

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

XXI. YY. FİLM DENEYİMİNİN KÖKENLERİ:
AYRIMSIZLAŞMAYI İZLEMELİK

Hazırlayan
Erke KESOVA

Danışman
Yrd. Doç Dr. Dilek TUNALI

İzmir-2014

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “XXI. YY. Film Deneyiminin Kökenleri: Ayrımsızlaşmayı İzlemek” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Erke KESOVA

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU TEZ DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: KESOVA **Adı:** Erke

Tezin/Projenin Türkçe Adı: XXI. YY. Film Deneyiminin Kökenleri: Ayrımsızlaşmayı İzlemek

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Origins of Film Experience in the 21st Century: Screening Non-Discriminatory

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2014

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 130

Referans Sayısı: 160

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Dilek

Soyadı: TUNALI

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Ayrımsızlaşma
- 2-Film Deneyimi
- 3-21. Yüzyıl
- 4-Döngüler
- 5-McDonalddlaştırılma

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1-Non-Discriminatory
- 2-Film Experience
- 3-21st Century
- 4-Circles
- 5-McDonaldization

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Sinema, teknik gelişmelere paralel bir şekilde ortaya çıkan bir “sanat” dalı olarak ifade edilmesine karşın, tarihi boyunca kullandığı bu teknik olanaklarla yetinmemiş ve daima yeni teknolojileri bünyesinde barındırmaya başlamıştır. Sinema seyircisiyle kurmuş olduğu izleme pratikleri de daima yetersiz kalmış, gelişen teknolojiyle birlikte sinemayı seyirciye, seyirciyi sinemaya daha çok yaklaştıracak olan farklı deneyimleri hayata geçirmiştir. Sinema ve seyirci yaklaşması konusunda bugüne kadar hayata geçirilen deneyler sinema tarihi içinde önemli bir yer edinse de bu hiçbir zaman filmlerin öyküsü, oyuncusu ya da filmlerin renkli, siyah-beyaz, sessiz ya da sesli olmaları kadar ön planda tutulmamıştır. Sinema çoğunlukla filmlerin renkleri, sesleri ve auditorium gibi belirli izleme pratiklerinin egemenliğinde anılmıştır. Ancak teknik olanaklar geliştikçe birden fazla deneyimin iç içe geçtiği gözlenmeye başlanır. Bu nedenle bir yüzyılı deviren ve hala popüleritesini koruyan sinemanın artık tek bir deneyimin egemenliğinde tanımlanmasına olanak yoktur. Ayrıca, sinemanın günümüzdeki durumuna baktığımızda bu “sanat”ın sadece bu çağa özgü olduğuna ilişkin bir deneyim biçimi de yoktur. Çünkü yine sinema bağlamında düşürsek bu çağ da tek bir deneyimle sınırlandırılmamaktadır. 21. yy’da karşımıza çıkan deneyim biçimlerinin, sinemanın ilk yıllarından itibaren varolduğunu görmek, 21. yy. sinemasını anlamak ve yeniden değerlendirmek için yararlı olacaktır. Ayrısızlaşma konusu, sinemanın hem ilk yıllarında hem de günümüzde eski özelliklerin teknolojik bir çağda yeniden rağbet gördüğü “The Artist” ve “Hugo” filmleri bağlamında değerlendirilmektedir.

ABSTRACT

Although, cinema can be implied as an “art” which appears in parallel with development of the techniques, it hasn’t been satisfied with these technical facilities that it has exhibited since its history and it has always started to embrace new technologies in itself. It has always failed with the experience that it has displayed with its audience it has implemented various experiences which make cinema come closer to audience and the audience come closer to cinema with the development of technology. Even though the experiences that were displayed in cinema since today about the subject of getting the cinema and the audience come closer has taken a crucial place in the cinema history, this has never stood in the forefront as the plot, the actors and actresses of the film or the films being color, black - white , silent or sound. Cinema has generally been mentioned under the hegemony of certain experiences such as color, sound and auditorium of the films. On the other hand, it has been observed that multiple experiences were intermingled as the technical facilities have developed. Therefore, there is no possibility to describe cinema which has closed down a century and still preserves its popularity under the hegemony of a unique experience ever after. Moreover, as we have a look upon the condition of the cinema today, there is no experience form of this “art” that is peculiar to this era. Yet, if we think this on the basis of cinema, it can’t have been qualified as a unique experience in this era. To know experience forms that we have encountered in the 21st century have existed since the first years of the cinema will be quite useful to understand and re-evaluate the 21st century cinema. The matter of non-discriminatory have been evaluated on the basis of the films “The Artist” and “Hugo” that have been popular again both in the first years of cinema and former technological features of an era today.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşmasında emeği geçen danışmanım Yrd. Doç Dr. Dilek Tunalı başta olmak üzere, derslerinde bulunduğum Dokuz Eylül Üniversitesi Film Tasarımı Bölümü öğretim üyelerine, aradığım kaynakların önemli bir bölümüne ulaşmamı sağlayan Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphaneleri ve Çukurova Üniversitesi Merkez Kütüphanesi'ne, ayrıca Ruziye İnceoğlu'na, anneme ve babama teşekkürü borç bilirim.

Erke KESOVA

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ALIMLAMA VE SİNEMA

1.1. Bilgi Nesnesi ve Sanat Yapıtı	4
1.2. Mağara ve Sanat Yapıtı	8
1.3. Bir Yanılsama Olarak Sinema.....	11
1.3.1. Hareket Yanılsaması.....	11
1.3.2. Fotoğraf Otomatizmi ve Sinema.....	15
1.3.3. Gerçekçilik ve Yanılsamacılık	21
1.3.4. Kuramsal Taban	23

2. BÖLÜM

ÇAĞIN İFADE ARACI SİNEMA

2.1. Moderndeki Sinema	37
2.1.1. Klasik ve Modern	40
2.1.2. Ticaret ve Sanat.....	45
2.2. Atraksiyon Sineması.....	50
2.2.1. Çok Boyutlu Sinema	55
2.3. Ev Sineması	65
2.4. AVM Kültürü.....	76
2.4.1. McDonalddlaştırma ve Sonrası.....	76
2.4.2. Multipleks Sinema Salonları	81
2.5. Kusursuzlaşma Yolunda Dijital	89
2.6. Filmlere Katılımcılık	93
2.7. Siyah-Beyaz Filmlerin Onurlandırılması.....	101
Tartışma: The Artist ve Hugo	105
SONUÇ	117
KAYNAKÇA	121
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

- 1- Hale's Tours'un İçinden Görünüm (1900'lerin Başları)
- 2- 7D Sinemanın İçinden Görünüm (2000'lerin Başları)
- 3- Hale's Tours'un Dışından Görünüm
- 4- 7D Sinemanın Dışından Görünüm
- 5- Ülke Çapında Dağıtımla Gösterilen İlk 3D Filmin Afişi (1922)
- 6- 3D Bir Film Afişi (1935)
- 7- İndiana Üniversitesi'nden Bir Auditorium
- 8- 1917'de Balaban ve Katz'ın Açtığı Auditorum (Central Park Theatre)
- 9- 2013'de Tamamen Yıkılan İstanbul'daki Emek Sineması
- 10- Seul'den (G.Kore) Bir Multipleks Sinema Salonu
- 11- Barbara Kruger-1987 "Alışveriş ediyorum öyleyse varım"
- 12- Sesli Dönemin Sessiz Filmi City Lights'ın Gala Girişi
- 13- City Lights'ın Davetlilerinden: Einstein ve Eşi
- 14- The Artist Filminden Bir Kare
- 15- Hugo Filminden Bir Kare

TABLÖLAR LİSTESİ

- 1- Beş Sinema Kuramcısının Üç Başlıkta Karşılaştırılması
- 2- 3D'nin 2000'lerdeki Yükselişİ
- 3- 2014 Blogger Puanlama Tablosu

GİRİŞ

İnsanoğlu tarihin en eski dönemlerinden itibaren kendini ifade etmeye ve doğanın bir benzerini yaratmaya çalışmıştır. Bu ifade taklitler, şarkılar, masal anlatmak gibi uçucu özellikler gösterdiği gibi¹ günümüze somut kalıntılar da bırakmıştır. Uçucu özelliğe sahip şarkılar, masallar da sonucunda tarih boyunca anlatılagelmiş ve ileriki dönemlere ulaşmıştır. Somut kalıntılar ise bizzat kişinin kendisinin deneyimleyebildiği alanlar açar. Örneğin mağara resimleri ilkel insanlara dair kalıcı ifade biçimlerinden biridir, hatta bilinen ilk örneğidir. Kalıcı olduğu iddia edilen ve üzerine tartışıp yazılar yazılan ne varsa onu deneyimleyen insan için vardır. Onları deneyimleyen insanlar olmadığında, onlar da yoktur. Bu nokta bilginin ortaya çıktığı noktadır sanatın da bir katmanını oluşturur. Sanat sadece onun varlığından haberdar olmakla, bir insanın onunla karşılaşmasıyla meydana gelmemektedir, onun ötesine geçen, bilgiyi bir gerçeklik katmanı olarak kullanan, gerçeğe ne kadar benzerse benzesin gerçeğin dışındaki bir katmanla bütünleşmiş bir anlamı ifade eder.* Sonuçta sanat eserleri de onunla karşılaşacak onu deneyimleyecek bir insana ihtiyaç duymaktadır. Sinemanın icadına kadar deneyimlenen sanatlar da gerçek hayata benzeme hali ne kadar yüksek olursa olsun, o sanatın işlendiği materyal yanılısamayı hep belli bir seviyede tutmaktadır. Örneğin edebiyat kağıda, resim tuvale, heykel mermere işlenir. Gerçekliği yansıtma ile net bir ayrıma sahiplerdir. Harfler, boyalar ya da yontu açık şekilde bir göstergedir. Bu noktada sinema farklı bir ifade aracı ve sanattır. Sinemanın göstergesi kendisidir. Sinema modernizmin kazanımlarının bir dışavurumu** olan kayıt sanatıdır. Üstüne oturduğu nesne gerçek hayatı göstergeler aracılığıyla anlatmak zorunluluğundan kurtulmaktadır. Ağaç ve etrafında koşan bir çocuk resimde boyalar aracılığıyla anlatılmaya çalışılırken, sinema kamera denen alıcı cihaz sayesinde gerçek hayatın ritmini kayıt altına alma şansına sahiptir. Gerçek hayatın ritminin kayıt altına alınması ise bu sanatla etkileşim kuran insan için bir deneyim sıçramasıdır. İnsan gerçeğin yanılısamasına ilk kez bu

¹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 30.

* Beyaz perde gerçeklik katmanı olan bilgidir. İnsanlar sinema salonuna girdiklerinde karşılaştıkları nesnenin beyaz perde olduğunu bilmektedirler. Oysaki projektörden film aktarıldığında beyaz perde farklı bir anlam ifade etmektedir, yanılısamanın sadece taşıyıcısıdır, insanların karşısında artık beyaz perde yoktur, film vardır.

**Modernizm teknik birçok ilerlemeyi içine alır, fotoğrafın icadını da içine alan bu sürecin bir karakteristiği de, gerçek yaşamın aslına en yakın şekilde insan elinin dışında kayıt altına alınabileceğini göstermesidir.

kadar yaklaşmıştır. Lumière'lerin ilk film gösteriminde insanların panikle kaçışmaları bu yeni sanatın hangi kökler üzerine inşa edildiğinin bir kanıtıdır. Lumière'lerin filmlerini izleyen seyirciler her sanat biçiminde varolan gerçek dışı görünümleri gerçek sanmışlardır. Gerçek hayatın yansımaları ilk kez bu kadar güçlü ve alışılmadık şekilde ortaya çıkmıştır.

Zaman içerisinde, insanlar filmleri deneyimledikçe tanımaya başladılar. Filmler sayesinde gerçeğe yaklaşırken korkularını da bir kenara atarlar. Ancak o ilk deneyim hem sinema tarihi hem de bunu ilk kez yaşayan insanlar için kalıcı olmuştur. Sinema daima gerçeğe daha çok yaklaşmanın yollarını aramıştır. Böylece sinemanın insan hayatındaki ritmi birebir yakalama çabaları onun teknik gelişiminin de bir parçası haline gelmiştir. Ses, renk ve üçüncü boyutun yaratılması gibi çabalar sinemanın gerçeğe yaklaşma biçimlerinin teknik sonuçları olarak görülebilir. Elbette trenin gara girdiğini gören insanlar için bu yeni buluş gerçeğe fazlasıyla yakındır ve bir devrim niteliği taşımaktadır, fakat gerçeğin kusursuz yansımalarından da bir hayli uzak olduğu son derece açıktır. En basitinden, insanlar dünyayı renkli görmektedirler ama karşısındaki siyah-beyazdır, gerçek hayatta dış dünyaya ilişkin sesler duyan insanın karşısındaki medium tam anlamıyla bu türden bir ses geçişi sağlayamamaktadır. İnsanların üç boyutlu algıladığı dünyaya karşılık sinema iki boyut üzerine inşa edilmektedir. Bu örnekler daha da çoğaltılabilir. Sinema bir yanı sıra teknolojik bir devrim sayılabilirken diğer taraftan teknik eksikliklerle dolu bir yapı sunar. Sinema tarihinin verileri bu eksiklikler ölçüsünde bu sanatı devam ettirmekten başka şeyler söylemiştir. Daha ilk yıllardan itibaren sinema, gerçeğin kusursuz görünümüne nasıl ulaşabileceğinin çabası içinde olmuştur. Lumière'in filmini izleyen insan, kaybolmamak / kaybedilmemek istenmiştir. Bu durum ise, gerçeğe yaklaşmak, daha da yaklaşmak, içine girmek, o gerçeğin kendisi olmak ya da o gerçeğin içinde olduğunu sanmak biçiminde ifade edilebilir.

Sinema, özellikle Sanayi Devrimi'nden itibaren küçülmeye başlayan, mesafeleri kısaltan, ulaşılmazı ulaşılır hale getirmeye çalışan dünyanın da bir yansımasıdır. Sinema, izleyicilerini koltuğundan alarak ve en uzak ülkelere götürüp, sonra bir anda koltuğuna geri getirebilme özelliğine sahiptir. Bu özelliği onun zaman ve mekanda eş

zamanlı hareket etme kabiliyetinden ileri gelmektedir.² O yüzden yolculuk niteliğinden dolayı gerçeğe daha da yakınlaştırma uğraşına sahip olmasının sinemadan beklenmesi olağan hale gelmektedir. Sinema bunu yaparken teknik daha da kusursuzlaşmalı, teknik kusursuzlaşırken de daha önceki yıllarda gerçekleştirilen çabalar da (farklı film deneyimleri) –en azından bu çağdaki haliyle- görünür olacaktır.

21.yy'ın sinemasına dikkat edildiğinde çeşitli deneyimlerin birbirleriyle iç içe geçerek ayrımsızlaşmayı talep ettiği görülmektedir. Bugün film deneyimi adına gerçekleştirilenler, geçmişten bu yana yapılmış, farklı biçimlerde de olsa yapılması için büyük uğraşlar verilmiştir. Deneyim biçimleri bir aradalığı barındıran çoklu bir görünüm sergilemektedir. Bu durum tekniğin kusursuzlaşmasına paralel bir süreci de destekler. Çalışmanın ilk bölümünde alımlama üzerinden hareket edilerek sinemanın izleme pratiklerinin çıkışı itibariyle konumu saptanmaya çalışılmıştır. Bir takım temel tartışmalara ana hatlarıyla yer verilmiştir. İkinci bölümdeyse sinemanın sancılı gelişimindeki bugüne ait olduğu düşünülecek çabaları göz önüne serilmeye çalışılmış, kökene inilmiştir ve ortak noktalar saptanıp 21.yy'da film deneyimindeki kusursuzlaşmanın ona yeni bir eşik atlatmaktan öte daha önceki durakların bir arada sunulduğu bir alan haline getirdiği gösterilmeye çalışılmıştır. 21.yy sinemasından birçok örnek verilebilmesi mümkündür ancak örneklerin birbirini tekrar etme riski göz önünde bulundurularak örneklerle *The Artist* ve *Hugo* üzerinden gerçekleştirilmiştir. Seçilen örneklerin ifade etmeye çalışılan ortaklığı / ayrımsızlaşmayı pek çok açıdan yerine getirdiği düşünülmüştür. 2012 yılında gündemi fazlasıyla meşgul eden bu iki filmin çalışma boyunca ortaya konulmaya çalışılan kavramı da somutlaştırdığı, çalışmanın bir özeti mahiyetinde olduğu da belirtilmelidir. 21.yy'ın daha da ayrıntılandırılıp uzatılmamasının bir nedeni de bu çalışmanın her ne kadar günümüzün film deneyimini ele almaya çalışması olarak görünse de aslında geçmiş ve kökenler üzerinden bir yol izlendiğini ortaya çıkarmaktır. Geçmişin izinde günümüz sinemasını arayan ve bir takım araştırma ve değerlendirmeler ortaya koymaya çalışan bir proje olduğu söylenebilir.

² Bkz. John Berger, Her Zaman Hoşçakal Diyoruz, *Sözcükler İki Aylık Edebiyat Dergisi*, Sayı:25, Mayıs-Haziran 2010, s. 8. ve Anne Friedberg, *Les Flaneurs du Mal(l): Cinema and Postmodern Condition*, PMLA, Vol. 106, No.3, May, 1991, s. 423-424.

1. BÖLÜM

ALIMLAMA VE SİNEMA

1.1. Bilgi Nesnesi ve Sanat Yapıtı

Algı günümüz psikolojisi içinde bir bütünün kavranması diye tanımlanır. Bütünden anlaşılması gereken duyularımızın gösterdiği kompleks bellekte destek bulmasıdır. “Şu an karşımda bir masa duruyor” denildiğinde burada masa ile belirtilen algı içeriği böyle bir anlamlı bütüne işaret eder. İsmail Tunalı’ya göre anlam algıda ilk kez ortaya çıkar ve duyular algıdan yoksundur.³ Sıtkı M. Erinç de algının bir var olanın varlığının farkına varılabildiğini söylediğini söyler.⁴ “Masa” dediğim nesneyi önce görürüm, ondan çeşitli görme duyuları alırım, daha önce ondan almış olduğum duyularla bunları birleştiririm ve bu birleştirilmiş duyular masa dediğim bütünü anlamlı bir bütün olarak oluşturur. Var-olanların nesneleşmesi için yani bize nesne olabilmesi için onlarla bağ kurmuş olmamız gerekir⁵. Zihnimize daha önceden yerleşmiş ve gördüğümüzde ismini söylediğimiz ne varsa algının bize sağladığı var-olanlardır, algı bize var-olan şeyleri görünür kılar. “Bu taşır” dediğimizde taşın gerçekte böyle bir nesne olduğunu da içselleştirmiş oluruz. Zihnimize doğuştan bir bilgi getirmesek de yaşadıkça o bilgileri ediniriz, bilginin zihinle bir işbirliği içinde olması söz konusudur. İnsan ilk doğduğunda (ve bir süre sonra) nesnelere ilişkin bilgiden yoksundur, bilgi yaşamın içinde deneyimleyerek zihnine yerleştirdiklerimizle var-olan içerisinden bazılarını çıkarıp aldıklarımızdır. Bu bağlamda Richard Leppert’in uzun yıllar öncesinde söylenmiş bir sözü aktarması dikkat çekicidir. ‘*Romalı Bilgin Pliny için görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir*’⁶ Yazar sonra şöyle devam eder: ‘*Orada görmemi bekleyen şeyin içinde ben de varım, kendi bilgilerim, inançlarım, yatırımlarım, çıkarımlarım, arzularım ve zevklerim, bilinçli birisi olarak –masum göz sadece efsanelerde olabilir*’⁷. Buradan hareketle yazar şu sonucu çıkarır: (...) *çünkü herhangi bir şeyi*

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 23-46.

⁴ Sıtkı M. Erinç, **Sanat Psikolojisi**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2004, s. 58

⁵ Hülya Yetişken, **Estetiğin ABC’si**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997, s. 27.

⁶ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 18.

⁷ Ernst Gombrich’in Art and Illusion’undan aktaran Leppert, s. 258. (dipnot)

*görmeden önce daima, zaten belli bir derecede bir bilme, inanma, isteme vb ile mücehhez haldeyim.*⁸ Yazara göre görmenin görsel sanat için önemi de fizyolojik görme fenomeninden öte (sonuçta hayvanlar da görüyor ama sanat icra edemiyorlar), öncelikle algılamaya dayanır.⁹

Nicolai Hartmann'a göre; insan da başkası tarafından algılanır, o halde insanın kendisi bile bir bilgi nesnesidir.¹⁰ Öyleyse var-olanların bir kısmını algılarız bu da duyularımız vasıtasıyla var-olanların daha önce zihnimize yer etmiş karşılığını çıkararak onları nesneleştirerek olur. Bu nesnelere bilgisel-düşünsel yapılardır yani kısaca onlara bilgi nesnelere diyebiliriz. Nesne herhangi bir öznenin düşünme, kavrama, sezme, tasarlama, algılama gibi edimler yoluyla kendisine yöneldiği, kendisiyle bağ kurduğu her şeydir.¹¹ Erinç de var olanların nesneleşmesi için onlarla bağ kurmamız gerektiğini söylerken var-olanların alanının nesne olanlardan daha geniş olduğunu ifade eder.¹² Var-olan bir bilgi nesnesidir. Var-olan bir bilgi nesnesi olarak belirlenince, buradan onun bilinç için bir nesne olduğu sonucu çıkar, nesne demek bir özne için var-olan demektir. Öznenin olmadığı yerde nesneden bahsetmek imkansızdır.¹³ Nasıl ki her bilgi nesnesi var-olan içinde yer aldığı ama her var-olan bilgi nesnesi olmadığı (algılanmadığı sürece) gibi, her sanat yapıtı da bilgi nesnesini içinde barındırır ama her bilgi nesnesi sanat yapıtını yukarıda da görüldüğü şekilde içinde barındırmayabilir. Sanat yapıtı, örneğin bir heykel taş kütlesi olarak, bir senfoni bir takım sesler olarak, bir roman da kelimeler olarak karşımıza çıkar ancak bundan ibaret değildirler. Sadece bu şekilde olsalardı gerçek dünyaya ait örneğin taş gibi nesnelere farklı olmayacaktı fakat onlar gerçek boyutu aşan, bir yanılsama boyutuna sahiptirler ve “bir insan yaratısı” olmanın ötesinde “onu alımlayacak başka bir insana” gereksinim duyarlar. Bu noktada bilgi nesnesinin *objektion* (nesneleştirme), sanat yapıtının ise *objektivation* (var-olmayan şeyin meydana getirilmesi) olduğu ifade edilmelidir. Burada var-olan ile bütünleşen bir var-olmayandan bahsedilmektedir, bilgi nesnesi karşısında sadece alıcı olan özne, sanat yapıtı karşısında yaratıcıdır.¹⁴ Sanat onu fark edecek öznenin karşısına çıkıncaya kadar tam olarak var-olmayan bir etkinliktir. Sanatta özne ve nesne arasındaki bağ

⁸ Leppert, a.g.e., s. 20.

⁹ y.a.g.e., s. 18-20.

¹⁰ Nicolai Hartmann, **Ontolojinin Işığında Bilgi**, Çev: Harun Tepe, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 35.

¹¹ Yetişken, a.g.e., s. 26.

¹² Erinç, a.g.e., s. 27.

¹³ Hartmann'dan aktaran Tunalı, 2002, a.g.e., s. 20.

¹⁴ İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2002, s. 55.

bilgiye dair kurulan bağdan farklıdır. Burada sanatçının bile tam olarak bilemediği öğelerin rolü vardır¹⁵. Bu yönüyle alımlama, algıyla bütünleşen bir düşünsel etkinlik olarak da tanımlanabilir. O zaman sanat yapıtı ile yapıtıya yönelen kişi arasında üç aşamalı bir ilişki olduğuna dikkat çekmek gerekir: İlk aşama duyularımızla genel özelliklerini kavradığımız karşımızdaki yapıtın cinsine göre şekillenen bir aşamadır: Algılama aşaması (var-olanın bilgi nesnesine dönüştüğü aşama). Daha sonraysa özne, yapıtın niteliklerini kavramaya yönelir, yapıtla diyalog kurmaya uğraşır, burada uygulanabilir, heyecanlanabilir, bu “alımlama” aşamasıdır, bundan sonra ise herkesin adım atmayabileceği yorum aşaması gelir.¹⁶ Sonuçta sanat yapıtı bilgi nesnesinden daha dar bir alanı kaplamaktadır. Var-olan’dan sanat yapıtına doğru giden süreçte öznenin rolü unutulmamalıdır.*

Modern psikoloji insanın on duyu organına sahip olduğunu söyler. Bunlar; görme, işitme, tat, koku, dokunma, ısı, denge, ağrı, kinestetik ve vestibülerden oluşan duyulardır.¹⁷ Sanat yapıtlarına karşı ise baskın şekilde sadece iki duyumu kullanırız: Görme ve işitme. Bunlara entelektüel duyular ya da yukarı duyular adı da verilir. Resim, heykel, mimari göze; edebiyat, müzik, kulağa; tiyatro, opera, sinema gibi sanatlar da her iki duyuya hitap etmektedir. Modern psikoloji bu iki duyumun üstünlüğünü onların bedenimizden bağımsız oluşunda yattığını söyler. Mesela tat duyusu görevini yapabilmesi için tat alacağı nesneyle doğrudan bir ilişkiye girmek zorundadır. Nesne dile temas etmek zorundadır, arada bir mesafe yoktur, diğer duyular için de aynı şeyleri söyleyebiliriz. Ancak bir gitar konçertosunu alımlamak için kulağımızı tellere değdirmez, bir filmi alımlamak için perdenin içine girmeyiz.** Ayrıca bir parfümü kokladığımız ya da yemeği yediğimiz sürece çeşitli etkilere maruz kalırız, duyum kesildiğinde etkisi de kaybolur¹⁸. Bu açıdan Susan Sontag çok çarpıcı bir ifade kullanır: “*Tüm sanat yapıtları temsil edilen yaşanmış gerçeklikten belli bir uzaklıkta olma temeline oturtulmuştur*” (...) çünkü bize sanat olarak görünebilmesi için yapıtın yakınlığın getirdiği duygusal müdahaleleri ve

¹⁵ Takıyettin Mengüşoğlu, **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s. 214.

¹⁶ Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu, **Müzikte Alımlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 20.

*Bilgi nesnesinin kavranmasında tek bir özne, sanat yapıtında ise o sanatı icra eden kişinin haricinde en az birinin alılmayan olduğu iki öznenin mevcudiyeti söz konusudur.

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Clifford T. Morgan, **Psikolojiye Giriş**, Ed:Prof. Dr. Sirel Karakaş ve Yrd. Doç. Dr Rükzan Eski, Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya, 2009, s. 221-240.

**Çok Boyutlu Sinema konusunda tartışılacaktır. Burada kastedilen sinema salonu gibi film gösteren bir takım odalarda, lunaparklardaki gibi izleyicilerin hareket etmesi, dokunma ve koku gibi duyu organlarının da işin içine katılmasıdır.

¹⁸ Tunali, 2008, **a.g.e.**, s. 33.

çoşkusallık katılımını sınırlaması gerekir."¹⁹ Yazar tıpkı Tunalı gibi beden ile sanat yapıtı arasındaki mesafenin zorunluluğuna dikkati çeker. Buradan anlaşılacağı üzere sanat, bizim bedensel bütünlüğümüzün dışında oluşan bir etkinliktir, bu yönüyle sanat yapıtı gerçeğe ne kadar yakın olsa da gerçekten ayırt edici bir konuma taşınır. Ayrıca arada mesafe olmayışı sayesinde yediğimiz, kokladığımız ya da dokunduğumuz ne varsa sadece bedenimizle temas ettikleri sürece bizi etkilerler, belli bir uzaklıktan alımladığımız sanat yapıtlarıysa onlarla etkileşimde olmasak da etkilerini sürdürebilirler.²⁰ Bu yüzden alımladığımız bir nesnenin sanat yapıtı olduğunu iddia etmek için o nesneyle aramıza mesafe koyma gibi bir koşulun ortaya çıktığı iddia edilmektedir. Bu mesafeyi yok ederek icra edilenlerin sanat olup olmadığı ciddi şekilde tartışmaya açıktır. Modern sonrası sanat tartışmalarında ise mesafelerin ortadan kalktığı yönünde görüşler ortaya çıkmıştır. Bu konuda hazır-nesnelerin sanat içindeki tartışılan konumu dikkat çekicidir. Örneğin Marcel Duchamp'ın pisuvarının o güne kadar yerleşmiş sanat eseri tanımıyla açıklanması pek de mümkün değildir. Geleneksel sanat tanımı alımlayan ile sanat eseri arasındaki mesafeyi vurgular, oysa pisuvar sanat eseri olarak sergilendiğinde mesafenin ortadan kalktığı söylenebilir. Günlük hayatta kullanılan sıradan bir nesne sanat eserinin yerine geçmiştir. Andre Breton, Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan ederek ona sınıf atlattığını belirtir. Tam tersi de mümkündür, sanat eseri herhangi bir nesneye dönüşmüştür, yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, farklı olan aynılaştırılmaktadır.²¹ Bu konuda Arthur C. Danto da bienalleri örnek gösterir, 1995 İstanbul Bienal'i kataloğundaki yapıtların hiçbirinin on yıl öncesi gibi yakın tarihte bile üretilmeyeceğini söyler. Yapıtların çoğunun enstalasyon* formunda olduğu ve sanatçıların kullandıkları araçlar bakımından kendilerine bir sınır koymadığını ve bunun da zamanımızı açığa vurduğunu belirtir ve ekler: *2005 İstanbul, 105. Venedik ya da 5. Johannesburg Bienellerinin de bugünkünden farklı olacağı öngörülebilir. Bu da sanat yapıtı teriminin açık tarihsel kaplamından ileri gelir.*²² Kuspit de Allan

¹⁹ Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s. 36.

²⁰ Bkz. <http://video.ntvmsnbc.com/murathan-mungani-etkileyen-5-film.html>, Erişim Tarihi: 28 Kasım 2013.

²¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 39.

*Enstalasyon(Yerleştirme Sanatı): Geleneksel sanat eserlerinden farklı olarak, çevreden bağımsız, onunla arasına mesafe koyan bir yapıda olmayıp izleyici katılımının temel gereklilik olduğu bir sanat türüdür. Açık veya kapalı mekanlarda yapılabilir.

²² Arthur. C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 240

Kaprow'un kalabalıkları hedef alan happening'leri* özel atölyesinde değil sokak görüntüsü verilen bir yerde gerçekleştirdiğini, sanatçının kalabalıklarla mesafesinin ortadan kalktığını, sanatçının da başkaları gibi, sıradan biri olduğunu söyler.²³ Kuspit'e göre bu durum tarih öncesi mağaralardan Rothko Şapeli'ne kadar varlığını sürdüren sanatın da sonudur. Artık sanat kutsal mekanlardan çıkıp sokaklara inmiştir. Sokaklar gidilecek son müzedir.²⁴ Bu açıdan bakıldığında 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren daha önceki sanat tanımlarının da farklı boyutlarda irdelenmeye başladığı söylenebilir. Yukarıda görüldüğü şekilde enstalasyon ve happening'in katılımcı, ayrımsızlaşmacı yapısını sinemayı da içine alacak şekilde görmek mümkün olacaktır. Ancak ilk etapta görsel sanatların deneyimlenmesinin kökenine gidildiğinde mağara resimlerinden söz etmek gerekir.

1.2. Mağara ve Sanat Yapıtı

İnsanoğlu tarihin en eski devirlerinden itibaren duygu ve düşüncelerini çeşitli yüzeylere aktarma ihtiyacı hissetmiş, daima hayatın bir benzerini yaratmak istemiştir. Ernst Fischer'e göre insanlar daima doğada yararlanmak üzere aletler icat edip zamanla bu aletlerin benzerlerini geliştirmişlerdir, dolayısıyla daima bir sanat (zanaat) icra etmişlerdir. Böylece insanoğlu nesnelere üzerinde bir güç kazanıp, daha önce işe yaramayan bir taşı işe yarar bir alet biçimine soktuğu için bir değer elde etmiştir. İlkel insan bir hayvanı benzetler ve hayvan gibi görünüp sesler çıkarırsa hayvanı avlaması daha kolay olmaktadır. Burada insanın kökündeki güçsüzlük duygusu ile birlikte güçlülük bilinci, doğa korkusu ile doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma her türlü sanatın da özü olarak görülmektedir.²⁵ Hayvanlar için de benzerin önemi büyüktür, benzemeyen gruptan dışlanabilir, benzeyen kabul edilir, benzer bir güdüyle insanda da benzere yönelme kendini çeşitli şekilde göstermektedir. Bunlardan biri sanatın da kökü olarak görülebilecek etkinliklerdir. İnsan hayatta karşılaştığının bir benzerini yaratmak ister. Joseph Campbell'a göre bu durum sanattan önce büyüyle ve oyunla açıklanabilir. Bu şekilde en az elli beş resim

*Happening: Teyatral doğası olup doğaçlama dahilinde yapılan; slayt gösterileri, dans, koku, tat gibi hislere hitap eden, izleyiciyi katılımını önemseyen bir çeşit sanatsal etkinliktir.

