londra, Routledge
Washburn, D. (2001) *Word and Image in Japanese Cinema*, Cambridge and New York, Cambridge University Press
Wayne, M. (2001) *Political film: The Dialectics of Third Cinema*, Londra ve Sterling VA, Pluto Press
Weiss, A. (1990) *Vampires and Violets: Lesbian Representation in the Cinema*, Londra, Pandora Press
Wells, P. (1998) *Understanding animation*, Londra, Routledge
Whisman, V. (1995) *Queer by Choice: Lesbian and Gayness and the Politics of Identity*, New York, Routledge
Wilkins, M. (1989) 'I'm Gonna Git You Sucka: A Glance at the Blacksploitation Era', *Black Face*, No. 1
Willemen, P. (1989) 'The Third Cinema Question: Notes and Reflections', derleme içinde: Pines, J. ve Willeman, P. (derleyenler) *Questions of Third Cinema*, Londra, British Film Institute Publishing
—(1994) *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Londra, British Film Institute Publishing
Williams, C. (der.) (1980) *Relism in the Cinema*, Londra ve Henley, Routledge and Kegan Paul
Williams, L. (1981) *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Urbana, Şikago, Londra, University of Illinois Press
—(1984) 'When the Woman Looks', derleme içinde: Doane, M. A., Mellencamp, P. ve Williams, L. (derleyenler) *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, Maryland, The American Film Institute/University Publications of America
Wilson, A. (2002) *24 Hour Party People: What the Sleeve Notes never Tell You*, Londra, Channel 4 Books
Winston, B. (1995) *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*, Londra, British Film Institute Publishing
Wojcik, P. R. ve Knight, A. (derleyenler) (2001) *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, Durham, NC, Duke University Press
Wollen, P. (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*, Londra, Secker and Warburg
—(1982) *Semiotic Counter-Strategies: Readings and Writings*, Londra, Verso
Wood, R. (1992) 'Ideology, Genre, Auteur', derleme içinde: Mast, G., Cohen, M. ve Baudry, L. (derleyenler) *Film Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press

—(1979) 'Introduction', derleme içinde: Wood, R. ve Lippe, R. (derleyenler) *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto, Festivals of Festivals

Woodhead, C. (der.) (1989) *Turkish Cinema: An Introduction*, Londra, Centre for Near and Middle-East Studies, Occasional Paper 5

Wrathall, J. (2004) 'Excursion to Hell', *Sight and Sound*, Cilt 14, No. 2, 28-30

Wright, W. (1975) *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley, Los Angeles ve Londra, University of California Press

Xavier, I. (1997) 'The Humiliation of the Father: Melodrama and Cinema Nôvo's Critique of Conservative Modernization', *Screen*, 38: 4

Yau, E. (1996) 'China after the Revolution', derleme içinde: Nowell-Smith, G. (der.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford ve New York, Oxford University Press

Young, L. (1996) *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*, Londra ve New York, Routledge

Zhang, X. (1998) *Chinese Modernism in the Era of Reform*, Durham, NC, Duke University Press

Zhang, Y. (2004) *Chinese National Cinema*, Londra ve New York, Routledge

Zhang, Y. ve Xiao, Z. (derleyenler) (1998) *Encyclopedia of Chinese Film*, Londra ve New York, Routledge

Žižek, S. (1999) *The Fright of Real Tears: The Uses and Misuses of Laçan in Film Theory*, Londra, British Film Institute Publishing

Filmler Dizini

A

A bout de souffle (Serseri Aşıklar) 158

A hora da estrela (Yıldızın Saati) 599

A ma soeur 357

A nous la liberté 130

Abi and Rabi (Abi ve Rabi) 611

Accused, The (Sanık) 661

Aces High 419

Across the Pacific (Pasifik'i Geçmek) 425

Adieu Bonaparte (Elveda Bonaparte) 566

Adventures of Buffalo Bill, The 628

Adventures of Priscilla, Queen of the Desert (Priscilla Çöller Kraliçesi) 239, 327, 399, 668,

Adventures of Robin Hood, The (Vatan Kurtaran Aslan) 23

African Queen, The (Afrika Kraliçesi) 257

Afrique 569

Afrique sur Siene 556

Age of Innocence, The (Masumiyet Çağı) 268, 542

Aguirre, Wrath of God (Aguirre, Tanrının Gazabı) 41

A.I. (Yapay Zeka) 85

Air Force (Hava Kuvvetleri) 426

Airport (Havaalanı) 502

Ajantrik (The Unmechanical) 620

Al Dhikrayat al Kasibah (al-Djakira al-khisba) (Fertile Memories) 605

Alam Ara 91, 583

Alexander (İskender) 115

Alexander Nevsky 488

Algérie en flammes (Cezayir Yanıyor) 369

Algiers/Beyrouth: Pour mémoire (Cezayir/Beyrut: Bir Hediyelik Eşya) 571

Ali Baba 581

Alibaba and the Forty Thieves (Ali Baba ve Kırk Haramiler) 581

Alien series (Yaratık serisi) ; Alien (Yaratık) ; Alien 3 (Yaratık 3) ; Alien Resurrection (Yaratık: Diriliş) 28, 82, 83, 133, 265, 392

All Quiet on the Western Front (Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok) 418, 513, 519

All that Heaven Allows (Her Şey Senin İçin) 284

Alphaville (Alfa Şehri) 86

Amadi 554

American in Paris, An (Paris'te Bir Amerikalı) 324, 329

Amores perros (Paramparça Aşklar ve Köpekler) 601

Anatomy of Hell (Cehennemin Anatomisi) 357

Andaz 584

Annie Hall 514

Annie Oakley 635

Anoklu Dastan 590

Antonio das Mortes 596, 649

Apocalypse Now (Kıyamet) 66, 433

Arizona Bill series 621

Armageddon 26

Arroseur arrosé (Bahçıvanın Sulanışı) 256

Ascenseur pour l'échafaud (İdam Sehpası) 315

Attack! 428

Aviator, The (Göklerin Hakimi) 537

Awaara (Avare) 584

B

Bab El-Oued City 571

Babes in Arms (Bahar Çiçekleri) 322

Babes on Broadway (Bebekler Broadway'de) 322

Baise-moi (Becer Beni) 356

Baldwin's Nigger 453

Ballad of Little Jo, The 635, 636

Bande á part (Çete) 365

Bangkok Dangerous (Zor Karar) 23

Barb Wire (Bana Bebek Deme) 28

Barkleys of Broadway (Broadway'li Barkley'ler) 329

Basic Instinct (Temel İçgüdü) 356

Bat, The (Yarasa) 114

Bataan 426

Battle for the Planet of the Apes (Maymunlar Gezegeninde Savaş) 81
Battle of Britain (Göklerde Vuruşanlar) 428
Battle of Midway, The (Midway Savaşı) 423
Battleground (Savaş Alanı) 427
Battleship Potemkin (Potemkin Zırhlısı) 271
Beast from 20,000 Fathoms, The (Yirmi Bin Kulaç Derinden Gelen Canavar) 262, 263
Beginning and End (Başlangıç ve Son) 566
Beginning or the End, The (Sonun Başlangıcı) 431
Behind the Green Door 355
Behind the Sun 600
Bejing Bicycle (Pekin Bisikleti) 579
Being John Malkovich (John Malkovich Olmak) 400
Beloved 542
Ben Hur 115
Bend it Like Beckham (Hayatının Çalımı Beckham) 457
Bend of the River (Nehrin Dönemeci) 637
Beneath the Planet of the Apes (Maymunlar Cehenneminin Altında) 81
Bezhin Meadow (Bejin Çayırı) 486
Bhaji on the Beach (Bhaji Plajda) 456
Bhuvan Shome 586
Big Boss, The (Büyük Patron) 22
Big Jim McLain 431
Big Timers 461
Bigger than Life (Tehlikeli Arzular) 284
Billy the Kid 633, 640
Birds, The (Kuşlar) 181
Birth of a Nation, The (Bir Ulusun Doğuşu) 114, 434, 459, 461
Birth of a Race 461
Bismarck 422
Black Joy 331
Black Narcissus (Siyah Nergis) 318
Blackboard Jungle, The (Karatahta Ormanı) 496
Blackboards (Kara Tahta) 614, 615
Blacula (Zenci Drakula) 470
Blade Runner (Bıçak Sırtı) 86
Blazing Saddles 534
Blob, The 262
Blood Feast 258
Blue Collar (Mavi Tasma) 66
Blue Denim 496
Blue Velvet (Mavi Kadife) 66
Body Beautiful, The 456
Body of Evidence (Kanıt Vücutlar) 356
Bombay 587, 588
Bond movies (Bond filmleri) 21, 22, 317, 514
Bonny and Clyde (Bonny ve Clyde) 510
Boogie Nights (Ateşli Geceler) 67, 356
Born in Flames (Alevlerde Doğmak) 397
Born on the Fourth of July (Doğum Günü Dört Temmuz) 433
Borom Sarret 556
Boss Nigger (The Black Bounty Killer) 468, 636
Bound (Tuhaf İlişkiler) 400
Boys Don't Cry (Erkekler Ağlamaz) 400
Boyz 'n the Hood (Artık Çocuk Değiller) 218
Bride and Prejudice (Gelinim Olur musun?) 91, 457, 593
Bride of Frankenstein, The (Frankenstein'ın Gelini) 512
Bridge, The 427
Bridge over the River Kwai, The (Kwai Köprüsü) 428
Bridge Too Far, A (Savaş Köprüleri) 428
Bridget Jones films (Bridged Jones filmleri) 257
Bringing up Baby (Tehlikeli Bebek) 438, 511
Broadway Melody (Broadway'in Melodisi) 319
Broken Arrow (Kırık Ok) 534, 639
Bronco Billy's Redemption 630
Brood, The (Hastahanede Dehşet) 85, 263, 317
Brute, The 462
Buck and the Preacher (Kızgın ve Sakin) 636

Buena vida Delivery (Güzel Hayat) 599
Buffalo Bill 628, 634
Bulbule-Pakistan 589
Bully 498, 499
Burma Victory 420
Burmese Harp, The (Burma Arpı) 427
Burning an Illusion 453, 454
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Sonsuz Ölüm) 239, 536, 640
Butterfly Kiss (Kelebeğin Öpücüğü) 400

C

Cabaret (Kabare) 332
Cabin in the Sky 324, 330
Cabinet of Dr Caligari, The (Doktor Caligari'nin Kabinesi) 260, 644
Cairo 566
Captain Blood (Kanlı Korsan) 23
Carandiru 600
Carefree 322
Casablanca (Kazablanka) 425
Casanova 317
Cat People (Kedi Kız) 65
Central do Brazil (Merkez İstasyonu) 598
Charlie Chan serisi 516
Charlie's Angels (Çarli'nin Melekleri) 28
Chicken Run (Tavuk Firarda) 100
Chikin Biznis ... The Whole Story 599
Children of the Atom Bomb 432
China Gate 431
China, My Sorrow 579
Chinatown (Çin Mahalesi) 534
Chisum(Ben İstersem Yaşarsı) 640
Christopher Strong (Ateş Böceği) 286, 293
Chronicle of a Disappearance (Bir Kayboluşun Güncesi) 605, 606
Chronique d'un été (Bir Yaz Güncesi) 76
Chroniques des année de braise 569
Cidade de Deus (Tanrı Kent) 600
Circle, The (Daire) 614, 615
Citizen, an Inspector and a Thief, A 568
Citizen Kane (Yurttaş Kane) 113, 172, 297, 511, 594
City Lights (Şehir Işıkları) 514
City of Hope (Umut Şehri) 67
Clean Pastures 96
Cleopatra (Kleopatra) 115
Cleopatra Jones (Kleopatra Jones) 469
Clerks (Tezgahtarlar) 67
Close Encounters of the Third Kind (Üçüncü Türden Yakınlaşmalar) 81
Coal Black and De Sebben Dwarves (Kara Kömür ve Yedi Cüceler) 96
Coalface 74
Cobweb, The (Örümcek Ağı) 285
Coffy 469
Collateral (Tetikçinin Gecesi) 26
Collateral Demage (Ölümüne Takip) 24
Color of Money, The (Paranın Rengi) 239
Color Purple, The (Mor Yıllar) 542
Colossus of New York, The 263
Coma 392
Come Back Africa 652
Come and See (Gel ve Gör) 429
Coming Home (Eve Dönüş) 433
Compulsion 396
Concerto Darb Saada 567
Confessions of a Nazy Spy 424
Congorilla 556
Connection, The 652
Conquest of the Planet of the Apes (Maymunlar Cehenneminin Fethi) 87
Conspiracy of the Doomed 431
Conversation, The (Konuşma) 66
Cool and the Crazy, The 496
Cool World, The 463, 652
Courage Under Fire (Ateş Altında Cesaret) 434
Covered Wagon, The 630
Crash (Çarpışma) 317
Created Surface of the Earth, The 482
Crime in the Street 496
Crimson Gold (Kanlı Altın) 614
Crouching Tiger, Hidden Dragon (Kaplan ve Ejderha) 23

Crow, The (Ölümsüz Aşk) 26
Cry Freedom (Özgürlük Çığlığı) 560
Crying Game, The (Ağlatan Oyun) 526
Curfew 605
Cyrano de Bergerac 61
D
Dam Buster, The 347, 427
Dancer in the Dark (Karanlıkta Dans) 335
Dances with Wolves (Kurtlarla Dans) 640
Dancing Darkies 327, 460
Dancing Nig, The 460
Daughters of the Dust 467
Day at War, A 422
Day for Night (Gecenin Ötesi) 169, 203, 207
Day the Earth Caught Fire, The 80
Days, The 578
Dead End (Ölüm Çıkmazı) 114
Dead Man (Ölü Adam) 67
Dead Ringers (Ölü İkizler) 88, 133, 182, 317,537
Death in Venice (Venedik'te Ölüm) 314
Death Wish (Yara) 27
Deep Throat (Derin Gırtlak) 355
Deer Hunter, The (Avcı) 433
Demolition Man (Cezalandırıcı) 27
Demolition of the Russian Monument at St Stephen, The (Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı) 608
Desert Hearts 397
Desert Victory 422
Desperately Seeking Susan (Çılgın Madonna) 259
Destiny 36
Deuses e os Moritos 651
Deux ou trois choses que je sais d'elle (Onun Hakkında Bildiğim 2-3 Şey) 161
Devarin 607
Devdas (Yüzyılın Aşkı) 584, 589
Devil's Doorway 639
Dharti Ke Lal 620
Die Hard series (Zor Ölüm serisi) 21
Dingjun Mountain (Dingjun Dağı) 574
Dirty Gertie from Harlem USA 461
Divine Horsemen, The (Kutsal Atçılar) 131
Divine Intervention (Kutsal Direniş) 606
Do Ansoo 590
Do the Right Thing (Doğruyu Seç) 471
Dr Jekyll and Mr Hyde (Dr Jekyll ve Mr Hyde) 260
Dr Mabuse, the Gambler (Dr Mabuse, Kumarbaz) 32
Dolly Sisters, The (Cici Kızkardeşler) 323
Dom 97
Doña Herlinda y su hijo 599
Double Indemnity (Çifte Tazminat) 243
Dracula (1931) 261
Dracula (1992) 261
Dragnet (Sıkı Polisler) 515
Dragstrip Girl 497
Dragstrip Riot 497
Dreaming Rivers 456
Driller Killer, The (Sondajcı Katil) 259
Drop Zone (Düşme Noktası) 27
Drugstore Cowboy (Eczane Kovboyu) 67
E
East Palace, West Palace (Doğu Sarayı, Batı Sarayı) 401, 579
Easy Rider 66, 255, 332, 668
Edward II 396
El Condor (Altınların Peşinde) 636
El crimen de padre Amaro (Günah) 601
Elegy, The (Ağıt) 609
Elephant (Fil) 498
Empire 311, 652
En résidence surveillé 556
Enginemen (Makinistler) 348
England Expects 416
Entr'acte (Perde Arası) 249
Eraserhead (Silgi Kafa) 66
Et Dieu créa la femme (Ve Tanrı Kadını Yarattı) 157
Eternal Jew, The (Ölümsüz Yahudi) 421

Even Cowgirls Get the Blues (Dişi Kovboylar Da Hüzünlenir) 396

Every Day Except Christmas (Noel'den Başka Her Gün) 348

Exorcist, The (Şeytan) 264

Exorcist, The: The Version You've Never Seen 266

Expresso Bongo 325

Extraordinary Adventures of Mr West in the Land of the Bolsheviks, The (Bay Batı'nın Bolşevik Topraklardaki Olağanüstü Maceraları) 484

F

Face/Off (Yüz Yüze) 23

Fall Guy, The 461

Fame 326

Fantasmagorie 93

Far from Heaven (Cennetten Çok Uzakta) 538

Farewell my Concubine (Hoşçakal Cariyem) 401, 578

Fargo 67

Fatal Attraction (Öldüren Cazibe) 133, 234, 356, 659

Father Son and Holy War 496

Fatma 573

Faust 34

Fear Eats the Soul (Korku Ruhu Kemirir) 41, 395

Felix the Cat 94

Fièvre 308

Fifth Element, The (Beşinci Element) 86

Final Analysis (Gerçeği Arayış) 356

Finding Forest 68

Fire 618

Fires on the Plain 427

Fire Were Started 420

Fist of Fury (Öfkenin Yumruğu) 22

Five 431

Fixed Bayonets 431

Flaming Creatures (Alevlenen Yaratıklar) 651

Flash Gordon series 79

Flirt 67

Fly, The (Sinek) 85, 133, 392

Flying Down to Rio (Rio'ya Uçmak) 320

Follow the Fleet (Denizciler Geliyor) 322

For a Few Dollars More (Birkaç Dolar İçin) 641

For Massa's Sake 460

Forrest Gump 366

Forty Guns 636

Four Horsemen of the Apocalypse, The (Mahşerin Dört Atlısı) 418

4 little girls 472

Fox of Glenarvon, The 422

Foxy Brown 469

Frankenstein 85, 133, 259, 261, 263, 368, 400, 512

Frantz Fanon: Black Skin White Mask 455, 488, 560, 561

French Connection, The (Kanunun Kuvveti) 534, 652

French Lieutenant's Woman, The (Fransız Teğmenin Kadını) 207

French Mothers 416

Frenzy (Cinnet) 181, 182

Fresh Kill 397

Friday the 13th (13. Cuma) 266

Friendly Persuasion (Beraber Yaşayalım) 516

From Here to Eternity (İnsanlar Yaşadıkça) 429

Full Contact 23

Full Metal Jacket 434

Funny Girl (Komik Kız) 326

Funny Lady (Komik Kadın) 326

G

Gadar-Ek Prem Kahta 588

Gallipoli (Gelibolu) 419

Gang of Freedom, The 602

Garam Hava (Sıcak Hava) 587

Garden State (Eve Dönüş) 498

Gaslight (Gaz Lambası) 290

Gazon maudit (Lanetli Çimen) 298
Genesis 97
Gentle Sex, The 421
Gentlemen Prefer Blondes (Erkekler Sarışınları Sever) 257
Germany in Autumn (Sonbaharda Almanya) 41
Gerry 68
Gertie the Dinosaur 94
Get Carter (Yüzleşme) 67
Ghost World (Hayalet Dünya) 498
GI Blues (Tatlı Nağmeler) 497
Gidget 497
Gigi 328
Gilda 243, 393, 515
Girl Crazy 322
Gladiator (Gladyatör) 115
Glass Shield, The 467
Glenn Miller Story 324
Go Fish! 397, 399
Godfather, The (Baba) 317, 364
Godfather, Part II, , The (Baba 2) 317
Gods and Monsters 400
Godzilla 263, 432
Gold Diggers of 1933 (Altın Arayan Kızlar) 322
Gold Rush, The (Altına Hücum) 514
Gone with the Win (Rüzgar Gibi Geçti) 251, 268, 404, 510
Goodwill Hunting (Can Dostum) 68
Gorgo 263
Grand Parade, The 418
Grease 326
Great Gatsby, The (Muhteşem Gatsby) 541
Great Train Robbery, The (Büyük Tren Soygunu) 436, 627, 630
Green Berets (Son Hücum) 432
Green Pastures, The 460
Guelwaar 563
Gueule d'amour (Yanık Gönüller) 156
Gunfighter 638

H
Haifa 605
Hair 326
Halfaouine (Terasların Çocuğu) 572, 573
Hallelujah 330
Halloween 264
Halls of Montezuma (Cehennem Köşesi) 428
Hamburger Hill (Hamburger Tepesi) 434
Hamsin 604
Hand, The 97
Handsworth Songs 455
Happy Together (Mutlu Beraberlik) 401
Hard Day's Night, A (Gençlerin Sevgilisi) 325
Hardcore 356
Harder They Come, The (Geldikleri Gibi Giderler) 326
Harishchandra 581
Harlan County USA 76
Harry Potter series (Harry Potter serisi) 537
Heart of Britain 420
Heaven's Gate (Cennetin Kapısı) 183
Heimat filmi 39
Hell and High Water 431
Hello Dolly! (Cici Kız) 326
Help! 325
Henry V 422
Heritage ... Africa (Afrika Mirası) 620
Hero, The (Kahraman) 588
Herr Doktor 417
High Art (Yüksek Sanat) 400
High Noon (Kahraman Şerif) 119, 514, 638
High School Confidential 496
Hijack Stories 559
Hiroshima, Hiroshima 432, 442
Hiroshima mon amour (Hiroşima Sevgilim) 158, 270
His Girl Friday (Cuma Kızı) 322
Histoire d'A 76
Histoire d'un crime 169
Histoire d'un retour (Bir Dönüşün Hikayesi) 602

Histoire d'une recontre 570
Hitler's Children 425
Homage by Assassination (Suikast Yoluyla Bağlılık) 605
Home Away from Home 456
Home from the Hill 285
Homesteader, The 462
Hope, The (Umut) 609
Hors la vie (Hayatın Dışında) 602
House Behind the Cedars 462
Howard's End (Howardların Sonu) 62
Humayun 584
Hunger, The (Açlık) 261
Hyenas (Sırtlanlar) 562
I
I Am a Fugitive from a Chain Gang (Ben Bir Pranga Kaçağıyım) 509
I Walked with a Zombie (Bir Zombi ile Yürüdüm) 262
I Was a Communist for the FBI 431
I was a Teenage Werewolf 497
Il tetto (Yuvasızlar) 229
I'll Cry Tomorrow (Yarın Ağlayacağım) 323
I'm Gonna Git You Sucka (Sana Gününü Göstericem) 471
Imitation of Life (Kırık Hayatlar (1934); Zehirli Hayat (1959)) 285, 286
In Casablanca Angels Don't Fly 572
In the Heat of the Night (Gecenin Sıcağında) 463
In the Line of Fire (Ateş Hattında) 626, 663
In Which We Serve (Denizlerin Hakimi) 421
Incendiary Blonde 323
Incredibles, The (İnanılmaz Aile) 100
India Song 60
Industrial Britain 75
Insider, The (Köstebek) 186
Interview with the Vampire (Vampirle Görüşme) 261
Invaders from Mars 80
Invasion of the Body Snatchers 431
Invisible Man, The (Görünmez Adam) 512
Iron Horse, The (Demir At) 632, 631
It Come from Outer Space 80
It Conquered the World 80
It Happened One Night (Bir Gecede Oldu) 438, 515
I've Heard the Mermaids Singing (Deniz Kızlarının Şarkısını Duydum) 397
J
J'accuse (Suçluyorum!) 417
Jackie Brown 468
Jailhouse Rock (Hapishane Rock'ı) 325, 498
Jaws 273, 513
Jazz Singer, The (Caz Şarkıcısı) 166, 319, 437, 508
Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles 60
Jedda 131
Jeera Sain 591
Jemima and Johnny 453
Jesus Christ Superstar 326
Johnny Guitar 398, 517, 633, 635, 638, 665
Jollies 397
Juju 620
Jump the Gun 554
Junior 392
Jurassic Park 85, 98, 134, 368, 514, 531
Just Another Girl on the IRT 475
K
Kaddu Beykatt 556
Kadosh (Kusal) 607
Kaiser-The Beast of Berlin, The 417
Kameradschaft 36
Kandahar 615
Kanta of Kebbi 554
Kartar Singh 590
Kasaba 611
Keep Punching 461
Ken Park 498