²³ Kuspit, **a.g.e.**, s. 70-72.

²⁴ **y.a.g.e.**, s.150.

²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 26-39.

bulunmuştur, resimlerin birçoğunda hayvanların yanında mızraklar olması da insanların ava gitmeden büyü yaptıklarına işaret eder. Campbell için hayvanlar henüz yavruyken yaban yaşamın tehlikelerinden anne ve babalarının gözetiminde korunurken oynama yeteneğini keşfederler. İnsanların yaptığı her çalışma da bir tür oyundan kaynaklanır. İnsanın doğaya egemen olmasını sağlayan doğal bilimlerin her verisi tamamen eğlence amacıyla yapılan etkinliklerden meydana gelir. Ama oyun yeteneği hayvanlarda insanlarınki kadar gelişemez, mesela hayvanlar konuşamazlar çünkü seslerle oynayamazlar. Sanatları yoktur, formlarla da oynayamazlar.²⁶ Buradan hareketle insanların sanat icra etmesinin kökeninde de büyü benzeri bir ritüelin olduğu ortaya çıkar.

Başlangıçta sanatı üretmenin yolu gerçek (şimdiki) zamandır. Şarkıcı şarkı söyler, öykücü öykü anlatır, oyuncular drama oynar. Etkinlik olur ve biter daha sonrasına somut bir kayıt kalmaz. Dilden dile aktarılır ama aktarımlar dışında kişinin bizzat deneyimleyebileceği bir kayıt söz konusu değildir. Bu bağlamda çizimin ve yazının tarih öncesindeki gelişimi iletişim sistemlerinde ve sanat biçimlerinde önemli bir sıçramaya işaret eder. Artık görüntüler, öyküler korunur ve sonra da aynen hatırlanabilir.²⁷ Elimizdeki en eski verilere baktığımızda insanın bazen çizerek bazen kazıyarak bazense boyayarak “geleceğe kalacak” olan ilk sanatsal eylemleri gerçekleştirdiğini görürüz. İspanya’daki Altamira mağarasında kayaların üzerindeki resimler Üst Paleolitik Çağa ait (yaklaşık 40-10 bin yıl önce) bizon, yaban domuzu, geyik figürleri ve insan eli izlerinden oluşmaktadır.²⁸ Buradaki hayvan resimlerinin, avcıya güven, avına karşı bir üstünlük duygusu aşıladığı iddia edilmektedir, savaşa gitmeden önce ayın havasındaki danslar, yüze sürülen boyalar, mağarada resmedilmiş bizonlar bu yönde hizmet vermektedir.²⁹ Gombrich’e göre üzerinde at başı bulunan sopa köşede kaldığı sürece, yalnızca bir oyuncaktır, ama çocuk üstüne oturur oturmaz, çocuğun imgeleminde bir odak noktaya yerleşir ve o artık bir attır, en azından çocuk için öyledir. Campbell’ın yukarıda ifade ettiklerine ek olarak Gombrich’ten hareketle bakıldığında da atalarımız mağaraların karanlığında yapılan bizon, mamut vs. resimlerine topuzlar ve mızraklarla saldırmışlardır. İlginçtir ama

²⁶ Joseph Campbell, **İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitapevi, Ankara, 1995, s. 298-303.

²⁷ Monaco, **a.g.e.**, s. 30.

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Levent Kılıç, **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2008, s. 15-80.

²⁹ Fischer, **a.g.e.**, s. 37.

öyle olması gerekir.³⁰ Edgar Morin de bu konuya ilişkin ilginç bir örnek paylaşır. Arkaik insanlar için adeta çocuklarda olduğu gibi rüyalarında gördükleri gerçeklik günlük hayatlarında karşılaştıkları gerçeklikten farksızdır çünkü bu görüntü gerçek hayatın, nesnelliğin tüm karakteristiğini içerir. Onlar da rüyaları gerçek hayatla bir tutmaktadır.³¹ En erken sanat deneyimlerinin büyüye benzer ilkel yapısını Susan Sontag da olumlar; mağaralardaki resimler ona göre sanat ayini için bir araç olmaktadır.³² Yine Altamira'daki gibi Fransa'nın Lascaux Mağarası'ndaki resimlerin konusu da hayvanlardır. Bu resimlerdeki hayvanların bir özelliği de bazen dört yerine sekiz ayaklı çizilmiş olmalarından ileri gelir. Böylece hayvanın yerinde durmadığı, hareket ettiği belirtilmek istenmiştir.³³ Campell da Lascaux'daki avcılık tapınağının odalarında sıçrayan boğalara dikkat çeker. Suda yüzdüğü anlaşılan geyik sürüsü ve midilli sürüsü bu boğalara eklenebilir.³⁴ Çok sonraları icat edilecek sinemanın köklerinin, (yani insanda bir benzerini oluşturmanın, hatta dış gerçekliğe en yakın biçimde oluşturma isteğinin) binlerce yıl önce var olduğunu, bunun çok da yeni bir durum olmadığını bulgulamak mümkündür

İnsanlar bir yandan bu eylemleri gerçekleştirirken görüldüğü gibi diğer yandan da gerek kendi çağında gerekse daha sonraki çağlarda başka insanların da bu resimlerle karşılaşmasını da sağlamaktadır. Tarih boyunca sanatsal ifade biçimleri gelişmiştir ve insanlar duygu, düşüncelerini farklı formlarda ifade etmeye devam etmişlerdir. Altamira mağarasındaki kayaların yerini gün gelir mermer alır, gün gelir bir tuval, kağıt veya beyaz perde o görevi üstlenir. O görevi üstlenen sadece bir bilgi nesnesidir. Sanat yapıtının temelinde bir bilgi nesnesi bulunur. Bilgi nesnelere bilgisel-düşünsel yapılardır. İçlerinde bir yanılsamayı içermezler, taş taştır, kağıt kağıttır, beyaz perde beyaz perdedir. Sanat yapıtları ise yanılsama boyutuna sahip yapılardır. Bir sanat yapıtıyla karşılaşmak demek mağaradaki bizonlara saldıran atalarımızın yaptığı gibi gerçek hayatın bir temsili olduğunu bilmek, fakat onun gerçek olduğunu bilerek kendini kaptırmanın yanında yine de gerçek olmadığını bilmektir. Beyaz perdeye film yansıdığı anda onun artık beyaz perdeden farklı, gerçek hayata benzer bir görünüme kavuştuğu ama yine de gerçek olmadığı söylenebilir.

³⁰ E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1992, s.201

³¹ Edgar Morin, **The Cinema or Imaginary Man**, Translated: Lorraine Mortimer, University of Minnesota Press, 2005, s. 23.

³² Sontag, **a.g.e.**, s. 9.

³³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005, 1.cilt, 1.bölüm.

³⁴ Campbell, **a.g.e.**, s. 298.

Sanat yapıtı Tunalı ve Sontag'ın ifade ettiği şekliyle alımlayanla belli bir mesafeyi korur. Atamız her ne kadar mağaradaki bizona oklarla saldırırsa da o an için eline bir bizon geçmemektedir. Öyleyse mağara duvarının bugünkü bilgi nesnesine karşılık geldiği söylenebilir. Üzerine işlenenler (sanat yapıtı denebilir) bilgi nesnelere gibi daha önceden alınan duyularla birleştirilip çizilenin sanat yapıtı olduğunu kabul etme gibi bir özelliği barındırmaz. Bilgi nesnesi onu deneyimledikçe kendini ele verirken, sanat yapıtı bilgi nesnesini de dönüştüren bir yapıya sahiptir. Her sanat yapıtının zorunlu olarak bağlı olduğu bilgi nesnesi, bu yapıtın real (gerçek) boyutunu oluşturur. Onu bilgi nesnesinden ayırıp sanat yapıtı haline getiren ise irreal (yanılsama) boyutudur.³⁵ Örneğin filmi izlediğimiz sinema salonundaki beyaz perde; maddi olan bir şeydir, yani bir bilgi nesnesidir. Salona birçok kez girmiş olan izleyici beyaz perdede görür ve daha önceki deneyimlerinden zihninde bu beyaz perdedir algısı oluşur. Bir de perdeye yansıtılan, perdede filme dönüştüren bir boyut vardır, o da yanılsama boyutunu temsil eder. Her sanat yapıtı bilgi nesnesi dediğimiz maddi kütleler tarafından taşınan varlıklardır. Ancak sanatçının (yönetmenin) duygu ve düşüncelerini yansıttığı perdede ortaya çıkan şeyin, hayata da benzer olan (ama hayatın kendisi olmayan) yanılsama yönü olduğu ve bu yanılsamanın sanatçının elindeki malzemeyi sanata dönüştürdüğü iddia edilebilir.

1.3. Bir Yanılsama Olarak Sinema

1.3.1. Hareket Yanılsaması

Tıpkı tuval ve üzerindeki boyaların maddi varlıklar olmasına karşın sanatçının bu maddi varlıkların üzerinde yarattığı yanılsama dünyası gibi, sinemacı da perdede bir yanılsama dünyası yaratır. Bunu bir tür hareketli fotoğraflar aracılığıyla yapar, Jack C. Ellis'e göre modern tarihle birlikte gelişen iki büyük sanattan biridir sinema diğeryse hala fotoğraftır ve sinemanın temeli ona dayanır.³⁶ Maksim Gorki Lumière'in bir gösterisine gittiğinde "bu yaşamın kendi değil göstergesi"³⁷ dediğinde, ya da Tolstoy onu "büyük sessizlik"³⁸ olarak adlandırdığında sinema, hep

³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. İsmail Tunalı, 2008, **a.g.e.** s. 23-46 ve İsmail Tunalı, 2002, **a.g.e.** s. 107-117.

³⁶ Jack C. Ellis, **A History of Film**, Prentice-Hall, New Jersey, 1990, s. 1.

³⁷ Büker, **a.g.e.**, s. 1

³⁸ Yuriy M. Lotman **Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş**, Çev: Oğuz Özügül, De Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 7.

gerçeğe bu denli yaklaşan (ama gerçekten farklı) yegane sanat olma özelliğine sahip olduğunun işaretlerini verir. Platon'un Devlet kitabında bambaşka amaçla da olsa değindiği "gölgeler" sinemanın dayandığı tekniğe ilişkin ilk yazılı belge olma özelliği taşır. Yine söz konusu olan bir mağaradır, karanlık mağarada arkalarından yansıyan ışık sayesinde gölgelerinin de insanlarla birlikte hareket ettiği yazılmıştır. Böylece Eski Yunan'dan beri ışığın hareket eden nesnelere gölgelerini yansıttığı gerçeğinin bilindiği ortaya çıkar.³⁹ Uzakdoğu'dan Doğu'ya oradan Avrupa'ya yayılan, bugünkü Türkiye topraklarında Karagöz olarak bilinen gölge oyunu da sinemanın kullanacağı ilkenin ilk uygulaması olur böylece.⁴⁰ İnsan mağara resimlerinden başlayarak yüzey üzerine sanatını icra etmeye çalışmış olsa da uzun yıllar bu resimler hareketsiz olarak kalmıştır. Oysa ki yaşadığımız hayat hareketlidir. İnsanoğlu da Lascaux mağarasındaki izlerin bize sunduklarından itibaren üzerinde uğraştığı, hayatın bir benzeri olan resimleri hareketlendirme çabasına girişmiştir. Resimleri hareketlendirmeden önce ışığı kullanarak perdede yansıma resimler oluşturmaya başlar. Bu çabaların başında Büyülü Fener gelir. 1700'lü yıllarda bir projeksiyon yardımıyla perdenin üzerine görüntüler nakşedilmeye başlanır. İlk kez yaratıcı insan elinin dışında bir aygıt insanlara perdede görüntüler sunmaktadır. Hem bu yönüyle hem de karanlıkta insanların bir araya gelmesiyle 19. yy'ın sonunda ortaya çıkacak olan sinema deneyiminin öncüleri arasında yer alır.⁴¹ Ancak buradaki görüntüler hareketsizdir. Daha sonraki yıllarda örneğin John Ayrton Paris tarafından bulunan Thaumatrope (Tomatrop)* 1825'te ün kazanır.⁴² Özellikle Peter Mark Roget'in insan gözündeki görüntünün sürekliliği kuralını vurgulamasıyla beraber bu yöndeki çalışmalar da devam eder. Michael Faraday** kendi ismiyle anılan bir tekerlek aygıt gerçekleştirir, bu aygıtla beraber insanın hareketi algılamasının başka aygıtlarla yönlendirilebileceği gerçeği de ortaya çıkar.⁴³

³⁹ Teksoy, **a.g.e.**, s. 16.

⁴⁰ **y.a.g.e.**, s. 15.

⁴¹ Kılıç, **a.g.e.**, s. 181-182.

*Thaumatrope: Elde döndürülen bir diskin bir tarafına kafes diğer tarafınaysa kuş çizilir. Disk döndürülürken kuş kafese girmiş gözükür.

⁴² Jonathan Crary, **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**, MIT Press, London, 1992, s. 105.

**Faraday Tekerleği: Bir eksen üzerine yerleştirilmiş tekerlek şeklinde iki diskten oluşur. Tekerlekler eksenini etrafında farklı yönlerde döndüğünde kişi yakınındaki tekerleğe bakarken uzaktakinin daha yavaş döndüğü hatta durduğunu görür.

⁴³ Kılıç, **a.g.e.**, s. 186.

1832'deyse Joseph Antoine Ferdinand Plateau tarafından Phenakistiscope (Fenakistiskop)* adlı bir aygıt yapılır. Benzeri aygıtları gerçekleştirenlerin en önemli ayağını Plateau oluşturur. Plateau'nun daha sonra Lumière'lerin de ulaştığı sonuca büyük katkısı olmuştur. Diğer yandan da dış dünyadaki görüntüleri kayıt altına alma çabaları sürmektedir, Nihayet Jacques Mandé Daguerre ve Joseph Niepce 1839'da karanlık odada çekilen resimleri duyarlı tabanlar üzerinde saptamayı başarırlar. Gerçeklik artık aslına uygun şekilde saptanabilmektedir. Fakat sinemanın ortaya çıkabilmesi için iki engel daha bulunmaktadır: Biri poz süresi dığeryse film şerididir. İlk fotoğrafta poz süresi tam on dört saattir, birkaç saniyeye inmesi ise on yılın üzerinde bir zamana mal olacaktır.⁴⁴ 1850'lere kadar Büyülü Fener ya da diğer araçlarla yapılan gösterimin bile fotoğrafik olmadığını, renklendirilmiş çizimler üzerinden gittiğini⁴⁵ belirtmek gerekir. Bütün anlatılanlar bağlamında sinemanın iki kişinin icadı -ki onlar Lumière Kardeşler'dir- olduğunu söylemek yetersiz kalacaktır. Sinema çağın çok yönlü gelişiminin, görüntülerin daimi kayıt altına alınabilme ve bu görüntülerin hareketliymiş gibi görünmesi üzerine gerçekleştirilen bir değil birçok çabanın ortak ürünüdür ve de sinemanın ortaya çıkışı bakımından en önemli deneylerin görüntüleri belli bir hızda alıp (saniyede 10 ya da 12 ve daha fazla kareyi projeksiyonda akıtmak) aynı hızda göstererek görmenin sürekliliği ilkesinden, hareketi doğal bir şekilde yeniden üretmeye çalışan deneyler olduğunu söylemek mümkündür.⁴⁶ Bununla sinema tarihçileri ücretli ilk gösterimi yapan Lumière'leri başlangıç olarak kabul etse bile Thomas Edison kendi geliştirdiği Kinetoskop adlı aletle ABD'de daha çok kabul gören bir isim olmuştur. Ayrıca Lumière'lerin 28 Aralık 1885'teki gösteriminden yaklaşık iki ay kadar önce Berlin'de Max Skladonowski de saniyede 8 görüntünün geçtiği Bioscop adındaki aygıtla gösteriler düzenler.⁴⁷ Geoffrey Nowell-Smith'e göre ilk hareketli resimler gösteriminin kesin tarihini belirlemek için bazı parametrelere bakmak gereklidir. Gösterimin özel olması, ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna açık olması, bir Kinetoskop'dan

*Phenakistiscope: Bir çubuk üzerine yerleştirilmiş bu aygıtta belirli aralıklarla resimler çizilir (örneğin koşmakta olan bir at) ve aynaya tutulur ve yuvarlak disk çevrilince aynada hareketli bir görüntü yansımaları oluşur.

⁴⁴ Teksoy, **a.g.e.**, s. 20-22.

⁴⁵ Lev Manovich, **The Language of New Media**, MIT Press Cambridge, London, 2001, s. 330.

⁴⁶ Sessiz dönemde kamera hızıyla gösterim arasındaki uyum çoğunlukla kusursuz değildir. Saniyede yaklaşık 16 resimlik kare gösterim normu, 1920'lerde görünüşe göre en yaygın normdur ama uygulamalar epey farklıdır. Daha sonraysa 24 karelik bir norm standart hale gelir. Bkz. Geoffrey Nowell-Smith, **Dünya Sinema Tarihi**, Çev:Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003. s. 22.

⁴⁷ Teksoy, **a.g.e.**, s. 30-31.

izlenmesi ya da perdeye yansıtılması gibi etmenlere bakılır. O yüzden Edison'un Kinetoskop'u kusursuz hale getirdiği 1893 ile Lumière'lerin 1895'teki sinematograf gösterisinin arasındaki zaman dilimine bakmak gerekir. Lumière'lerin sinema tarihçilerinden gördüğü güçlü kabulün altında ise ticari zekalarıyla pazarlama yetenekleri özellikle de ellerindeki aygıtın Edison'unkine göre hafif ve taşınabilir olmasının yattığı söylenebilir.⁴⁸

Jack C. Ellis'e göre sinema ilk başta öykü anlatma potansiyeline değil sadece sanat biçimi potansiyeline sahiptir, fotoğraf hareket etmeye başlayınca fotoğrafçı 4.boyutla başa çıkmakta zorlanır,* böylece geçici kurguyu oluşturur. Bir roman, müzik, dans parçasındaki gibi olayların başı, ortası ve sonu düzenlenir ve en basit sinema eserinde bile artık böyle bir durumla karşılaşırız.⁴⁹ Sinemayı, resim ve kendi dayandığı temel olarak görülen fotoğraftan ayıran yönü de budur. Sinema gerçeği kayıt altına alma durumunun ötesinde gerçek hayatın hareketini kayıt altına alabilme özelliğine sahiptir. İlk kez bir sanat bizi karşımızda gerçek hayatı gördüğümüz böylesi bir yolculuğa çıkarır. Bu açıdan sinemanın ilk gösteriminden itibaren lokomotiflere sevdalı olması tesadüf olmamalıdır.⁵⁰ John Berger'in resim ile sinemayı ayırt etmek için kullandığı çarpıcı bir örnek bu durumu çok iyi açıklar. Roma arenasında Scrovegni adındaki şapelde 1300 yılında Giotto ve yardımcıları, iç duvarlara ve tavana, freskler yaparlar (tıpkı mağara resimleri gibi), İsa'nın hayatıyla ilgili birbirini izleyen resimlerdir bunlar, resimlerle bir hikaye anlatmaktadırlar. Berger bu şapele kurulmuş bir sinema perdesi hayal etmemizi söyler. Görüntü de İsa'nın doğduğunu haber vermek için bir meleğin çobanlara görüldüğü sahne olsun. Filmi izlerken şapelin dışına, geceleyin çobanların çimlerde uzandığı bir tarlaya savruluruz. Sinema bizi bulunduğumuz yerden hareketin olduğu yere götürür. Resim bizi eve getirir, sinema ise bizi başka bir yere götürür.⁵¹ Benzer bir ifadeyi Anne Friedberg'de de bulmak mümkündür. Sinema öncesi araçlar Diaroma ve Panorama (başlangıcı Büyülü Fener kabul edilir) gibi izleyiciyi hareket duygusundan mahrum bırakırken, geçmişi şimdiye getirmekle sınırlıdır, sinema ise bizi zamanda

⁴⁸ **y.a.g.e.**, s. 31.

* Yazar 4. boyutla sinemanın fotoğraftan farklı olarak zamanı (hareketi) kullanan bir uğraş olduğunu vurguluyor. Fotoğraf hareketsizdir, belli bir anı ölümsüzleştirir, sinemaysa belli bir anı ölümsüzleştirmez, belli bir zaman dilimi içinde hareket eder, yönetmenin tercihiyle göre birkaç saatlik, birkaç aylık ya da onlarca yıllık bir hareket söz konusudur. Ellis, **a.g.e.**, s. 1.

⁴⁹ **y.a.g.e.**, s. 1.

⁵⁰ Berger, **a.g.e.**, s. 8.

⁵¹ **y.a.g.e.**, s. 7.

yolculuklara çıkarır.⁵² Sinemayla birlikte insan mekanda ve zamanda yolculuk edebildiğini görmüştür.

1.3.2. Fotoğraf Otomatizmi ve Sinema

Fotoğrafın bulunuşundan çok önceleri perspektifin bulunması sanat dünyası için bir kırılma noktası oluşturmuştur. Perspektifin temel kuralları 15.yy'ın ortalarında Brunelleschi ve Alberti tarafından işlenir. Bu uzun yıllar boyu hüküm süren Ortaçağ sanat ve mimarisinden de köklü bir kopuşu sağlar. 20.yy'ın başlarına kadar da bunların hakimiyeti sürecektir. Bu Rönesans'ın başarısıdır. Perspektife dayalı görme biçimleri 400 yıl boyunca bakış açısını biçimlendirir. Perspektife dayalı haritaların ve resimlerin sabitleştirilmiş bakış açısı, yüceltilmiş ve mesafelidir. Aynı zamanda soğuktur, geometrik ve sistematik bir mekan duygusu yaratır. Ancak yine de insana tabiatın kanunlarıyla uyum duygusu verir, böylece Tanrının geometrik biçimde düzenlenmiş evreni içinde insanın sorumluluğuna ilişkin bir duygu da verir, perspektifle beraber dünya bireyin gören gözünün bakış açısıyla kavranmaktadır.⁵³ İnsanlar fotoğraf makinesi bulunmadan önce herkesin her şeyi görebileceğine inanmasa bile ideal olan buymuş gibi düzenleme söz konusudur. Rönesans ufuk çizgisini insana armağan ederken Rönesans sanatındaki gözlemci, sistematik olarak yaşam deneyiminin dışına çıkar. Gözlemci bir meydana baktığında evli de köylü de aynı meydana yer alır. İlkel ve alfabe öncesi halklar ise zamanı ve uzamı görsel bir biçimde değil, bütünleşmiş tek bir yapı olarak algılar ve işitsel, ufuksuz, sınırsız ve koklarcasına bir uzam içinde yaşar. İlkel sanatçı neyi tasvir etmek istiyorsa onu tam olarak tasvir edebilmek için o işin bütün görsel yanlarını bir araya getirebilmektedir. Sadece alfabenin bulunuşu değil perspektifin bulunuşu da ilkel toplumların işitsel olmasına karşın daha sonraki toplumdaki gözün önemine işaret eder.⁵⁴ Gözün ön plana gelmesinde yazının da bulunuşu önemlidir. Yazının yedi bin yıl önceki keşfi kadar önemli başka bir gelişme de kaydetme ya da kayıt yapma özelliğine sahip iletişim araçlarının gelişimidir. Bu açıdan fotoğraf, film ve ses kaydı tarihsel

⁵² Friedberg, **a.g.e.**, s. 423-424.

⁵³ David Harvey, **Post Modernliğin Durumu**, David Harvey, Çev: Sungu Savran, Metis Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 274.

⁵⁴ McLuhan'a göre alfabenin bulunuşuna kadar işitme duygusu başatı, görme duygusu ise ondan sonra başat konuma geldi. Ayrıca bkz. Marshall McLuhan, **Yaradığımız Medya: Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu**, Çev:Ünsal Oskay, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2005, s. 56-57.

perspektifimizi çarpıcı oranda değiştirmiştir.⁵⁵ Yazının bulunması ve perspektife dayalı resimden sonra fotoğrafın bulunuşu sanatı daha farklı bir boyuta taşır, Artık insan bir makina otomatizmiyle gördüğünün resmini yüzeye aktarmaktadır. Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde görüyor aslında bambaşka bir biçimde algılıyorduk. Çünkü insan ile sanat yapıtının arasına mekanik bir göz girmiştir. Berger'e göre bu değişiklik; perspektif geleneği denilen olgunun aracılığıyla gösterilebilir. Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans'ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar benzer; ancak dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri doğru ilerlemektedir. Geleneklere uyularak bu görüntülere gerçek tanımları yapılmıştır. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanmaktadır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı'ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir. Perspektif geleneğine göre görsel karışıklık diye bir şey yoktur. Tanrı'nın, başkalarıyla ilişkilerine göre durumunu ayarlaması gerekmez; Tanrı'nın kendisi durumdur. Perspektifin içinde yatan çelişki perspektifin tüm gerçeklik imgelerini bir tek seyircinin göreceği biçimde dizmesidir. Bu seyirci, Tanrının tersine, aynı anda ancak bir tek yerde bulunabilir.⁵⁶ Fotoğraf makinasının bulunmasından sonra bu çelişki daha da belirginleşmiştir. Berger Dziga Vertov'un Kine-Göz kuramı doğrultusunda şunları aktarır:

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makine size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşım onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca. Düşen yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makine. Zaman ve yer sınırlamasından; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.”⁵⁷

⁵⁵ Monaco, a.g.e., s. 30.

⁵⁶ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 17.

⁵⁷ y.a.g.e., s. 17.

Fotoğraf makinesi ve onun türevi olan kamera sayesinde insanın gözü yerine bir makinenin geçtiği görülmektedir. Bu nokta sanat tarihinde de yepyeni bir dönemi işaret etmektedir. Buradaki sorun bu makinaların nasıl yönlendirebileceğidir.

Fotoğraf makinasıyla anlık görüntüler birbirinden ayrıldı; böylece imgelerin zamana bağlı olmadıkları fikri ortadan kalktı. Başka bir deyişle makina geçen zaman kavramının (yağlı boya resim dışında) görünen şeylerin algılanışından ayrılamayacağını göstermiştir. Görüşümüz artık neyi nerede gördüğümüze bağlıdır. Gördüğümüz şey de zaman ve yer içinde bulunduğumuz duruma bağlıydı. Her şeyin kayma noktası olarak kabul edilen insan gözü üzerinde toplandığını düşünmek olanaksızdı artık.⁵⁸

Fotoğrafın bulunuşundan sonra insan ile bir sanat eseri olmak üzere kayıtlanan yüzey arasına bir makina, daha doğrusu o makinanın gözü giriyordu. İnsan ilk kez başka bir göz ile dünyaya bakıyor, kendini o gözün aracılığıyla keşfediyordu. Francesco Casetti de sinemayı tanımlarken John Berger'inkine benzer bir bakış geliştiriyor ve şöyle diyor:

*“Film gerçekliği bizim gözlerimizden önce yeniden doğar. Biz bu yeniden doğan dünyayı ele geçirir ve ona dahil oluruz. Sonunda insan bütüncül şekilde ilk kez bir göz aracılığıyla görünür. Bu bir insan gözü değildir.”*⁵⁹

Bu konuda en ilginç örneklerden birini ise Gombrich verir: Fotoğrafın icadından elli yıl kadar önce Gericault'un koşan at resimleri son derece düşünölesi bir örnek oluşturur. Ressamın çizdiği resimde atlar havada süzölüyor gibidir, yıllar sonra fotoğraf makinesi atların koşusunu belgeleyince aslında atların bacaklarını birbirini ardına kaldırdığı ortaya çıkmıştır.⁶⁰ Yani ressam atları gerçekte olduğu hareket biçiminden oldukça farklı çizmiştir. Büyük olasılıkla bunu bilgisizliğinden yapmıştır. Fotoğrafın icadı bunu ortaya çıkarmıştır. Resim sanatı fotoğraf kadar doğru sonuç veremeyebilir. Ancak her ne kadar ressamı daha sonra eleştirenler olsa da gerçekte arasına koyduğu mesafe (bilgisizlikten kaynaklansa da) onun sanatına gölge düşüren bir durum olamamakta, çizdiği at resimleri sanatsal değerini yitirmemektedir.

⁵⁸ y.a.g.e., s. 18.

⁵⁹ Francesco Casetti, **Eye of Century: Film Experience, Modernity**, Translate: E. Larkin and J. Pranolo, New York, Columbia Press, 2008, s. 8.

⁶⁰ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 13.

Gombrich bu örneğin abartılı gibi görüldüğünü söylese de fotoğraftan önce bunun gibi yanılgıların sanılandan fazla olduğunu da belirtir. Bu açıdan hayatın fotoğraflanmasının o güne kadarki gerçek hayatın sanatla arasına koyduğu mesafeyi giderek silikleştirdiği, fotoğrafın ve fotoğrafa dayanan sinemanın sanat olup olamayacağı tartışmasını gündeme getirdiği hemen söylenecektir. Bir film ya da ses kaydı, gerçekliğin kendisi değildir. Ama kaydetme özelliğine sahip iletişim araçlarının dili, çizime dayanan veya edebi dile göre, büyük ölçüde daha basit ve daha doğrudandır. Bununla birlikte kayıt sanatları çok daha fazla gerçeğe benzerlik yönünde doğrudan bir ilerleme geçirmişlerdir. Renkli film gerçekliğe siyah beyaz filmde sesli film de hayata sessiz filmde daha yakındır.⁶¹

Sinemanın bu mekanik gözün sağladıkları yönünde ilerlemeye devam ettiği söylenmektedir. Yuriy M. Lotman Sinema Estetiğinin Sorunları'nda "*Her sanat türü az ya da çok seyircinin gerçeklik duygusuna seslenir; en çok da sinema.*"⁶² der. Yazarın bu tanımlamayı yapmasının nedeni sinemanın diğer sanatlara göre farklı bir özelliğinin olduğunu vurgulamak istemesidir. Sinema kaydetme özelliğine sahip, fotoğraflık görüntünün üzerine kurulmuş bir sanattır. Yazar bunu şöyle açar:

*"Sinematografi teknik bir buluş olarak her şeyden önce hareketli fotoğraflardı. Bir hareketi saptama olanağı, filmin belgesel doğruluğuna duyulan güveni büyük ölçüde arttırdı. Ruhbilimsel araştırmalar, durağan fotoğraftan hareketli filme geçişin, görüntüye daha bir derinlik kazandırdığını kanıtlamaktadır. Görüldüğü gibi gerçeği yansıtmaya yarayan kesinlik (tamlik) böylece tepe noktasına ulaşıyordu."*⁶³

Burada fotoğrafla başlayan gerçeğe yaklaşma durumunun sinemayla daha da ileriye götürüldüğü düşünülmelidir. Seçil Büker'e göre göstergede gösterenle gösterilen ilişkisi nedensizdir. Ağaç kelimesinin kendisine gösterenlik yapan arbor ya da ağaç ses dizisi ile hiçbir iç bağıntısı yoktur.⁶⁴ Edebiyat en basit şekliyle ağacı anlatmak isterse ağacın gerçek hayatla doğrudan bağı olmayan arbor, ağaç, tree vb. bir takım kodları kullanabilir, resimde boyalar bu görevi üstlenir, fakat fotoğraf ve sinemada gerçek hayattaki ağacın yanına gidip film yüzeyine kaydedebilme olanağı vardır. Üstelik sinema o ağacın etrafında koşturan bir çocuğun hareketini

⁶¹ Monaco, **a.g.e.**, s. 31.

⁶² Lotman, **a.g.e.**, s. 20.

⁶³ **y.a.g.e.**, s. 20.