Keystone Cops 256
Khilon 592
Khush 397
Killer of Sheep 467
Kind of Loving 225
King and Country 418
King and I, The (Kral ve Ben) 325
King Arthur (Kral Arthur) 21, 117
King Kong 94, 263, 511
King Solomon's Mines (1937) (Kral Süleymanın Hazineleri) 331, 556
Kings of Cannibal Islands 556
Kiss Me Deadly (Öp Beni Öldüresiye) 243, 365, 393
Kiss of the Spiderwoman (Örümcek Kadının Öpücüğü) 393, 529, 600
Kitchen (Mutfak) 224, 309, 546
Klondike Annie 635, 665
Komal Gandhar 587, 620
Kukurantumi 620

L

La Bataille d'Alger (Cezayir Savaşı) 569, 621
La Battaille du rail (Demiryolu Savaşı) 421
La Belle équipe (Güzel Takım) 155, 156
La Belle et la Bête (Güzel ve Çirkin) 271, 316
La Chinoise (Çinli Kız) 60, 161
LA Confidential (Los Angeles Sırları) 246
La Coquille et le clergyman (Deniz Kabuğu ve Rahip) 49, 59, 308, 309
La Dense du feu 573
La Grande illusion (Harp Esirleri) 418, 453
La Hora de los Hornos (Fırınların Saati) 596, 615, 621
La Ley de Herodes (Hirodes'in Yasası) 601
La Mano en la trampa (Kapandaki El) 595
La Noivre de ... 556
La Nouba des femmes du mont Chenoua (Chenoua Dağı Kadınlarından Nouba) 570
La Nuit américaine (Gecenin Ötesi) 169
La Pointe course (Paralel Yaşamlar) 159
La Pomme (Elma) 613
La Régle du jeu (Oyunun Kuralı) 155
La Ruelle des fous 566
La Saison des hommes (Erkeklerin Mevsimi) 572, 573
La Souriante Mme Beudet (Madam Boudet'nin Gülüşü) 59
La terra trema (Yer Sarsılıyor) 228
La Vie de Christ 541
La Vie ast à nous 155
La Vie et la passion de Jésus Christ 541
La Ville des pirates (Korsanlar Şehri) 597
La Violence et la derision 567
La Zerda ou les chants de l'oubli (Zerda ve Unutkanlık Şarkıları) 570
Ladri di bicicletti (Bisiklet Hırsızları) 229
Lady in the Dugout 628
Lady Sings the Blues 323
Ladybird, Ladybird! 127
Lakhon Mein Eik 590
L'Année derniére à Marienbad (Geçen Yıl Marienbad'ta) 273
Lara Croft Tomb Rider 28, 184
L'Arlésienne 337
L'Assassinat du duc de Guise (Guise Dükü Cinayeti) 274
Lost Highway 66
Last Laugh, The (Son Adam) 34
Last Movie, The 66
Last Tango in Paris (Paris'te Son Tango) 356
Last Temptation of Christ, The (Günaha Son Çağrı) 414
Laura 44, 318, 392
L'Autre 566
Lawrence of Arabia (Arabistan'lı Lawrence) 114, 516
Layla and the Wolves (Leyla ve Kurtlar) 602, 639
Le Beau Serge (Yakışıklı Serge) 158
Le Chogrin et la petié (Kader ve Acıma) 76
Le Chant d'amour (Bir Aşk Şarkısı) 395

Le Ciel est à vous 421
Le Corbeau (Karga) 421
Le Cri du Coeur 563
Le Crime de M. Lange (Bay Lange'ın Suçu) 155
Le Destin 566
Le Jour se lève (Gün Doğuyor) 120, 155, 240, 296
Le Mépris (Nefret) 411, 440, 441
Le Moineau 566
Le Rouge aux lèvres 262
Le Sang d'un poète (Bir Şairin Kanı) 395
Le Vent des Aurès (Aurès'den Esen Rüzgar) 569
Left-Handed Gun, The (Solak Silahşör) 637
Legend of Nigger Charlie, The 468
Les Années folles du twist (Dönüşün Çılgın Yılları) 570
Les Demoiselles de Rochefort (Rochefort'lu Genç Kızlar) 326
Les Dupes 566
Les 400 Coups (400 Darbe) 158
Les Parapluies de Cherbourg (Cherbourg Şemsiyeleri) 326
Les Portes fermées 566
Les Silences du Palais (Sarayın Sessizliği) 572, 573
Les Vampires (Vampirler) 261
Lethal Weapon series (Çıplak Silah serisi) 21
Letter from an Unknown Woman (Meçhul Bir Kadının Mektupları) 290
Leyla the Bedouin 565
Life is Beautiful (Hayat Güzeldir) 429
Lillian Russell 323
Limey, The (Denizci) 67
Listen to Britain 420
Little Caesar (Küçük Sezar) 165, 242, 509
Little Chinese Seamstress 509, 579
Little United States, The 417
Locket, The 174
London Can Take It (Londra Kazanabilir) 419, 420
Lone Star (Yalnız Kovboy) 67
Loneliness of the Long Distance Runner, The (Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı) 225
Lonesome Cowboys (Yalnız Kovboylar) 652
Long Goodbye, The (Uzun Veda) 534
Long Road to Mazatlan 455
Longtime Companion (Kalıcı Dostluk) 239
Look at Britain series (İngiltere'ye Bak serisi) 348
Look Back in Anger (Öfke) 224, 225, 345, 349
Looking for Langston 399, 455
Lord of the Rings series (Yüzüklerin Efendisi serisi) 184
Los Motivos de Luz (Işık Motifleri) 601
Los Olvidados 588
Losing Ground 478
Lost Girl, The (Kayıp Kız) 611
Lost in Translation (Bir Konuşabilse) 68
Love Brewed in the African Pot 620
Love is the Devil 400
Love me Tender (Beni Şefkatli Sev) 497
Lucia 621
Luna de Avalleneda 599
M
M 36
M. Butterfly 317
Machorka-Muff 40
Magnificent Seven, The (Muhteşem Yedili) 639
Magnolia 66
Making of Branco Billy, The 630
Malcolm X 455, 472, 476
Maltese Falcon, The (Malta Şahini) 241
Maly Western 97
Mama 578
Man of Ases 572
Man with a Movie Camera (Kameralı Adam) 481, 482
Man Who Fell to Earth, The (Dünyaya Düşen Adam) 81

Man Who Shot Liberty Valance, The (Kahramanın Sonu) 631
Man Who Wasn't There, The (Orada Olmayan Adam) 67, 538
Man Who Would be King, The (Kral Olacak Adam) 517
Manon des sources (Manon'un Pınarları) 61
Maria Candelaria 594
Marnie 147, 171, 181, 287, 292
Marriage of Maria Braun, The (Maria Braun'un Evliliği) 395
Marty 514
Mary Shelley's Frankenstein 85, 368
*M*A*S*H (Cephede Eğlence) 433*
Matrix series (Matrix serisi) 82, 83, 84
Maula Jat 591
Mayıs Sıkıntısı 611
Mean Streets (Arka Sokaklar) 66
Meet Me in St Louis(Benimle St Louis'te Buluş) 324, 325
Meghe Dhaka Tara (Bulutlarla Kaplı Yıldız) 587, 620
Memorias del subdesarrollo (Azgelişmişliğin Anıları) 621
Men, The 428
Menace II Society 474, 475
Mendiants et orgueilleux 568
Merrie Melodies 96
Meshes of the Afternoon (İkindi Tuzakları) 59, 308, 652
Metropolis 32, 35, 36, 79, 84, 86,
Mildred Pierce 120, 170, 214, 246, 285, 392
Millions Like Us 421
Minority Report (Azınlık Raporu) 83
Mirror Image of Dorian Gray in the Yellow Press(Sarı Basında Dorian Gray'in Ayna İmgesi) 42
Misery (Ölüm Kitabı) 409
Miss Queencake 456
Missing (Kayıp) 642
Mission Impossible II (Görevimiz Tehlike II) 23
Mission to Moscow 425
Mississipi Masala 478
Mrs Miniver (Bayan Miniver) 423
Mr Magoo (Bay Şeşibeş) 95
Moana 79
Modern Times (Modern Zamanlar) 514
Mol 556
Moment of Innocence, A (Masumiyet Anı) 623
Momma Don't Allow (Annem İzin Vermiyor) 345, 346
Mommie Dearest 392
Monsoon Wedding (Muson Düğünü) 91
Monster (Cani) 499
Morgenrot (Gün Doğumu) 418
Mother (Ana) 484, 486
Mother India (Çocuklarım İçin) 584
Motorcycle Diaries, The (Motosiklet Günlükleri) 600
Motorcycle Gang (Motosiklet Çetesi) 496
Moulin Rouge! (Kırmızı Değirmen) 186, 315, 328, 333, 334
Mulholland Drive (Mulholland Çıkmazı) 538
Murder My Sweet (Cinayet, Tatlım) 242, 390
Mutbi Bhar Chawal 591
Mutiny on the Bounty (Denizde İsyan) 24
My Darling Clementine (Kanun Harici) 632
My Fair Lady (Benim Güzel Meleğim) 327, 510
My Life for Ireland 422
My Little Chickadee 635
My Own Private Idaho (Benim Güzel İdaho'm) 67, 396, 662
My Son John 431
Mystery Train (Gizemli Tren) 67
N
Nagarik 620
Naked Spur, The (Çıplak Mahmuz) 637
Nanook of the North (Kuzeyli Nanook) 75, 131
Napoléon vu par Abel Gance 172

Nashville 333
Naughty Marietta (Yaramaz Marietta) 320
Negro Dancers 460
Nevada Smith (Nevada Katilleri) 639
New Jack City (Zehirli Sokaklar) 27, 216, 472, 473
New Moon (Yeni Ay) 320
Nice Time (Eğlence Zamanı) 348
Night and Day 323
Night Cries: A Rural Tragedy 131
Night Mail 74
Night of the Living Dead, The (Yaşayan Ölülerin Gecesi) 263
Night Shapes (Gece Şekilleri) 43
Nightfall 365
Nightjohn 467
Nightmare on Elm Street, A (Elm Sokağında Kabus) 266
Nikita 28
Niña Santa (Küçük Azize) 509
Ninotchka (Gülmeyen Kadın) 329
North Star, The (Kuzey Yıldızı) 425
Nosferatu, A Symphony of Terror (Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi) 36, 260
Notorious (Aşktan da Üstün) 511
Notting Hill 257
Noua 570
Now Voyager (Aşk Yolcuları) 147, 287

O

O Dreamland (Ey Hayaller Ülkesi) 345
October (Ekim) 271
Oklohoma 325, 330
Old and The New, The General Line, The (Eski ile Yeni, Genel Çizgi) 432
Old Boy (İhtiyar Delikanlı) 23
Olive Harvest, The (Zeytin Hasadı) 606
On a Clear day You Can See Forever (Tatlım) 326
On the Bowery 652
On the Town (Denizciler Geliyor) 324
On the Waterfront (Rıhtımlar Üzerine) 296, 338, 515
One Flew over the Cuckoo's Nest (Guguk Kuşu) 514
One Hundred Men and a Girl 322
One Night Stand (Bir Gecelik Aşk) 205
One Potato, Two Potato (Kızımı Vermem) 464
Open Range (Uzak Ülke) 641
Orphée 316
Ossessione (Tutku)226, 225
Out of Africa (Benim Afrikam) 363
Out of the Inkwell series 94
Outlaw, The 633, 634
Outlaw Josey Wales, The (Kanunsuz Josey Wales) 641
Outrage, The 417
Ox-bow Incident, The (Ox-bow Olayı) 634

P

Pale Rider (Namludaki Adalet) 77, 217, 638
Paradiso Omeros 456
Paragraph 218: 42
Paris is Burning (Paris Yanıyor) 397
Paris, Texas 255, 668
Passion of Remembrance, The 456
Pat Garrett and Billy the Kid (Par Garrett ve Billy the Kid) 640
Paths of Glory (Zafer Yolları) 418, 428, 434
Pearl Harbor 26, 424, 425, 429
Peeping Tom (Röntgenci) 181, 207, 233, 261, 318, 344, 408
Pépé le Moko 155
Peppermint Candy 23
Perfect Image 456
Pheray 590
Philadelphia 397
Philadelphia Story (Philadelphia Öyküsü) 257
Photogénies 308
Pi 67
Pickanninies 460
Piel de verano 621
Pierrot le fou (Çılgın Pierrot) 310, 440, 451

Pirate, The 324
Pixote 600
Plainsman (Ovalar Kaplanı) 635
Planet of the Apes (Maymunlar Gezegeni) 81, 85, 133
Platoon (Müfreze) 434
Player, The (Oyuncu) 278, 363, 654
Polar Express (Kutup Ekspresi) 95
Police Story (Süper Polis) 22
Popeye the Sailor series (Temel Reis serisi) 94
Porgy and Bess 330
Portrait of a Lady (Bir Kadının Portresi) 542
Portrait of Jason 652
Posse 27, 637
Possessed (Çılgın) 174, 292
Power of Men is the Patience of Women, The (Erkekler ve Kadınlar İçin Eşit Ücretler) 42
Pressure 453
Pretty Woman (Özel Bir Kadın) 363
Pride and Prejudice (Aşk ve Gurur) 541
Prime Minister, The 422
Princess Mononoke (Prenses Mononoke) 98
Prisoner of the Emir (Emirin Mahkumu) 611
Private Life of Henry VIII (Henry'nin Özel Hayatı) 514
Psycho (1960) (Sapık (1960)) 133, 144, 181, 223, 251, 260, 315, 316, 376, 408, 655
Psycho (1998) (Sapık (1998)) 68
Pulic Enemy, The (Halk Düşmanı) 165, 509
Pull My Daisy 652
Pulp Fiction (Ucuz Roman) 365
Pure Blood 559
Purple Heart, The (Gazilik Madalyası) 425, 426
Pyaasa 584

Q

Quai des brumes (Sisler Rıhtımı) 155
Quaisar (Gheysar) 612
Què viva Mexico! (Yaşasın Meksika) 594
Querelle 395
Quiet Man, The (Sessiz Adam) 517, 633

R

Rabid 263
Rachida 571
Railroad Porter, The 461
Raise the Red Lantern (Kırmızı Fenerler) 578
Rambo: First Blood, Part II (Rambo: İlk Kan, Bölüm II) 432
Rancho Notorious 636
Ranu's Wedding (Ranu'nun Düğünü) 606
Raw Deal (Koruyucu) 637
Rear Window (Arka Pencere) 408
Rebecca 120, 147, 290, 291
Rebel Without a Cause (Asi Gençlik) 134, 285, 495, 510, 660
Record of a Human Being 432
Red Dunabe, The 431
Red Menace, The (Kırmızı Tehdit) 431
Red Planet Mars 431
Red Shoes, The (Kırmızı Pabuçlar) 318
Red Sorhum (Kızıl Darı Tarlaları) 578
Refuge (İltica) 602
Refuge England (Sığınak İngiltere) 348
Reggae 453
Remember Pearl Harbor 424, 425
Repulsion (Tiksinti) 181
Reservoir Dogs (Rezervuar Köpekler) 167, 363
Rhapsody in Blue 323
Ricochet 28
Ricochets (Sekmeler) 606
Riders of Destiny (Kadere At Sürenler) 632
Road Runner series 96
Road to Perdition (Azap Yolu) 538
Roaring Twenties, The (Kükreyen Yirmiler) 509
Robe, The (Zincirli Köle) 116
Rock (Kaya) 20

Rock Around the Clock (24 Saat Rock) 496
Rocky 514
Roja 587, 588
Roma città aperta (Roma Açık Şehir) 226, 227
Roman Scandals (Roma Skandalları) 322
Romance 357
Romeo and Juliet (1947) 325, 584
Romeo and Juliet (1996) bkz. William Shakespeare's Romeo and Juliet 333, 542
Room at the Top (Tepedeki Oda) 224
Room with a View, A (Manzaralı Oda) 61, 546
Rope (İp) 397, 507
Rose, The (Gül) 323
Rosemary's Baby (Rosemary'nin Bebeği) 183, 264
Run Lola Run (Koş Lola Koş) 184

S

Sachthai 590
Saint Valentine's Day Massacre, The 364
Saladin 566, 571
Salut cousin (Selam Kuzen) 571
Samba Traoré 562
San Demetrio, London 421
San Francisco 510
Sanders of the River 331
Sands of Iwo Jima, The (Iwo Jima Yanıyor) 427
Sankofa 563
Sans toit ni loi (Yersiz Yurtsuz) 60
Sassi 590
Saturday Night and Sunday Morning (Sevişme Güğmleri) 224, 349
Saturday Night Fever (Cumartesi Gecesi Ateşi) 326
Satyricon 317
Saving Private Ryan (Er Ryan'ı Kurtarmak) 184, 428
Scarface (Yaralı Yüz) 165
Schindler's List (Schindler'in Listesi) 429
School of Rock, The (Hababam Rock) 497
Scorpio Rising 652
Scream (Çığlık) 29, 266
Searchers, The (Çöl Aslanı) 459, 632, 639
Secret Mission 431
Sense and Sensibility (Aşk ve Yaşam) 545
Sergeant York (Aslan Yürekli Çavuş) 509
Seven Brides for Seven Brothers (Yedi Kardeşe Yedi Gelin) 330
Seven Songs for Malcolm X 455
Seven Year Itch, The (Yaz Bekarı) 257
Seventh Victim, The 262
Shadows (Gölgeler) 65
Shafi (Korkusuz) 332, 466, 467, 468, 471
Shaheed 590
Shane (Vadiler Aslanı) 638
Shanghai Triad (Şangay Üçlüsü) 578
She's Gotta Have It (Çok İstekli) 471
Shining, The (Cinnet) 409
Shivers 263
Sholay/Flames (Alevler) 90, 587
Shoulder Arms (Tüfek Omza) 418
Show Boat 331
Shrek films (Shrek filmleri) 24
Silence between Two Thoughts (İki Düşünce Arasındaki Sessizlik) 613
Silence of the Lambs, The (Kuzuların Sessizliği) 267
Silk Stockings 329
Silverado 637
Singin' in the Rain (Yağmurda Dans) 319, 363, 438
Sinking of the Lusitania, The 417
Sleepless Nights 568
Smoker 356
Snow White and the Seven Dwarfs (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler) 94, 96
So Close to Paradise 579
So Near Yet So Far (Çok Yakın Ama Halen Çok Uzak) 603
Solaris (1972) 81
Some Like It Hot (Bazıları Sıcak Sever) 257, 528

Sonatine 23
Song 467
Song of Russia 425
Sophie's Choice (Sophie'nin Seçimi) 503
Sorrow, The (Acı) 609
Soul of Nigger Charlie, The 468
Sound of Music, The (Neşeli Günler) 326
South Pacific 325
Spare Time 74
Spartacus 118
Speak Like a Child 455
Spellbound (Öldüren Hatıralar) 287
Spirited Away (Ruhların Kaçışı) 98
Stagecoach (Posta Arabası) 633
Star is Born, A (1937) (Bir Yıldız Doğuyor (1937)) 404
Star is Born, A (1954) (Bir Yıldız Doğuyor (1954)) 323, 510, 660
Star Wars (Yıldız Savaşları) 184
Stars Look Down, The (Yıldızlar Bakarken) 530
Staying Alive (Yaşıyorum) 326
Steamboat Willie 94
Steel Helmet (Çelik Miğfer) 431
Stella Dallas 285, 392
Still a Brother: Inside the Negro Middle Class 464
Sting, The (Belalılar) 239
Story of GI Joe, The (Jou'nun Zafer Hikayesi) 426
Story of Qui Ju, The (Qui Ju'nun Öyküsü) 578
Straight Out of Brooklyn (Brooklyn Çıkışı) 475
Strangers on a Train (Trendeki Yabancı) 299
Straw Dogs (Köpekler) 639
Streetcar Named Desire, A (Arzu Tramvayı) 296
Strictly Ballroom 327, 333
Strike (Grev) 271
Strike up the Band 322
Strongman Ferdinand (Güçlü Ferdinand) 41
Subernareka 587
Summer Holiday (Yaz Tatili) 325
Summer Place, A (Bir Yaz Mekanı) 496
Summer of Sam (Sam'in Yazı) 472
Sunset Boulevard (Sunset Bulvarı) 171, 363
Sunshine State (İki Kadın İki Macera) 67
Superfly 332, 466, 467, 468
Sweet Charity (Tatlı Charity) 332
Sweet Sweetback's Baadasss Song 466
Swoon (Baygınlık) 396
Symbol of the Unconquered, The 462, 463

T

T-Men 637
Take a Hard Ride 636
Tale of the Three Jewels 605
Talented Mr Ripley, The (Yetenekli Bay Ripley) 400
Target for Tonight (Bu Geceki Hedefimiz) 420
Taste of Cherry, A (Kirazın Tadı) 613
Taste of Honey, A (Bir Tadım Bal) 225
Taxi Driver (Taksi Şöförü) 66, 366, 433
Tempest of Life, The (Hayatın Fırtınası) 611
Ten Bob in Winter 453
Ten Commandments, The (On Emir) 113, 508
Ten Minutes to Live 463
Teri Yaad 590
Terminator series (Terminatör serisi) 85
Terra em Transe (Trans Halindeki Ülke) 621
Terra Incognita (Istırap İçindeki Topraklar) 603, 650
Texas Chainsaw Massacre, The (Teksas Katliamı) 259, 261, 267
Thanks God it's Friday 331
That Hamilton Woman! 422, 423
Thelma and Louise (Thelma ve Louise) 46, 239, 668
Them (Yeryüzüne Hücum) 263
They Drive By Night (Zor Gece) 509
They Were Expendable 426
Thief 186

Thin Red Line, The (İnce Kırmızı Hat) 428
Thing, The (Şey) 265
Things to Come 79
Thirteen (On Üç) 498
Thirty Seconds over Tokyo 426
This Land is Mine 425
This Sporting Life (Sporcunun Hayatı) 225, 349
Three Kings (Üç Kral) 434
Through the Olive Trees (Zeytin Ağaçları Altında) 613
Tilaï 562
Till Clouds Roll By 323, 324
To Die Another Day (Başka Gün Öl) 22
To Have and Have Not (Sahip Olmak Ya Da Olmamak) 509
To Sleep with Anger 467
Together (Birlikte) 345, 348
Tom and Jerry series (Tom ve Jerry serisi) 96
Tom Jones 226
Toni 179, 227, 530
Tootsie 528, 529
Top Hat (Silindir Şapka) 511
Touki-Bouki 562
Towering Inferno (Gökdelende Panik) 502
Toy Story (Oyuncak Hikayesi) 99
Train to Pakistan 587
Trainspotting 541, 546
Tramp, The (Serseri) 516
Triumph of the Will (İradenin Zaferi) 421
Trouble I've Seen 477
Trouble with Love (Aşka Davet) 42
Troy (Truva) 21, 22, 24, 117
Trust (Güven) 67
Tumbleweeds 630
Tumbling Tumbleweeds 632
Tunisian Victory (Tunus Zaferi) 420
25th Hour (25. Saat) 472
Two Strangers (İki Yabancı) 610
2001: A Space Odyssey (2001: Bir Uzay Yolu Macerası) 81, 537

U

Un Chien andalou (Bir Endülüs Köpeği) 131
Un été á La Goulette (Unutulmaz Bir Yaz) 573
Uncle Kruger 422
Unforgiven (Affedilmeyen) 77, 217, 638, 663
Uno de Dos (Biri ya da Diğeri) 599
Urs fil Jalil (Galilee'de Evlilik) 605
Usi Roti 620
Uzak (Distant) 611

V

Vagabondia 455
Vampire in Brooklyn (Brooklyn Vampiri) 470
Vampire Lovers 261
Vampyres 261
Velvet Goldmine 67
Vent du sud (Güneyden Esen Rüzgar) 570
Vertigo (Ölüm Korkusu) 261, 297, 316
Very Narrow Bridge, A (Dar Bir Köprü Üzerinde) 606
Vidas Secas (Boş Hayatlar) 649, 650
Virgin Suicides (Masumiyetin İntiharı) 68
Visage des femmes 560
Voodoo Vengeance 556
Voyage á la lune (Aya Seyahat) 93