⁶⁴ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Yayınevi, Ankara, 1991, s. 26.

kaydedebilme şansına da sahiptir. Buradan hareketle sinemanın gerçeğin görünümüne daha fazla yaklaşan bir sanat olabileceği çıkarımı yapılabilir. Bu noktada Gombrich'in şu sözünü hatırlamak da yerinde olur: “*Sanat yapıları ayna yansuları değildir ama ayna yansularıya dönüşümün sözcüklerin kalıbına dökülmesi son derece zor olan o gizemli büyüğü paylaşırlar.*”⁶⁵ Sinemanın gerçeği kaydeden, bu yönüyle gerçeğe yakın bir sanat olsa bile gerçekten farklı olmaya çabaladığı sürece sanat olabileceği yönünde gayret ettiğini söylemek gerekir. Örneğin henüz 1909 yılında Apollinaire'in sinemanın gerçeküstü hayatın yaratımı olduğunu söylemesi de dikkat çekicidir.⁶⁶ Lotman ise belgesel bağlılığa vurgu yapar ve şöyle der:

*“Fotoğrafın nasıl aslına benzemez, tanınmaz olabileceğini hepimiz biliriz. Bir insanı ne kadar yakından tanırsak, fotoğrafının o denli az kendisine benzediğini görürüz. Bir insanın yüzü bize gerçekten yabancı değilse, iyi bir ressamın elinden çıkmış portresini yetkinliğe eşdeğer fotoğrafına yeğ tutarız. Bir portrede kendisiyle daha büyük benzerlikler buluruz. Ama tanımadığımız bir kişinin portresi ve fotoğrafı bize gösterilip bu ikisi içinden en güvenilir kopyayı seçmemiz istenirse, hiç duraksamadan fotoğrafı alırız. İşte bir tür metindeki “belgesel bağlılığı” çekim gücü böylesine büyüktür. Görünüşe göre sinematografideki belgesel bağlılığın ve inanılabilirliğin filme, yalnızca teknik özgüllükleri nedeniyle onu diğer sanat türlerinden daha gerçekçi gösteren bir yarar sağladığına ilişkin çıkarsama kendini zorla benimsetmeye uğraşmaktadır.”*⁶⁷

Sanat yapıtının barındırdığı yarılsama boyutu, fotoğraftan gelen belgesel bağlılık nedeniyle aşılması gereken bir sorun olarak karşımıza çıkar. Fotoğraf da sinema da durağan fotoğrafla hareketli fotoğrafın yararlılıkları büyük sorunlar çıkardığından önce ham maddeden kaynaklanan zorlukların aşılması gerekir. Bu açıdan metnin büyük bölümünü yansıtanın otomatizmine bağımlı kılan fotoğraf, bu yönüyle sanat yapıtı olabilmenin önünde engel çıkaracaktır. Yine Lotman sanat olarak sinema tarihine bakıldığında sanatsal amaçların yörüngesindeki tüm aşamalardan otomatizmi ayırmayı amaçlayan bir takım buluşların karşımıza çıktığını söyler. Sinema gerçekliğin kavranması adına hareketli fotoğrafı etkin bir araç

⁶⁵ Gombrich, 1992, **a.g.e.**, s. 21.

⁶⁶ Apollinaire'den aktaran Morin, **a.g.e.**, s. 7.

⁶⁷ Lotman, **a.g.e.**, s. 20.

durumuna getirdikten sonra onu aşma başarısı göstermiştir. Bu noktada Pascal Bonitzer'in, Jean Louis Schefer'e atfen yazdıkları sinemanın neden bir sanat olarak tanımlanması gerektiğinin altını çizer:

*“Yapıntı yalnız bir düzlem üzerinde olup bitenin derinliğidir: Nasıl oluyor bu? Nedir şu derinlik denen şey? Derinlik bakışın, izleyicinin öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir. Bu derinlik yüzeyin inkarına dayanır. Orada salonda bir ekran karşısında olduğunu bilir insan, rüya görmemektedir. Bununla birlikte gene de rüya görmektedir.”*⁶⁸

Yazarın sinemaya dair söyledikleri onun içkin yapısında real ve irreal boyutlarla bir bütün olduğunu anlatır. Gerçeğin karşımızda duran ekran / perde olduğunu bilmek ama yine de orada sanatçının yarattığı dünyanın gerçekliğinde kaybolur gibi olmak. Görüldüğü gibi sanatı oluşturan iki başlı özellik, yani gerçek ve yanılsama boyutu, eğer sinema sanat olduğunu iddia ediyorsa onun da içine nüfuz etmek zorundadır. Sinema sanatının tarihini oluşturan filmler gerçekle yanılsamanın nasıl da iç içe geçtiği, ayrılmaz bir bütün olduğunun tarihi olduğu unutulmamalıdır. Lotman'a göre savaşla ilgili aktüalite parçalarının sanat filmleri içinde yer alması bu ikili durumu güçlendiren bir etkiye sahiptir. Örneğin Ingmar Bergman'ın *Persona*'sında filmin kadın kahramanı o sırada bir göstericinin kendi kendini yakmasını gösteren bir televizyon alıcısının karşısında oturmaktadır. Başlangıçta kadın kahramanın yüzünde yalnız televizyon ekranından çıkan ışığın yansımaları ve olay karşısında duyduğu dehşetin anlatımını görürüz. Bu durumda bizler oynayan filmin etki alanı içinde bulunmaktayız. Ama birdenbire televizyon alıcısı tüm ekranı tüm perdeyi kaplar. Televizyonun, bizi oyuncunun dünyasından uzaklaştırdığını biliriz ve rahatsız oluruz. Bergman, gerçekliğin görüntülerini filmsel gerçekliğin görüntüleriyle birleştirdiğinde yansıtılan gerçekliğin sanatsal saymacalığını (yanılsama / irreal boyut) vurgulamakta ve aynı zamanda seyirciyi, bu saymacalığı unutmaya –ki sanat bunu yapabilir- zorlamaktadır.⁶⁹ Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir. 21. yy'da benzeri örneklerin hala mevcut olması özellikle dikkat çekicidir. Türkiye Sineması'ndan, Yeşim Ustaoglu'nun 2012 yapımı *Araf* adlı filmde aynı mekanda çalışan iki gençten erkek olanı kıza aşık, ama kız bir kamyon şoförüyle ilişkiye girmiş ve yüz üstü bırakılmıştır. Üçüncü sayfa

⁶⁸ Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses**, Çev:İzzet Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 10.

⁶⁹ Lotman, **a.g.e.**, s. 27.

haberlerinde görebileceğimiz bu hikayenin sonuna doğru erkek olanın ülkede bu tarz gençlerle ilgili program yapan Yalçın Çakır'ın televizyondaki programını izlediğini görürüz, ardından da iki gencin bu programın içinde evlendiklerine şahit oluruz. Ustaoglu da tıpkı Bergman gibi gerçekliğin görüntülerini filmsel gerçekliğin görüntüleriyle sıkıca birleştirir, bir yandan bunun film (irreal) olduğunu söylerken diğer yandan gerçeğe (real) ne kadar bağlı olduğunu vurgulamıştır. Bir sanat yapıtını algılamadaki iki yanlılığa göre film ve gerçeklik arasındaki benzerlik ne denli büyük olursa seyircideki saymacalık duygusu o ölçüde büyük olacaktır. Lotman'a göre izleyici bir sanat yapıtıyla karşı karşıya olduğunu neredeyse unutmalıdır ama tamamen değil.⁷⁰

Bütün söylenenler ışığında sinemanın sanat olabilmesinin en birincil yolunun ancak fotoğrafın otomatizmini aşmaya çalışarak gerçekleşebileceğini gösterir. Böylece sinemanın ilk dönemlerindeki kurgu / mizansen, oyunculuk, senaryo alanındaki çabaların ve gelişimlerin tümü bu yönde okunabilir. Jack C. Ellis için sinemanın sanat olamayacağını söyleyen özgün nedenlerin en önemlisi optik oyuncakların başarılı bir gösterisi olmasından kaynaklanır. Bu araç ve malzemesi hayatı, hayvanların ve insanların da hareketini kayıt altına alma arzusundan türemiştir. Sinemanın bir peep-show (dikizleme) eğlencesi olarak çıkmasına vurgu yapar, hayatın ritmini kayıt altına alma kapasitesi kısa sürede solar ve öykü anlatma çabası başlar.⁷¹ Öykü anlatmaya başladığıdaysa farklı eğilimlerin, en önemlisi de yeni bir sanat olarak ciddi tartışmaların içine düşmesi dikkat çekecektir.

1.3.3. Gerçekçilik ve Yanılsamacılık

Sinemanın ücretli bir izleyici topluluğuna yapılan ilk gösterimin (*La Ciotat Garı'na Tren'in Gelişi* (1886) Lumière'lere ait olduğu kabul edilir. Aynı gösteride 10 film gösterilmiştir. Daha sonra Lumière'ler başka filmler de yapar. İlk başta kendilerinin hayatları ve ailelerinin hayatlarını, ardından ise dünyanın değişik yerlerindeki olayları belgeleyemeye çalışmışlardır. Her ne kadar Lumière öncelikli

⁷⁰ y.a.g.e., s. 28.

⁷¹ Ellis, a.g.e., s. 1

olarak aracın kayıt gücünü benimsemiş olsa da, 1895'te itfaiyecilerin gardan çıkışı, yangın yerine varışı, su sıkışı ve birini kurtarışını peş peşe göstermesi öykülü filmin ilk izleri olarak görülebilir. Venedik ve İstanbul'da kayıktan yaptıkları çekimlerde alıcının kaydırma hareketini de bulurlar fakat yine de sinemanın seyirlik yönünü henüz göremedikleri ifade edilir. Louis Lumière, anılarında filmlerinin yaşamı yansıtmak amacı güttüğünü söyler⁷². Lumieré'lerden bir yıl kadar sonra ise George Meliés ilk filmini çeker, film çektiği bir sırada alıcısı tutukluk yapar sonra çekim yapmaya devam eder, o arada başka görüntüler alıcıya girer ve böylece sinema hilelerini bulmuş olur (Kararma, bindirme* görüntüdeki kadının bir anda yok olması, büyük nesnelerin küçük maketleriyle yanılısma yaratılması gibi). Teksoy'a göre Melies, sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtarmıştır. Melies sinema hilelerini bulup, tiyatronun olanaklarını sinemaya getirerek, filmin uzunluğunu ortalama bir dakikadan on beş yirmi dakikaya çıkarmış ve öykülü filmin öncülüğünü yapmıştır.⁷³ Smith'e göre Melies gerçek yaşamda gerçekleşmeyecek fantastik olayları sergiler⁷⁴. Lumière ne kadar bilim adamı gözüyle aracın kayıt altına alma gücünden yararlandıysa, Meliés de şair duyarlılığıyla fantazilerin dünyasına girmektedir. İki yönetimde de sanatın gerçek ve yanılısamayla oluşturduğu bütünü iki farklı kutbu ağır basmaktadır. Bu yönüyle iki yönetmen daha sonra sinema tarihi boyunca tartışılacak iki farklı kuramın ilk uygulama örnekleri olacaklardır. Lumière'in gerçek olayları filme aldığı, Melies'nin ise olayları sahnelediğini düşünen film kuramcıları iki yönetmenin filmlerini belgesel film ile öykülü film yapımcılığının ilk örnekleri olarak belirtse de bu tür ayrımların o dönemin söyleminin bir parçası olmadığı vurgulanmalıdır. 1907 öncesi bir çok filmde bugün belgesel malzeme diyeceğimiz, yani sinemacıdan bağımsız var olan olaylar ya da nesnelere ile kurgusal malzeme yani kamera için uydurulmuş olaylar, nesnelere iç içedir.⁷⁵ Bu iç içe olma durumu da en nihayetinde bir çok yazarın söylediği gibi sinema sanatının da geleneksel sanatlar gibi iki boyutuyla bir bütün olduğunu ilk sinemacılarından itibaren kanıtlayan bir veri olarak da okunabilir. Morin'in belirttiği gibi, trenin gara varması onu izlediğimiz anda doğrudur ama izleyicinin dışında olduğu, ona çarpmadığı da bilinen bir gerçektir. Tehlike altında olan sadece

⁷² Teksoy, **a.g.e.**, s. 34.

* Kararma: Sinema ve televizyonda görüntünün aniden değil de yavaşça kaybolması.
Bindirme: İki farklı görüntünün üst üste çakıştırılmasıdır.

⁷³ **y.a.g.e.**, s. 38.

⁷⁴ Smith, **a.g.e.**, s. 35.

⁷⁵ **y.a.g.e.**, s. 36.

oyunculardır. Sinema izleyicisi hareketin dışındadır ama bilinen şudur ki gerçek olan hareket izleyicinin hayatının dışında konumlanır.⁷⁶ Nitekim kuramcılar bu iki boyutun farklı noktalarındaki bir sinemayı arzu eder görünseler de onların yazdıkları da bu iki boyutluluğun iç içe geçmesine dikkat çekmektedir. Sinema adeta farklı kutupları birleştirmeye eğilimli bir sanat görünümü çizmektedir.

1.3.4. Kuramsal Taban

Tablo-1'deki kuramcılara bakıldığında hepsinin birbirlerinden farklı konumlandırıldığını fakat uzlaştıkları birçok noktadan ötürü birbirlerinden net şekilde ayrılmadıkları düşünülebilir. Örneğin Rudolf Arnheim, gerçekçi ve fotoğrafın belge gücüne inanan gerçekçi anlayışın karşısına, onu dönüştürmeyi yeğleyen yanılsamacı / biçimci olarak konumlandırılmıştır. Vurgu noktası ise, sinemanın ilk yıllarındaki teknik yetersizliklerin sinemanın sanat olması yolunda ona bir avantaj sağladığını düşünmesidir. Bununla birlikte ortaya attığı kuramın diğer kuramcılarla kesişecek noktası ise görme yetisi üzerine odaklanmasıdır. Siegfried Kracauer ise Arnheim'in tam karşısına konumlandırılır, fakat onu da diğer kuramcılarla ortak kılan nokta, fotoğrafın belge gücüne inansa da o fotoğraftaki insanın bakışını araması, makine otomatizmini aşma üzerine çalışmalar yürütmesidir. Bela Balazs ise sinemanın önceki sanatlardan, özellikle de tiyatrodan bağımsızlaşmasını talep eder. O noktada Balazs da sinema adındaki yeni aracın izleyiciler tarafından tanınması gerekliliği konusunda uzlaşır. André Bazin'in vurgusu hayat ve sinema adındaki iki eğrinin birbirine çok yakın durup, sonsuza giderken birbirine yaklaşırsa da hiç kesişmemesidir. Ancak Bazin'in uzlaşımı da sinemanın kaynağını gerçek hayattan alması ve bunun üzerine inşa edilmesi biçiminde okunabilir. Gilles Deleuze sinemanın öncelikle montaj üzerine kurulduğunu belirtir, bu bağlamda çekimlerin başlı başına birer anlam kazandığını söyler. Hareket-İmgeden, Zaman-İmgeye doğru bir geçiş olsa da Zaman-İmge özü modern olan sinemanın içinde daima yer almıştır.

⁷⁶ Morin. a.g.e., s. 93.

Tablo-1

	Konulandırma	Vurgu	Uzlaşım
Rudolf Arnheim	Yanılsamacı	Eksilteler	Gözün Önceliği
Siegrfried Kracauer	Gerçekçi	Fotoğrafik Miras	Otomatizmi Aşmak
Bela Balazs	Yanılsamacı	Bağımsızlaşma	Tanım
André Bazin	Gerçekçi	Kesişmez Eğriler	Doğala Uyum
Gilles Deleuze	Hareketçi	İmaj (Hareket-Zaman)	Modern İçkinlik

Rudolf Arnheim'in görüşlerine bakıldığında sinemanın ilk dönemlerindeki saf halinin değerli olduğu, bu saflıktan uzaklaştıkça değerini, sanat olabilirliğini kaybedeceğini görmek mümkündür. "Gerçekçi" ve onun karşısında "Yanılsamacı" gibi kuramsal ayrımlar yapılmaya çalışılırsa ikinci tarafta yer aldığı söylenebilir. Çünkü Arnheim sinemanın sanat olabilmesinin koşullarını onun gerçek hayatla net bir şekilde ayrıştığı yerlerde bulur. Kartpostal (resim), askeri marşlar (müzik) ve striptiz (dans) estetiği olmayan olgular olarak görünür. Yukarıdaki araçların birden fazla kullanımı olsa da (resmin sanat olması, kartpostalın olmaması gibi) Arnheim bunlardan yalnız birisinin estetik yönü olan kullanım şekli olduğunu iddia eder. Bundan ötürü şiir mesajlar olarak değil sözcükler olarak resim ise çizgi, renk vs. ile etkiler. Sinema sanatı maddenin temeli olarak döner, maddeden kast edilen sinema sayesinde hayatın kayıt altına alınabilme gücüdür. O maddeye gerçek hayatın kendisi denilip denilemeyeceği önemlidir. Arnheim bu maddenin ne olduğu konusuna takılmıştır. Bu madde gerçeğin mekanik üretimi gibi gözükse de ondan farklıdır. Arnheim bu maddenin gerçek olmayan her görünümü ele alır. Bunlar;

- 1- İki Boyutlu Yüzey Üzerine Nakşetme
- 2- Derinlik Duygusunun Azalması ve Mutlak İmaj Sorunu
- 3- Işığın / Rengin Yokluğu
- 4- Görüntünün Çerçevesi
- 5- Kurgudan Dolayı Zaman ve Uzamın Yokluğu
- 6- Diğer Duyumların Verilerinin Yokluğu

Görüldüğü üzere Arnheim gerçeklik ile sinema arasında net farklar ortaya koymuştur. Retinaya yansıyan gerçek, film yüzeyindeki gibi görünse de çok başkadır. Yukarıdaki maddelerle karşılaştırıldığında insanın üç boyutlu, renkli, sınırsız, sıçramasız ve modern psikolojiye göre on duyu organıyla yaşamı algıladığı düşünüldüğünde sinema birçok eksikliğe sahiptir. Arnheim sinemanın sanat olma şansını bu eksikliklerde görür. Arnheim'a göre film gerçek yaşamın tersine zamanda ve uzamda sıçrama olarak tanımlanabilir.⁷⁷ Yazar "Bilgi Nesnesi ve Sanat Yapıtı" adlı bölümde bahsi geçen duyular ve 21. yy sinemasında bahsi geçecek konulara ilişkin kilit kavramlardan bahsetmektedir. Hareketli bir resme ve gerçeğe bakmak arasındaki ayrımı belirleyen etmenlerden birinin denge duyusu ve diğer kinestetik deneyimlerden mahrum olmamızdan kaynaklandığını söyler. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Arnheim da Tunalı ve Sontag'ın⁷⁸ sanatın iki duyuya hitap ettiği görüşünü desteklemiş olmaktadır. Kinestetik ve denge duyumuzun sanat eseri karşısındaki yoksunluğundan bahsederken günlük hayatımızda karşıya mı, yukarı mı, aşağı mı baktığımızı, bedenimizin hareketli olup olmadığını biliriz. İzleyiciyse bir film çekiminin hangi açıdan yapıldığını söyleyemez, dolayısıyla konu ona tersini söylemedikçe, kameranın hareketsiz olduğunu ve karşısında gördüğü neyse onu çektiği hissine kapılır. Çekimde hareket eden bir nesne gördüğünde izleyicinin ilk sanısı, duran bir nesnenin gerçekten hareket halinde olduğudur. Arnheim, *Dr. Mabuse* (1922) filmini örnek gösterir, esrarengiz bir adamın gücü vurgulanmak için yüzü karanlık bir fonun önünde küçük gösterilir, yüz gittikçe büyüyerek tüm perdeyi kaplayana kadar hızlıca öne sürülür. Halbuki çekim yapılırken tahminen oyuncunun yüzü kameraya değil kamera ona doğru sürüklenmiştir.⁷⁹

Arnheim'a göre sinema sanatından anlamayan insanlar sinemanın sessiz oluşunu onun en büyük dezavantajı olarak gösterirler. Bu insanlar sesin ortaya çıkmasına bir ilerleme ya da sessiz sinemanın sonunun gelmesi olarak bakmıştır. Arnheim için bu düşünce üç boyutlu yağlı boya resimlerin resim sanatının bugüne dek bilinen ilkelerinde bir ilerleme gibi karşılanması kadar anlamsızdır. Bu noktada sinema sanatında ilerleme olarak sunulan / sunulacak bir çok şeyin (ses, renk, üç boyut, efektler vs.) saçma olacağını düşünecektir. En nihayetinde sanat on duyudan sadece ikisini kapsamaktadır. Gerçeklik ile arasındaki farkı / mesafeyi koruması

⁷⁷ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev: Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara 2002, s. 78.

⁷⁸ Bkz. s. 6-7.

⁷⁹ **y.a.g.e.**, s. 91.

böylece mümkün olmaktadır. Sinema, çıkışı itibariyle de sadece tek bir duyuya hitap eder, bir nevi resim sanatının veya pantomimin devamı gibi görülebilmektedir. Arnheim sinemanın gücünü mutlak sessizliğinden aldığını iddia eder. Arnheim Chaplin'in bir yerde, hiçbir filminde konuştuğu, kısaca dudaklarını oynattığı tek bir sahnenin bile olmadığını yazmıştır. Chaplin filmlerinde sözlerin yerini pantomimin aldığını belirtir. Sözlü filmler ortaya çıktıktan sonra sessiz filmde sesin eksikliği göze çarpar olmuştur. Ama bu hiçbir şeyi kanıtlamaz, ses sunulmuş olsa da sessiz filmin gelişme olanaklarına karşı çıkmayı gerekli kılmaz. Bir film, sesi kullanmadan da gelişme potansiyeline sahiptir. Sanat olabildiği yer de burasıdır.⁸⁰ Benzer bir durum koklama duyusu için de geçerlidir. Ekranda bir Roma Katolik ayini gördüğünde buhur kokusu alabileceğini düşünen insanlar olabilir. Kimse uyarıcıyı kaçırmaz. Koku, denge ve dokunma duyuları elbette filmde doğrudan bir uyarıcı yoluyla aktarılmaz; fakat görme yoluyla dolaylı olarak duyumsatılır. Buna dayanarak, ana unsurları görsel olarak anlatılamayacak olaylardan oluşan filmler yapmanın yakışsız olacağı biçiminde önemli bir kural çıkar ortaya. Tabanca patlamasının bir sessiz filmin doruk noktası olmaması için bir neden yoktur. Yetenekli bir yönetmen gerçek patlama sesini sadece görsel yolla izleyiciye geçirebilmelidir. İzleyici için tabancanın ateşlediğini ve belki yaralı adamın düştüğünü görmek yeterli olacaktır. Jon von Sternberg'in *The Docks of New York* (1928) adlı filminde patlama sesinin yaralı bir kuş sürüsünün aniden havalanmasıyla görünür kılınması Arnheim için iyi bir örnek teşkil eder.⁸¹

Sinemanın sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden çok fazla eğitilmiş insan vardır. Arnheim'a göre onlar sinemanın gerçekliğin mekanik yeniden üretimi olduğu için sanat olamayacağını iddia eder, halbuki bu mekanik üretimin birçok sınırlanmasına maruz kalan sinema yaratıcı gücünü burada yakalayıp sanat olarak var olabilecektir.

Aslına bakılırsa Siegfried Kracauer'e göre de sinemanın sanat olması için fotoğrafın otomatizmini aşması gerekir. Ancak bu otomatizmi aşma şekli konusunda farklı yaklaşımlar sergilenebilmektedir. Arnheim gibi görselin siyah-beyaz olması gibi bir şart gözükmemektedir. Sinema şayet bir kayıt sanatıysa (ki öyledir), soyut ve hayali bir dünya yaratmak yerine, araç kendi maddesine (gerçek hayatı kaydetmek)

⁸⁰ y.a.g.e., s. 35

⁸¹ y.a.g.e., s. 35

geri dönme eğilimindedir. Kracauer'e göre geleneksel sanatlar (resim, heykel, roman, tiyatro gibi) ellerindeki araçlarla bir dönüşüm yaratırlar, fakat sinema yaşamı olduğu gibi sunar. Diğer sanatlar konu maddelerini yaratıcı bir oluşum içinde tüketirlerken, sinema maddesini geliştirmeye çalışmaktadır.⁸² Kracauer'in, sinemanın maddesi olarak tanımladığı durum sinemanın diğer sanatlarda olmayan (fotoğraf hariç) bir yapıdır, yani hayatı kayıt alma gücüdür. Sinemada, örneğin bir resimdeki gibi fırçalar boyalara batırılıp o boyaları sanat yapıtına çevirmek söz konusu değildir. Sinemanın maddesi boyalar değil gerçek yaşamın kendisi olduğu unutulmamalıdır. Daha önceki başlıkta bahsedilen fotoğrafın otomatizmini aşma durumuyla ilgili Kracauer'in de bir sorunu yoktur, sorun o fotoğrafın kazanımlarını yok saymak yerine o kazanımların üzerine gidip onu geliştirme çabasıdır. Kracauer, basit bir örnekle bu durumu açıklamaya çalışır. Bir ressam, kübist resminde bir bina kullanır. Binanın ilgilendiği bölümünü tüketmektedir ve bize onun bir bina olduğunu unutturarak, onu sanat çalışmasının bir biçimi olarak yeniden keşfetmemizi sağlar. Öte yandan filmin yaratıcısı aynı binayı kullanarak ilgimizi bina üzerinde toplar. Kracauer, sanat sosyolojisinde nam salmış Arnold Hauser'in şu sözleriyle durumu daha iyi açıklar: *Film, gerçekliğin büyük bir bölümünü değiştirmeden kullanan yegane sanattır. Tabii ki gerçekliği yorumlar, ama bu yorum her zaman için 'fotoğrafik' bir yorumdur.*⁸³ Kracauer her fotoğrafın gerçeğin kaçınılmaz dönüşümü olduğunu bilir. Kurgu, yakın çekim, mercek yanığı, optik efektler vb. aracın sahip olduğu özelliklerdir. Bu özellikler aracın işlevini desteklemesi için kullanılması gerektirmektedir. Aracın temel öncelikli işlevi ise etrafımızdaki görülebilen dünyanın kaydedilmesi ve açıklanmasıdır.⁸⁴

Fotoğraf, sinemanın arkasındaki temel güçtür. Fotoğraf ancak görülebilen gerçekliğe hizmet eder, bu yönüyle de sinema ister istemez onun çocuğu, mirasçısı olmaktadır. J. Dudley Andrew; bu noktada Kracauer'in sinemanın ham maddesi hakkında sağlam bir düşünce üretmekte yetersiz kaldığını söyler.⁸⁵ Kuramcı en nihayetinde sinemayı kendinin öncülü olan fotoğrafa indirgeyip işin içinden sıyrılır gibidir. Kracauer için tabiat fotoğrafik bir oluşumdur ve filmi yaratanın iki görevinden biri gerçekliğin alınması ve onun belirlenmesidir. Yapımcı gerçeği

⁸² y.a.g.e., s. 123.

⁸³ Siegfried Kracauer, **Theory of Film**, Oxford University Press, 1960, s. 60.

⁸⁴ J.Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, Çev: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2007, s. 125.

⁸⁵ y.a.g.e., s. 126.

kaydeder, en çarpıcı olanlar da dahil bunları açıklar. Bu noktada gerçeğin alınması ve belirlenmesi gibi iki nokta dikkat çekmektedir. Andrew'e göre bu "ne o / ne o" (either/or) ifadesinin "hem / hem de (both / and)" şekline gelmesidir.⁸⁶ Film yapımcısı hem biçimci hem de gerçekçi olmalıdır, hem kaydedip hem de açıklayabilmelidir. Kracauer'e göre yaratıcı gerçekliği kendi görüşleri doğrultusunda saptamalıdır. Burada bahsettiğimiz konu doğrudan ziyade niyetin, yani insanın gerçekliğidir. Kracauer su damlacıklarının mikroskoptan süzülen soyut görüntüsünü överken bir rüya sahnesini kabul etmez. Kracauer belgesellere saygı duysa bile onun idealine ulaşmasına yeterli değildir, aracın en iyi kullanımı değildir. Bu nedenle öykülü olmayan filmler konusundaki ayrıma dikkat çeker. Gerçek film ve deneysel film şeklinde bir ayrım yapar sonra da deneysel film ile ilgili fikirlerini şu şekilde sınıflandırır:

- 1- Seçtiği malzemeyi ritmine göre düzenler, böylece doğa var olanları taklit etmez, daha öteye gitmiş olur.
- 2- Amacı kaydetmek değildir, yaratmak, ortaya bir şey çıkarmak derindedir.
- 3- Görüntüleri kullanarak onları içeriğe taşımayı amaçlar⁸⁷.

Örneğin Balazs, Avant-garde düşüncenin, gerçekliğin etkisini azalttığını düşünüp gerçekliğe sanatsal bir müdahaleyi uygun görürken, Kracauer bu yönlendirmenin gerçekliğin içkin yapısında zaten mevcut olduğunu belirtir ve çarpıcı bir ifade kullanır: "*Bunuel gibi çok sayıda Avant-garde sanatçı aslında gerçekçi bir düşünceye sahiptir.*"⁸⁸ Bu noktada Kracauer gerçekçi filmin içkin yapısında bu yönlendirmenin nasıl olması gerektiğini tartışır ve şöyle der:

*"Gerçek filmde sunulanlar sadece dünyanın parçası üzerine açılmaktadır. Habergeçrek ve belgesellerin özellikleri vardır o da yaşanan dünyadaki içsel çatışmalar ile bireysel konuları ele almalarıdır (...) hikayenin bulunmaması ise belgesellerin bir eksikliğidir."*⁸⁹

Kracauer ne kadar gerçekçi olarak anılsa da o gerçekliğin yaratıcının özneliğiyle harmanlandığında anlamlı bir bütün olacağının sinyallerini verir. Belgeseller alabildiğine gerçek yaşamı kayıt altına alma çabasında olsa da

⁸⁶ y.a.g.e., s. 128.

⁸⁷ Kracauer, a.g.e., s. 181.

⁸⁸ y.a.g.e., s. 132.

⁸⁹ y.a.g.e., s. 194.

kurmacanın imbiğinden geçip bir hikaye anlatmadıkları zaman Kracauer'in ideal sinemasından uzakta kalırlar.

Kracauer deneysel film ile gerçekçi film arasında da ilginç bir tür keşfeder. Mimari üzerine, yontu üzerine ve resim üzerine yapılan filmleri över, kast ettiği başka görsel sanatları kendine konu edinen bir sinemadır. Ancak bu filmin sözü edilen bu sanatlarla etkileşimleri dolaysız etkileşim ile aynı hissi yaratamamaktadır. Bu sinemanın başlı başına bir sanat formu olduğunu yadsıyan bir bakıştır. Fotoğrafın icadıyla birlikte başta resim olmak üzere diğer sanatlar sorgulanabilmektedir. Sinema onları kitlelerle buluşturan bir aracı işleve mi sahiptir? Kracauer'in yaklaşımından anlaşılabilir biraz budur. Sinemanın diğer sanatlardan bağımsız bir anlatım aracı olarak tartışılmasına katkıyı ise Bela Balazs yapacaktır.

Balazs'ın film kuramı Andrew'e göre sanat olarak sinemanın ilk ve tartışmasız en iyi sunumları arasındadır.⁹⁰ Balazs sinemanın ilk dönemlerine istinaden sinemanın vodviller ya da popüler tiyatro gibi canlı, interaktif (katılımcı) bir eğlence olmasından yakınmaktadır. Filmleri tanıtanlar bu tarz eğlenceleri bünyesinde barındıran, bu ihtiyaçları tek başına karşılayacak bir yapı olduğunu düşünmektedirler. Balazs için sinema fotoğraflı bir tiyatrodur. Buradan hareketle tiyatroya sanat derken, sinemanın neden mekanik yeniden üretim olduğu sorusunu sorar. Böylece sinemanın tiyatroyla arasına mesafe koyabildiğinde bağımsız bir sanat olabileceği kanısına varır. Bu düşüncenin nedeni Griffith'tir, çünkü tiyatrodaki izleyici sahnede gerçekleşen aktiviteyi belli bir uzaklıktan, aynı açı ile alımlamaktadır. Oysa Griffith yaptığı sahneleri parçalara böler, değişik çekim açıları kullanır.⁹¹ Çekim, sinematografik dilin temel kavramıdır. Çekimlerin zamansal olduğu kadar uzamsal sınırları da mevcuttur. Bu sınırlamaların dışında olan ne varsa film açısından sanki yoktur, filmin gösterdiği alanın dışındadır, izleyiciyi ilgilendirmez.⁹² Doğadaki gerçeği kavramaya çalışan bir göz, filmin çekimler aracılığıyla anlatmak istediğine gerçeğe baktığı gibi bakamaz. Eğer insanın, çekimin ilk uygulandığı dönemin seyircileri gibi aracın bu yetisinden haberi yoksa, ortaya tiksinti ve dehşet duyguları çıkabilmektedir. Bu durum diğer sanatlar için de geçerli olmaktadır. Erinç de hayatında hiç baleye ya da operaya gitme şansı elde etmeyen birinin bu sanat

⁹⁰ Andrew, **a.g.e.**, s. 89.