W

Waati 563
Wake Island 425
Wallace and Gromit 100
War Bride 417
War Game, The 432
War of the Worlds (Dünyalar Savaşı) 80
Warrior 457
Way to the Stars, The 421
Way We Were, The (Bulunduğumuz Yol) 326
Wayne's World series (Wayne'in Dünyası serisi) 258, 497
We are the Lambeth Boys (Lambeth Çocukları) 348

We Make History 621
Weekend 60, 161
West Beirut (Batı Beyrut) 603
West Side Story (Batı Yakası Hikayesi) 325, 326, 335
Westerner, The 633
Westfront 418
Westward the Women 635
What Price Glory 418
What We Have Against It 42
Whatever Happened to Baby Jane? (Bebek Jane'ne Ne Oldu?) 182
When Night is Falling (Gece İnerken) 397
Where is the Friend's House? (Arkadaşımın Evi Nerede?) 615
White Balloon, The (Beyaz Balon) 603
White Heat 431
Who Framed Roger Rabbit (Masum Sanık Roger Rabbit) 94
Why We Fight (Neden Savaşıyoruz) 423
Wild Angels, The (Vahşi Melekler) 497
Wild Bunch, The (Vahşi Belde) 431
Wild Wild West (Vahşi Vahşi Batı) 637
William Shakespeare's Romeo and Juliet (Romeo ve Juliet) 333
Winchester 637
Wings (Kanatlar) 418
Wizard of Oz, The (Oz Büyücüsü) 322
Woman in the Window, The (Penceredeki Kadın) 243, 393
Women's Wiles (Entrikalar) 572
Woodstock 326
Wooing and Wedding of a Coon, The 556
Words and Music 323
World, the Flesh and the Devil, The 431
Written on the Wind (Aşk Rüzgarları) 287

X

Xala 562
Xiu Xiu: The Sent Down Girl (Kırsala Gönderilen Kız) 579

Y

Y tu mama también (Ananı Da) 601
Yaaba 562
Yank in the RAF, A 423
Yankee Doodle Dandy 323, 424
Years of Hunger 42
Yellow Earth (Sarı Toprak) 578
Yesterday Girl 40
Yol (The Way) 609
Yom Yom (Günden Güne) 607
Young Mr Lincoln (Lincoln'un Gençliği) 55
Young Soul Rebels 455
Young Törless (Genç Törless) 40

Z

Zulu Love Letter 559

İsimler Dizini

Abbas, K.A. 620
Abbott ve Costello 364, 513
Abel, Richard 93
Abou-Seif, Salah 566
Abu-Assad, Hany 606
Adam, Ken 21, 27
Ahmad, A. 493
Akerman, Chantal 60, 395, 411, 643
Akomfrah, John 455
Aldrich, Robert 182, 245, 365, 393, 428
Alea, Tomás Guttiérez 596, 621
Allégret, Yves 154
Allen, Woody 503, 514, 655
Allouache, Merzak 571
Almodovar, Pedro 401
Althusser, Louis 53, 55, 140, 191, 208, 350, 444, 445, 560, 646
Altman, R. 322, 325, 327, 328, 329, 330, 331, 333,440
Altman, Robert 279, 363, 433, 536, 654
Alton, John 201
Alvarez, Santiago 596
Alvisdon, John 514
Amaral, Suzana 599
Ampaw, King 619, 620
Anand, Dev 89, 584
Anand, J.C. 590
Anderson, Gilbert M. 630
Anderson, Lindsay 73, 224, 345, 346
Anderson, Michael 347, 427
Anderson, Pamela 28
Anderson, Paul Thomas 67, 356, 630
Andreotti, Giulio 229
Andrew, Dudley 59, 543
Anger, Kenneth 397, 651, 652
Ansah, Kwaw Painstil 560, 619, 620
Antoine, André 337
Antonioni, Michaelangelo 230
Appiah, Kwame 488, 551
Araki, Gregg 396
Arbuckle, Fatty 256, 415, 508
Armes, Roy 573
Armstrong, Louis 96
Arnaz, Desi 506
Arnold, Jack 468, 496, 636
Aronofsky, Darren 67
Artaud, Antonin 49
Arthur, Jean 635
Arzner, Dorothy 286, 288, 293, 508
Ashby, Hal 433
Ashcroft, B. 487
Asli, Mohamed 572
Asquith, Anthony 421
Assaf, Layla 602
Astaire, Fred 320, 321, 324, 328, 329, 332, 511
Astruc, Alexandre 49, 275
Attenborough, Richard 226, 428
Attile, Martine 456
Auric, Georges 316
Austen, Jane 304
Autant-Lara, Claude 445
Autry, Gene 517, 594, 628, 632
Avery, Texn 95

B

Babenco, Hector 397, 529, 600
Bacall, Lauren 287, 509, 654
Baccar, Selma 573
Bachchan, Amitabh 96
Bachir-Chouikh, Yasmina 571
Badham, John 27
Baghdadi, Maroun 602
Bakari, I. 573
Baker, Roy Ward 261
Balasko, Josiane 258
Ball, Lucille 506
Balogun, Ola 559, 567
Bardot, Brigitte 157, 411, 654, 657
Barka, Ben 573

Barry, John 317
Barthes, Roland 53, 188, 189, 190, 299, 300, 390, 521, 645
Bates, Alan 224, 225, 252
Bates, Kathy 409
Baudrillard, Jean 367
Baudry, Jean-Louis 62, 230, 231, 387, 665
Baudry, Leo 533
Bay, Michael 20, 26, 429
Bazin, André 21, 50, 78, 109, 114, 115, 178, 271, 450, 531, 541
Beatles, The 325
Beaumont, Herry 319
Becker, Jacques 420
Becker, Wolfgang 43
Beckett, Samuel 301, 362
Beer, Robert 101
Begum, Fatima 589
Bellour, Raymond 70, 230, 231, 387,665
Belmondo, Jean-Paul 442
Belmont, Charles 76
Bendazzi, G. 96, 97
Benigni, Roberto 429
Benlyazid, Farida 572
Benning, Sadie 397
Bentham, Jeremy 302
Benveniste, Emile 211, 212, 213, 215
Berg, Alban 316
Bergman, Ingmar 412
Bergman, Ingrid 509
Bergstrom, J. 193
Berkeley, Busby 322, 331
Berlin, Irving 321
Bernardi, Daniel 458
Bernhardt, Curtis 174, 292
Berri, Claude 61
Berry, Chris 574
Bertolucci, Bernardo 356
Besson, Luc 28, 86, 669
Bhabha, Homi 488, 492, 550, 522
Bhownik, Someswar 583
Butto, Zulfikar Ali 591
Bielinsky, Fabian 599
Bigelow, Kathryn 68
Björk 336
Blackwood, Maureen 456
Blair, Les 554
Bogart, Humphrey 509, 654
Bonham-Carter, Helena 541
Borden, Lizzie 396
Bordwell, David 73, 113, 200, 203, 251, 252, 253, 270, 313, 314, 405, 505
Borowczyk, Walerian 97
Boughedir, Férid 572, 573
Boumedienne, Houari 569
Bouzid, Nouari 572
Bowser, P. 463
Boyle, Danny 546
Bradley, David 496
Braff, Zach 498
Brahms, John 174
Braine, John 224
Brakhage, Stan 651, 652
Brambilla, Marco 27
Branagh, Kenneth 85, 368
Branch, William 464
Brando, Marlon 296, 428, 507, 537, 660, 665
Brandt, Joseph 514, 515
Braque, Georges 304
Brecht, Bertolt 59, 333, 483, 643
Breillat, Catherine 357
Bresson, Robert 420, 643
Broccoli, Albert 'Cubby' ve Barbara 21
Bronson, Charles 27, 641
Brooks, Mel 534
Brooks, Peter 280, 281
Brooks, Richard 496
Brown, Jim 468
Browning, Tod 260
Bruckner, Jutta 42

Buffalo Bill (William Frederick Cody) 628, 634
Buñuel, Luis 59, 131, 594
Burch, Noël 436, 644
Burnett, Charles 466, 467, 476
Burton, Richard 224, 225, 654
Bush, George 434
Bush, George W. 84
Butros, Raymond 602
C
Cagney, James 509
Cahn Edward 496
Cain, James M. 227
Caine, Michael 224
Calloway, Cab 96
Campanella, Juan José 599
Campion, Jane 542
Canudo, Ricciotto 274
Capra, Frank 423, 438, 515
Carlyle Robert 541
Carné, Marcel 120, 154, 155, 157, 241, 296, 348
Carpenter, John 265
Carrera, Carlos 601
Cassavetes, John 65, 66, 67
Castro, Fidel 618
Catmuli, Ed 99
Caughie, J. 51, 55, 56, 648
Cavani, Liliani 411
Césaire, Aimé 490
Cesare, Leonardo di 599
Ceylan, Nuri Bilge 610
Chabrol, Claude 158, 162
Chadha, Gurinder 91, 456, 588
Yusuf Şahin-Chahine, Youssef 566, 567
Cham, M. 564, 573
Chamoun, Jean 605
Chan, Jackie 22
Chanan, Michael 596, 601, 615, 621, 624, 625
Chand, Daud 590
Chandler, Raymond 350
Chaney, Lon 512
Chaplin, Charlie 256, 418, 437, 484, 508, 514, 516, 653
Charisse, Cyd 324, 325, 329
Chauvel, Charles 131
Chen Kaige 401, 578
Cholodenko, Lisa 400
Chow Yun-Fat 22
Chrétien, Henri 443
Churchill, Winston 422
Cimino, Michael 183
Cissé, Souleymane 619
Cixous, Hélène 121
Clair, René 59, 130, 249, 308
Clampett, Bob 95, 96
Clark, Larry 466, 498
Clarke, Shirley 464, 652
Clayton, Jack 224, 542
Clein, John 461
Clément, René 421
Clift, Montgomery 296
Close, Glenn 235, 659
Clouzot, Henri-Georges 420, 421
Cocteau, Jean 271, 316, 348, 395
Codis, Jean-Claude 602
Coen Brothers (Coen Kardeşler) 67, 538
Cohen, Eli 606
Cohl, Émile 93, 94
Cohn, Harry ve Jack 514, 515
Colbert, Claudette 438, 660
Collins, Kathleen 477
Comolli, J.-L. 211
Condon, Bill 400
Connery, Sean 27, 28, 290
Constable, John 304
Cook, Pam 139, 268
Cooper, Gary 119, 633, 638
Cooper-Hewitt, Peter 199
Copland, Aaron 318
Coppola, Francis Ford 65, 66, 67, 261, 265, 317, 364, 433, 448
Coppola, Sofia 67, 68

Corman, Roger 364, 497
Cosmatos, George Pan 432
Costa-Gavras, Constantin 162
Costner, Kevin 639, 642
Cowie, E. 235
Crain, William 468
Craven, Wes 266, 470
Crawford, Broderick 517
Crawford, Joan 292, 392, 509, 511, 517, 635, 657, 665
Crichton, Michael 392
Cripps, Thomas 459, 478
Cronenberg, David 85, 133, 182, 263, 264, 317, 392, 537
Crosby, Bing 325, 424, 508
Crosland, Alan 166, 319, 437, 508
Cruise, Tom 22, 27, 186, 239, 664
Cruze, James 630, 631
Cuarón, Alfonso 601
Cukor, George 258, 284, 290, 404, 660
Cunningham, John W. 638
Cunningham, Sean S. 266
Curtis, Bernhardt 174, 292
Curtis, Tony 528
Curtiz, Michael 23, 120, 170, 171, 216, 244, 285, 392, 425
Cushing, Peter 261

D

Dai Sijie 579
Das Gupta, Chidananda 550
Dash, Julie 466, 467, 474,
Daube, Alejo 599
Daves, Delmer 496, 534, 639
Davis, Andrew 24
Davis, Bette 47, 424, 509, 655, 657, 658, 660, 664
Davis, Miles 309
Dawson, Anthony 636
Day, Doris 404, 447, 655, 660
Dayan, Daniel 125, 126, 127
Dayan, Nissim 606
De Bont, Jan 184
De Gaulle, Charles bkz. Gaulle, Charles de 53, 162, 646
De Kooning, Willem 369
De Laureti, Teresa 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153
De Mille, Cecil, B. 508
De Niro, Robert 47, 537, 658
De Sica, Vittorio bkz. Sica, Vittorio de 226, 229, 348
Dean, James 134, 135, 285, 296, 415, 495, 509, 537, 657, 658, 659, 660, 665
Dee, Sandra 497
Dehlavi, Jamil 592
Deitch, Donna 397
Delaney, Shelagh 224, 225
Delluc, Louis 57, 308
Demme, Jonathan 267, 532
Demy, Jacques 326
Deneuve, Catherine 654
Deren, Maya 59, 131, 309, 644, 652
Derrida, Jacques 276, 350
Despentes, Virginie 357
Diawara 466, 558, 619
Dietrich, Marlene 409, 424, 508, 513, 636, 655, 658
Disney, Walt 94, 95, 96, 97, 98, 99, 404
Dixit, Madhuri 90
Djebar, Assia 570
Dmytryk, Edward 199, 244, 392
Doane, Mary Ann 146, 150, 234, 237, 238, 280, 288, 290, 291, 292
Dobson, Tamara 469
Donen, Stanley 319, 363, 438
Dörrie, Doris 42, 43
Dors, Diana 654
Dos Santos, Nelson Pereira 649, 650
Doueiri, Zaid 603
Douglas, Gordon 263
Dovnikonvi, Birovoi 101
Dovzhenko, Alexander 483

Dresen, Andreas 43
Driessen, Paul 100
Dulac, Germaine 49, 57, 59, 308, 644
Dunne, Philip 496
Dupont, E. A. 334
Duras, Marguerite 60, 365
Durbin, Deanna 322, 513
Dutt, Guru 89, 584
Duvivier, Julien 155, 156
Dyer, Richard 200, 204, 205, 265, 317, 320, 327, 332, 655, 656, 657, 658, 661

E

Easdale, Brian 318
Eastwood, Clint 27, 77, 217, 256, 270, 626, 632, 638, 640, 641, 655, 656, 663, 664
Ecaré Désiré 560
Eckhard, Sabine 42
Eddy, Nelson 320, 322
Edel, Uli 357
Edeson, Arthur 114
Edison, Thomas 104, 403, 437, 459, 604
Eisenstein, Sergei 59, 115, 269, 271, 273, 308, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 594
Eisner, L.30, 31, 49
El-Bakri, Asma 567
Elias, Hanna 606
Eliot, Stephen 668
Elington, Duke 324
Elliott, Stephan 327, 399
Ellis, J. 661, 662
Elsaesser, Thomas 31, 32, 33, 35, 37, 41, 48, 278, 281, 287, 288, 289, 413
Epstein, Jean 57, 308
Ergün, Mahinur 610
Ertuğrul, Muhsin 608
Espinosa, Julio Garcia 597
Eustache, Jean 450
Everett, Francine 460

F

Fairbanks, Douglas (Snr) 484, 508
Fairbanks, Douglas (Jnr) 23
Fanon, Frantz 455, 488, 561, 563
Fassbinder, Rainer Werner 38, 39, 41, 50, 395, 431
Fay, Alice 507
Faye, Safi 556, 557
Fellini, Federico 230, 317, 333
Fernandez, Emillo 594
Ferncase, Richard 201, 203
Ferrara, Abel 259
Fetchitt, Stepin 96
Feuillade, Louis 165, 260, 274, 417
Field, Shirley Ann 654
Fields, W. C. 256, 438, 513
Figgis, Mike 205
Figueroa, Gabriel 594
Fincher, David 133, 265, 392
Finney, Albert 224, 225
Firth, Colin 257, 541
Fischer, Lucy 290
Fischinger, Oscar 101
Fiske, J. 191
Fitzgerald, Scott 542
Flaherty, Robert 73, 75, 131, 348
Fleming, Victor 251, 322, 404, 510
Fleischer, Dave ve Max 94, 95
Fleischer, Richard 396
Fleming, Victor 251, 268, 322, 404, 510
Flitterman-Lewis, Sandy 147
Flower, Gene 497
Flynn, Errol 23, 509, 655
Fonda, Henry 507, 641
Fonda, Jane 433, 659
Fonda, Peter 497
Forbes, Bryan 225
Ford, Harrison 27
Ford, John 50, 210, 348, 423, 426, 507, 517, 630, 631, 639
Foreman, Carl 638
Forman, Milos 514
Forster, E. M. 268
Fosse, Bob 332

Foster, Bill 460, 461
Foster, Jodie 661
Foucault, Michel 148, 149, 150, 151, 152, 350, 400
Fox, William 507
Foxworth, Heather 477
Foxx, Jamie 187
Fraenkel, H. 30, 31, 32, 36
Franju, Georges 75
Frank, Robert 652
Frears, Stephen 365
Freed, Arthur 320
Freleng, Fritz 96
Frend, Charles 420, 421
Freud, Sigmund 29, 69, 135, 146, 173, 180, 192, 218, 219, 220, 221, 222, 231, 285, 288, 306, 341, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 385, 387, 389, 390, 665, 667
Frieden, S. 41
Friedkin, William 264, 266, 534
Fuller, Samuel 50, 310, 311, 313, 431, 636
Fuqua, Antoine 21
Füruzan 610
Fusco, Coco 624

G

Gabin, Jean 155, 285
Gable, Clark 24, 424, 438, 511
Gabriel, Teshome 594, 618, 622, 623, 624
Gance, Abel 172, 417
Gandhi, Indira 90
Garbo, Greta 657
Gardin, Vladimir 479, 481
Gardner, Ava 654
Garland, Judy 322, 323, 325, 415, 495, 511, 660
Garnett, Tay 426
Garson, Greer 511
Gaulle, Charles de 53, 162, 646
Gazdar, Mushtaq 589
Genet, Jean 395
Genette, Gérard 45
Gerede, Canan 610
Gerima, Hailé 466, 563
Gershwin, George 321, 330
Gershwin, Ira 321
Getino, Octavio 596, 615, 616, 621, 623, 651
Ghanian, Avanes 611
Ghatak, Ritwik 552, 586, 587, 620
Gibson, Hoot 630
Gibson, Mel 27, 28
Gidal, Peter 450
Giersz, Witold 97
Gilliat, Sidney 420, 421
Ginsberg, Alan 652
Giritlioğlu, Tomris 610
Giroud, Françoise 157
Gitai, Amos 607
Gledhill, C. 243, 244, 280, 281, 282, 284, 288, 535, 655, 656, 660
Godard, Jean-Luc 50, 51, 59, 60, 86, 119, 158, 161, 248, 249, 310, 311, 312, 313, 365, 411, 431, 437, 438
Goddard, Paulette 508
Goebbels, Josef 421, 422
Gold, Jack 419
Gonzales, Felipe 601
Gopalan, Lelitha 90
Gören, Şerif 609
Goretta, Claude 348
Gounejjar, Nour Eddine 573
Grable, Betty 507
Gramsci, Antonio 191, 195, 444, 445, 491, 493
Grant, Cary 323, 438, 665
Grant, Hugh 257
Graves, William 464
Greenaway, Peter 316
Greenwald, Maggie 635
Grémillon, Jean 155, 156, 348, 421
Grier, Pam 468
Grierson, John 73, 74, 75, 347, 419, 485, 530,
Griffith, D. W. 116, 434, 459, 461, 508,

514, 543
Grimm, Brothers 35
Grisby, Michael 348
Guérin, François 450
Guerra, Rui 649, 651
Guerrero, Ed 459, 473
Guest, Val 80
Guillerman, John 636
Guillotine, Dr 303
Gul, Agha 590
Güney, Yilmaz 609
Guy, Alice 541
H
Habshi, Samir 602
Hafiz Bahiga 565
Hake, Sabine 41
Haley, Bill 496
Halilu, Adamu 554
Hall, Stuart 488
Hamilton, Guy 428
Hammerstein, Oscar 321
Hammond, Joë 627
Hampton, Howard 356
Hanks, Tom 95
Hanson, Curtis 246
Hardwicke, Catherine 498
Harlow, Jean 511
Harper, S. 293
Harris, Julie 296
Harris, Leslie 475
Hart, John 93
Hart, Lorenz 321
Hart, William, S. 517, 630
Hartley, Hal 67
Hartley, J. 192, 193
Haskell, Molly 138, 139, 140, 143
Hathaway, Henry 639
Hawks, Howard 50, 165, 257, 426, 438, 509, 511, 631, 640
Hawthorn, J. 45, 366, 369, 370
Hayao, Miyazaki 98
Hayes, Isaac 468
Haynes, Todd 67, 396, 538
Hays, William H. 414
Hayworth, Rita 406, 424, 515, 657
He Qun 578
Heath, Stephen 44, 126, 127, 146
Hebdige, Dick 334
Henie, Sonja 507
Hepburn, Katherine 257, 293, 438, 660
Hepworth, Cecil 417
Hermosillo, Jaime Humberto 599
Herrmann, Bernard 316, 318
Herzog, Werner 39, 41
Heston, Charlton 86, 513
Hetata, Alef 567
Higson, A. 544
Hill, George Roy 240, 536, 640
Hill, Jack 469
Hindemith, Paul 316
Hippler, Franz 421
Hitchcock, Alfred 50, 68, 120, 133, 144, 147, 171, 180, 181, 182, 223, 238, 252, 261, 265, 284, 287, 289, 290, 291, 297, 299, 315, 316, 318, 344, 376, 396, 408, 511, 655
Hitler, Adolf 252, 421, 425, 426
Hodkinson, W. W. 507
Hogan, David 28
Holden, William 515
Holiday, Amanda 456
Holliday, Judy 515
Honda, Inoshiro 263
Honda, Ishiro 432
Hondo, Med 557, 560, 619
Honegger, Arthur 316
Hooks, Bell 463
Hooper, Tobe 259, 261
Hope, Bob 424, 508
Hopper, Dennis 65, 66, 255, 332, 668
Hopper, Edward 365

Howard, Leslie 420
Howard, Ron 642
Hudlin, Reginald ve Warrington 476
Hudson, Rock 287, 656
Hughes, Allen ve Albert 474
Hughes, Howard 512, 633, 634
Hughes, Langston 455
Huillet, Daniéle 39, 40
Hunter, Holly 542
Huston, John 240, 257, 334, 517
I
Ichikawa, Kon 427
İlhan, Biket 610
Inárritu, González 601
Ince, Thomas H.503, 630
İpekçi, Handan 610
Irani, Ardeshir 611
Irigaray, Luce 121
Irons, Jereny 47
Irvin, John 434
Isao, Takahata 98
Issartel, Marielle 76
Ivens, Joris 449
Ivory, James 546
J
Jackson, Michael 659
Jackson, Peter 184
Jakobson, Roman 296
James, Henry 542
Jameson, Fredric 360
Janni, Joseph 225
Jannings, Emil 30
Janowitz, Hans 36
Jarman, Derek 396
Jarmusch, Jim 67
Jaubert, Maurice 316
Jenkins, Patty 499
Jennings, Al 628, 629
Jennings, Humphrey 74, 75, 347, 348, 420
Jeunet, Jean-Pierre 83
Jewison, Norman 464
Jimbo, Matsue 97
Joan Chen 579
Joanou, Phil 356
Jobs, Steve 99
Johnson, George ve Noble 459
Johnston, Claire 70, 139, 141, 142, 151, 653
Jones, Buck 630
Jones, Chuck 95, 96
Jones, Jacqui 472
Jones, Kent 26
Jonze, Spike 400
Jordan, Neil 261, 365, 368, 526
Joshri, Lalit M. 89, 580
Julien, Isaac 396, 399, 455, 456
Julius, Marshall 20
K
Kabir, Nasreen M. 87, 90, 91, 580, 5813, 586
Kaes, A. 39, 40, 41
Kajol 92
Kalin, Tom 396
Kalmus, Natalie 404, 405
Kan Shen 577
Kandinsky, Wassily 29
Kapadia, Asif 457
Kaplan, E. Ann 71, 72, 126, 133, 222, 280, 281, 288, 389, 409
Kaplan, Jonathan 661
Kaplan, Kenneth 559
Kaplan, Nelly 411
Kapoor, Kareena 92
Kapoor, Karisma 92
Kapoor, Raj 89, 584
Kasdan, Lawrence 637
Kasper, Barbara 42
Kaul, Mani 620
Kazan, Elia 296, 357, 339, 507
Keaton, Douglas 437
Keesey, Douglas 357
Kellogg, Ray 432
Kelly, Gene 324, 325, 328, 329, 363, 654