⁹¹ **y.a.g.e.**, s. 100-101.

⁹² Lotman, **a.g.e.**, s. 41.

alanlarını algılayabilmesinin mümkün olmadığını söyler.⁹³ Sinema konusunda da Lotman'ın Balazs'tan aktardığı benzer bir anekdot dikkat çekicidir.

“Moskovalı eski bir dost, ev işlerine bakan ve kısa bir süre önce Sibiry'a'daki bir köyden kente gelmiş olan bir kızdaki söz etmişti. Bu kız okul bitirmiş akıllı biriydi, ama herhangi bir nedenden o güne değin sinemaya gitmemişti. (bu olay çok uzun bir süre önce geçer). Günün birinde işvereni onu bir komedinin gösterildiği sinemaya gönderir. Rengi solmuş asık bir çehreyle eve döner. Nasıl hoşuna gitti mi diye sorarlar. Kızcağız gördüklerinin etkisinden henüz kurtulamamış bir biçimde susar. İğrenç diye öfkeyle yanıt verir. Böyle korkunç şeylerin gösterilmesine Moskova'da nasıl izin veriyorlar anlamıyorum, 'peki ne gördün?' Parçalanmış insanlar. Şurada bir baş, burada bir kol, diğer yanda bir bacak.”⁹⁴

Sinematografik uzay gerçek uzaydan açık şekilde farklıdır, her ikisi de benzer gibi algılanır ama ilginç gözükse de sonuç budur. Balazs'ın bahsettiği kız gerçekten de kopmuş uzuvlar görmüştür. O yüzden Balazs çekimler ve onların yan yana getirilerek kurgulanmasıyla yaratılan gerçeğe özel bir önem verir. Hollywood'ta ilk kez Griffith ayrıntı çekimi uyguladığında çekim ölçeğinden ötürü perdede büyük yer kaplayan 'kesik' bir başın seyirciye gülümsediğinde insanların nasıl paniğe kapıldıklarını herkes bilir.⁹⁵ Bu örnek de Lumière'in treni ya da Porter'in silahla izleyicilere ateş ettirmesi gibi aslında gerçek olanın sinemanın anlatım olanaklarını kullanırken, izleyicinin bu olanaklarla ilk kez karşılaştığında aslında ne kadar yanıltıcı olabildiğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Balazs'a göre her sanat dalının birbirinden farklı biçimlerde dönüşüm tarzları bulunur. Bir ressam, romancı ya da yönetmen hayatın içindeki bir gerçekliği, örneğin aynı tarihsel olayı işleyebilir. Ancak bunu kendi aracının niteliklerine göre işlemesi gerekir, gerçekliği alır ve onu dönüştürür. Bu artık gerçekliğin kendisi değildir ve bu araçların hiçbiri gerçekliği tam anlamıyla kavrayıp kullanamaz.⁹⁶ Balazs'a göre büyük edebiyat eserlerinin uyarlamalarındaki başarısızlığın da altında bu yatar. Moby Dick adlı eserin sinema uyarlamaları beklenen sinemasal düzeye

⁹³ Erinç, a.g.e., s. 61.

⁹⁴ Lotman, a.g.e., s. 44.

⁹⁵ y.a.g.e., s. 44. Seyirciler, ayrıntı-çekimi uygulanan ilk filmi gördüklerinde, kendileriyle alay edildiğini sandılar. Perdedeki bu tür çekimler, seyircilerin 'bacaklarını göster' diye seslenmelerine neden oldu. İvor Montagu (dipnot)

⁹⁶ Andrew, a.g.e., s. 103.

ulaşamamaktadır çünkü o eser edebiyatın araçlarıyla o kadar uyum içerisindedir ki sinemanın araçlarıyla aynı uyumu yakalayamaz. O yüzden ucuz romanlardan sık sık başyapıtlar çıkar. Bunlara *Birth of A Nation* (1915), *Psycho* (1960), *Touch of Evil*'ı (1958) örnek olarak gösterir.

Balazs'a göre kurgulama fotoğrafın üzerindedir. Tek başına fotoğraf karelerinin yalnızca gerçeklik olduğunu iddia eder, sadece kurgu sayesinde onların doğrulukları ve yanlışlıkları ortaya konabilir. Bu açıdan Balazs sinemanın kurmaca yönüne daha çok önem veren bir kuramcı olarak düşünülmektedir. Vertov'un Sinema-Göz haber gerçekleri onu ilk etapta sinirlendirir. Sebebi de Vertov'un üstün nesnellik isteğidir. Balazs filmi tamamen öznel bulur. Ancak bir yanı avant-garde veya soyut filmler diğer yanı ise saf belgesellerle doludur. Bir taraf biçimleri olmayan nesnelere gösterir, diğer tarafsa nesnelere olmayan biçimleri. Buradan hareketle Balazs saf bir belgeselin özel bir öyküden kaçınarak sesini kaybettiği ve dilsiz olduğunu iddia eder, hatta tepenin üzerindeki oyulmamış kayaya benzetir bunu. Katıksız bir soyut filmse öykünün ötesine geçmiştir, film gerçeklikle olan bağını koparmak üzeredir.⁹⁷ Andrew, Balazs'ın makalelerinin biçimci konuda yazılmış ilk yazılar olmakla kalmayıp en iyilerinden biri olduğunu ekler. Yine de kendi içindeki çelişkileri de ortaya koymayı başarmış bir kuramcı olduğunu, biçimsel olan ile fotoğrafik yaklaşım düşüncesi arasında bir gerilim bulunduğunu ekler.⁹⁸

André Bazin ise plastik sanatlar alanında yapılacak bir psiko-analizin bizleri mumyalama işine götüreceğini iddia eder. Yani resim ve heykel gibi sanatların kökeninde mumyalama kompleksi vardır. Mısır'da ölüm; zamanın zaferiyse, varlığın maddi görünüşlerini yapmak zamanın ırmağından çekip almak, yaşama kavuşturmadır.⁹⁹ Kökeni bu düşünceye dayanan sanat prensipleri tarihinin benzerliğin ya da gerçekçiliğin tarihi olduğunu söyler: Bazin için "Mağara ve Sanat Yapıtı" adlı bölümde bahsi geçen avın etkisini arttırmak için canlı hayvanla eş tutulan resim ile ölümlerin yanına onu beslemesi için konan kilden yapılan ayı da benzer bir işleve sahiptir. Uygarlığın ve sanatın gelişimiye plastik sanatları bu büyülü görevden sıyırmıştır. Model ile portre arasındaki özdeşliğe inanılmaz. Buna karşın portrenin modeli hatırlamamıza yardım ettiği modeli ikinci bir manevi

⁹⁷ y.a.g.e., s. 110-111.

⁹⁸ y.a.g.e., s. 116.

⁹⁹ André Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, s. 30.

ölümden kurtardığıyla yetinilmiştir.¹⁰⁰ Bazin için resim manevi bir bunalım yaşamıştır. Fotoğraf ve sinema ise bu bunalımı açıklamak görevini bir nevi üstlenmişlerdir. Bazin'in aktardığına göre; Andre Malraux bir makalesinde sinemanın ilkesinin Rönesansla ortaya çıkan son anlatım sınırını da Barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönünden başka bir şey değildir der. Bazin de buradan hareketle evrensel resmin, sembolizm ve gerçekçilik arasında çeşitli dengeler sağlamaya çalıştığını doğrular. Fakat Batı resmi 15. yy'da manevi kaygılardan vazgeçmeye başlamış (Rönesans) bunu dış dünyayı az çok taklit ederek yapılan anlatımla birleştirmeye çalışmıştır. Bu konuda Bazin de bilimsel ve biraz da mekanik bir sistemin, perspektifin bulunuşunun önemine dikkat çeker.¹⁰¹ Perspektif fotoğrafın yüzeye işlenmesini sağlayan karanlık kutunun da öncüsüdür. Karanlık kutu sanatçının bir üç boyutlu uzay yanılması vermesini sağlar. Cisimler bu uzayda tıpkı bizim dolaysız algılamamızdaki gibi yerleştirilebilmektedir. İnsanın kendi kendinden hoşnutluğuyla gerçekçiliğin yanılması kayışı plastik sanatları da yutmuştur. Ancak perspektif hareketin değil biçimlerin sorununu çözdüğünden gerçekçilik barok sanatın hareketsizliğinden kurtulup yaşamı akla getiren zaman boyutu içinde gelişmek zorundadır.¹⁰²

Bazin açısından, Ortaçağ sanatının benzerlik sorununun dışında gerçekçi ve manevi olarak algılandığını, benzerliğin diğer deyişle bizim bugün bahsettiğimiz şekilde gerçekliğin Batı resmine perspektifin bulunuşuyla girdiğini söyler, Böylece Batı resmi ilk günahını bulmuş olur. Niepce ve Lumière ise Barok'un eksikliğini tamamlayarak plastik sanatları benzerlik tutkusundan kurtarır. Resimde gerçeğe benzerliğin öbür yanında açıkça gerçek olmayan bir tarafın bulunması bir yanılmasıdır, bu yanılma da sanat için yeterlidir. Fotoğraf ardından da sinemanın doğuşu resmi yanılmadan çıkarıp gerçeklik tutkusunun peşinde gitmekten kurtarmıştır. Fotoğraf ve sinema gerçekçilik tutkusunu doğrudan doğruya karşılayan buluşlardır. Bu açıdan bakıldığında sinemayla birlikte sanattaki yanılma ile gerçekçilik arasında gezinen susuzluğun bitmeye başladığı düşünülebilir. Ressam ne kadar becerikli olursa olsun yapıt belli bir özelliğin altındadır. İnsanın varlığından

¹⁰⁰ y.a.g.e., s. 31.

¹⁰¹ y.a.g.e., s. 32.

¹⁰² y.a.g.e., s. 33. Bu görüş noktasından bakılınca 1890-1910 yılları arasındaki resimli dergilerde, henüz başlangıcında olan foto-röportaj ile çizgi-resim arasındaki yarışı izlemek ilginçtir. Fotoğraf belgesi duygusu kendini yavaş yavaş kabul ettirmiştir. Öte yandan bir çeşit doymuşluğun ötesinde, "Radar" dergisindeki çeşitlenmiş dramatik çizgi-resimlere bir dönüş görülmektedir. (dipnot)

ötürü görüntü konusunda kuşku kalmaktadır. Gericault'un atları örneği bu kuşkuyu doğrular. İnsanın büyük ölçüde aradan çıkmasıyla birlikte örneğin fotoğraf üzerinde doğa artık sanatı taklitten öte bir işe soyunur, sanatçıyı taklit etmeye başlar.¹⁰³

Bazin için fotoğrafın doğası onu resim oluşumlarından farklı bir yere konumlandırır. Böylece biz yeniden üretilen nesnenin varlığının gerçekliğini kabul etmeye zorlanırsak, fotoğraf belli bir zaman (an) ve uzamı işaret eder. Sinema da buradan hareketle nesnelere kaydetme (hatta insan elinin yerine geçerek kaydetme) özelliğine sahiptir. Bu kayıt kapasitesi kuşkusuz teknolojik süreçlerin sonucudur. İnsan da bu süreçlerin taşıyıcısıdır. Bazin sinemayı dönemlere ayırır, öncelikle sinemanın çocukluk çağındaki montaj dönemi gelir. Daha sonraysa sinemanın olgunlaştığı alan derinliği ve plan sekans dönemi gelir.¹⁰⁴ Montaj sineması, klasik döneme denk düşer ve Bazin montaj dönemini yeğlememektedir alan derinliği ve plan sekans sineması ise modern döneme denk gelir. Artık sinema anlatsal montajdan kurtulmuştur böylece gerçekliğin zamansal ve mekansal sürekliliği kayıt altına alınabilmektedir. Arnheim'a göre sinema gücünü gerçeksizliğinden alır ve teknolojik gelişimler sinema sanatı için olumlu bir anlam taşıyamaz. Oysa Bazin teknolojik gelişimlerin talep edildiğini, sinemanın özü itibarıyla gerçeğe sürekli yaklaşmaya çalışan bir oluşum olduğunu belirtir. Onun için ses, renk gibi bizi gerçeğin görünümüne yaklaştıran buluşlar değerlidir. Üçüncü boyutun inşa edilmesi de bu süreçle ilgili bir çaba olarak dikkat çekmektedir. Filmin oluşum tarihi aynı zamanda insanoğlunun da tarihidir. O halde insandan bağımsız bir sinema olamayacağı için insan gerçekliğin kaydına bir şekilde sızmaya çalışmaktadır. Sinemanın özellikle tiyatro dekoru, kostümü ve seslendirmesiyle rekabet içinde olmaması gerektiğini söyler.¹⁰⁵ Bu yönüyle Bela Balazs ile benzerdir. Sinema tiyatronun fotoğrafa alındığı bir sanat olmamalıdır. Alman Dışavurumcuları böyle bir yol seçmişlerdir ve hatalıdır. Rudolf Arnheim ise sinemanın gerçeğe yaklaşması konusunda bir engel yarattığı için bunu olumlamaktadır. Bazin sinemanın özsel gerçekliğini savunur. Dışavurumculuk sinemada değil tarihte bulunmalıdır, sinema sadece onu kaydedebilmekle yükümlüdür.¹⁰⁶ Öncelikle Bazin bütün sanatların insanın varlığıyla hayat bulacağını söyler. Bunun istisnası da fotoğraftır. Fotoğrafın

¹⁰³ y.a.g.e., s. 39.

¹⁰⁴ Metin Gönen, **Paradoksal Sanat Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 27.

¹⁰⁵ Andrew, a.g.e., s. 169.

¹⁰⁶ y.a.g.e., s. 176.

bizi doğadaki bir fenomen gibi etkilediğini söylemesi çarpıcıdır. Bazin bir çiçeğin açışı veya kar tanesini bu şekilde yaşayabiliriz derken; doğanın, doğal olanın etki gücünü izleyiciye taşıdığını iddia eder. İnsan sinemaya da gerçeğe baktığı gibi bakar, bu bakış şeklimizden kaynaklanmaz, yeni sanatın diğer sanatlarla arasındaki farktan (mekanik görüntünün kaydedilmesinden) kaynaklanır.¹⁰⁷ Kracauer gibi Bazin de sinemanın gücünü gerçekten alan yapısında bulur. Gerçekçi film, üreten kişinin sanat gücü olmayan biri gibi algılanmasına karşıdır. Kameranın ardında kendisini ortadan kaldırmış gibi görünmesinin yanı sıra bir takım üstün yeteneklerle donatılmıştır. Bu durum ise ham gerçeklikten daha farklı bir yanının olduğuna da işaret eder. Sinemanın hammaddesinin gerçekliğin kendisi değil gerçekliğin selüloit üzerinde kalan izleri olduğuna karar verir. Bu izleri çoğaltır, dünyanın bir çok yerine dağıtır, buna göre sinema dünyanın yanı başında durur. Bazin'in teorisinin en çarpıcı yanıysa, geometriden ödünç aldığı kavramlar yardımıyla söylemek istediklerini somutlaştırmasıdır. Onun için sinema bir eğridir gerçeklik de ona yakın başka bir eğridir ve bu iki eğri sonsuza doğru gittikçe birbirine daima daha da yakınlaşır ama hiçbir zaman kesişmez (asimptot / gerçeklik sonuçmazı).¹⁰⁸ Bazin için sinema gerçeğe gittikçe yaklaşan ama hiçbir zaman gerçeğin yerine geçmeyen, gerçeğin kendisiyle cılız da olsa mesafesini koruyan bir sanattır.

Gilles Deleuze ise görüşlerini Hareket-İmge ve Zaman-İmge olarak kavramlaştırır. Deleuze de bu iki kavramı klasik / modern ayrımında kullanır. Bazin gibi o da Hareket-İmge ile montaj sinemasını kastetmektedir. Burada da zamandan dolaylı olarak bahsedilir. Zaman bir hareketin diğerine bağlanmasıyla ilişkilidir.¹⁰⁹ Zaman, Hareket-İmgeden doğduğu için dolaylı olmak ile yetinir, kendi başına bir güç olamaz. Bu dönem klasik döneme girer. Deleuze'e göre önce algılama imgesi, sonra tanıma imgesi, ardından eylem imge dizgesi içinde sıralanır. Bu sinemada algıyı tepki-devinim izler, bunu sağlayansa montajdır. Buradan hareketle klasik dönemin Zaman-İmgeyi dolaylı yoldan ortaya çıkaran bir sinema olduğu söylenebilir. Yine buradan hareket ederek Deleuze farklı montaj ekollerini inceler. Örneğin Griffith'in temsil ettiği görsellik Amerikan ekolünün buluşudur ve montaj, Hareket-İmgeyi bir organizma gibi yapılandırır. Bunun haricinde Eisenstein'in diyalektik montajı vardır,

¹⁰⁷ y.a.g.e., s. 155.

¹⁰⁸ y.a.g.e., s. 158.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, **Cinema 1: Movement-Image**, Translate: Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, s. 29.

böylece tek olan artık iki parçaya ayrılmıştır. Abel Gance'ın temsil ettiği niceliksel montaj ise Fransız ekolünden gelir ve daha çok hareket der. Alman Dışavurumculuğu ise daha çok ışık der. İlki niceliksel ikincisiyse yoğun montaj olarak anılır.¹¹⁰ Bu noktada Sevcan Güğümcü'nün David Norman Rudowick'ten Deleuze hakkında yaptığı alıntı çarpıcıdır:

“Deleuze anlatı sineması ile avangard sinema arasında bir fark gözetmez. Amerikan sessiz sineması , Sovyet montaj okulu ve Fransız izlenimci sinema da dahil hepsi aynı prensipte düzenlenmiştir. Her ne kadar her biri farklı montaj stratejileri kullansa da -Vertov'da yavaşlatılmış hareket ve analitik hız, Eisenstein'da entelektüel hareket, Epstein ve Dulac'da ritmik ve metrik varyasyonlar gibi- temelde montaj fikri hepsinde aynıdır: hareketin rasyonel bölümlerini organize etmek.”¹¹¹

Deleuze tüm bu montaj biçimleri arasında aslında bir fark olmadığına dikkat çekmektedir. Gerek klasik anlatı gerekse avangard sinema zamanın dolaylı temsillerini sunar, çünkü hepsi Hareket-İmge yani montaj sinemasıdır. Neden sonuç ilkesine dayanan bu tür bir sinema her ne kadar Hollywood ile özdeşleşmiş olsa da, 1. Dünya Savaşı'nda Avrupa aleyhine gelişen durum, 2. Dünya savaşından sonra tersine dönecektir. Avrupa insanını daha da büyük buhranlara sokan bu sürecin sinema açısından yansıması da kendine özgü olmuştur. Artık toplumda inançlarından kopan o güne kadarki süreklilikten tümenden kopan ruh halinin klasik anlatının sürekliliği ilkesini sekteye uğratması da kaçınılmaz olacaktır. Modernizm süreci savaş ve ölüm getirmeyi sürdürmektedir. Modern olarak addedilen çağa inanç giderek kaybolmaktadır. Yaşadığımız aşk ve ölüm bile sanki bizi çok da ilgilendirmiyor gibi hayatımızdan kopmuştur, artık hayat sinemanın yerine geçmiştir.¹¹² İşte bu noktada Hareket-İmge yerine Zaman-İmge geçer. İşte modern sinemayı tanımlayacak olan da budur. Yalnız bu noktada özellikle dikkat edilmesi gereken modern anlatının klasik anlatıya karşıtlık oluşturma amacıyla çıkmadığını belirtmek gerekir. Sinema tarihi zamanın daha iyi temsilini bulmak yolunda bir ilerleme değildir.¹¹³ Savaş sonrası Avrupa yaşanan kopuştan ötürü yeni bir ifade şekline ihtiyaç duymuştur. Sinema bunu ilk etapta İtalyan Yeni Gerçekçiliği ardından

¹¹⁰ Gönen, **a.g.e.**, s. 33.

¹¹¹ Sevcan Güğümcü, Sinematik İmge Üzerine Düşünmek, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Güz 2013, s. 92.

¹¹² Gilles Deleuze, **Cinema 2: Time Image**, Translate: Hugh Tomlinson and Robert Galeta, The Athlone Press, London, 1989, s. 171.

¹¹³ Rodowick'ten aktaran Güğümcü, **a.g.e.**, s. 93.

Fransız Yeni Dalgası'yla taçlandırır. Yaşamdaki sürekliliğin kopuşunun sinemaya da yansması kaçınılmaz olmuştur. Yeni Gerçekçiliğin kurucusu Cesare Zavattini ve arkadaşları sinemanın önemsiz detaylar olduğunu belirtirler.¹¹⁴ Örneğin Vittoria de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* filminde baba oğul yürürlerken çocuk biraz geride kalır ve ardı ardına iki kez ezilme tehlikesi geçirir. Mark Cousins bir Hollywood filminde bu sahnede babanın çocuğuna sarılabileceğini, Yeni-Gerçekçi anlatımda ise yoluna devam ettiğini belirtir. Yeni Gerçekçi yönetmenlerle yola çıkan ardından kendi özgün stilini yaratan Michelangelo Antonioni de döneminden bahsederken korkular ve kaygılarla dolu bir çağda yaşadığımızı ve kimi konuları sürdürmenin hata olduğunu belirtir.¹¹⁵ Antonioni'nin *La Notte* (1961) filminde öyküden bağımsız bir şekilde bir helikopter kadrāja girer ve bir süre dikkatimizi dağıtıp çıkar. İki örnekte de Deleuze'ün bahsettiği devingen bütünlük ortadan kalkar. Zaman-İmge sinemasında imgelerin birbirleriyle nasıl ilişki içine girdiğinden öte iki imge arasında ne olup bittiği önem kazanır. Zaman-İmge'de bütünden ayrılan hem görsel hem işitsel başlı başına bir anlatım gücüne sahip olur. Yani eylem sinemasından düşünce sinemasına geçişi ifade eder. Gönen, Zaman-İmge sinemasında dünya ve insan arasındaki bağlantının koptuğunu söyler.¹¹⁶ Dikkat edilmesi gereken nokta Deleuze'ün Zaman-İmge'nin sinemanın içinde hep var olduğunu söylemesidir. Sadece sinema klasik anlatıyla bağını terk ettiği zaman bu yönü görünür olmuştur.¹¹⁷ O halde sinema özünde modernist yaklaşımları barındırmıştır. En nihayetinde tarihsel periyoduna bakıldığında zaten modern sürecin sanatı olma özelliğine sahiptir.

¹¹⁴ Mark Cousins, **Sinemanın Hikayesi**, Tiglon, 2011, Disk 2.

¹¹⁵ Artun Yeres, **Bir Michelangelo Antonioni Kitabı**, Es Yayınları, İstanbul, 2006.

¹¹⁶ Gönen, **a.g.e.**, s. 35.

¹¹⁷ **y.a.g.e.**, s. 36.

2. BÖLÜM

ÇAĞIN İFADE ARACI SİNEMA

2.1. Moderndeki Sinema

Yukarıda, sinemayla ilgili karşılaştırmalarda sinemanın diğer sanatlar ile etkileşimlerine yer verilmişti. Buna göre sinema geleneksel değil, modern bir sanattır. Durum böyle olunca gelenekselin ve modernin çeşitli sanat dallarında ifade ettiğiinden daha farklı bir anlamı vardır sinema için, sinema modernin sanatıdır. Sinemanın ortaya çıktığı 19.yy'ın sonu da modernizm sürecinin içindedir. Sinemanın farklı kollardan ortaya çıkmasını sağlayan süreç; Büyülü Fener ile ilk projeksiyon gösteriminin yapılmasından, gözün hareketin sürekliliği yanılması kanması, görüntünün sabit bir yüzeyde kalmasının başarılması (fotoğraf) gibi bir dizi gelişmeyi kapsarken, bir kopuşu da beraberinde getirdiği söylenebilir. Sebastiano Luciani'ye göre telefon, otomobil ve uçak zaman ve mekan sınırlarını çok değiştirmiştir, 'gelişen uygarlık' bir nevi aynı anda çok yerde olabilme özelliğini yaratmıştır. Sinema da bu yeni hayatın hem malzeme hem de ruh yönünden artistik yansımasıdır.¹¹⁸ Modernizmi kabaca tarif etmek gerekirse 19.yy'ın ikinci yarısındaki kültürel, toplumsal bir değişim olarak adlandırılabilir. Bu açıdan bakıldığında sinema da bu değişimin içinde doğmuştur, modernizmin çocuğudur.¹¹⁹ Ayrıca Modernizm de modernliğin sonucudur. Modernlik kavramıysa 16. yy ile 20. yy arasındaki Batı uygarlığını kapsayan bir dizi özgül değişim ve gelişmeyi kapsar.¹²⁰ Bu açıdan 19. yy için bahsi geçen modernizmin köklerinin Rönesans'a kadar götürülebileceği açıktır. İlk bölümde belirttiğimiz gibi, kökeninde Rönesans dönemindeki matbaanın icadı (çoğaltım) ve perspektifin bulunuşunun (bireyin bakışı) yatması tesadüf olamaz. Enrico Thovez sinemayı modern zamanların tipik temsilleri arasına koyar. Jean Epstein için kameranın merceği önyargılar, ahlak ve herhangi bir etkiden bağımsızdır; bizim sevdiğimiz ve sevmediğimiz, perdede tükettiğimiz yüz ve jestler,

¹¹⁸ Enrico Thovez'e göre bu durum neden sinemanın çağının aynasının selüloit olduğunun da açıklamasıdır, sinema "görünmek ve olmamak" üzerinden modern hayatın aklı ve sembolüdür.

Hayatın içinde bir çok şey görünür ve hemen kaybolur, uzun süre kalmaz. Aktaran Casetti, **a.g.e.**, s. 3
¹¹⁹ Hakan Savaş, Sinemada Modernizm ve Son Bakışta Aşk, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi**, sayı:6, s. 99.

¹²⁰ Zeynep Özen, **Sinema ve Modernizm**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004, s. 208.

alışkanlıklar ve düşünceleri uzun süre göremeyiz, gelir ve geçerler.¹²¹ Çünkü hayat eskiye nazaran daha bir hızla akmaktadır, o yüzden çağın hareketin başat olduğu böyle bir sanata sahip olması beklenebilir.

Modernizm sanatın doğasında var olan var iki kutupluluk meselesi gibi meseleleri daha da belirginleştirir. Ancak dikkat edilmesi gereken şey; nasıl gerçekçi ya da yanılısamacı kuramcılar yekpare bir gerçek ya da gerçekten tamamen kopmuş bir bakışa sahip olamaz ise, tıpkı Lumière filmlerinde öykülü anlatıların izlerinin bulunması ya da Méliés'in filmlerinin hammaddesinin bir şekilde somut dünyadan gelmesi gibi gerçekle yanılısamanın ayrılamaz bir bütün olduğu kabul edilmiştir. Baudelaire 1863'te yayınlanmış denemesinde *modernitenin anlık olan, geçip giden, olumsuz bir durum olduğunu, sanatın yarısı olduğunu söyler* ve ekler: *sanatın diğer yarısı ise sonsuz olandır, değişmeyendir.*¹²² Ayrıca Marshall Bermann'ın verdiği bir örnek de dikkat çekicidir:

“Baudelaire ‘ilerleme’ adlı yazısında Balzac ile ilgili bir hikayeden bahseder, bir gün kendini güzel bir resmin önünde bulur bir süre zayıf bir dumanın yükseldiği küçük bir eve bakar ve nasıl da güzel diye bağırır, Ama o kirevinde ne yapıyorlar diye sorduğunda **hiç şüphesiz ki ödeyecekleri faturalar vardır**, şeklinde cevaplar Modern hayatın otantik ve ayırt edici bir güzelliği olsa da, bu onun sefalet ve kaygı duygusundan ayrı düşünülmesini gerektirmez. Baudelaire modernizm fikrinin bir yanılısama olduğunu iddia eder ve önemli bir cümleye başvurur: *Gelecek yılın modern hayatı bu yilkinden farklı görünecek ve yaşanacaktır. Yine de her ikisi de aynı modern çağın parçası olacaklardır.*’¹²³

Modernizmin ilerleme fikrinin bir kandırmaca olduğunu belirtiyor yazar. Kuşkusuz çağ ilerlediğini gördüğümüz bir çok şeyle doludur, teknoloji ve yeniliklerin ardı arkası kesilmez, ama içinde çokça çelişkileri barındıran bir ilerlemedir bu. Yazarın daha sonra gelecek olan modernin de aynı modern çağın parçası olacağını söylemesi, Baudelaire'den yaklaşık 150 yıl sonra yaşayan 21. yy insanı için ipuçları barındırabilir. Yazar Bermann da 20. yy modernizmine göre 19. yy'ın modernistlerinden söz ederken onların çağına değil kendi çağımıza dair öğreneceğimiz çok şey olduğunu söylüyor: Biz onların gündelik hayatlarının her bir

¹²¹ Casetti, **a.g.e.**, s. 3.

¹²² Baudelaire'den aktaran Harvey, **a.g.e.**, s. 23.

¹²³ Marshall Bermann, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 194-195, vurgulamalar Baudelaire'e aittir.

anında, yaşayabilmek adına tüm güçleriyle kavramak zorunda oldukları çelişkileri fark edemez olduk. Paradoksal biçimde, bu ilk modernistler bizi bizden daha iyi anladılar. Böylesi bir geri dönüş ilerlemek için bir yol olabilir. 19.yy'ın modernistlerini hatırlamak bizlere 21.yy'ın modernizmini yaratacak gücü ve cesareti verebilir.¹²⁴

Hugo von Hofmannstal'in 1893'te modernliğin iki ayrı anlamına vurgu yapması dikkat çekicidir. James Farlane yazarın bunu söylerken hiç de şaşkın olmamasını başlı başına bir modernlik işareti olarak alıyor. Hofmannsthal'a göre iki durum modern duygusunu uyandırır:

“Hayatın çözümlenmesi ve hayattan kaçış... Kişi zihninin iç yaşantısına anatomi uygular ve düş kurar. Ya ölçüp biçme ya fantezi, ya ayna imgesi ya düş imgesi. Eski mobilya da modern olabilir, şimdiki nevrozlar da... Paul Bourget de moderndir, Buda da, atom parçalamak da, kozmosla top oynamak da...”¹²⁵

McFarlane başka bir kaynakta modernizmin gelecekçilik ile; nihilizmin, devrimcilik ile; muhafazakarlığın, doğalcılıkla; simgeciliğin, romantizmle; klasizmin olağanüstü bir bileşimi olduğunu belirtir. Teknolojik çağın hem kutsanmasıdır, hem de mahkum edilmesidir¹²⁶

Bermann'a göre modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulmasıdır. Kısaca katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığı bir evrenin parçaları olmaktır. Öte yandan bir modernist olmak, insanın kendini bu girdabın içinde bile bir şekilde evinde hissetmeyi başarması, bu girdabın ritmlerini özümsemesi; bu girdabın akıntıları arasında, mahvedici gerçeklik, güzellik, özgürlük ve adalet biçimleri arayışında olmak demektir.¹²⁷ Sinemanın gelişim tarihi de bu anlatılanlara uygun bir seyir izler. Bir girdabın içinde olsa da kişi bir yandan evinde hisseder. Bu durumu en iyi açıklayanlardan biri de Adorno'dur. Ona göre burjuva toplumu doğrulardan yoksun, kötü ve yanlış bir toplumdur. Kötülüğün içine bulanmış ilkece bir iyi yok mudur? O

¹²⁴ Bermann, **a.g.e.**, s. 58-59.

¹²⁵ James McFarlane, -Modernizm ve Zihin-, **Modernizm Serüveni**, Haz: Enis Batur, Alkım Yayınevi, İstanbul 2007, s. 211.

¹²⁶ Mc Farlane'dan aktaran Harvey, **a.g.e.**, s. 38.

¹²⁷ Bermann, **a.g.e.**, s. 460.

sanattır. Böyle bir toplumda sanat “sığınak”* işlevi görür. Yanlışlar dünyasında yer almasına karşın ona katılmayan bir alanın adıdır sanat. Sanat yanlış içinde doğruluğu kendi içinde saklar, bu yanlış aşma olanağına da sahiptir. Böylece daha iyi bir geleceğin modeli olur.¹²⁸ Gerçeğin yanılısamayla, sanatın ticaretle, periyodik gösterimlerin, festivallerle, eskinin yeniyle, Amerika’nın Avrupa’yla arayış içinde olduğu, iç içe geçtiği; sinemanın keskin ayrımların olmadığı döngüsel bir sanat olduğu söylenebilir. Sinema kompleks bir ilişkilendirme operasyonları sanatıdır. Hem bir imaj hem de söz diyalektiğidir, sinema paradoksal bir sanattır.¹²⁹ Bu açıdan “ya o ya o” diyen değil de “hem o hem o” diyen yaklaşımların sinema sanatının özü olduğu, bu yaklaşımların sinema sanatının doğuşunda da etkili olduğu dolayısıyla, sinemanın bugününü tartışırken de bu tarz vurguları yapmanın beklendiği söylenebilir.

2.1.1. Klasik ve Modern

Bu iç içe olma durumu bazında sinema, tarihi boyunca kendine önemli bir yer edinmiştir. En az 20. yy’da olduğu kadar, 21.yy sinemasında da yoğun şekilde tartışılmayı hak eder. Modernizmin içine doğan sinema önce geleneksel dili yaratmak için belli bir zaman harcamıştır, kendi içindeki modern dönemiye Yeni Gerçekçilik özellikle de Yeni Dalga ile yaşamaya başladığı söylenebilir.¹³⁰ Diğer sanatlar modern döneme geçtiğinde sinema henüz emekleme aşamasında olduğundan, öncelikle geleneksel anlatısını oluşturacaktır. Bu anlatıyı oluşturana kadarsa (1910’lardan önce) sinema panayır eğlencesidir ve şipşaktan ibarettir (Atraksiyon Sineması)**. Daha sonra geleneksel anlatıyı oluşturma çabası, uzun metrajlı filmlerin ortaya çıkışıyla büyük ölçekli ticari bir iş haline gelir.¹³¹ Gelenekselden moderne geçişi konusunda da tartışmalar yaşanır. Peter Wollen, Godard başta olmak üzere modernist olarak anılan yönetmenleri referans göstererek Sinemanın yedi büyük günahı ve sinemanın yedi büyük erdemini ortaya atıp keskin ayrımlar çıkarır gibi gözükmektedir. Yedi günah (ileriki sayfalarda) sanat olarak

*Ev Sineması bölümünde değinilecektir

¹²⁸ Aktaran Tunalı, 2008, **a.g.e.**, s. 127.

¹²⁹ Gönen, **a.g.e.**, s. 89-90.

¹³⁰ Savaş, **a.g.e.**, s. 102.

**21. yüzyıl sinemasını daha iyi anlamak adına tartışılacaktır.

¹³¹ Smith, **a.g.e.**, s. 30

sinemanın mihenk taşı olduğunu düşündürten Griffith'in oluşturduğu klasik dile yöneliktir, erdemse modern dile aittir. Günahtan erdeme doğru bu ayrımlar: Geçişli Anlatı / Geçişsiz Anlatı, Özdeşleşme / Yabancılaşma, Saydamlık / Öne Çıkma, Tek Anlatım / Çok Anlatım, Son / Açık Uç, Hoşlanma / Rahatsız Olma, Yapıtı / Gerçek'tir.¹³² Godard ise aslında sinemada gelenekselden moderne geçiş diye bir şeyin olamayacağını söyler, zaten özü modern olan bir şey hangi moderne geçiş yapacaktır? Sorun Hollywood'dadır. Çıkışı itibariyle modern olan bir sanatı Aristocu klasik anlatıya (Poetika adlı kitapta belirlediği) çekip, gerici bir hamle yapmıştır. Sinema modernizmle birlikte diğer sanatların kendine özgü olmayan özelliklerinden kurtulduğu bir süreç yaşamamış, Hollywood'un ihanetiyle karşılaşmıştır. Dünyadaki Hollywood hegemonyasının altında da onun geleneksel hikaye anlatma özelliğinin yattığını belirtir.¹³³ Yeni Dalga akımının da en önemli yönetmenlerinden olan Godard bir yandan o sinemaya karşı çıkarken diğer yandan o sinemanın içerisinde örneğin 1930'lardan sonra ilk örneklerini veren tür filmlerinden gangster ve devamında kara filmin esintilerini barındırır. Taha Kakinç Yeni Dalga'nın Hollywood'un gangster filmlerine çok şey borçlu olduğunu söyler.¹³⁴ Örneğin Godard'ın *Bande a Part* adlı filmde öğretmen tahtaya nedensiz biçimde classique=moderné yazar sonra da T.S. Elliot'un "yeni olan her şey otomatik olarak klasiktir" sözünü aktarır. Sinema'daki karşıt kutuplar arasındaki bu etkileşime dair Kolker'in söyledikleri son derece önemlidir:

"Aslında Amerika ile diğer yerlerdeki film yapımı arasında doğrudan bir ayrılık yoktur. Daha çok Amerikan filmlerinin egemen stil(ler)inin her zaman reddedildiği, yayıldığı, kucaklandığı, karşı çıkıldığı, daha sonra tekrar benimsendiği görülen bir karşılıklı etkileşim vardır. Amerikan sineması bir sürekliliktir. Amerikan sinemasından bir yönetmen dahi tanımıyorum. Ona karşı entelektüel argümanlar geliştirilir. (...) Örneğin melodram, modernist girişime aykırı olarak gördüğüm bir anlatı biçimidir. Melodram izleyicisinden büyük bir duygusal yanıt ister, filmin ana karakterleriyle özdeşleşmeyi gerektirir (...) Amerikan sinemasında ve bunun Avrupa'daki türevlerinde oluşturucu bir ilke olarak melodram bir filmde yaşananların diğer çoğu filmde çok farklı olmayacağını neredeyse garantiler. Bu

¹³² Isaniyede24kare.blogspot.com, Erke Kesova, Erişim Tarihi: 13 Aralık 2013

¹³³ Gönen, a.g.e s. 40-42.

¹³⁴ Taha Kakinç, **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993, s. 7.

türden yineleme, duygusal güven, ve takviye biçimleri, modernistlerin sorgulama ve şaşırtma biçimleriyle karşı koydukları biçimlerdir. Ama melodram olmasa, modernistlerin tepki verecekleri ya da bazı durumlarda yapıtlarına dahil edecekleri bir biçim olmazdı.'¹³⁵

Modernist sinemanın öncülerinde bile gerici olarak gördükleri ve sinemayı özünden uzaklaştırdığını düşündükleri nitelikleriyle bir ilişki söz konusudur, kendi sinemalarının tanımlamasını karşıtından beslenerek onunla iç içe geçerek yapabildikleri iddia edilmektedir. Modernist sinemanın da öncesinin Yeni-Roman ile başladığı iddia edilmektedir. Yeni-Roman o güne kadar her şeyin insan üzerinden ilerlediği anlatıcılığın yerine nesnelere çarpan, soyutlama ve olay örgüsünün inşasına izleyicinin bilinçli katılımını esas alan bir özelliğe sahiptir.¹³⁶ Modernist sinema da Yeni-Roman'ın kazanımlarını sinemaya aktarır gibidir. "Auteur Kuram" hakkında yazan André Bazin yönetmen ile izleyici arasındaki kişisel ilişkide ısrarcıdır. "Film artık çok sayıda izleyici için tüketilen ürünler olmaktan çıkıp perdenin karşısındakiler ile kameranın arkasındakiler arasındaki içten bir konuşmadır der" ve film sürecinin diyalektik yapısına o da göndermede bulunur. Auteur-Tür / Yönetmen-İzleyici / Eleştirmen-Film / Kuram-Uygulama / Yöntem-Duygu arasındaki bir dizi karşıtlık filmi tanımlayandır.¹³⁷ Bu karşıtlıklar iç içe geçer ve birinin olmaması demek diğersinin de olmaması anlamına gelecektir. Yine Fransız modernist sinemasının erken öncüsü Louis Delluc 1921'de Hollywood anlatı kuralına karşı çıkmak bir yana, gerçek film dramasının bu sinema tarafından yazıldığını söyler ve Fransızlara bu tür filmler izlemesini salık verir. Aynı şekilde Dziga Vertov, Alman-Rus tiyatro ağırlıklı sinemasına karşı Amerikan dinamizmini, hızını ve yakın çekimi över. Hollywood anlatısı aynı şekilde Yeni Dalga yönetmenleri için de esin kaynağı olmuştur. Kovacs'a göre ilk modern yönetmenler de popüler anlatı sinemasını modernleştirmekle meşgul oldukları için bu sinemayı, sinemanın sanatsal kullanımı kadar çok eleştirmemişlerdir.¹³⁸

¹³⁵ Robert Phillip Kolker, **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara, 2010. s. 8-30

¹³⁶ Dilek Tunalı, Yeni Roman-Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme), **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi**, sayı: 18, 2010, s. 30.

¹³⁷ Monaco'dan aktaran **y.a.g.e.** s. 31-32.

¹³⁸ Andras Balint Kovacs, **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980**, Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, 2010, Ankara, s. 16-17.

Edwin S. Porter'in Amerika da kurguya dayanan ilk örnek sayılabilecek *The Life of American Fireman*'i (1903) ardından da American sinemasının geleceğini şekillendirecek ölçüde bir film olan *The Great Train Robbery*'i (1903) yapar. O dönemin filmleriyle gelecek yıllarda oluşacak klasik dilin de öncülüğünü yapmasa bile küçük izleri barındırır. Ancak Amerikan sinemasının dünya ölçeğinde öykü anlatıcılığındaki güçlü konumunu David Wark Griffith'e büyük ölçüde borçlu olduğu söylenebilir. 1915'te *The Birth of Nation* uzun metraj bir filmidir, paralel kurguyu kullanışı, kararına, yakın planın gücünden ustalıkla yararlanması, alıcının panoramik hareketleriyle, süresiyle o güne kadar eşi benzeri görülmemiş bir sinema deneyimi sunar, 15 yıl boyunca gösterimde kalır.¹³⁹ Ticari yönü ağır basan Amerikan sinemasının Godard'ın kabul ettiği gibi kurallarıyla bir öykü anlatmayı iyi bilen, daha doğrusu iyi bildiği söylenen sinemanın klasik dilin temelini atar. Ancak bugün klasik olarak adlandırılan Griffith sineması o gün için böyle bir adlandırmayı barındırmamaktadır. O da dönemine göre son derece moderndir. İki dünya savaşı arasında Avrupa Sineması gerilerken, Amerikan Sineması stüdyo sistemi (tür ve yıldız olgusu) ile artık çok büyük bir endüstridir. 2. Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikteyse Avrupa'da bu sinemanın alternatifi yaratılmaya başlanır. Burada kast edilen, *Chaiers du Cinéma* gibi dergiler, Yeni Dalga yönetmenleri, İtalya'da Yeni Gerçekçilik'ten gelip kendi özgün tarzlarını oluşturan Antonioni, Fellini gibi yönetmenlerin, İsveç'te Bergman'ın filmler yaptığı 1950-60'lı yıllardır. Bu dönem sinemanın bir sanat olduğunun tüm boyutlarıyla tescili, bu süreçte sinemanın ortaya çıkış sürecinden itibaren içinde hep yer almış gelişmelerin yeni bir boyutu, bir zirve gibi de algılanabilir. Kimi düşünceler bu süreci sinemanın estetik ve teknik evriminin ürünü olarak tanımlarken diğer düşüncelerse sinema tarihinin belirli dönemlerinde farklı biçimlerde ortaya çıkan stilist bir alternatif olarak algılar. Birinci grup modern sinemanın, sinema dilinin gelişiminin yüksek bir aşamasını temsil ettiğini söyler, klasik sinemayı kabul etseler bile, modern bir filmin soyut fikirleri ifade etme gücünün daha yukarıda olduğunu söylerler.¹⁴⁰ Klasik olana karşı modern olanın güncel olan olduğu konusunda hem fikirdirler. Bu açıdan söz gelimi 1950'lerin sinemasının merceğinden bakarken Griffith klasiktir, Porter'ın merceğinden ise Griffith modern olacaktır. Kısaca güncel ve yeni olan moderndir. Diğer grup içinse modern belli bir dönemsal olgudur, her zaman için modern olanın yeni olmak

¹³⁹ Teksoy, **a.g.e.**, s. 81.

¹⁴⁰ Kovacs, **a.g.e.**, s. 36.

zorunda olmayacağı söylenir. Eric Rohmer'e göre sinema fiziksel dünyayı olduğu haliyle gösterdiğinden çağdaş gerçekliği ifade edebilen tek sanat formudur. Rohmer de Baudelaire'in klasik ve modern göreceliğinden hareket ederek bu sanatın aynı zamanda klasik olduğunu söyler çünkü gösterdiği şeyleri güzellik idealine uygun olarak tinselleştirebilir.¹⁴¹ Böylece klasik ve modern iki karşıt kutbu temsil etmez, el ele giderler. Rohmer daha da ileri giderek sinemanın henüz kendi klasik çağına ulaşmadığını belirtir: "Klasizm arkada değil öndedir" der. Sinemanın sağlam estetik kurallarının hala yerleştirilmesi gereklidir, Klasizm demode değilse bile Baudelaire'nin sözleriyle sanatın yarısıdır.¹⁴² John Orr'un ifadesi de tıpkı Baudelaire gibidir, sinemada modernizm bitmemiş / bitmeyecek bir projedir. Yaşadığımız 1960 sonrası da sinemada modernizmin başlattığı yolun devamıdır. Bunun adını postmodern olarak koysak da modernizmin bir uzantısı gibi düşünülebilir.¹⁴³ O da en nihayetinde modernizmin bir parçasıdır. Bu noktada bu tartışmaların hep süregeldiğini söylesek de, sinemanın modernleştiği bir dönemin egemen düzeyde kabul gördüğünü de unutmamak gerekir. Kovacs'a göre modernist dönemin sinemanın en gelişmiş biçimi olduğu üzerine düşünülmelidir. Bu yüzden modernizmin hiç bitmeyeceği ifade edilebilir. Sinema teknik ilerlemenin değişimlerine tabidir. Estetik yanını hesaba katıp katmamayı bir yana bırakalım, 1940'larda yapılan bir film senkronik ses efektleri ve daha duyarlı ham film nedeniyle 1920'lerdeki filmlerden daha geniş bir uyaran alanı aktarır. 1960'da ise bir yönetmen 1940'dakine oranla daha geniş teknolojik seçeneklere sahiptir (renkli veya siyah beyaz film, farklı formatlar, zoom dahil birçok objektif vb.)¹⁴⁴ Yazar daha sonra 1960'larda Avrupa sanat sinemasının klasizme dönmediği ama olduğundan başka hale geldiğini belirtir.¹⁴⁵ 1980'lerde 1990'ların karakteristik filmlerinde de yoğun şekilde klasik ile modernist biçimlerin iç içe geçmesi dikkat çekicidir. Burada artık postmodern sinemadan bahsedilmektedir. Bunu anlamak içinse hem kitlesel eğlence biçimleri hem de sinemanın sanatsal dönüşümü hesaba

¹⁴¹ Rohmer'den aktaran Kovacs, **a.g.e.**, s. 37.

¹⁴² **y.a.g.e.**, s. 37.

¹⁴³ Kovacs, **a.g.e.**, s. 46.

¹⁴⁴ **y.a.g.e.**, s. 48.

¹⁴⁵ **y.a.g.e.**, s. 48-50. Ayrıca Deleuz'cü anlayışının ilginç bir çeşitlemesi Fransız film eleştirmeni Jean-Michel Frodon'un *L'âge moderne du cinéma français* (Paris, Flammarion, 1995) adlı kitabında bulunabilir. Onun görüşüne göre modern sinema 'sinemanın özünü' yani diğer bütün düşünce sistemlerinden (bilim, ideoloji vb.) farklı olan yeni bir düşünce tarzını gerçekleştirmeye yönelik bir elektronik medya tarafından üstlenildi. (dipnot)

katılmalıdır. Televizyon, bilgisayar oyunları ve dijital canlandırma işitsel ve görsel iletişimin tayfını oldukça değiştirmiştir.¹⁴⁶

Kendi gününde modern olan yıllar sonra klasikler arasındaki özel yerini alabilir. Yakın dönemlerin etkileyici filmlerine bir “modern klasik” etiketi yapıştırılması da böylece daha anlam ifade eder bir hale gelebilir. O bahsedilen film kendi günü için moderndir ama zamanın yıkıcılığına da direneceği öngörüldüğünden klasik olmuştur / olacaktır. Griffith’in bile kendi döneminde bir modern olarak anılması, modern ile klasizmin iç içe geçtiğinin iyi bir örneği olarak görülebilir. Kovacs’ın ortaya attığı tartışmanın kökleri burada yatıyor olabilir. Çünkü modernizmin içine doğmuş bir sanattan bunun beklenmesi normaldir. *The Birth of A Nation* Teksoy’a göre (...) *yalnızca tüketim malı üreten bir sinemayı, kısa bir süre içinde bağımsız bir anlatım aracına, kişisel bir görüşü elverişli yeni bir sanat diline dönüştürmeyi başardı.* Oğuz Adanır da benzer şekilde sinemanın Griffith’in bu filminden itibaren bir sanat olduğunu iddia eder.¹⁴⁷ O halde Griffith’in ticaret ve sanat gibi bir ikilemin içinde ticari tarafı hep ağır basacak Atlantik’in batı yakasında sanat icra ediyorsa, 2. Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da sanat sineması olarak lanse edilen kavramı nereye koymak gerekir? Adanır sinemanın evrensel boyutlarda sanat olma niteliğini ancak 1950’lerde kazanmaya başladığını söyler.¹⁴⁸ Bu tarihten sonrası içinse yekpare bir sanattan bahsetmek mümkün müdür? Görünen o ki değildir.

2.1.2. Ticaret ve Sanat

Erken sinema geniş ölçüde modernite ve popülerlik terimleriyle karakterize edilir. Filmik deneyim herkese ulaşabilir. Bir ürün olarak film, kültürleri ve sınırları aşip kolay ulaşılabilen bir dil olur. Sinema evrensel izleyiciye dönerken çağını da yansıtır. Fabrikalarda, metropollerde, 1. Dünya Savaşı’nın siperlerinde sinema moderni yeniden icat ederken popüleri de yeniden inşa eder. Film bir yanda moderniteye gösteri sahası veya kolektif oyun alanı olarak katılır. Bu moderniteyi popülerize eder. Diğer yandan da sinemanın iletişim araçlarının çoklu kabiliyetinin varlığıyla da ilintilidir bu popülerlik.¹⁴⁹ Yine karşılıklı bir etkileşim ortaya çıkar.

¹⁴⁶ y.a.g.e., s. 50.

¹⁴⁷ Oğuz Adanır, **Kültür, Politika ve Sanat**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, (2.baskı), s. 65.

¹⁴⁸ y.a.g.e., s. 65.

¹⁴⁹ Francesco Casetti, *Filmic Experience*, **Screen**, Volume: 50 Issue: 1, Spring 2009 s. 58.

Sinemanın bir ticaret olduğunun da ilk örneği sinemanın sanat kelimesiyle sıkça anılacağı Avrupa'daki Lumière'lerdir. Çünkü uzun yıllar boyunca sürecek olan (halen de öyle) izleyicilerin belli ücret karşılığında topluca film izleyebilmesinin ilk örneğini verirler. Lumière ve Meliés'nin gösterimlerinden sonra Charles Pathé ve Leon Gaumont adlı iki girişimci ise panayırarda film gösterimleri yaparlar. Bir yanda Lumière'in güncel konuları diğer yandaysa Meliés'nin sihirbazlığı andıran numaralarına halk sineması kavramını armağan ederler. Pathé hatıratlarında sinemayı bulmadım ama onu bir sanayi kolu haline getirdim der.¹⁵⁰ Bir Fransız olarak sürekli film çevirir, bunları kopyalayıp satar, sonrasında kiralama yöntemini de kullanır. Sinemanın büyük bir ticaret olmasının temeli Fransa'da atılmış olsa da bu açıdan ilerleyen yıllarda Amerika bir numaralı konuma yükselecek ve bu konumuyla Fransa da dahil olmak üzere onunla kimseler rekabet edemeyecektir. Amerika'da daima ticaret sanata üstün gelirken, diğer ülkelerde bu durum bu denli aşırıya kaçmamıştır.¹⁵¹ Amerika'da ilk başlarda vodvillerin bitiminde birkaç parça görüntüyle gösterimler tamamlanır, filmin o konumu o panayır eğlencesindeki birkaç dakikadan ibarettir. Amerika 1902 yılında Thomas Tally'nin açtığı Electric Theatre ilk kez sadece film gösteren bir salon olur. O zamanki salonlar Store Show gibi bir isimle anılır, ama en fazla bilineni Nickelodeon'dır. Giriş için ödenen 5 sente halk ağzında nikel denir çünkü bu paralar nikelden yapılmaktadır, gösterim mekanlarının adı da buradan gelir. Bu basit sinemalar tüm gün programlar gösterir, filmler haftada birkaç kez değişir.¹⁵² İzleyicilerin verdiği nikeller sinemanın büyük bir endüstriye dönüşmesinin de temellerini atar. 1908 yılında New York'taki bu tarz salonların sayısı 600'e dayanır. Bu Nickeodeonlar'a ilgi çığ gibi büyümektedir. Smith'e göre de 1905'e kadar Birleşik Devletler'lerde biraz daha sonrasına kadarsa diğer Avrupa ülkelerinde özel olarak film gösterimine yönelik iç mekanlar kurulmamıştır. Yüzyılın başında Birleşik Devletler'de filmler bir öğleden sonra ya da akşam eğlencesine 25 cent ödeyebilme gücü olan, maddi durumu iyi sayılabilecek izleyicilere hizmet veren popüler vodvil salonlarında gösterilir, Avrupa'nın pek çok ülkesinde de seyir kültürü Birleşik Devletler'deki benzer bir çizgi izler. Bu açıdan öncelikli gösterim alanları fuar yerleri, müzik salonları ve boş dükkanlardır.¹⁵³ Nickelodeonlarla birlikteyse 25 cent olan giriş 5 cent olmuş, işçi sınıfının da temel eğlenceliği durumuna gelmiştir.

¹⁵⁰Pathé'den aktaran, Teksoy, **a.g.e.**, s. 42.

¹⁵¹ Kolker, **a.g.e.**, s. 7.

¹⁵² Daniel Borden ve diğerleri, **Film**, Çev: Yasin Kara, NTV Yayınları, İstanbul, 2011, s. 20.

¹⁵³ Smith, **a.g.e.**, s. 40.

Nickelodeonlar, izleyiciye kolay bir ulaşım, iş hayatından, kalabalıklardan ve kentin endüstriyel disiplininin bir kaçıışı da sağlar, aynı zamanda orta sınıftan bir sapsı, yüksek sınıfın vodvili, bilet fiyatları ve entelektüel temsil biçimleri olmasıyla yukarı sınıftan esinlenerek kurulmuş bir yapı olduğunu gösterir. Ayrıca kadınların toplumsal kontrol mekanizmalarından kurtulup bu mekanlara gelmesi gibi durumlara da kapı açar fakat belirli bir sınıfın tekelinde olmadığı heterojen ve daha kapsayıcı bir izleyiciye ev sahipliği yaptığını (en azından Amerika'da) belirtmek gerekir. Canlı gösterimler, şarkılar, filmik olmayan aktivitelerle birlikte edilgen değil etken, katılımcı bir deneyim sunar. Amerika'da Nickeodeonlar'dan elde edilen kazançla birlikte bu alanın maddi geleceğinin güçlü işaretlerini de barındırır ve bu anlamda çabalar artar. Bir tür basit film parçalarını gösteren bu mekanların büyük cazibe mekanı olması, daha büyük sinema salonlarının yapımının gerekliliğini ortaya koyar. Modern sinema sarayı dönemi 1914'te Samuel Roxy Rothaphel'in New York'ta 3000 koltuklu Strand'i açmasıyla başlar. Ardından Balaban ve Katz'ın 1917'de açtığı Central Park Theatre büyük başarı sağlar. Fakat bu başarılarında özel bir strateji izlemiş olmalarının payı da büyüktür. O zamana kadar sinema sahipleri yerlerini mevcut eğlence yerlerinden seçmektedir. Balaban ile Katz farklı olarak ilk üç sinema sarayını kalabalık ve orta sınıfın toplanabileceği noktaları seçerek şehir merkezinden uzakta Chicago'nun kıyısında uzak iş merkezlerinde kurar. Herhangi bir yerde sinema açmak yeterli olmamaktadır, ulaşımın kavşaklarına konumlanmak önemlidir.¹⁵⁴

Görüldüğü gibi her ne kadar sanat olarak kendi ayaklarında durduğu söylene de sinema ticari kazancın stratejilerine tabi olur. Sanat ve ticaret kavramları da tıpkı klasik ve modern kavramları gibi iç içe geçer. Kolker'in deyişiyile çoğu ülke Hollywood ile rekabet etmeyi başaramadığından onların sinemaları için başka fırsatlar çıkar. Bu da Avrupa'da sinemanın entelektüel, yaratıcı bir uğraş olmasını destekleyen bir durumdur.¹⁵⁵ Ticaret'in ağır bastığı söylenen Amerika'ya karşı Avrupa, sanatı vurgular gibi gözükmektedir. Bu vurgunun gösterim mekanları olarak da film festivalleri karşımıza çıkar. Film festivalleri de başından beri iç içe geçme, ticaret ve sanat (karşıt kutuplar) uzlaşımı veya bir döngüsellik olarak da tarif edilebilecek bu duruma iyi bir örnek teşkil eder. Sinema 1. Dünya Savaşı'yla birlikte

¹⁵⁴ y.a.g.e., s. 72.

¹⁵⁵ Kolker, a.g.e. s. 8.

Avrupa'da, Amerika karşısında gerilemeye başlar. Ancak Amerika'nın başarıyla uyguladığı stüdyo sistemi varsa Avrupa'da buna karşılık gelecek kavram film festivalleri olacaktır. Avrupa sinemasının yaşadığı sorunlardan biri de sesin sinemaya girmesiyle baş gösterir çünkü Avrupa İngilizce'nin hakim olduğu bir kıta değildir, Fransızca ve Almanca başta olmak üzere çeşitli diller hüküm sürer. Sesin sinemaya girmesinden önce filmlerin bazı yerlerinde sadece ara yazılar olur ve onların başka dillere çevrilmesi kolaydır fakat sesin sinemaya girişi aktarımın zorluğunu kanıtlar, altyazı problemini de ortaya çıkarır. İlk başlarda aynı filmin bir çok dilde çekilmesiyle bu sorunlar aşılmaya çalışılır. Ancak bu problem de savaş döneminden kalan milliyetçiliğin hortlamasına neden olur. Venedik'de 1932 yılında yapılan ilk festivalle birlikte (1934'den sonra her sene yapılmaya başlanır) bu ilk festivalin bir model olmanın yanı sıra krizle mücadeleye de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Davet edilen ülkelerin en iyi filmlerini sunma şansı bulunduğu bu uluslararası vitrin ulusal olan ile uluslararasının bir birleşimi şeklinde ifade edilebilir. Festival dilin bir engel gütmediği yeni bir alan yaratır. Ortada film üreten ülkelere bahsedilen sorunsuz bir kültürler yarişması vardır.

Festival olgusunun yükselişindeki ikinci bir özellik Hollywood ile kurduğu ilişkiye dair muhalif tavırlara rağmen ikili bir yapı olarak tanımlanmasında gizlidir, diğer deyişle aslında festivallerde (Örneğin Cannes) Hollywood modeli benimsenmektedir. The MPPDA (Motion Pictures Producers and Distributors of America – Amerika'nın Film Yapımcı ve Dağıtımcıları), ülke sinemalarını teşvik etmekten ziyade ekonomik ilişkilerin (ülkeler arasında) korunmasını temel amaç olarak görmesine karşın Hollywood'un bu ticari oluşumu diğer çeşitli ülkelerin film sermayeleri arasında bir temsilci olarak kabul edilmiştir. Bununla birlikte festivale Hollywood yıldızları davet edilir, ortaya rezaletler de çıkar, tüm caf-caf ve parazziler birbirini takip eder. Bu magazinel yönü film festivali formülünün ayrılmaz bir parçası olur. Diğer yandan festival kurnaz şekilde Hollywood karşıtıdır. Festivaller Hollywood'un ekonomik baskınlığının dışında bir mantıkta işler. Buradaki filmler kitle üretiminin bir ürünü olmazken, bir ülke hünere, kültürel kimliğin taşıyıcısı ve biricik sanatsal yaratısı olarak hareket ederler. Avant-garde; ticari film sistemine, Hollywood hegemonyasına karşıdır ve açık şekilde bu devrimci ideoloji alternatif bir film estetiğini savunur. Film festivalleri konunun bu tarafını sınırsız şekilde gösterirken, Hollywood ticari film sistemiyle de işbirliği içindedir,

aynı zamanda kültürel aydınlanmanın ideolojik anlamda güçlenmiş mirasına da yeniden odaklanmaktadır.¹⁵⁶ De Walck'un belirttiği gibi festivallerin başarısı da karşıt kutuplar arasında yakaladığı uzlaşımında bulunarak, hem Hollywood'a açıkça karşı olan hem de onunla iş birliği yaparak büyüyen bir yapı haline gelir. Miriam Hansen de bu durumu "discursive horizons (tutarsız görüşler)" olarak kavramlaştırır. Erken sinemayla ilişki kurar. Bir çok durum modernizmin bir sonucu olarak ona katılır. Tutarsız görüşlerden kastettiği, film festivallerinin bir kitle aracı olmasıyla köklerinden uzaklaşması, bu sayede de bir sanat alanı olarak ortaya çıkmasındaki çelişkide yatar.¹⁵⁷ Aynı zamanda festivaller, ilk dönem sinemanın, dağıtım öncesi halini andırmasıyla da sinema tarihi içindeki döngüsellığı devamlı kılıcı bir özelliğe sahiptir. Bu açıdan sinemanın ilk yıllarında gezgin film göstericileri farklı yöreleri gezmekte, bu sinematograf gösterisi adı verilen düzenekler ile o yörenin insanına kısa da olsa bir eğlence sunup oradan ayrılarak başka bir bölgeye geçmektedirler. Ayrıca dikkat edilmesi gereken bir nokta da gezgin göstericilerin gösterdikleri filmler ve slaytlar üzerine konferans vermeleridir.¹⁵⁸ Gösterim mekanlarından gücünü alan sinemanın cezbedici tarafına istinaden, festivallerin yükselen beklenti ve şenlik atmosferinin geçici, kısa duraklarından ibaret olmasıdır. Uluslararası film festivallerinin ortaya çıkışı, birçok filmin festivalden festivale seyahat edip daimi sinemalara (ticari gösterim) ulaşma umudu da taşıyan yapısıyla ilk dönem gösterim koşullarıyla olan benzerliği çok güçlendirmiştir.¹⁵⁹

Günümüzden bakıldığında modernist sinema, sinemanın bir sanat olarak tescilli gibi düşünülürken, karşıtı olan klasik dilin yaratıcısı Griffith de bu sanatın oluşumunun mihenk taşı olarak algılanmaktadır ve ticari sinemanın çıkış noktası olarak kabul edilip bir kenara atılmamaktadır. O halde modernist sinemayı ve onun alternatif gösterim alanı olarak ortaya çıkan festivalleri de sanat veya yüksek sanat olarak tanımlayıp bir kenara atmak mümkün değildir. Theodor Adorno 3 Mart 1936'da Walter Benjamin'e yazdığı mektupta; yüksek sanatın da, sinai biçimde üretilmiş tüketici sanatının da kapitalizmin damgasını taşıdığından dem vurur. İkisi de bir bütüne dönüşmenin unsurlarını taşır. İki unsur bir araya geldiklerinde

¹⁵⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Marijke de Valck, **Film Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia**, Amsterdam University Press, 2007, s. 24-29.

¹⁵⁷ Cindy Hing-Yuk Wong, **Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen**, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey , London, 2011, s. 29.

¹⁵⁸ Smith, **a.g.e.**, s. 41.