Kennedy, John F. 117, 626, 640
Kennedy, Robert 36
Kerensky, Alexander 484
Kerkorian, Kirk 511
Kermode, Mark 266
Kern, Jerome 321
Kerouac, Jack 652
Kerr, Deborah 406, 665
Khan, Mehboob 584, 589
Khan, Sharukh 91, 92
Khatifa, Hanif 568
Khleifi, Michel 605
Kiarostami, Abbas 613, 615
Kidman, Nicole 335, 541
Kimai, Mas'ud 612
Kimmich, M. W. 422
King, Geoff 22
King, George 638
King, Henry 425
King, Martin Luther 464, 640
Kinski, Klaus 39
Kitano, Takeshi 23
Klein, Melanie 135
Kliegl, kardeşler 202
Klimov, Elem 429, 430
Klimt, Gustav 29
Kluge, Alexander 39, 40, 41
Knight, Julia 41, 42
Kohl, Helmut 38
Kopple, Barbara 76
Korda, Alexander 331, 422, 514
Kosma, Joseph 157
Koster, Henry 116, 443
Kracauer, S. 30, 36
Krauss, Werner 30
Kristeva, Julia 119, 407
Kubrick, Stanley 80, 81, 86, 118, 409, 418, 428, 432, 434, 537
Kuhn, Annette 48, 78, 83, 129, 137, 138, 139, 170, 210, 214, 215, 216, 528
Kuhn, Bruce 258, 261
Kuleshov, Lev 271, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485
Kumar, Dilip 89, 584
Kurosawa, Akira 432
Kushan, Esma'il 611

L

Lacan, Jacques 53, 69, 121, 122, 123, 122, 123, 126, 133, 148, 189, 192, 212, 213, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 231, 237, 341, 343, 351, 368, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382 383, 384, 385, 387, 389, 390, 524, 646, 665, 666
Ladd, Alan 638
Laemmle, Carl 512, 513
Lakhdar-Hamina, Mohammed 569
Lam, Ringo 23
Lamarr, Hedy 508
Lamour, Dorothy 508
Lane, Charles 476
Lanfield, Sidney 334
Lang, Fritz 32, 34, 36, 37, 79, 86, 241, 243, 393, 636
Lapsley, R. 51, 149, 214, 232
Lassally, Walter 348
Laughton, Charles 24, 425
Launder, Frank 420
Lauste, Eugène 437
Lawrence, Florence 653
Le Fanu, Sheridan 260
Lean, David 116, 420, 428, 516
Lee Chang-Dong 23
Lee, Ang 23, 545
Lee, Brandon 26
Lee, Bruce 22
Lee, Christopher 261
Lee, Spike 470, 472, 476
Leight, Janet 513
Leight, Mike 128
Leight, Vivien 654, 660
Lemmon, Jack 528
Leni, Paul 37

Lenica, Jan 97
Lenin, V. I. 478, 479, 480
Leone, Sergio 317, 640, 641
LeRoy, Melvyn 167, 244
Leslie, Alfred 652
Lévi-Strauss, Claude 44, 53
Lewis, H. G. 2591
Lewton, Val 65, 261
Lincoln, Abraham 631
Linklater, Richard 497
Litvak, Anatole 424
Livingstone, Jennie 396
Lloyd, Frank 24
Lo Wei 22
Lollobrigida, Gina 654
Lord, Peter 100
Loren, Sophia 654
Losey, Joseph 418
Lourie, Eugene 262
Lubitsch, Ernst 37
Lucas, George 82, 98, 184
Luhrmann, Baz 186, 327, 333, 334, 335,
Lumière kardeşler 73, 75, 541, 552, 564, 576, 593, 604
Lund, Katia 600
Lurie, Susan 146
Luruli, Ntshaveni Wa 559
Lye, Len 101
Lynch, David 50, 66, 538
Lynd, Laurie 396
Lyne, Adrian 133, 235, 356, 660
Lyotard, Jean-François 350
M
McCambridge, Mercedes 635
McCarthy, Joseph R. 80, 197, 638
McCay, Winsor 94
McCoy, Tim 630
MacDonald, Jeannette 320, 322
Macdonell, D.500
McGregor, Ewan 335, 541
McLagen, Andrew 640
McNair, Brian 358
Magnani, Anna 228
Mahfuz Necip 565
Mahler, Gustav 314
Maingard, Jacqueline 622
Makhmalbaf, Mohsen 613
Makhmalbaf, Samirah 613, 614
Malick, Terrence 428, 429
Malik, Yunus 591
Malkovich, John 400, 626
Malle, Louis 162, 315
Malone, Dorothy 287
Mambéty, Djibril Diop 557, 560, 562, 619, 620, 625
Mamoulian, Rouben 329
Mankiewicz, Joseph 183, 507
Mann, Anthony 637, 639
Mann, Delbert 514
Mann, Michael 21, 26, 185, 186, 187
Mansfield, Jayne 654
Manuell, R. 30, 31, 32, 36
Mao Zedong 575
Mao, Madame 577
Marcus, M. 543
Marcuse, Herbert 444, 445
Marglova, Jana 97
Marinetti, Filippo Tommasso 163
Marker, Chris 449
Martal, Lucrecia 599
Marx kardeşler 438, 508
Marx, Karl 208, 444
Mashrawi, Rachid 605
Mason, James 323
Masri, May 605
Maybury, John 400
Mayer, Carl 36
Mayer, Louis B. 320
Maynard, Ken 630
Mazzetti, Lorenza 346

Medovoi, Leerom 469, 474
Medvedkin, Alexander 75
Meerson, Lazare 413
Mehrjui, Dariush 612
Meirelles, Fernando 600
Méliès Georges 93, 403
Mellen, Joan 139
Mendes, Sam 538
Menzies, William 79
Merchant, Ismail 61, 268
Messmer, Otto 94
Metha, Deepa 588, 618
Metz, Christian 44, 54, 63, 69, 189, 230, 231, 232, 233, 278, 387, 388, 535, 645, 646, 647, 665
Micheaux, Oscar 460, 461, 462, 463, 464, 468, 475
Milestone, Oscar 418, 425, 428, 513, 519
Miilhaud, Darius 316
Miller, Glenn 324
Mineo, Sal 135
Minghella, Anthony 400
Minnelli, Vincente 286, 324, 328, 330
Mir, Raza 590
Miranda, Carmen 507
Mishra, Vijay 91
Mix, Tom 630
Modleski, T. 146, 147, 193, 234, 235, 238, 288, 292
Moffatt, Tracey 131
Moi, Toril 378
Mongia, Padmini 487, 489
Monk, C. 543
Monroe, Marilyn 190, 191, 257, 409, 415, 501, 507, 537, 654, 665
Morin, Edgar 76
Morricone, Ennio 317
Morrison, Toni 542
Mudimbe, V. Y. 488
Mulcahy, Russell 28
Mulvey, Laura 70, 71, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 193, 230, 233, 234, 280, 281, 283, 284, 388, 413, 665
Munch, Edvard 29
Muni, Paul 509
Münsterberg, Hugo 275
Murdoch, Rupert 507
Murnau, F. W. 34, 36, 37, 260
Murphy, Eddie 470, 471
Musidora 260
Mussolini, Benito 227
Myles, Linda 141

N

Nair, Mira 95, 458, 477, 588
Narboni, J. 211
Nargis 89, 584, 585
Nasser, Gamal Abdel 566
Nazir 590
Neale, Steve 259, 405, 406, 407, 527, 531, 532, 533, 536, 538
Nehru, Jawaharlal 587
Newman, Paul 239, 656
Ngakane, Lionel 453
Nicholson, Jack 47, 664
Nicholson, L. 370
Nilsson, Leopoldo Torre 595, 621
Ning Dai 578
Nispel, Marcus 266
Nixon, Richard 312
Nkrumah, Kwame 558
Noiret, Philippe 159
Notcutt, L. A. 558
Noury, Hakim 573
Nowell-Smith, Geoffrey 281, 288, 413
Nyman, Michael 316

O

Oberon, Merle 202
Ogundipe 560
Olivier, Lawrence 422
Olmi, Emmanuel 230
O'Neal, Ron 468
Onwurah, Ngozi 456

Ophuls, Marcel 76
Ophuls, Max 241, 286, 291
Orr, John 307, 366
O'Russell, David 434
Osborne, John 224, 345, 349
Ottinger, Ulrike 42, 395
Oudart, Jean-Pierre 121,124, 125
Ouedraogo, Idrissa 562, 619
Ové Horavem 453
Özgentürk, Işıl 610

P

Pabst, Georg 36, 418
Pagnol, Marcel 545
Pakula, Alan 503
Palke, Dhundiraj Govind 581
Panahi, Jafar 614
Pancholi, Dalsukh 589, 591
Panijel, Jacques 450
Paretsky, Sara 168
Paretti, Giancarlo 511
Park Chan-Wook 23
Park, Nick 100
Parks, Gordon (Snr) 465
Parks, Gordon (Jnr) 465
Parmar, Pratibha 395, 397
Pasha, Anwar Kamal 590
Patwardhan, Anand 621
Payami, Babak 613
Peck, Gregory 507, 638
Peckinpah, Sam 637, 639
Peerce, Larry 464
Peirce, C. S. 188
Peirce, Kimberly 400
Penn, Arthur 431, 510, 637, 640
Perincioli, Cristina 42
Perkins, Anthony 654
Peron, Juan 615
Perry, Frank 392
Pers, Sineması 611
Petersen, Wolfgang 21, 626, 663
Philipe, Gérard 157
Phoenix, River 415
Picasso, Pablo 304
Pickford, Mary 417, 484, 508, 514, 653, 658
Pietrangeli, Antonio 228
Pincher, David 133, 265, 392
Pines, J. 622, 623
Pitt, Brad 637
Place, Janey 243,245
Poitier, Sydney 464, 465, 468, 636
Polanski, Roman 181, 182, 264, 268, 534
Polidori, Dr 259
Pollack, Sydney 363, 528
Pollock, Jackson 304
Pommer, Erich 33, 36
Pontecorvo, Gillo 569, 621
Porter, Cole 321, 323
Porter, Edwin S.436, 627
Post, Ted 81
Potter, Dennis 365
Powell, Michael 181, 207, 233, 261, 318, 344, 408
Power, Tyrone 507
Preminger, Otto 44, 241, 318, 330, 392
Presley, Elvis 325
Prévert, Jacques 157
Propp, Vladimir 44, 535
Proust, Marcel 597
Proyas, Alex 26
Pudovkin, Vsevolod 483, 484, 485
Puri, Om 587

Q

Qaiser, Khahil 590
Quay kardeşler 100

R

Raheb, Eliane 603
Rai, Aishwarya 92
Rajadhyaksha, Ashish 586
Raksin, David 318
Rappeneau, Jean-Paul 61