¹⁵⁹ De Valck, **a.g.e.**, s. 21.

yetemedikleri tam bir özgürlüğün birbirinden ayrılmış iki yarısıdır. Adorno kültür endüstrisi olarak kavramlaştırdığı duruma ilişkin çarpıcı bir tespit yapar. Kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ve eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlı formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül, yinelemeye dayanır.¹⁶⁰ Adorno; eğlenmenin, diğer deyişle kültür endüstrisinin bütün öğeleriyle endüstrinin kendisinden önce de varolduğunu söyler. Modern çağda yukarıdan ele geçirilip zamanımızla aynı düzeye getirilmektedir. Bu noktada Adorno ciddi sanata şöyle bir eleştiri getirir: O çarkın başında olmayan insanların rahatlama ihtiyacını küçümser, reddeder. Bu noktada hafif sanat yüksek sanatı gölge gibi izler ve aralarındaki bölünmüşlük iki alemin toplamından oluşan kültürün olumsuzluğunu imler. Bu noktada kültür endüstrisinin yapmaya çalıştığı ikisini uzlaştırmak, iç içe geçirmek yani bütünleştirmektir.¹⁶¹ Bütün bu söylenenler anlatılan dönemin sanatı olan sinemanın farklı unsurlar arasında birbirlerinden sürekli beslenen, kendinden önce yapılanı biraz farklı gibi gözükse de karşımıza çıkaran, kutuplaştırmalara izin vermemeye eğilimli bir uğraş olduğunu göstermektedir.

McLuhan Platon döneminden önce konuşmanın, kulağın başat olduğunu söyler. Tarih öncesi zamanların da düzeninin ilerlemeci değil dairesel olduğunu vurgular, çünkü gün doğumunda kendini tekrarlayan bir gün karşı konulmaz bir nimettir.¹⁶² O açıdan Mc Luhan sorar: Modern çağ (ona sinema ve ileri teknolojileri de içine alacak şekilde, kısaca elektrik devresi der) aslında bizi ilkelin de öncesine geri mi götürmüştür?¹⁶³ Böylece Modern çağın, döngülerin çağı olduğu bir kez daha ortaya atılmış olur. Sinema da bu çağın içinde doğduysa, elbette ondan da beklenen bu döngüye katılmasıdır.

2.2. Atraksiyon Sineması

Tom Gunning bu dönemi ilk yıllarına kadar olan süreyi tümünden olmasa bile en azından Nickelodeon'ların ilk yıllarına kadar (klasik anlatının ayak izlerinin

¹⁶⁰ Theodor Adorno, **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 11.

¹⁶¹Theodor Adorno ve Max Horkheimer, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Nihat Ülner, Elif öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010, s. 180-181.

¹⁶² Marshall McLuhan, **Global Köy**, Çev: Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, İstanbul, 2001

¹⁶³ McLuhan, 2005, **a.g.e.**, s. 57.

oluşmaya başladığı, öykülerin süresinin uzamaya başladığı döneme kadar geçen süreyi) Atraksiyon Sineması olarak niteler, özellikle de belli periyodu kastettiğini vurgular.¹⁶⁴ Böyle demesinin iki nedeni vardır, hem sayısal anlamda vodvil hareketleri (dans, akrobatlıklar, şarkı numaraları, hile filmleri, turist görüntüleri, şehirden parçalar, tören alayı kayıtları, ve diğer halk etkinlikleri) olarak hem de filmin anlatısını sekteye uğratacak hareketler şeklinde ortaya çıkar. Örneğin haydut Barnes'ın 1903'te çekilen *The Great Robbery* filminde kameraya doğru ateş etmesi buna bir örnek oluşturur.¹⁶⁵

Bu dönem filmleri zaten klasik ya da modern ayrımların ötesinde de farklı bir yere sahiptir. Sinemanın ilk yılları büyük yenilikler çağıdır. Sinemanın bu insanların hayatına giren yepyeni bir medium olması, o günkü insanlar için ulaştığı teknik yetkinliğin yerini daha sonra gündeme gelecek klasik / modern gibi ayrımların ötesinde bir yere taşır, bugün tartışılan ayrımsızlığa. İlk izleyicilerin Lumière'in trenini izlerken kaçışmaları ve korkuları bir durumdur. Yuri Tsivian hem de filmin birden çok gösterimde seyircilerin kitlesel bir paniğe kapıldıklarını, kaçıştıklarını ifade eder; seyirciler perdede gördükleri trenin gerçekten kendilerine doğru geldiğini ve onları ezeceğini düşünmüştür.¹⁶⁶ Sinema sanatının olduğu kadar hayatın da kitabıdır, tüm seyirciler için en sıradan gerçeğin kaydı onlara fantastik bir deneyim yaşatmıştır.¹⁶⁷ Buradan hareketle Jane McGonigal bu yeni medyumun seyirciyi etkisi altına aldığını ve onu gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımı yapamayacak hale getirdiğini yazar.¹⁶⁸ Halbuki Lumière önceki sayfalarda da belirtildiği gibi gerçeği yansıtmayı amaç edinmiştir, öncelikle sinemanın kayıt alma gücünü kullanmışlardır. Oysaki Lumière sinemasının gerçeğe Meliés sinemasının fanteziye karşılık geldiğinin de tekrar düşünülmesi gerekecektir. Hatta Edison'un oda büyüklüğündeki salonlara kurduğu Kinetoskop'unu izleyicilerin görmesi¹⁶⁹ hatta ilk dönemler film izlemenin de dışında bu makineleri izlemeleri de ayrıca dikkate değerdir. Bu açıdan sinemanın kendisi de bir atraksiyondur. İlk dönem izleyicileri filmi izlemekten öte

¹⁶⁴ Tom Gunning, **Attraction: How They Came to into the World**, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006a, s. 36-37.

¹⁶⁵ Tom Gunning, 2006a, **a.g.e.**, s. 36-37.

¹⁶⁶ Yuri Tsivian, **Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception**, University of Chicago, Chiago, 1998, s. 135-137.

¹⁶⁷ <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>, Susan Sontag, Erişim Tarihi: 4 Nisan 2014.

¹⁶⁸ McGonigal'dan Aktaran Tonguç İbrahim Sezen, Sinemada Sosyal Etkileşim Araçları, **Sinicine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2013, s. 42.

¹⁶⁹ Borden, Dujiens, Gibert, Smith, **a.g.e.**, s. 20.

sunulan makineleri izlemek için sinemaya akın etmektedirler. Gunning konuya ilişkin çarpıcı bir örnek sunmaktadır. Varyete bröşürlerinde gösterilecek film parçaları değil, Sinematograf, Biyograf, Vitaskop gibi makinelerin prömiyer yapacağı söylenmektedir.¹⁷⁰ Burada film merak edilmemekte, aracın teknolojik şaşkınlık yaratan teşhir nesnesi yönü ön plana çıkmaktadır. Sontag ve McGonical'ın ifade ettiğine göre ilk dönemin atraksiyonlarıyla oluşan bir tür panayır eğlencesine istediğimiz kadar gerçek etiketini (Lumière örneği gibi) yapıştıralım seyircideki karşılığı fantazi ve yanılsama olacaktır. Lumière gerçekçiliğin ilk örneği olarak düşünüldüğünde, Melies'in kurmaca dünyası ile arasında kesin ayrımlar bulmak da zorlaşacaktır. O halde sinemanın geçirdiği dönüşümlerin ve bugünün (21. yy sinemasının) de gerçeğe daha da yaklaşma çabasının izleri buralarda aranabilir. Buradan hareketle tıpkı Baudelaire'in ve Bermann'ın ifade ettiği gibi modernizmin ruhuna uygun şekilde çağın işaretlerini buralarda (100 yıl öncesinde) bulabilmek mümkün olacaktır.

Atraksiyon terimini Eisenstein de yaygın biçimde kullanmaktadır.¹⁷¹ Eisenstein'ın atraksiyondan kastettiği farklı, birbirinden alakasız gibi görünen çekimlerin bir araya geldiklerinde yarattıkları psikolojik güçtür. Yazar bu kavramlaştırmayı yaparken Haiku şiirinden örnek verir:

“Tek başına bir karga”

“Yapraksız bir dalda”

“Bir sonbahar gecesi”¹⁷²

Eisenstein her bir satırın bir atraksiyon olduğu ve bunu tümünden etkili kılacak olan şeyin ise kurgu olduğu düşüncesini kuramlaştırır. Bu aynı zamanda Eisenstein'ın tiyatronun yanılsamacı yönünü ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalarında kullandığı bir kavramdır. Ancak öncelikle Eisenstein'ın bu terimi nereden ödünç aldığına bakmak gereklidir. Eisenstein da bu terimi panayır, sirk gibi kamusal eğlence mekanlarından almıştır.¹⁷³ Hatta atraksiyon kelimesi Roller Coaster, yani Rusya'da bilinen adıyla Amerikan Dağlar'ı, Türkiye'de ise Radar olarak da

¹⁷⁰ Tom Gunning, **The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde**, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006b s. 384.

¹⁷¹ Gunning, 2006b, **a.g.e.**, s. 35-36.

¹⁷² Andrew, **a.g.e.**, s. 60.

¹⁷³ Gunning, 2006a, **a.g.e.**, s. 36.

bilinen macera treni eğlencesidir. Bu tesadüf değildir çünkü hem sinemanın John Berger'in de ifadesiyle bizi hep yolculuklara çıkaran (trenleri seven) yönünü olumlar, hem de sinemanın ilk yılları onun sanat olup olmadığı gibi bir tartışmadan uzaktır ama ilginç şekilde yönetmen bu terimi kendi sinema kuramını ve pratiğini oluştururken de kullanmayı tercih etmektedir. Andre Gaudreault da sinemanın 1910 yılına kadar bir sanat olarak mevcut olmadığını, 1920'ye kadar ise olgunlaşmadığını söyler.¹⁷⁴ Sinemanın Gunning'e göre kabaca 1906-1907'ye kadar yaklaşık on iki yıllık peridoyu yanılsamacı gücünden ötürü Atraksiyon Sineması olarak anılmaktadır.¹⁷⁵ Yalnız bir kez daha dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Griffith'in hikaye anlatımından uzak da olsa bu dönemin klasik anlatı sinemasının karşıtı olarak görmemek gereklidir.¹⁷⁶ Gunning'in bu ifadesi Deleuze ve Godard'ı hatırlatmaktadır. İki yazar da modernist sinemayı tanımlarken, aslında böyle bir sinemanın yeni bir şey olarak görünse bile -ki öyle bir tarafı vardır- sinemanın özünde daima modernist bir taraf olduğunu belirtmişlerdir. Atraksiyon Sineması, Anlatı Sineması'nın başlamasıyla birlikte sadece yeraltına iner, ama asla ortadan kaybolmaz, sinemanın içinde hep olagelmıştır. Yeri gelir belli avant-garde pratiklere katılır, yeri gelir diğer türlere nazaran bazı türlerde (müzikal gibi) anlatı sinemasının bir unsuru olup çıkar.¹⁷⁷ Scott Bukatman; Laura Mulvey ve Tom Gunning'in görüşlerini karşılaştırırken ilginç bulgulara rastlar. Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı eseriyle Gunning'in *Atraksiyon(lar) Sineması*'nın karşıtlığına vurgu yapar. Mulvey, Hollywood anlatı sinemasına (klasik anlatı) odaklanırken, Gunning anlatı-öncesi ve deneysel sinemaya odaklanır. Mulvey izleyicinin edilgenliğini vurgularken, Gunning buna karmaşık katılımcıların toplanması olarak bakar. Mulvey izleyiciyi röntgeni bir konumda filmde net şekilde ayırırken, Gunning teşhircilik yanlısı bir sinemayı işaret eder. Mulvey'in bahsettiği sinema ideolojik iken, Gunning'de böyle bir şey söz konusu değildir.¹⁷⁸ Atraksiyonlar Sineması bir şeyler gösterebilme vasfı ile ön plana çıkan bir sinemadır. Laure Mulvey dışında Christian Metz¹⁷⁹ tarafından da analiz edilen dikizlemeci boyutun ötesine giden bir sinema

¹⁷⁴ Andre Gaudreault, From "Primitive Cinema" to "Kine-Attractography", *Cinema of Attractions Reloaded*, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006b, s. 89.

¹⁷⁵ Gunning, 2006b, *a.g.e.*, s. 382.

¹⁷⁶ *y.a.g.e.*, s. 382.

¹⁷⁷ *y.a.g.e.*, s. 382.

¹⁷⁸ Scott Bukatman, *Spectacle, Attractions and Visual Pleasure*, *Cinema of Attractions Reloaded*, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006, s. 71

¹⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, Translated: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti,

olduğunu söylemek mümkündür. Bu sinemada eser ile izleyici arasındaki mesafe de ortadan kalkar. İzleyici adeta filmin içine katılır. Bu teşhirciliktir. Atraksiyon Sineması'nı tanımlayan unsurlardan biri oyuncuların sürekli kameraya bakmasıdır. Sinemanın erken dönemlerinden kameraya sırttan komedyenler, seyirciye eğilip selam veren sihirbazlar ile sinemanın seyirciden izole edilen kurmaca yönünü kırmak isteyen kendini görünür yapmaya çalışan bir sinemadır. Atraksiyonların sinemanın gerçekçi yanılmasını bozduğu söylenebilir. Amaç zaten izleyiciye dokunabilmektir. 21.yy'da sinema salonlarının içerisinde, ya da lunapark benzeri yerlerde varlık gösteren 5D/ 6D / 7D vb. sinemalar ile yeni bir şey ortaya atıldığı söylenmektedir. Kenya'daki bir AVM'de Doğu Afrika'ya 7D'nin geldiğinden övgüyle bahsedilmekte; su, sis, rüzgar, gıdıklama, köpük, flaş patlatma gibi efektlerle insanlara çok büyük bir deneyimin yaşatıldığı özellikle belirtilmektedir.¹⁸⁰ Örneğin bu sinemalardan birinin işletmecisi dünyada da daha yeni kullanılan Türkiye'de de sınırlı sayıda olan bu salonlarda izleyicileri hareketli koltuklara oturttuklarını sanal dünyanın içine izleyicilerin girebilmesi için sis, yağmur, kar, rüzgar efektleri verdiklerini söylemektedir. Kentleri için bunun lüks bir yatırım olduğunu ve ilkleri yaşattıklarını iddia etmektedirler.¹⁸¹ Yeni yüzyılda sinema salonlarına bir tür alternatif olan bu tip gösterimler, yeni bir deneyim olarak görünmektedir. Halbuki Filippo Tomasso Marinetti henüz 1913 yılında izleyicileri koltuklarına mihlamayı, üzerlerindeki elbiselerin batmasını (gösterim sonrası paraları karşılanacak şekilde), Eisenstein ise koltukların altına havai fişekler yerleştirmeyi önermektedir.¹⁸² İlk dönem şovmen film göstericilerinin de sundukları şovlar geniş ölçüde kendi denetimlerindedir ve satın aldıkları filmleri yeniden kurgular, ses efekti ya da sözlü yorumlarla eklemeler yaparlar. Bu noktada "Phantom Rides (Sanal Sürüş)" adı da verilen 1897 yılından itibaren izleyiciye hareket yanılması yaratan film parçalarını gösteren¹⁸³ gösterimcilerden birine dikkati çekmek gerekmektedir. O da 1906'dan önceki en büyük sinema salonu zincirinin adı olan Hale's Tours (Hale'in Yolculukları)'dur.

Bloomington, İndiana UP, 1982 özellikle, s. 58-80. ve s. 91-97. (Gunning, 2006b, **a.g.e.**, s. 388. dipnot)

¹⁸⁰ <http://www.trm.co.ke/2014/7d-cinemax-now-at-trm/> Erişim Tarihi 8 Nisan 2014.

¹⁸¹ <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=101395> Erişim Tarihi: 26 Ocak 2014.

¹⁸² Gunning, 2006b, **a.g.e.**, s. 387.

¹⁸³ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/1193042/>, Christian Hayes, Erişim Tarihi: 11 Nisan 2014.

2.2.1. Çok Boyutlu Sinema

Hale's Tours da gösterilen filmler hareketli taşıtlardan (çokça da trenlerden) çekilmiş anlatısal olmayan sekanslar içermektedir.¹⁸⁴ Sadece bununla kalmayıp sinema salonu da tren vagonu gibi düzenlenmiştir. Ayrıca biletleri kesen kondüktör vardır. Vagonların raylardaki klik klak şeklinde çıkardığı seslere havalı frenlerin tıslamasına benzer ses efektleri eşlik etmektedir.¹⁸⁵ Yani izleyicinin karşıda yolculuk halindeki bir tren filmi izlemekten öte, adeta trenin içindeymiş gibi hissetmesi için her şey düşünülmüştür.

1900'lerin başları



Şekil-1

Hale's Tours'un içinden görünüm

2000'lerin başları



Şekil-2

7D sinemanın içinden görünüm

¹⁸⁴ Bu durum o yılların filmlerinde o kadar ileri gitmiştir ki, tren filmi başlı başına bir tür haline gelmiştir. Kamera bazen hareket halindeki trenin içine, bazense önüne konur. Smith'e göre bu ilginin altında dönemin gezi ve ulaşımına olan büyük ilgisi yatar. Smith, a.g.e., s. 20.

¹⁸⁵ Gunning, 2006b, a.g.e., s. 383.



Şekil-3



Şekil-4

Hale' Tours'un dışından görünüm

7D sinemanın dışından görünüm

Erkki Huhtamo, Hale's Tours'un nötr izleyiciyi bir oyun sahnesinin içine dahil ettiğini söyler, perdedeki sanal alan yayılır, mesafe kırılır.¹⁸⁶ Günümüzdeki 5D / 6D / 7D gibi sinema salonları da izleyicinin koltuğunu hareket ettirerek, onu farklı maddelerle bizzat buluşturarak oyun sahnesinin içine almaktadır, sinemanın gerçeklik yanılsamasının kaybolması budur. Hale's Tours bugünün sinemasını anlamak için kilit öneme sahiptir. 21. yy sinemasının köklerinin kayda değer bir bölümü burada bulunabilmektedir. Yine bu kadar ileri boyutlara ulaşmadan kitlelere 3D etiketiyle sunulan filmler de 21.yy'da dikkat çekmektedir. Bu filmlerin ilkinin geniş kitleler ile bu formatta buluşması hasebiyle 2009 yılında piyasaya sürülen Jameson Cameron yapımı *Avatar* olduğu düşünülmektedir.¹⁸⁷ Ray Zone'un aktardığına göre ise 21. yy'da 3D olarak gösterime sokulan ilk film 4 Kasım 2005'de *Chicken Little* adlı filmidir. 2.500 sinemada 2D olarak gösterime girerken 3D gösterim olanağına sahip 84 sinemada da 3D olarak gösterime sokulmuştur.¹⁸⁸ Bu noktada yine de 3D'nin başlangıcı 2005 olmadığını belirtmek gerekir. Hale's Tours'da olduğu gibi sinema tarihinde filmin alanını izleyiciye yönelik genişletme çabalarından biri de görüntüyü üç boyutlu (3D) yapma uğraşları olmuştur. Mark Kermode'un bir videosunun başlığına taşıdığı *Come in Number 3D, Your Time is Up*¹⁸⁹ ifadesi önemlidir ve yazar bu kısa videoya *Future is Flat (2D)* şeklinde nokta

¹⁸⁶ Huhtamo'dan aktaran Gauthier, **The movie as an Institutional Space and Framework of Signification: Hale's Tours and Film Histography**, *Film History*, Vol:21, Issue:4, 2009, s. 331.

¹⁸⁷ www.cinedergi.com/sayi/30/30/26.htm, Murat Tolga Şen, Erişim Tarihi: 28 Ocak, 2014.

¹⁸⁸ Ray Zone, **Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film**, The University Press of Kentucky, 2007 s. 4. Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz.

¹⁸⁹ Thomas Elsaesser, *The Return of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century*, **Critical Inquiry** 39, Winter 2013, s. 219.

koyar.¹⁹⁰ Üçüncü boyutun geleceği olmadığını, takılan gözlükler çıkarıldığında cazibesini de yitireceğini belirtir. Filme yeni bir boyut katılır bu öykü anlatımındaki boşluğu doldurmaya yarayabilecek bir hamle de olabilir. Mehmet Basutçu'nun 2011 yılında Cannes Film Festivali'nde izlediği *Karayip Korsanları* filmi için bu anlamda kullandığı ifadeler son derece dikkat çekicidir:

“Resmi programında ilk kez üç boyutlu bir filme yer veren Cannes’in gündeminde ‘Karayip Korsanları’ var. Üç boyutlu film teknolojisinin giderek yaygınlaştığı göz önüne alınırsa, ‘Karayip Korsanları’nın ‘yaşayan sinemanın yeri’ olan Cannes’da ana salonda programlanması doğrudur. Ancak, dördüncü boyuta erişemeyen filmin seyircisine sunmak istediği hoş teneffüs, kısa zamanda sıkıcı oluveriyordu.”¹⁹¹

Yine *Avatar*'ın yönetmeni James Cameron 3D olarak vizyona girmeyen ancak bunun yerine bolca efekt kullanan filmlerin 3D kullanımına ihtiyacı olmadığını belirtir. *Man of Steel* (2013), *Iron Man* (2008) gibi filmlerden örnekler verir.¹⁹² Bu anlamda üçüncü boyut, sinemanın anlatım olanaklarında bir eksikliği giderme, yeni bir kanal açma gibi okunabilmektedir. Günümüzde tekrar ortaya çıkmasının çeşitli nedenleri sıralanabilmektedir. 3D'nin ticari anlamda başarılı olup olmaması gelişimini etkileyecektir. Örneğin, Warwick Üniversitesi'nden Owen Weetch tüm 3D filmlerin dişe dokunur bir tarafı olmadığını, 3D filme ödenecek ücretler giderek arttığından, filmin yaratıcısının en azından filme yatırdığı parayı kurtarmak için post-produksiyon aşamasında filmi 3D'ye çevirmesinden bahsetmektedir. Kötü örnekler arasında böyle bir eğilimin geçerli olduğunu belirtirken *Alice in Wonderland* (2010) filmi bu örneklere dahil etmektedir.¹⁹³ Burada açık bir şekilde Basutçu'nun filmin izlenme biçimine getirilen yeni bir boyuta karşın sinemanın öykü anlatmaya başladığından itibaren bir şekilde istifade ettiği zamanı kullanımında yararlandığı yetersizlikler dikkat çekmektedir. Filmin sıkıcı olacağı tahmin edilebilmekte, izleyici sayısını kaybetmemek adına 3D formatında gösterime sokmak bir tür kurtarıcı işlevi görebilmektedir. Atraksiyon Sineması sinemanın sanat olarak düşünülmesinin öncesini tarif ettiğine göre onu talep eden bugünün çok boyutlu izleyicisinin sanattan

¹⁹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=zMG75Ne398I>, Mark Kermode, Erişim Tarihi 4 Nisan 2014.

¹⁹¹ Mehmet Basutçu, Boyutlar Arası Yolculuk, **Cumhuriyet**, 15 Mayıs 2011.

¹⁹² <http://www.theguardian.com/film/2013/jul/09/james-cameron-3d-not-used-properly> Erişim Tarihi: 2 Şubat 2014.

¹⁹³ <http://www.theguardian.com/education/2011/nov/21/3d-cinema-television-film-tintin>, Erişim Tarihi: 2 Şubat 2014.

öte sinemanın lunaparka benzeyen yönüne hayran olduğunu düşünmekte bir sakınca yoktur, aynı durum Hale's Tours gösterimleri için de geçerlidir ve bu iddia Jean – Jacques Meusy tarafından da doğrulanmaktadır. Meusy nezih insanların Hale's Tours gibi yerlere gelmediğini, özellikle 11. 12. ve 13. semt ve banliyölerin böyle eğlencelere rağbet ettiğini belirtmektedir.¹⁹⁴

21. yy'dan geriye bakıldığında ses ve rengin sinemanın ayrılmaz parçaları olduğu, 3D'nin ise henüz o noktaya ulaşmadığı veya ulaşamayabileceği öngörüsünün yanıltıcı olması mümkündür. Bu tartışma iki açıdan değerlidir. Tarihsel verilerle doğrulanan ilk madde şudur ki; 3D yeni bir buluş değildir bu noktada ses ve rengin gelişiminden ayrı bir bağlama oturtulamaz. Bu da 3D'nin ses ve renk kadar yaygınlaşmadığı düşüncesinden ötürü onlardan farklı bir gelişim alanı olup olamayacağı tartışmasına kapı açar. Bu noktada derhal giderilmesi gereken bir kaygı göze çarpmaktadır. Bu kaygı aslında bizlere çağımızın sinemasında ses ve rengin de 3D'nin kaderinden farklı olmayan çok fazla veri sunduğu olgusuyla giderilecektir.*

Üçüncü boyutu ortaya çıkarma çabalarının özünün sesin, rengin ortaya çıkma çabalarından farksız olduğu anlaşılmalıdır. Gerçeğin mekanik kaydını insana sunan yeni medium gerçeğin kusursuz görüntüsüne ulaşmak için çabalar ve tüm teknolojik adımlar da buna hizmet etmektedir. Üçüncü boyutu yaratma çabalarının sinema tarihi kadar eski olduğu özellikle belirtmelidir. Tıpkı 1903 yılında Porter'in *The Great Robbery*'nin sonundaki patlama sahnesini kırmızıya boyayarak rengi sinemaya kazandırma çabasının¹⁹⁵ yanı başında 3D görüntüyü yaratma çabası da gelmektedir.¹⁹⁶ (çünkü insan hayatı nasıl renkli görüyorsa aynı zamanda üç boyutlu da görebilir). Ray Zone'un ifade ettiğine göre 3D ilk olarak Charles Wheatstone tarafından 1838'de keşfedilmiştir,¹⁹⁷ Wheatstone 3D yanılması yaratmak için 45 derecelik aynaları kullanmıştır.¹⁹⁸ İnsanların bir takım cihazlar ile üç boyutlu görebileceğine dair tespitler ise çok daha eskilere gider. M.Ö 3. yy'da Öklid ilk kez sağ ve sol gözün farklı alanları gördüğünü keşfetmiştir. Çift göz ile bakışı tarih boyunca bilimin ilgisini çeken olgulardan biri olmuştur. Yine Zone, Leonardo da

¹⁹⁴ Meusy'den aktaran Gauthier, **a.g.e.**, s. 331.

*Siyah-Beyaz Filmlerin Onurlandırılması (21.yüzyılda) bölümünde detaylandırılacaktır. Burada kast edilen sinemanın olanakları çerçevesi bir tarafta dururken, geçmişe dönme arzusunun getirdiklerinde bulunur. Siyah-beyaz filmler, sessiz film gibi.

¹⁹⁵ Büker, **a.g.e.**, s. 59.

¹⁹⁶ Zone, **a.g.e.**, s. 87.

¹⁹⁷ **y.a.g.e.**, s. 1.

¹⁹⁸ **y.a.g.e.**, s. 5.

Vinci'nin de *Painting of Art*'da yazdıklarından bahseder, düz yüzeyi boyamak katı nesnelere asla gerçekte olduğu gibi göstermez, doğanın görüldüğünden farklı olduğunu söyler ve ekler, biz tek gözümüzü kapamadığımız sürece bu yanılgıdan kurtulamayacağız.¹⁹⁹ Zone'un iddiasına göre, Wheatstone'un buluşunda katı nesnelere iki gözle görülmesi amacıyla bir yüzeye yerleştiriliyor. Her retina için farklı perspektif şekli oluşturuluyor. Eğer bu iki perspektif kağıt üzerine kopyalanırsa ve iki gözü de temsil ederse onun yüzey üzerindeki görüntüsünün nasıl bir şey olduğunu hayal etmeye gerek kalmadan katı şeklin düz yüzeyde temsili sağlanmış oluyor.²⁰⁰ Yine bu alanla dikkati çeken başka bir örnek de Amerikalılara göre sinema tarihinin başlangıcı sayılan Edison'un da Kinetografiyle 3D etkiler yaratma çabasıdır.²⁰¹

Yazar Stereoskopik (3D) sinemayı özellikle üç bölüme ayırmaktadır. Bu bölümler 1838-1952, 1952-1985, 1986'tan günümüz ve 2005'ten günümüz olarak şekilleniyor. 1920'lere yaklaştıkça Edwin S. Porter'ın ve Laurens Haumons'un çabaları dikkat çekmektedir.²⁰² James Monaco da 1920'lerden itibaren sinemacıların daha büyük ekranlarda 3D ve stereo ses ile denemeler yaptığını vurgulamaktadır.²⁰³ 27 Eylül 1922'de Harry K. Fairall ve Robert F. Elder'in ürettiği ilk 3D film karanlık bir salonda izleyicilerin huzuruna çıkmıştır. Yine aynı yıl başka 3D filmler de gösterilmektedir. E. W. Hammons tarafından *Plastigrams* adındaki 3D kısa film ise ülke çapına dağıtımıyla da bir ilke imza atmıştır.²⁰⁴ Bugünkü ticari sinemanın işletim modeline bakıldığında 2009'da kitlesel olarak gösterime giren *Avatar*'ın aslında 1922'de çekildiği ve gösterildiği düşünülebilir.

Tom Gunning'in yeni bağlama oturttuğu ilk dönem sinemasının (Atraksiyon Sineması) da 21. yy'ı tanımlayan özelliklerden biri olan çok boyutlu sinema ile arasındaki çok güçlü ilişkiye başka yazarlar da katkı sağlamaktadır. Örneğin Lauren Kroiz 3D filmin skopofilik* hazlara denk gelebileceğini, geleneksel anlatı sinemasının ise narsistik kimlikte tanımlanabileceğini belirtir.²⁰⁵ Zone'a göre de çağdaş teorilerin işaret ettiği anlatı sinemasının altını oymaya çalışan bir gösteri

¹⁹⁹ **y.a.g.e.**, s. 6.

²⁰⁰ **y.a.g.e.**, s. 7.

²⁰¹ **y.a.g.e.**, s. 40.

²⁰² **y.a.g.e.**, s. 87.

²⁰³ Monaco., **a.g.e.**, s. 514.

²⁰⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/3D_film Erişim Tarihi: 3 Şubat 2014.

²⁰⁵ Aktaran Zone, **a.g.e.**, s. 84.

* Seks yapanları izleme arzusu

sinemasının var olduğu gerçeğidir.²⁰⁶ Teşhirin ön planda olduğu bu sinema Gunning'in sözünü ettiği Atraksiyon Sineması'na tekabül eder ve bugün çok boyut ekleme çabaları da bu sinemanın içine girmektedir. Basutçu ve Weetch'in ifadelerinde yer bulan öykü anlatımında yetersiz kalan filmlerin, filme yeni boyut katma çabaları bu açıdan tesadüf değildir. Sinema tarihinde 3D film çalışmalarına çokça örnek verilebilir. Onlardan bir tanesi de Alfred Hitchcock'un 1954 yapımı *Dial M for Murder (Cinayet Var)* adlı filmidir. Film 3D olarak pazarlanmış ve çekilmiştir. Ancak yine de gösterime 2D olarak girmiştir.²⁰⁷ Ancak Hitchcock 3D filmin New York'taki açılışında 2D yüzeyde tatmin edici bir etki bırakmadığını görmüştür.²⁰⁸

²⁰⁶ **y.a.g.e.**, s. 84.

²⁰⁷ Elsaesser, **a.g.e.**, s. 220.

²⁰⁸ <http://www.newsweek.com/roger-ebert-why-i-hate-3d-movies-70247>, Robert Ebert, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2014.



Şekil-5

Ülke Çapında Dağıtımla Gösterilen İlk 3D Film'in Afişi (1922)



Şekil-6

3D Bir Film Afişi (1935)

Şaşırtıcı bir örnek de Lumière'in *Tren'in Gar'a Girişi* ile ilgilidir. Bu film sinema aracını tanımayan izleyiciler için ciddi bir gerçeklik yanılsamasına sebep olmuş ve kaçışan izleyiciler için gerçeklik yanılsamasının ve Tom Gunning'in bahsettiği Atraksiyon Sineması'nın prototipi konumuna yerleşmiştir. Halbuki Lumière, Zone'un aktardığına göre 1903'te bu filmin stereoskopik versiyonunu yapmıştır. Ancak gösterime çıkarılamamıştır. Yalnız stereoskopik filmlerin ticari gösterime girmesiyle birlikte 1935'de filmin üç boyutlu gösterimini halkın huzuruna çıkardıklarını belirtmiştir. Lumière bunu iki gözün üzerine dikey prizma ve lensler

yerleştirerek gerçekleştirmiştir.²⁰⁹ Sonuçta ister analog (merceğe dayalı) isterse dijital (film sonrası müdahale) olsun 3D'nin sinema tarihi göz önüne alındığında uzak bir gelecek tasvir etmediği ortadadır. 21. yy'da *Avatar* ile kitleselleşen 3D tekrar ısıtılmakta ve izleyicilere sunulmaktadır. Janet Staiger de öğrencilerin sinema tarihini filmlerin tarihi olarak düşünmeye son verip araçların tarihi olarak düşünmesi gerekir demektedir.²¹⁰ Filmler bir takım tekrarlarla ilerler bununla birlikte araçların yapısında bazı değişiklikler meydana gelmektedir. Örneğin Lumière'in 3D'si ile Cameron'un *Avatar* 3D'si ya da Hale's Tours ile bugünün 7D vs. simülörleri sonuçta aynı yere işaret etse de o zamanın teknik şartlarıyla bugünün şartları da bir takım farklılığa sebep olmaktadır.

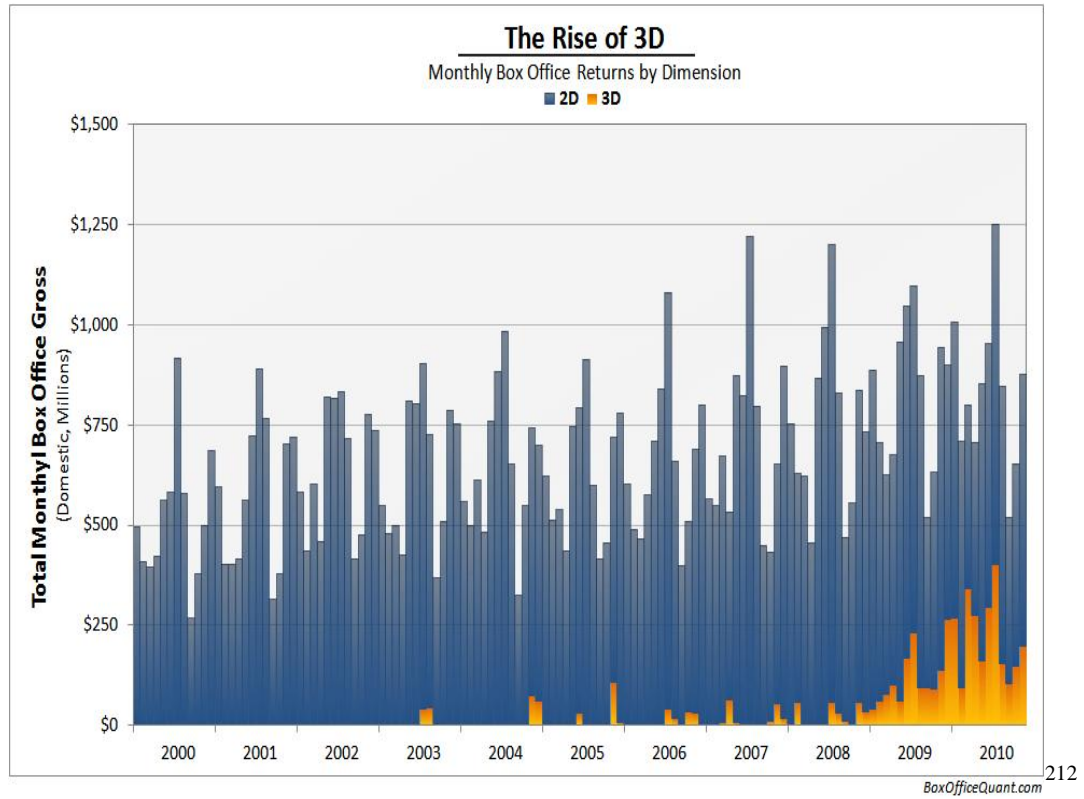
Mesela Pamela McClintock'un 2010 yılındaki sezon değerlendirmesi dikkat çekicidir. ABD'deki gişe gelirlerinde ilk 20 sırayı alan filmlerin 11'i 3D'dir. İlk 3 sırada 3D filmlerin oluşu, önemli bir veri sunsa da listedeki diğer 9 filmin 3D olmadığını unutmamak gerekir. Aynı şekilde toplamda 22 tane 3D film de listeye girememiştir.²¹¹ Buradan hareketle 21. yy'daki macerasında *Avatar*'dan 1 yıl sonra 3D'nin önemli bir yer tuttuğuna dair bir işaret var, ancak bundan ötesini söylemek, 1920'ler hatta 1950'lerdeki gibi 2000'leri de 3D üzerinden tarif etmek yanlış olacaktır. 3D de 2D de, artık internet teknolojilerini de içine alan ev sineması da yeterince etkindir, birbirlerine üstünlük sağlamaktansa bir arada çeşitlilik sunmayı, iç içe geçmeyi, birbirini beslemeyi sağlar bir haldedirler. Aşağıdaki tablo 21. yy'da 3D'nin yükselişi başlığını taşır. 3D'nin 21. yy'da bir yükseliş sağlayıp görünürlük sağladığı ortada olsa da toplamda 2D'nin çok daha fazla gelir sağladığı unutulmamalıdır. Üstelik 3D'nin ticari bir hamle olduğu da bir kez daha vurgulanmalıdır.

²⁰⁹ Zone, **a.g.e.**, s. 141.

²¹⁰ Janet Staiger, Future of the Past, **Cinema Journal** 44, No. 1, Fall 2004, s. 127.

²¹¹ <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/01/20/has-3d-already-failed-the-sequel-part-one-realdlighted/>, David Bordwell, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2014.

Tablo-2



3D 1950'lerde oldukça popülerleşip 21. yy'dan bile daha çok örnek çıkarsa da 1960'lara gelindiğinde sahneden tekrar bir süreliğine inmiştir. Çünkü artık evlerde televizyon vardır ve insanlar sinemalardan evlerine doğru göç etmeye başlamıştır.²¹³ Günümüzde de 3D'nin gösterime sokulması da çeşitli şekillerde sorgulanabilmektedir. James Cameron gibi her ne kadar pahalı da olsa eski filmler *Titanic*²¹⁴ örneğinde olduğu gibi 3D olarak yeniden gösterime girmekte, bu şekilde filmin DVD satışları tükendiğinde, insanlar yeniden sinemalara çekilebilmektedir. 3D'nin tekrar gündeme gelmesinde Hollywood'un ev sinemasının mevcudiyetini hatırlamak zorunda olmasının payı da unutulmamalıdır.²¹⁵

Filmlerin sinema salonlarındaki ticari ömrünün kısalmasında yapımcı firmalar için gişe gelirlerinin yanı sıra DVD, televizyon yayın hakkı vb. gelirlerinin, öneminin artması büyük rol oynamaktadır. Örneğin 2000'li yıllarda Amerika'da bir film

²¹² <http://boxofficequant.com/> Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014.

²¹³ <http://www.cinedergi.com/sayi/30/30/26.htm>, Murat Tolga Şen, Erişim Tarihi: 16 Şubat 2014.

²¹⁴ www.imdb.com/news/ni3172638/ Erişim Tarihi: 16 Şubat 2014.

²¹⁵ Elsaesser, a.g.e., s. 219.

gösterime girdikten ortalama dört ay on altı gün sonra DVD'si piyasaya sürülmektedir.²¹⁶

Uzun zamandır filmler evlerde, çoğunlukla durdurarak seyredilebilmektedir. Daha da verimlilik isteyenler bir film seyrederken aynı zamanda ekranın bir köşesinde sevilen bir televizyon şovunu da izlemeye olanak sağlayan yeni televizyonlardan alabilirler. Bunun dışında belirli kanallar ve sipariş ile video kaset temini olan videocular sinemaların belli ölçüde yerini almış olmasına karşın, yeni teknolojiler videocuların da bu alternatiflere kurban gitmesine neden olabilir.²¹⁷ Bu videocular da çocukluk içinde yeni kanallara entegre olmak zorunda kalabilir.

Smith'e göre sinema kendinden önce ve sonra gelen mediumlar içinde ayırt edici özelliğiyle ortaya çıkar. Büyülü Fener, sinema ve televizyon üç ayrı inceleme alanı olarak değerlendirilmeyebilir, birbirinin devamıdır. Ancak sinemanın diğer iki mediumdan ayırt ediciliği peşpeşe görüntüler ile büyük ölçekli kamusal eğlenceyi bir araya getirebilmesidir.²¹⁸ Büyülü Fener hareketli görüntüden yoksundur televizyonun sunduğu kamusal eğlence ise sinemaninkinden oldukça farklıdır, insanları evinden çıkarıp başka salonlara para karşılığında toplamaz, içeride bırakır. Tıpkı Berger'in şapel örneğindeki²¹⁹ gibi sinema bizi şapelin dışına (yolculuklara) çıkarırken, televizyon şapelin içine (evimize) geri getirir. Bu yönüyle sinemanın geçirdiği dönüşümlerin bizi tekrar başa döndürdüğünü düşünmemek için bir neden kalmamıştır.

2.3 Ev Sineması

Televizyonla birlikte artık izleyici için yeni bir alternatif ortaya çıkmıştır, insanların dışarıya akmasını sağlayan sinema artık evin içine girebilme şansını yakalamıştır. Eğer insanlar evde oturmayı tercih ediyorlarsa sinema ayaklarına kadar getirilecektir. Bunun adı dönem dönem değişebilir. VHS, VCR ya da DVD olabilir. Son dönemler internetin yaygınlaşması ve internetten ek bir ücret ödmeden film

²¹⁶ Acland'dan aktaran Selin Tüzün, Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Ölçeğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014, s. 104.

²¹⁷ George Ritzer, **Toplumun McDonaldlaştırılması**, Çev: Şen Sürer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 96.

²¹⁸ Smith, **a.g.e.**, s. 22.

²¹⁹ Bkz. s. 14.

indirip izleme olanağı sağlayan torrent programı ve isohunt.com gibi web sitelerinin böyle bir hizmet sunduğu bilinmektedir. Dikkat edilirse bu sitelerin ücret ödeme zorunluluğunu aşması, bazı ücretler ödenerek kiralanan ya da satın alınan DVD'lerin satışında bir takım azalmalara neden olabilmektedir. Yukarıdaki başlıkta tartışılan 3D'nin tekrar gündeme gelmesinde ücret ödemedi film izleyen kitlenin yeniden ödeme yapmasını sağlama amacı güttüğü düşünebilir. Yalnız ilginç olan şudur; evdeki ekranlar da (televizyon, bilgisayar vs.) sinema salonundaki perdeyle kıyaslandığında oldukça küçüktür. Ev ortamıyla sinema ortamı mekansal açıdan karşılaştırıldığında birbirinden önemli ölçüde farklılıklar içerdikleri görülür. Bu farklılıklar bir filmin alınmasını hangi ölçülerde etkilemektedir? Bu açıdan çok çarpıcı bir örnek karşımızda durmaktadır. 1999 yılı Akademi Ödülleri (Oscarlar) tartışılan konunun merkezinde yer alır. 1999 Oscar'ına damga vuran film Shakespeare hakkındaki romantik-komedi tarzında çekilmiş olan *Shakespeare in Love (Aşık Şekspir)*'dir. 1999 yılında ödüller dağıtılmadan önce ödül alacak filmlerin bahsi geçer. Yine aynı yıl ödüllere damga vurması beklenen diğer bir film de bir Steven Spielberg'in *Saving Private Ryan (Er Ryan'ı Kurtarmak)*'dir. Nitekim film aday olduğu dallarda çeşitli ödüller de kazanır (En İyi Yönetmenlik, En İyi Sinematografi, En İyi Ses, En İyi Kurgu, En İyi Ses Efektleri) öbür yandan *Shakespeare in Love* ödül aldığı dallardan birçoğunu (En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Özgün Senaryo, En İyi Sanat Yönetimi, En İyi Kostüm, En İyi Müzik) kazanmakla kalmaz En İyi Film Ödülü'nü (The Best Picture) de alır. Ancak "En İyi Film Ödülü'nü" alması beklenmediğinden bu durum biraz da şaşkınlık içinde karşılanır. Ödülden sonra da hayalperest bir sanat filminin, nasıl olup da yurtseverliği vurgulayan, tarihsel bir epiğe, bir savaş filmine yeğ tutulduğu çokça tartışılır. Çeşitli varsayımlarda bulunulur. Bu varsayımlardan biri *Saving Private Er Ryan* filminin yaz sezonunda ticari gösterim (vizyon) şansı bulduğu için ödüle kadar geçen süre içinde unutulmuş olabileceğidir. Bir diğer öngörü de Akademi içinde oyuncuların en geniş bloğu oluşturduğu, tiyatroya yakınlığıyla bu filmin cezbedici olabileceğidir. Nitekim Spielberg filminin de kazandığı yönetmen taltifinin diğer filme oranla daha yoğun olan bireysel sinematik hüneri vurguladığı, bu filmin yönetmenlik becerisinin yüksek olduğu söylenmiştir ve bu durum kararın doğru olabileceği, iki ödülün bir bütünlük arz ettiği biçiminde yorumlanmıştır. Ama asıl çarpıcı olan önerme şudur: Stüdyolar oy kullanacak olan Akademi üyelerine video kasetler göndermektedir ve birçok üye filmleri büyük sinema perdesinde izlemeden ev ortamında izleyip oy

kullanma şansına sahip olmaktadır. Endüstrideki kıdemli bir yapımcı Spielberg'in filminin birinciliğe ulaşamamasının nedeninin bu olduğunu söyler. Bu devasa epğin ev ortamında izlendiği takdirde sinema salonundaki kadar etkileyici ve çarpıcı olmasının mümkün olmayacağını belirtir. *Shakespeare in Love* ise daha kişisel bir film, bu nedenle ev ortamında daha da değer kazanabilir. Yine bir pazarlama şefi olan Terry Press'e göre Akademi üyeleri Sinema Akademisi üyesidir ancak Televizyon Akademisi üyesi değildir. Filmlerin büyük perdede izlenmesinin ötesinde ev ortamında telefonun çalması ya da köpeğin yemek istemesi gibi birçok nedenden ötürü filmlerin durdurularak izlenmesi, kesintiler yaratacaktır.²²⁰ Bu noktadan bakıldığında sinema ev ortamına girdiğinde sadece boyutsal anlamda değil ev ortamının dikkati dağıtıcı özel bir alan olması ile de açığa çıkar. Bu konuda Barbara Klinger'in tespitleri de aydınlatıcı olacaktır. Yazar'ın aktardığına göre film okulu öğrencileri de sinema filminin televizyonda gösterilmesinin tiyatral hazzı azalttığını, film üzerindeki dikkati dağıttığını belirtmişlerdir. Televizyon sinemayı içine aldığı kusurlu bir araç olmaktadır.²²¹ Aynı duruma Susan Sontag da *Decay of Cinema* adlı yazısında değinir:

“İnsan perde vasıtasıyla bir kaçıışı arzulamaktadır. Şimdinin bunaltıcı fiziki konumundan kaçırılmasını talep etmektedir. Bu deneyimi yaşamak için mekan değiştirip sinema salonuna gitmek de bu kaçıışın bir parçasıdır. Büyük bir filmi televizyonda görmek gerçekten o filmi görmek değildir. Sorun sadece sinema salonundaki filmi büyük perdede evdeyse küçük bir kutunun içinde izleme sorunu değildir. Ev ortamının filme yaptığı ileri derecede bir saygısızlık söz konusudur. Şimdi standart bir büyüklüğe sahip değil, değişken, oturma odası ya da yatak odasının duvarı büyüklüğünde ekranlarda izleme şansı da mümkün. Ama unutulmamalı ki sen hala oturma odası ya da yatak odasındasın, kaçıışı*

²²⁰ <http://www.nytimes.com/1999/03/23/movies/mogul-love-with-winning-monday-morning-quarterbacking-after-miramax-s-big-night.html?src=pm&pagewanted=2> Erişim Tarihi: 7 Mart 2014.

²²¹ Barbara Klinger, **Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home**, University of California Press, 2006, s. 3.

*Bu noktada Marijke De Walck ve Malte Hagener de tartışma açarlar. Gitmek ve Kalmak üzerine kurulu olan düzende filmlerin ev teknolojileriyle sadece daha çok insana ulaşabilmesi değil demokratik görünümlü bir araç olmasına ve Filmlere Katılımcılık bölümünde irdelenecek filmler üzerinde kontrole vurgu yaparlar. Ev teknolojileri katılımcılığın da başlangıcı olur. Sinema salonunda köksalan Cinephilia yerine Videophilia ve Telephilia'yı önerirler. Marijke De Walck and Malte Hagener, **Cinephilia: Movies, Love and Memory**, Amsterdam University Press, 2005, s. 13.

gerçekleştirmek için evin güvenli ortamından çıkıp sinema salonunda tanımadığın insanların arasında karanlıkta oturman gerekir.'²²²

Sontag'ın anlatmak istediği kaçış kavramı Berger'in anlatmak istediği yolculuk kavramıyla, Luciani'nin aynı anda çok yerde olabilmek ya da Thovez'in görünmek ve kaybolmak kavramlarıyla örtüşmektedir. Sinemanın önceki çağlarda olmayan bu çağın hızının artistik yansımasıyla ilişkilendirilebilecek bu duruma karşın, eve dönmesi kendi özünde barındırdığı tekrara düşme arzusunun yansıma şekillerinden biri olarak okunabilmektedir. Nitekim sinema öncesi sanatlar bizleri evden dışarı çıkarmak gibi bir amaç gütmemektedir, çünkü yapıları buna müsait değildir, ne resim ne Diaroma gösterimleri ne de fotoğraf, sinema gibi hareket temelinde var olmamışlardır.

Klinger, Sontag'ın "sinema sinemada izlenir" iddiasının izinde giderek kablo tv kanalları, ev sineması, video kasetler, DVD'ler televizyonun bir takım kusurlarını giderse de sinema salonunun yaratacağı etki gücünden uzakta olduğunu ifade eder. Sonrasya evde ya da uçakta tamamen karartılmış mekanlarda, ortam projektörle aydınlatılsa bile film izlemek için ideal zemin yaratılamamaktadır.²²³ Birçok teknolojik aygıtı bünyesinde barındıran ev sineması özellikle 1980'lerden sonra giderek yayılan bir alan oluşturmuştur. Yine ilginç bir detay dikkat çekmektedir. Sinemanın icat edildiği 1800'lerin sonundan itibaren filmlerin evde gösterimi yönünde çalışmalar olmuştur. Edison'un Kinetoskop'u ortaya çıktıktan sadece 2 yıl sonra ev ortamında gösterime imkan tanıyacak projektörler üretilmeye başlanır.²²⁴ Bu açıdan 3D gibi ev sineması da sinema tarihi kadar eskidir. 1912 yılında S.C. Gilfillan'ın *Future of Home Theater* adlı makalesinde da anlattıkları zihin açııcıdır. Yazar insanların oturduğu yerden kalkmadan iki makinenin (projeksiyon ve televizyon benzeri) iş görme konusundaki mümkünlüğünü tartışmıştır. Nitekim Edison'un okuldaki Kinestoscope'u ve Phonograf sayesinde kütüphaneden kiralanmış filmler gösterilmiştir. Biri televizyonun ön gösterimi dıgeriyse telefon ile bağlantılı elektronik görüntü cihazıdır. Bu telefon ve telgraf kabloları bir birimden milyonlarca eve sinyali iletme gücüne sahiptir.²²⁵ Bugün internet aracılığıyla da

²²² <http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>, Susan Sontag, Erişim Tarihi: 19 Şubat 2014.

²²³ Klinger, **a.g.e.**, s. 3.

²²⁴ Ben Singer'den aktaran Klinger, **a.g.e.**, s. 6.

²²⁵ <http://earlyradiohistory.us/1912fut.htm> Erişim Tarihi: 6 Mart 2014.

filmler çeşitli ortamlarda izlenirken Klinger'e göre ev sineması olarak adlandırılacak bütün teknolojiler, esas itibariyle televizyona dayanmaktadır. Televizyon, sinema salonu sonrası deneyimin karşılığı olarak baki kalmıştır.²²⁶ Bilgisayar, cep telefonu, ya da uçaklardaki paneller gibi ekran teknolojilerinin temelinde de televizyon teknolojisi vardır.

Bir filmin farklı alımlama bağlamlarında yarattığı etki gücünün yanı sıra farklı tarihsel ve toplumsal bağlamlarda farklı anlamlar taşıma özelliği de dikkat çekici başka bir unsurdur. Hollywood'un post-theatrical (ev sineması) özelliği filmlerin metinsel değerlendirmelerinde sadece fiziksel veya mekansal farklılıklara değil, tarihsel farklılıklara da kapı açmaktadır. Bu konudaki ilginç örneklerden birini Alfred Hitchcock'un 1958 yapımı *Vertigo* adlı filmi oluşturur. Film ortaya çıktığı yıl San Sebastian Film Festival'inde kazandığı yönetmenlik ödülünün ötesinde başka bir ciddi başarı elde edemez. Uzun yıllar film birçok klasik filminden sadece biri şeklinde değerlendirilir. Nitekim 1980'lerde film başyapıt olarak anılmaya başlar. 1996 yılında film onarılır, ardından filmi görenler bir başyapıt olduğu konusunda uzlaşmayı sürdürürler²²⁷ Sight and Sound dergisi on yılda bir yaptığı en iyi filmler araştırmasına 2012 yılında birçok ülkeden seçilmiş toplamda binin üzerinde eleştirmen, akademisyen, dağıtımçı gibi sinemayla yoğun ilişkisi olan insanları katarak bir anket daha gerçekleştirir. Sight and Sound'un anketlerinde de filmin sıralamasının kademeli olarak yükselmesi ilginçtir. Örneğin 1982'deki soruşturmada 7. sıradayken, 1992'deki soruşturmada 4. olur. 2002'deyse film 2.liğe terfi eder ve 2012'deki ankette 1. çıkar. Orson Welles'in *Citizen Kane* (1941)'i 50 yıl sonra ilk kez liderlik tahtını başka bir filme bırakmıştır.²²⁸ Bu örnek Klinger'in filmlerin etki gücünün farklı bağlamlara göre değişkenlik gösterebileceği tezinin somut bir destekleyicisidir.

Sinema, çıkışı itibariyle insanları evlerinden dışarı çıkararak ve tanımadığımız birçok insanla karanlık bir ortama sokan yapıdadır, belli bir güvensizliği de içinde barındırır. Ev sineması ise bu güvensizliği ortadan kaldırmayı amaç ediniyor olabilir. Ev, dış dünyanın tehlikelerinden arındıran bir sığınak görevi görebilir. Adorno'ya göre bu durum şaşırtıcı değildir, sinemayı bir sanat olarak (en azından Griffith'ten bu

²²⁶Klinger, **a.g.e.**, s. 7.

²²⁷**y.a.g.e.**, s. 8.

²²⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>, Erişim Tarihi: 2 Mart 2014.

yana) olarak düşündüğümüzde durum daha iyi anlaşılır. Çünkü sanatsal faaliyetlerde bulunmak kötülüklerle dolu dünyada burjuva bireyin sığınağı oluvermiştir. Sanatın sığınak olarak anlaşılması için içine doğmuş olduğu toplumun da tanımını gerekli kılmaktadır. Bu toplum burjuva toplumdur. Karl Marks'ın değerlendirmelerinden itibaren bozuk olan bir toplumda sanat, kötünün içinde olmasına karşın iyiye içkin otonom bir alanda bulunur. Platon'dan itibaren iddia edilen konu, sanatın toplumsalı da yansıtabileceği düşüncesinin dışında bir yerde konumlanmasıdır, onun üzerinde yer almasıdır. Adorno'ya göre toplum yanlıştır, sanat doğrunun özerk alanıysa toplumu yansıtmanın ötesinde onunla çelişecektir. Toplumda emek ve ürün arasındaki çelişmeden uzak olan sanat görünüş olarak meydana geliş koşullarını aşmalıdır.²²⁹ Charles Baudelaire dandizmi tanımlarken burjuvazinin sığ ve pragmatik zevklerine karşın geçmiş çağa özgü aristokrasinin zarafetine vurgu yapar, yeni-aristokrasiyi bu çağda kolay kolay yıkılmayacak şekilde inşa etmek ister.²³⁰ Ev sineması Adorno'nun burjuva toplumunda sanatın sığınak görevi görmesiyle mekansal bir akrabalık yaratırken bir yandan da Pierre Bourdieu'nin ifadesiyle yeni teknolojinin en güçlü icatlarından birinin ehlileşmiş ortamda kültürel bir aristokrasi yaratmak²³¹ olduğu söylenebilir.

Bu aristokrasi aile hayatının dinamiklerini ifade eder. Aslında 18.yy'ın sonundan itibaren kamusal yaşamın talepleri ve zorluklarından ötürü bir sığınak olarak idealize edilmiştir. Aile hayatı koltuk romantizminden bebek gürültüsüne bir dizi dikkat dağıtıcı unsur içerir. Ancak sanat sineması / festivaller dikkat yoğunluğunu ve filme bağlılık modunu öne çıkararak bir estetik deneyimi vaat ederken, evin içinde bu estetik deneyimin aynı şekilde yaşanması bir hayli zorlaşabilir. Klinger'e göre bu durum da izlenen film aynı olsa bile etkilenme gücünü dramatik şekilde değiştirecektir.²³² Sinemanın daha yüksek kültürle, televizyonun ise daha düşük kültürle anılması da bu bağlamdan bakıldığında son derece anlamlı gözükecektir. Bu noktada bir kez daha Adorno'yu anmak gerekir. Yazar günümüzde kültürle eğlencenin kaynaştığını iddia etmektedir. Kültür düzeyi düşerken eğlencenin düzeyi yükselir.²³³ Bu da ister istemez toplumdaki hiyerarşinin

²²⁹ Adorno'dan aktaran Tunalı, 2008, **a.g.e.**, s. 126-129.

²³⁰ Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 23.

²³¹ Bourdieu'den aktaran Klinger, **a.g.e.**, s. 20.

²³² **y.a.g.e.**, s. 19.

²³³ Adorno, **a.g.e.**, s. 77.

şeffaflaşması anlamına gelecektir. Bunun adı kültür endüstrisidir ve aldatıcılığı boş bir eğlence sunmasında değil keyif diye bir şey bırakmamasındadır.²³⁴ Aynı zamanda Adorno'ya göre zincirlerinden boşalmış bir eğlence, sanatın karşıtı olmakla kalmaz onu öven aşırı bir uç haline gelir²³⁵ Bu açılardan bakıldığında postmodern düşünürlerle birlikte Adorno'nun da tespitlerinin birebir karşılığı ev sinemasının gelişiminde görülebilir. 1980'lerden sonra yaygınlaşmaya başlayan ev sineması, ilk etapta diğer yeni teknolojiler gibi üst sınıfın tekelinde gözükmuştür, çünkü pahalıdır. 1997 yılında ABD'de bir araştırma 13 milyon insanın çoklu ortama geçtiğini göstermektedir. 21. yy'ın ilk yılında ise bu sayı 22 milyona (toplumun yaklaşık %20'si) varmıştır. 2004'de ise sayı 30 milyona varmıştır. Görüldüğü gibi 21. yy ile birlikte ev sinemasının en azından ABD ölçeğinde büyük ivme kat ettiği ortadadır. Henüz 2004 yılında toplumun neredeyse 3'te 1'ine tekabül eden ev sinemasının ilk yıllarındaki en üst sınıfa hitap etme özelliğinin giderek toplumun daha geniş kesimlerine yayılan bir özelliğe sahip olduğunu söylemek gerekir. Sean Michael Maxfield 1982 yılındaki bir çalışmada, sık sık sinema salonlarına gidenlerin ev sinemasından faydalanılacak kablo tv'den mahrum oldukları gerçeğini dile getirir. Yine 1986'daki çalışmada sinemaya gidenlerin %75'i filmleri sinema salonunda izlemeyi özellikle tercih ettiklerini söylerler.²³⁶ 1999'da ev sineması satış oranı 4.3 milyar dolardır ve bir yıl öncesine göre artış % 11'dir. 2000 yılında ise 1998'e göre % 32'lik bir artış olmuştur.²³⁷ Burada da görüldüğü gibi 21. yy'a doğru ve özellikle de 21. yy'daki ev sineması kullanımındaki artış dikkat çekicidir. Yine büyük ekran televizyonların evlere kurulumu ev sineması sisteminde önemli yer kaplamaktadır. Ekran boyutu sorunu sadece ev sinemasını oluşturmakla kalmaz, televizyon endüstrisinin de en hızla gelişen unsurudur. Örneğin 2002'de ABD'de 30 inç (76.2 ekran) ve üstünde televizyonlara sahip olanlar toplam nüfusun %37'sini kapsarlar. En ilginç olanıysa DVD kullanımının 1999'da %2 iken 2002 yılında %30'a çıkmış olmasıdır.²³⁸ Bu açıdan Lawrence B. Johnson'un henüz 1996'da dile getirdiği ev sinemasının artık sinemanın ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmesi dikkat

²³⁴ y.a.g.e., s. 76.

²³⁵ y.a.g.e., s. 75.

²³⁶ Bruce A. Augustin'den aktaran Sean Michael Maxfield, **Media at Movies: Analyzing the Movie-Viewing Audience**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Florida, 2003, s. 7.

²³⁷ Klinger, a.g.e., s. 22.

²³⁸ y.a.g.e., s. 22.

çekicidir. Johnson, ev sineması işinde olmayanların artık uzun süre ayakta kalamayacağını belirtmektedir.²³⁹

Ev sineması denildiğinde evdeki teknolojik bir takım aletler akla gelmektedir. Bir tür gadget* olarak bahsedilebilecek bu aletler izleyicilerin sinemayla kurduğu ilişkinin dayanağı gibi gözükmektedir. Klinger filmlerin bu araçlar aracılığıyla toplanmasına dair, filmlerin kimliğinin, değerinin ve anlamının nasıl da değişeceğini sorgular.²⁴⁰ Örneğin 1970'lerden itibaren ciddi şekilde tartışılmaya başlanan sinefil kavramı filmlere düzenli olarak gidenlerin bu filmleri görme arzularıyla birlikte sinema perdesi, projeksiyon, kamera üzerinden tanımlanmaktadır. Roland Barthes ise televizyonda gösterilen filmlerin sinefil kavramının karşıtı bir deneyim sunduğunu iddia eder. Sinefili tanımlayan büyüünün bozulduğu, karanlığın dağıldığı, kamusal olanın evcilleştirildiği (mobilyalar ve tanıdık nesnelerin de desteklediği) bir deneyimdir bu.²⁴¹ Ev sinemasındaysa ister DVD'leri istiflemek üzerinden ele alınsın isterse hard disklere doldurulsun koleksiyonculuk ile yakın bir ilişki kurmaktadır. DVD film koleksiyonculuğu, sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunuyor. Birçok tüketici filmi bir gecelik kiralamadan tatmin olmamakta ve kişisel kütüphanesine koyup defalarca bakmak istemektedir.²⁴² Koleksiyonculuk Jean Baudrillard için ergenlikle birlikte azalan ama dönem dönem ortaya çıkan bir olgudur.²⁴³ Baudrillard koleksiyonu yapılan nesnelere ilgili işlevlerinden bahseder. Nesnelere iki işlev üzerinden tanımlanabilir. Bunlardan birincisi bir işe yaramak ikincisi ise birinin malı olmaktır. İlki kişinin nesnelere aracılığıyla oluşturduğu işlevsel bir dünya ait olmasına karşın ikincisi yine kişinin bu dünya dışında zihinsel bir şekilde oluşturmaya çalıştığı soyut ikinci dünyaya karşılık gelir Bu iki dünya birbirlerinin tersi sayılabilecek mantıksal açıklamalar sunmaktadır. Salt işlevsel nesneye makine olduğu söylenerek toplumsal bir konum kazandırılabilir. İşlevini

²³⁹ <http://www.nytimes.com/1996/09/08/arts/after-sonic-saturation-a-quiet-return-to-hi-fi-values.html>
Erişim Tarihi 7 Mart 2014.

*Gadget (Zimbirtı): Anlamsız işlevsellik sürecini özetleyen bir kavramdır. Tabak, çatal vs. üzerine yapışan yağın ultrason dalgalarıyla el değmeden çıkmasını sağlayan bulaşık makineleri, dokuz ayrı renkte kızartabilen ekmek kızartma makineleri ya da kokteyl karıştırmaya yarayan mekanik kaşıklar daha önce tuhaf bir nesne gibi algılanırken, sınavi seri üretim düzeninde her gün yani baştan tasarlanarak kendilerine ayrıntılar eklenen nesnelere dönüşmüşlerdir. Gadget'lar akıl almaz derece de çok nesneyi kapsar. Bu nesnelere her şeye yarayabilen, ama aslında hiçbir şey de olamayan, her zaman işe yarayabilir düşüncesine hizmet eder. Jean Baudrillard, **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011a, s. 143-149.