Rapper, Irving 147, 287
Rathman, Mani 587
Ray, Aldo 365
Ray, Nicholas 134, 285, 398, 495, 517, 633, 660, 666
Ray, Satyajit 89, 552, 585, 624
Reagan, Ronald 82
Reckford, Lloyd 453
Redford, Robert 241
Reed, Carol 530
Refiğ, Halit 610
Reichenbach, François 450
Reiman, Walter 35
Reiner, Carl 409
Reinhardt, Max 30
Reisz, Karel 207, 224, 225, 345, 346, 347, 348, 349
Reitman, Ivan 392
Reitz, Edgar 39
René, Norman 239
Renoir, Jean 50, 105, 113, 154, 179, 227, 241, 348, 418, 425, 530
Resnais, Alain 67, 75, 158, 159, 270, 273, 365, 412, 441, 626, 643
Riad, Mohamed Slim 570
Rich, B. Ruby 396, 636
Rich, Matty 475
Richard, Cliff 325
Richards, Dick 245
Richardson, Tony 224, 225, 345, 346, 348, 349
Riefenstahl, Leni 421
Rigosin, Lionel 652
Rivette, Jacques 158
Robbe-Grillet, Alain 365
Roberts, Julia 258
Roberts, Rachel 224
Robertson, John 263
Robeson, Paul 331
Robinson, Bill 'Bojangles' 96
Robinson, Edward G. 242, 509, 654
Robson, Mark 262
Rocha, Glauber 596, 621, 649, 650
Rocket, Veronica 356
Rodgers, Richard 321
Rodgers, Will 507
Roeg, Nicholas 81
Rogers, Ginger 320, 321, 322, 511, 654
Rogers, Roy 517, 594, 628, 630, 632
Rohmer, Eric 158
Röhrig, Walter 35
Romero, George 263, 264
Rooks, Pamela 587
Rooney, Mickey 322, 495, 511
Roosevelt, Franklin D. 55, 166, 211, 423, 424
Rosen, Marjorie 139, 140
Ross, Karen 452
Rossellini, Roberto 226, 229
Rota, Nino 317
Rothman, G. 124, 125
Rouch, Jean 75, 131, 179, 449
Rowntree, Richard 468
Roy, Bhimal 584
Rozema, Patricia 397
Ruiz, Raúl 597
Ruspoli, Mario 449, 450
Russell, Jane 507, 634, 660
Russell, Ken 75
Russell, Rosalind 438, 660
Russell, Theresa 409

S

Saab, Jocaline 603
Sabita 592
Sedat, Amva 566
Sade, Marquis de 303
Said, Edward 487, 488, 489, 490
Saif, Saifudin 590
Saint-Saëns, Camille 274, 316
Salah, Tewfik 566
Salhab, Ghasan 603
Salles, Walter 598, 599, 600
Salt, B. 113, 124, 125

Sander, Helke 42
Sanders-Brahms, Helma 42
Sangeeta 591, 592
Sarkar, Kobita 552
Sarris, Andrew 52, 55, 138
Sathyu, M. S. 587
Saussure, Ferdinand de 53, 54, 188, 189, 190, 445, 521, 645, 646, 647
Sayed, Daoud Abdel 568
Sayles, John 67
Schaffner, Franklin 81, 133
Schary, Dore 427
Schenk, Joseph M. 507
Schiele, Egon 29
Schiller, Friedrich 35, 422
Schlesinger, John 225
Schlöndorff, Volker 39, 40
Schmitz, Oliver 559
Schneeman, Carolee 309
Schoedsack, Ernest B. 511
Schoenberg, Arnold 316
Schrader, Paul 65, 66, 356
Schwarzenegger, Arnold 27, 391
Schygulla, Hanna 39
Scorsese, Martin 65, 66, 67, 268, 364, 414, 431, 433, 448, 537, 542, 669
Scott, Emmett J. 460, 461
Scott, Ridley 46, 82, 86, 117, 239, 638
Scott, Tony 262
Sears, Fred 496
Seberg, Jean 144
Seidleman, Susan 258
Sekigawa, Heideo 432
Selznick, David O. 512
Sembene, Ousmane 558,557, 563, 519, 525
Sen, Hiralal 581
Sen, Mrinal 89, 586, 620
Senghor, Léopold Sédar 490
Sennett, Mack 256, 508
Sestier, Maurice 581
Shabaz, Menelik 453
Shafik, Viola 570
Shakespeare, William 333, 542
Sharma, Anil 588
Shearer, Norma 511
Shelley, Mary 133, 259
Shindo, Kaneto 432
Shiva 592
Shohat, Ella 491, 492, 551, 552, 597, 598, 604, 606, 607, 648
Shore, Howard 317, 318
Shu Lea Cheang 397
Shub, Esfir 480, 484, 485
Sica, Vittorio de 226, 229, 348
Siegel, Don 496
Siffredi, Rocco 357
Signoret, Simone 657
Silberman, Marc 30, 33, 34
Sillitoe, Alan 224
Sinatra, Frank 325
Sinatra, Nancy 497
Singleton, John 218, 475, 477
Siodmark, Richard 241
Sippy, Ramesh 90, 587
Sirk, Douglas 241, 285
Smith, Jack 651
Smith, Kevin 67
Snipes, Wesley 27
Soderbergh, Steven 67
Solanas, Fernando 596, 615, 621, 651
Solás, Humberto 621
Sonnenfeld, Barry 637
Sorlin, E. 251
Soutine, Chaïm 29
Spence, L. 463
Spheeris, Penelope 497
Spielberg, Steven 81, 83, 85, 98, 135, 184, 272, 368, 428, 429, 514, 531, 542
Spivak, Gayatri 488, 491
Sproxton, David 100

Srour, Heiny 602, 603
Stack, Robert 287
Stahl, John 285, 286
Stalin, Josef 478, 480, 484, 486
Stallone, Sylvester 27,432, 501
Stam, Robert 491, 497, 551, 552, 597, 598, 604, 607, 648
Stanislavsky, Konstantin 297
Stanwyck, Barbara 508, 509, 635, 636
Starrett, Jack 469
Steiger, Rod 296, 641
Sternberg, Josef von 241, 409
Stevens, George 638
Stevenson, Robert 331
Stewart, James 425, 501, 513, 637
Stoker, Bram 260, 261
Stokowski, Leopold 323
Stollery, Martin 572
Stone, Oliver 115, 433, 434
Storey, David 224
Straub, Jean-Marie 39, 40
Streep, Meryl 47, 658, 664
Street, Sarah 413
Streisand, Barbara 326, 658, 664
Stroheim, Erich von 508
Strong, J. 546, 547
Studlar, G. 193, 234
Sturges, John 639
Sucksdorff, Arne 348
Suleiman, Elia 605
Suleman, Ramedan 559
Surjik, Stephen 497
Svankmajer, Jan 101
Swanson, Gloria 508
Swaranlata 590
Syberg, Hans Jürgen 39

T

Tamahori, Lee 22
Tan Xinpei 574
Tanner, Alain 348
Tarantino, Quentin 67, 167, 363, 364, 365
Tarkovsky, Andrei 81
Tarr, Belá 68
Taurog, Norman 497
Taylor, Clyde 458, 460
Taylor, Elizabeth 117, 659
Tazi, Mohamed 573
Temple, Shirley 507
Thalberg, Irving 510, 512
Thompson, Emma 541, 545
Thompson, J. Lee 81
Thompson, K. 203
Thorpe, Richard 497
Tlati, Moufida 493, 572, 573
Tobi, Abdelaziz 570
Toland, Gregg 114, 271, 594
Toulouse-Leutrec, Henri 335
Touraine, Alain 445
Tourneur, Jacques 262, 263, 365
Tracey, Spencer 257, 511
Trauner, Alexander 157, 413
Travolta, John 326, 328
Trier, Lars von 327, 335, 336
Trinh Thi, Carolie 357
Trnka, Jiri 97
Troche, Rose 397
Troçki, Leon 486
Trotta, Margarethe von 40, 50, 310
Truffaut, François 49, 51, 158, 169, 203, 207, 382
Tsaki, Ibrahim 570
Turim, Maureen 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 215, 216
Turner, Kathleen 409
Tushingham, Rita 224
Tykwer, Tom 184

U

Uciciky, Gustav 418
Ukadike, N. F 553, 563
Ustaoğlu, Yeşim 610

V
Vadim, Roger 157
Valentino, Rudolph 512
Van Dyke, Woody 320, 510
Van Gogh, Vincent 29
Van Peebles, Mario 27, 218, 465, 466, 467, 472, 478, 637
Van Sant, Gus 67, 396, 498, 662
VanDerBeek, Stan 651
Varda, Agnès 50, 60, 75, 158, 159, 310, 411
Vas, Robert 348
Vautier, René 569
Veidt, Conrad 30, 35, 425
Verhoeven, Paul 356, 398
Verne, Jules 78, 79
Vertov, Dziga 75, 131, 449, 450, 478, 480, 482, 484
Vidor, Charles 243
Vidor, King 285, 392
Vieyra, Paulin Soumano 556
Vigo, Jean 50, 348
Visconti, Luchino 226, 227, 228, 229, 314
Voigt, Jon 433
W
Wachowski, Andy 83, 400
Wachowski, Larry 83
Wachsman, Daniel 606
Walker, Alice 542
Walkhévitch, Georges 413
Waller, Fats 96
Walsh, Raoul 509, 665
Wang, Xiaoshuai 578, 579
Wang, Wayne 458
Warhol, Andy 269, 309, 395, 651, 652
Warm, Hermann 35
Washington, Denzel 28, 264
Watkins, Peter 432
Watt, Herry 74, 420
Wayans, Keenan Ivory 471
Wayne, John 256, 271, 423, 427, 432, 517, 594, 632, 633, 639, 640, 664, 665
Weaver, Sigourney 28
Wegener, Paul 32, 35
Weir, Peter 419
Welland, William 427
Welles, Orson 50, 113, 172, 297, 448, 511, 513, 594
Wellman, William A. 418, 426, 633
Wells, H. G. 78
Welsh, Irvine 546
Wenders, Wim 39, 50, 255, 429, 668
Wendkos, Paul 497
West, Mae 510, 665
West, Simon 28
Westlake, M. 44, 51
Whale, James 259, 400, 512
Wharton, Edith 269, 542
Wicki, Bernhard 427
Wiene, Robert 35, 260, 644
Wilder, Billy 171, 176, 241, 242, 257, 363, 392, 528
Willemen, P. 622, 623
Williams, Alan 532
Williams, Linda 72, 146
Williams, Raymond 371
Williams, Robbie 398
Williams, Spencer D.461
Williamson, Fred 468
Willis, Bruce 27
Winterbottom, Michael 398
Wise, Robert 324
Witney, William 496
Wollen, Peter 59
Wong Kar-Wai 401
Woo, John 22, 23
Wood, Natalie 135
Wood, Robin 267, 533
Woolf, Virginia 304
Wright, W. 534, 535
Wyler, William 423, 516

X

Xavier, Ismail 651

Y

Yamamoto, Kajiro 423

Yaşar, Seçkin 610

Yeaworth, Irwin S. (Jr) 262

Young, Lola 454

Z

Zanuck, Darryl F. 507, 509

Zecca, Ferdinand 169

Zellweger, Renée 258

Zemeckis, Robert 94, 366

Zemmouri, Mahmoud 570

Zhang Yimou 23, 578

Zhang Yuan 401, 578

Ziya ül Hak General 591

Zinneman, Fred 119, 296, 428, 429, 514, 638

Zola, Emile 530

Zukor, Adolph 504

Zwick, Edward 434

Zwigoff, Terry 498

Es Sinema Tekniği

Sinemanın Temel Kavramları

Bollywood süperstarı Amitabh Bachchan'dan Quentin Tarantino'ya auteur kuramından Hollywood gişe bombasına kadar *Sinemanın Temel Kavramları* kendisini sinemayla ilgilenen herkes için temel bir rehber olarak kabul ettirmiştir.

- Aksiyon filmleri
- Korku Sineması
- Sanat yönetimi
- Gişe bombalar
- Bollywood
- Melodram ve Kadın Filmleri
- Feminist Sinema
- Türler
- Kuramlar
- Queer Sineması
- Üçüncü Dünya Sineması
- Yıldız Oyuncu Sistemi
- Westernler
- Savaş Filmleri
- Siyahi Sinema
- Hollywood
- Akımlar
- Prodüksiyon Terimleri

Türlerin, akımların, kuramların ve prodüksiyon terimlerinin erişilebilir ve güvenilir kapsamlı olarak inceleyen *Sinemanın Temel Kavramları* büyüleyici bir inceleme alanı ve modern dönemlerin en büyük sanat formu için bir rehberdir.
Sinemanın Temel Kavramları üçüncü baskısı için tamamen gözden geçirilmiş ve güncellenmiştir.

Susan Hayward University of Exeter'deki Film Studies Bölümü'nde Profesör'dür. Yakın dönemdeki çalışmaları arasında French National Cinema (ikinci basım, Routledge, 2005), Simone Signoret: The Star as Cultural Sign (2004) ve Les Diaboliques (2005) bulunmaktadır.

es YAYINLARI

Routledge
Taylor & Francis Group

ISBN 978-6055664220