²⁴⁰ Klinger., **a.g.e.**, s. 14.

²⁴¹ **y.a.g.e.**, s. 55.

²⁴² **y.a.g.e.**, s. 56.

²⁴³ Baudrillard, 2011a, **a.g.e.**, s. 108.

yitirmiş hiçbir işe yaramayan nesneye ise koleksiyon parçası olduğu söylenerek kişisel bir konum kazandırılabilir. Bu tür bir nesne örneğin, halı, masa, biblo olma özelliğini yitirerek bir nesneye dönüşmektedir. Koleksiyoncu güzel bir heykelcik yerine, güzel bir nesneden söz eder. İşlevini yitiren nesneye kişisel anlamlar yüklenebilir, ancak bu durumda kişinin bu nesnelere karşı hissettiği tutku hepsini eşdeğerli şeyler olarak görmesine yol açmaktadır. Bu açıdan dikkat çekici olan koleksiyoncunun tek bir nesneyle yetinmemesi, aynı anda birçok nesneye hatta belli sayıda nesneden oluşan koleksiyona sahip olmak istemesidir. Bu yüzden hangisi olursa olsun tek bir nesneye sahip olmak insanı hem çok mutlu hem de çok mutsuz edebilir. Oysa bir koleksiyon peşinden koşturmak bu mutsuzluk duygusunu uzatarak, insanı kaygılandırabilmektedir. Cinsel yaşantımızda da benzer bir durumla karşılaştığımız söylenebilir. Tek bir insanla sevişmek isteyenebileceği gibi bu eylem değişik insanlar ya da aynı insanla yapılabilir. Ayrıca hepsiyle birlikte yapma ihtimali de vardır. Bu noktada birbirleriyle karmaşık ilişkiler içinde olan bir nesne dizisinde yer alan her parçaya diğerinden farklı soyut nitelikler yüklenildiğinde kişide ona sahip olmak gibi soyut bir duygu uyanabilir. Baudrillard açısından koleksiyon yapmanın tanımı budur. Ona göre içinde yaşanan karmaşık çevrenin açıklanması hiç de kolay değildir. Kişi durup dinlenmeden nesnenin işlevselliğine bir son vermeye çalışırken, nesneye sahip olma ve nesneden yararlanma süreçleri birbirlerine karışmakta ve nesne bir türlü ait olduğu evrenle bütünleşmemektedir. Oysa koleksiyonculuk bu süreci çözmüş sayılır.²⁴⁴

Baudrillard'ın anlattıkları çerçevesinde insanların filmleri tekrar izleme tutkusuna da tartışmaya açıktır çünkü sadece tekrar izlemek önemli değildir, bu filmler kütüphanesini belli bir sırayla süslemektedir. Koleksiyon insanlarda var olan eksiklik duygusunun bir nevi dışavurumunu ifade eder. Eksik bir parça olmak zorundadır, yoksa arzu biter. İğdiş edilmek istemeyen insan koleksiyonculuk yapmak zorundadır ve bilir ki o eksik parça tamamlanmamalıdır, o parçaya ulaşacakmışçasına bir uğraş içindedir. Endüstrinin toplumu yönlendirmesi açısından sorunun filmi tekrar izlemenin ötesine geçtiğini de düşünmek gerekir. Zaten sinema endüstrisi izleyicilerin filmleri tekrar izlemesini sağlamak için de çaba göstermektedir. Hollywood'un dev prodüksiyonları (blockbuster) başarısını büyük oranda izleyiciler

²⁴⁴ ya.g.e., s. 107-108.

tarafından tekrar sinemada görülmek üzere ortaya çıkmasında bulur.²⁴⁵ *Titanic, The Matrix, Lord of The Rings, Harry Potter* vb. filmler devam filmleri şeklinde tasarlanır ve izleyicileri hikayenin devamına eşlik etmeye davet eder. Bütün filmler tekrarı başka bir tekrarla pekiştirmekten de geri durmaz. 2000'li yıllarda ABD'de gösterime giren bir filmin ortalama dört ay on altı gün sonra DVD'sinin çıkması boşuna değildir, izleyiciler bir yandan sinema salonuna bilindik olanı, bir nevi tekrarı izlemeye koşarken, o tekrarı evinde de izlemek için can atmakta, sinema salonunda yaşayamadığı sahipliği evinde yaşayabilmektedir. Bu açıdan Baudrillard'ın bahsettiği Tristian Bernard'ın çocuk koleksiyoncusu öyküsü şaşırtıcıdır. Adamın biri çocuk koleksiyonu yapmaktadır. Meşru, gayrimeşru, birinci, ikinci evliliğinden, evlat edindiği, bulduğu, piç vs. çeşit çeşit çocukları vardır. Günün birinde bir ziyafette hepsini bir araya toplamak ister, küstah dostlarından biri o kadar çocuğu toplamışsın ama bir tanesi eksik der. Bunun üzerine kaygılanan koleksiyoncu, hangisi diye sorunca dostu: Yetim olan yok diye karşılık verir. Bunun üzerine koleksiyon tutkusu alevlenen koleksiyoncu karısını hamile bırakır ve intihar eder.²⁴⁶

Burada Baudrillard koleksiyon yapan bir insanın ölümle oynadığını, ölü bir insan olduğunu ifade etmeye çalışır. Ancak ölümü koleksiyonun koleksiyon ve döngünün bir parçasına dönüştürerek onun ötesine geçtiği, koleksiyonu sayesinde hayatta kaldığı ve onun için bu döngüyü durmaksızın yinelemekten başka anlama sahip olmadığı görülmektedir. Arzu, sınır tanımayan gösterenler zincirinde (McDonald da bir gösterendir DVD kabı da) kişiyi ölüm ve ölüm ötesiyle kendi kendini yinelemeye ya da nesnenin yerini almaya itebilir. Eksik parçayı tamamlayamadığı için yaşayan insanın yaşadığı düş kırıklığının bizzat sistem tarafından üretildiği unutulmamalıdır.²⁴⁷

Sonuçta her halükarda filmleri tekrar izleme duygusunun sistem tarafından bizzat kullanıldığı ortadadır. Dev prodüksiyonlarda belli ölçüde de olsa sürprizle karşılaşma olasılığı mevcuttur ve nostalji duygusunu barındırdığı pek söylenemez. Örneğin WB'un *Dawson's Creek* (4 Mayıs 2000) epizotunun sonunda Joey, Dawson'un odasına tırmanır ve Steven Spielberg'in *E.T (The Extra Terrestrial-1982)*

²⁴⁵ Klinger, a.g.e., s.148.

²⁴⁶ Baudrillard, 2011a, a.g.e., s. 121-122. (dipnot)

²⁴⁷ y.a.g.e., s .121-123.

adlı filmini seçmiştir. Dawson bu duruma şaşırır ve aralarında şöyle bir diyalog geçer.

Dawson: E.T ? Herşeyden sonra senin kiraladığın bu mu?

Joey: Onu görmenin zamanının yeniden geldiğini düşünüyorum.

Dawson: Sen bu filmin üzücü ve depresif olduğunu söylemiştin.

Joey: Birşeyler izlerken elimin geriye gittiğini hissettim.

Dawson: E.T filmin sonunda Eliot'a dönüyor ve ben burada olacağım diyordu.

Joey: İşte haklısın, dünyadaki en rahatlatıcı şeyler böyle kelimelerin ağızdan çıkması.²⁴⁸

Klinger'in verdiği bu örnek de dikkat çekicidir çünkü E.T'yi bir daha izlemek nostaljik, otobiyografik rahatlamanın karışımı bir duygu ile güvenli bölgeye (sığınak) almaktadır insanları.²⁴⁹ Bu noktada Adorno bir kez daha hatırlanabilir. Tanınan bir metni görmek evcillikle kuşanır. Ev tanıdık ve güvenli bir ortamdır. Tıpkı filmin bir kez daha izlenecek olması (VHS / DVD / İnternet vs.) da onun tanıdık olduğu anlamına gelir ve bu tanıdık olanın başka bir tanıdığın (evin) içinde karşımıza çıktığı da unutulmamalıdır. Tanıdık ve tekrar kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır. Bir film sinemada genellikle türü, yıldız oyuncusu ya da çok özel durumlarda kazandığı ödülünden dolayı da seyredilebilir ama film tekrar izlenmek (tanıdık metin) istendiğinde başvurulacak ortam ev ortamıdır, insanların filmi tekrar izlemesinde metni daha önce tamamen bildiklerinden sürpriz yaşama ihtimallerinin olmaması da ayrıca önemli başka bir detaydır.²⁵⁰ Ritzer de sinema izleyicilerinin bu durumundan dem vurur. İzleyiciler tümüyle yeni bir film yerine, tanıdık ve güvenli bir filme para vermek isterler.²⁵¹ Bu sinema salonlarında da kendi göstermektedir. Oyuncusu bilinen, çoğunluğun gittiği kısaca tüketim kültürünün bir parçası sayılabilecek filmler bu ölçütte değerlendirilir ama kuşkusuz ki ev sineması da bu güvenli ortamın güçlü bir teminatı olarak karşımıza çıkmaktadır.

²⁴⁸ y.a.g.e., s. 151.

²⁴⁹ Klinger, a.g.e., s. 152.

²⁵⁰ y.a.g.e., s. 152.

²⁵¹ Ritzer, a.g.e., s. 142.

2.4. AVM Kültürü

2.4.1. McDonaldlaştırma ve Sonrası

20. yy'ın ikinci yarısı ve 21. yy'a bakıldığında modernleşme sonrasını tarif edebilecek shopping center/mall (alışveriş merkezi) olarak anılabilecek bu yapıların sıklıkla karşımıza geldiği görülmektedir. Bu yapıların ortaya çıktığı iklimi anlamak için yine zaman olarak biraz daha öncesine gitmek de yarar vardır. Örneğin Ritzer modernizmi sayıları giderek artan McDonald'lar üzerinden tarif eder çünkü McDonald'ın yapmaya çalıştığı şey sadece modernleşmeye denk gelmekten ibaret değildir. McDonald modeli modernizmin ta kendisidir, açık bir ifadesidir. Ritzer'e göre McDonald hesaplanabilirlik sunmaktadır. Ürünlerin nicel özellikleri (porsiyon büyüklüğü, maliyet) ve sunulan hizmete (zaman) önem verir. Nitelikle nicelik eşitlenir. Bir şeyden çok almak ve çabuk almak alınanın iyi bir şey olduğu anlamına da gelir. Büyük olanın iyi olduğu gibi bir eğilim hakimdir.²⁵²

Ritzer modernizmin ilk evresiyle sanayi sonrası toplumu ayırmaktadır. McDonaldlaştırılmış toplumlarda standartlaştırılmış çalışma ve her yerde aynı ürünler kuraldır. Sanayi sonrası toplumlarda ise sipariş iş ile karakterize edilir ve tam olarak da siparişleştirme olmayan bir süreç üretim alanlarının çeşitlendirilmesini içermektedir. Önce bütün amaçlar için tek bir spor ayakkabı varken, artık her farklı sportif etkinlik için farklı bir ayakkabı vardır. Televizyonlar, saatler gibi bu çeşitlendirmeler artırılabilir. Bu noktada McDonaldlaştırmanın, seri üretiminin pazarının da yerini hızlı değişen pazarın aldığı görülmektedir.²⁵³

Bu noktada aldanılmaması gereken modernizme eş sayılan McDonaldlaştırmanın ortadan kalkmayacağıdır. Yeni bir biçimde hayatına devam ettiği. Spor ayakkabılılaştırma ve hızlı pazar McDonaldlaştırmanın alternatifi değildir. Örneğin tek bir spor ayakkabı markasını McDonaldlaştırmak kolaydır ama çok çeşitli markanın McDonaldlaştırılması'na da hiçbir engel yoktur. Modernizmin çocuğu McDonaldlaştırılmanın geleceği buradadır.²⁵⁴ Yazarın bu ifadesi geçmişle bugünün aslında nasıl da iç içe geçtiğini görmek açısından son derece önemlidir. Yazar McDonaldlaştırılmanın geç kapitalizmin çok ulusluluğunun bir örneği olduğunun da altını çizer. Modern sonrası toplumun yüzeysellikle karakterize

²⁵² y.a.g.e., s. 35.

²⁵³ y.a.g.e., s. 218.

²⁵⁴ y.a.g.e., s. 218.

edildiğini belirtir.²⁵⁵ Örneğin McNugget adı verilen tavuğa benzer yiyeceğin bir orijinali yoktur ve içindeki tavuk ayırt edilemez²⁵⁶ Ayrımsızlaşmıştır.

20. yy'ın ikinci yarısı modern sonrası (postmodern) diye de anılır. Ritzer için postmodern dünyada tarihsel gelişmeye, geçen zamana yönelik net bir anlam yoktur. Geçmiş ve bugün ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Postmodern dünyaya otomobil bandı gibi üretken teknolojiler yerine “tekrar üretimi” yapan televizyon ve Klinger’in de ifade ettiği gibi televizyonun bir nevi devamı olarak görülebilecek bilgisayar gibi elektronik medya egemendir. McDonalddlaştırılmış sistemler her ne kadar eski moda üretim teknolojilerini (montaj bandı gibi) kullanmasına karşın yeniden üretim teknolojilerinin egemenliği altındadır. Daha önce üretilmiş olan defalarca üretilir.²⁵⁷

Ritzer McDonalddlaştırmayla kuşkusuz modernizmi anlatmaya çalışmaktadır, postmodernizmin de onun parçası olduğunu ifade etmektedir. Baudelaire’in gelecek yılın modernizminin bugünkü modernizmin bir parçası olacağı düşüncesiyle örtüşür. Ritzer, McDonalddlaşan toplumun bir takım farklılıklarına da özellikle değinir. Bu model modernizmin kendisidir, o halde modernizm öncesinden izler taşıyan yapılar da bir yere konulmalıdır. Örneğin hipermarketler ve alışveriş merkezlerinin yaygınlaştığı doğrudur ama onların yaygınlaşması bakkalları tümenden ortadan kaldırmamıştır.

Başka çarpıcı bir örnek de otellerden sıkılanların gittiği, ev sahibinin kahvaltıyı hazırladığı, müşteriye kişisel ilginin daimi olduğu pansiyonların varlığıdır.²⁵⁸ Buradan hareketle bakkalların da otellerin de McDonalddlaşma sürecinin dışında olmadığı, onun devamı olarak görülebileceği belirtilmelidir. Buradan hareketle günümüzde postmodernizm olarak da adlandırılabilir bu sürecin “ya o ya o” değil de “hem o hem de o” olduğu açıktır. Yeni alışveriş merkezlerinin inşasının postmodernizm ile birlikte anılması tesadüf değildir. David Harvey’in aktardığına göre de postmodernizmin habercisi son 20 yılın kent kültürleri olmuştur. İşaretleri sinemanın tv ve videonun elektronik gösterenleri arasında, kayıt stüdyolarında, modada, gençliğin benimsediği giyim kuşamda, çağdaş kentin oluşturduğu o dev

²⁵⁵ y.a.g.e., s. 226-227.

²⁵⁶ y.a.g.e., s. 227.

²⁵⁷ y.a.g.e., s. 230.

²⁵⁸ y.a.g.e., s. 44.

ekrandaki imgelerde görülebilir.²⁵⁹ Mike Featherstone, postmodernizmi; modernizmin arzu, içgüdü, zevk alma yönelimlerinin çatışkılı eğilimlerinin toplumun yapısal gerilimlerini ve alanları birbirinden kopartan modernizm mantığının uç noktaya taşınması olarak görür.²⁶⁰ Ayrıca artık sanatla gündelik hayat arasındaki sınırların silinişi, yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, eklektisizm ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, bunun yanında parodi, pastij, ironi, oyunculuk ve kültürel derinliksizliğin selamlanışını, sanatı ortaya çıkarmanın özgünlüğünün gözden düşüşü ve sanatın ancak yinelemeden ibaret olabileceği varsayımını dile getirir.²⁶¹ David Harvey'e göre de postmodernizm Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan, gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı tümüyle benimser. Onu aşmaya çalışmadığı gibi ona karşı durmak ya da içinde bulunabilecek sonsuz, değişmez unsurları tanımlamak için uğraş göstermez.²⁶² Ritzer'in anlattıklarındaki asıl dikkat çekici olansa McDonald modelinin başarısının insanlar hangi kente giderse gitsin ya da hangi ülkeye giderse gitsin yiyeceği yemeğin aynı olduğunu bilmesidir, Ne daha az, ne de daha fazla lezzetli bir yiyecek yenecektir. Dünyanın herhangi bir yerinde McDonald modelinde yemek yemeyi tercih eden insan böylece sürprizlerden kaçır, bu model insanların sürprizlerden uzak olmayı tercih etmeye olan eğilimini de gösterecektir.²⁶³ Jean Baudrillard'a göre de tamamıyla alışkanlık halini almış ve her şeyin kuralına uygun bir şekilde olup bittiği bir düzen dikkat çekmektedir. Burada rastlantının ortadan kalktığı bir dünya vardır ve herkes ne istediğini bilmediği ve bunu itiraf etmek zorunda kaldığı iğrenç bir liberal düzene mahkum olmak yerine kendisine seçim hakkı tanımayan bu düzeni yeğlemektedir.²⁶⁴ Buradan hareketle Klinger'in "Ev Sineması" bölümünde hatırlattığı bir filmin evde tekrar seyredilmesinin sürprizle karşılaşma ihtimalini yok etmesindeki cezbediciliğin bir benzerinin sinema salonunda yıldız oyuncularını ve türü için filmlere gitmekte bulunması da Ritzer'in ifadesiyle toplumun McDonalddlaştırılmasının bir tezahürüdür. Aynı model sinemada da kullanılmaktadır. Ritzer'e göre sinema izleyicileri tümüyle yeni bir film yerine tanıdık ve bu yüzden güvenli bir filme para vermeyi daha çok ister gibidir.

²⁵⁹ Harvey, **a.g.e.**, s. 78.

²⁶⁰ Mike Featherstone, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 29.

²⁶¹ **y.a.g.e.**, s. 28.

²⁶² Harvey, **a.g.e.**, s. 60.

²⁶³ **y.a.g.e.**, s. 36.

²⁶⁴ Jean Baudrillard, **Çaresiz Stratejiler**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011b, s. 215-218.

McDonald yiyecekleri gibi birçok filmin de çok iyi olmadığı söylenebilir. Ama kilit nokta tüketicilerin ne aldıklarını bilmesi ve sürprizle karşılaşmamasıdır.²⁶⁵ Barry Levinson da McDonald kültüründe yaşadığımızı doğrulamakta ve eklemektedir: İnsan bildiği şeyi almadıktan sonra bir restorana gitmez.²⁶⁶

Sinema, McDonald ile aynı çağa denk gelmiştir. Ritzer onu modernizm olarak tarif eder. Bu durumda sinemada insanların bildiğine para yatırmasından daha doğal bir şey olamaz. İş o raddeye varmıştır ki bu ortak his sinema yazılarında bile itiraf edilebilmektedir. Bu açıdan sinema eleştirmeni Atilla Dorsay'ın ifadesine yer vermek gerekir. Dorsay her yıl olduğu gibi 2012 yılında da Cannes Film Festival'ini yerinden takip eder ve o süreçte yazılar kaleme alır. Bu yazılardan birinde Klinger, Ritzer, Baudrillard ve Levinson'un ifade etmeye çalıştığı sürprizlerle karşılaşmak istememe eğiliminin festival ortamında kendisinde nasıl bir huzursuzluk yarattığını şu sözlerle açıklar:

“(...) Aslında bu yılın kimileri çok ağır, kimileri sinemanın formatları ve verileriyle oynayan çok radikal filmlerini izlerken ben de zaman zaman kitleye seslenen filmlerin rahatlığını aramadım değil. Koltuğunuza yaslanıp, yıldızlarından konusuna birçok şeyini çok iyi bildiğiniz filmlerin güvencesine sığınmak hepimizin hakkı değil mi?”²⁶⁷

Jean Baudrillard geleceği önceden gören hipermarketlerden bahsederken, özellikle ABD'de hipermarketlerin yerleşim bölgelerinin dağılımını belirlediğini söyler. Halbuki geleneksel çarşılar bu açıdan farklılık arz eder. Kentin tam merkezine yerleştirilir ve kentliyle köylünün buluşması sağlanır. Hipermarkette ise kırsal kesim ile kentin ortadan kalkarak yerini köyle-kent arası (agglomeration) bırakan yeni bir yaşam biçiminin dışavurumudur. Baudrillard açısından 1850-1950 arası modern büyük mağazaların doğuşuna tanıklık eder. Bu modernleşme sürecinde kentler kent olarak kalmıştır. Oysa modernleşme sonrası kentlerse hipermarket ya da shopping centerlar'ın uydularına dönüşmüştür. Bu uydulara programlanmış bir taşıma düzeniyle ulaşılırken bunlar kentten çok banliyöye benzer²⁶⁸ Aynı konuda Mark Gottiener de yörekent alışveriş merkezlerinden bahseder, bu yerlerin varlığı kent

²⁶⁵ Ritzer, **a.g.e.**, s. 142.

²⁶⁶ Levinson'dan aktaran Ritzer, **a.g.e.**, s. 142.

²⁶⁷ Atilla Dorsay, Cannes'ın Sinema Sanatına Katkısı, **Sabah**, 29 Mayıs 2012.

²⁶⁸ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011c, s. 113-114.

merkezlerindeki parakendecileri rekabetin dışına çıkarmıştır. Bu da eski kent merkezlerindeki gayrimenkul fiyatlarının düşmesi şeklinde bir krize yol açmıştır. Böylece kentin içindeki bölgelere tümüyle alışveriş merkezleri inşa etmeyi amaçlayan yeni iş programları aracılığıyla kent toprağının değeri korunmaya çalışılmıştır. Bazı yerlerde tahrip olmuş sanayi siteleri yenilenmiş ve alışveriş merkezi formu kent merkezine taşınmıştır. San Francisco'daki Ghirardelli Meydanı ve Boston'daki Faneuil Meydanı eskiyen fabrika bölgelerinin alışveriş merkezine dönüşümünün ilk örneğidir. Bu noktada Minneapolis kent merkezindeki alışveriş merkezi gibi başka örnekler ise kent merkezindeki durumlarını korumak isteyen parakendecilerin birbirlerinden ayrı olarak kurdukları mağazaları dükkan toplulukları ve gezinti bölgelerine dönüştürmeleridir.²⁶⁹

“Ev Sineması” bölümünde 18. yy'ın sonundan itibaren kamusal yaşamın zorluklarından ötürü özel yaşamın idealize edilmeye başlandığı belirtilmiştir. Bu noktada alışveriş merkezleri de benzer bu konuma sahiptir. ABD'de parklar, eski kasaba meydanı, plazalar ve kamu alanlarının kullanımından zevk alınmasını engelleyen suç ve hastalıkların diğer insanları rahatsız ettiği belirtilmiştir. Kamu alanlarının giderek insanlara rahatsızlık ve korku veren alanlar oldukları söylenmektedir. O halde ev nasıl ki hem bir sığınak hem de tüketim ortamına dönüşebiliyor ise bunun bir benzerini kamusal alanlarda inşa etmek de mümkündür. Bu boşluk tümüyle kapalı, klimalı modern binalar ile doldurulmaktadır. Mike Featherstone'na göre modernleşme sürecinin bir ürünü olarak kültürlü ya da yetişmiş bir beyefendi, kişiliğini geliştirmek için mücadele etmektedir. 19. yy.'ın orta ve üst sınıfları da bu kültürel idealin taşıyıcısı olmaktadır ve bu ideali müze ve eğitim kurumlarıyla yaygınlaştırmaya çalışmakta idiler. Featherstone'a göre 1960'lar ile birlikte kültürel sınıflandırmalar ve bu ideal de bitmiştir. Yeni orta sınıf ve zenginler başkalarını dışlamak üzere tasarlanmış dışa kapalı ve yeniden gelişme bölgelerinde yaşamaktadır. Buralarda yaşayan gruplar alışverişlerini yaparken aynı zamanda eğlenme beklentisi içindedirler. Eğlence sunulan ortamdaki alışveriş yaparlar.²⁷⁰

²⁶⁹Mark Gottiener, **Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Post Modern Yaşam Biçimleri**, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İmge Yayınevi, Ankara, 2005, s. 125.

²⁷⁰Featherstone, **a.g.e.**, s. 182-183.

Gottiener'in aktardığına göre alışveriş merkezleri binlerce yıl öncenin Akdeniz kentlerinin mimari üslubundan oluşmuştur. Örneğin birkaç yüzyıl önce (1461'de²⁷¹) İstanbul'un büyük çarşısı olarak tümüyle kapalı ve oldukça büyük bir çarşı inşa edilmiştir. Alışveriş yapılan yerlerin biçimi, gezinti alanlarıyla bir araya gelen ayrı dükkanlar, yemek yeme yerleri ve halka ait denebilecek küçük boşlukları da barındıran bir yapıdır. Bunlar sermayenin paraya dönüşmesini sağlarlar. Gottiener'a göre 20. yy'ın ikinci yarısına denk gelen alışveriş merkezleri de geç kapitalist toplumların tüm yerleşim uzamının derin değişimleri ve bunların eşitsiz gelişimini de barındıran toplumsal sonuçlarıyla birlikte yeniden yapılandırılmayı takiben eski kent merkezleri de dahil olmak üzere her alana konuşlanabilmiştir.²⁷² Yazarın halen faaliyette olan İstanbul'un Kapalıçarşısı'ndan yola çıkması şaşırtıcıdır, dünyanın pek çok yerinde Shopping Mall (AVM) olarak bilinen bu üslup modeli kendine modern çağın öncesindeki Akdeniz kentlerinden aldığını dile getirmektedir. Bu noktada postmodernizmi tanımlama çabasındaki eklektisizm (farklı kutupları iç içe geçirme, özellikle geçmiş ile bugünü iç içe geçirme) düşünüldüğünde, tüketim toplumundaki yapıların da kendinden çok öncesini model alması olağan gözükcektir.

2.4.2. Multipleks Sinema Salonları

20.yy'ın ikinci yarısından itibaren anılmaya başlanan postmodern dünyanın ilk örneğinin fantazi temelli Disneyland olduğu iddia edilmektedir. Gottiener'e göre Disneyland, alışveriş merkezleri ile aynı yöntemi kullanarak Disney çizgi filmleri ve 1950'lerdeki Disney tv programları ile sıkı bağları sayesinde başarılı bir şekilde çalışmaktadır. Disneyland eğlencesi bir ortaçağ kentinin katılımcı, oyuncu şenliklerinin içinde bulunduğu duygusunu verir, bir broşürde de aynı şekilde belirtilir. Bu durum Ritzer'de karşımıza çıkan geçmiş ile bugünün iç içe geçmesinin bir ifadesi olarak okunabilir. O güne kadar izleyicinin eğlencedeki katılımı nerdeyse hiç yoktur. Canlı tiyatrodan, televizyonda, anlatı sineması sonrası sinemada da gösteri ortamına belli bir mesafede dururlar. Gottiener'a göre Walt Disney izleyicileri koltuklarından alıp onları eksiksiz yönlendirebilecekleri bir eğlence için etkinliğin tam ortasına

²⁷¹ http://www.kapalicarsitarihi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=6

¹ Erişim Tarihi: 18 Mart 2014.

²⁷² Gottiener, a.g.e., s. 125-126.

yerleştirir. Ortaçağ şehrinin anlık, teşvik edici yönünü yeniden ortaya çıkarmaktadır çünkü oyun ile bağımsızlık ve özgürlük atmosferi bir araya gelir.²⁷³

Gottiener, Disneyland'ın dünya üzerindeki en mutlu yer olduğunu söyler çünkü ziyaretçilerinin çoğu, özellikle de Kaliforniyalılar, Disney'in değerlerine abone olurlar ve Disney'le benzer geçmişten gelmektedirler.²⁷⁴ Baudrillard bu düşünce şeklini daha ileriye götürmüş bir düşünürdür. Korsanlar, Geleceğin Dünyası vb, alanlardan oluşan bir yanılsama oyunu olmakla kalmaz. Kalabalıkları buraya çeken şey çelişkileri ve güzellikleriyle Amerikan toplumsal hayatının bir mikrokozmosuna benziyor olmasıdır. Amerika'nın sahip olduğu tüm değerler minyatürleştirilmektedir ve çizgi filmler aracılığıyla çoğaltılarak, kendilerinden geçmektedir. Asıl çarpıcı olansa bunun gerçek ülke olan Amerika'nın da Disneyland'a benzediğini gizlemeyi başarma çabasıdır. Bu durum sıradan gündelik yaşantının bir hapishaneyi andırmadığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının hapishaneler inşa etmesine benzemektedir.²⁷⁵

Alışveriş merkezi olarak adlandırabilecek yapılardan ilki Minneapolis'in bir yöre kenti olan Edina'da 1956'da inşa edilmiştir.²⁷⁶ Baudrillard ABD'de çok çeşitli maddelerin satıldığı Drugstore'lardan (alışveriş merkezi olarak da anılan) bahsederken onun tam bir kent olabileceğini gündeme getirir. Örneğin Paris ve Orly arasındaki planlı yerleşim yeri olan Parly 2; kibar butikleri, kafeleri, lokantaları paten alanları, gece kulübü, eğlence merkezi ve sinemasıyla bir çarşı içinde toplanır, bu yönüyle Baudrillard, Gottiener'in de bahsettiği gibi eski çarşılara vurgu yapar, bu yeni çarşıların içinde Akdeniz çarşuları gibi adeta yok yoktur. Sistemli olarak düzenlenmiştir ve "çirkinlik zor satılır" sloganı burada aşılmıştır. Bu sloganın yerini "yaşamda mutluluğun ilk şartı çevrenin güzelliğidir" alabilir.²⁷⁷ Bu yeni görünümlü yapılar içlerinde yemek yenilebilecek (McDonald benzeri) dükkanları barındırdığı gibi kozmetikten, beyaz eşyaya, giyim dükkanlarını da barındırmanın ötesinde Baudrillard, Gottiener ve Featherstone'da karşımıza çıkan insanların alışveriş yaparken eğlenmesi ya da diğer deyişle eğlenirken alışveriş yapmasının önemli ayağı bu yapılar içine konuşlanmış sinema salonlarıdır. Baudrillard'ın bahsettiği "çirkinlik

²⁷³ y.a.g.e., s. 151-162.

²⁷⁴ y.a.g.e., s. 175.

²⁷⁵ Baudrillard, 2011c, a.g.e., s. 29-30.

²⁷⁶ Gottiener, a.g.e., s. 124.

²⁷⁷ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 19.

zor satılır” sloganının aşılmasından kastettiği ile Ritzer’in “McDonald yemeklerinin çoğu o kadar güzel olmayabilir” demesi ve de Adorno’nun kültür endüstrisinin getirdiği yeniliğin uzlaşmaz iki öğeye; sanat ve eğlencenin kültür endüstrisinin bütünselliğine, ve bu formülün yinelemeye dayanması üzerinden anlatmaya çalıştıkları da aslında aynı yere çıkar.

Örneğin televizyonun ortaya çıkışı sadece üç boyutlu sinemanın bir süreliğine ortadan kalkması gibi sonuçlardan ibaret değildir. 1948 yılında televizyonun ticari üretimi başlayınca yaygın basında “kaybolan izleyici” şeklinde bir ifade ortaya çıkmıştır. 1946 ve 1956 yılları arasında %90’ı televizyon edinen ABD toplumunda sinema salonuna gitme oranı yarı yarıya düşmüştür. 4.000 sinema salonu 1946-1956 yılları arasında kapanmak zorunda kalmıştır. Bu yüzden bu yeni tüketim pratiği içinde sinemalar da yeniden yapılanma yollarını aramışlardır. Bu yapılanma şekillerinden biri kitlelerde yaşanan niceliksel kaybın insanların arabalarından oturarak film izleyebildiği açık hava sinemalarıyla sağlanmasıdır. Örneğin 1952 yılında MPAA (Motion Picture Association of Amerika) başkanı Eric Johnston kaybedilen koltuk sayısının bu yolla fazlasıyla telafi edildiğini bildirmiştir.²⁷⁸ İzleyiciyi sinema salonlarından uzak tutmama çabaları devam ederken bir çok bileşenli tüketim ortamı sunan alışveriş merkezlerinin artışıyla beraber görünür olan multipleks sinemaların da ilki alışveriş merkezlerinin ilk ortaya çıktığı tarihten sadece 7 yıl sonra 1963’te Stanley H.Durwood adlı bir girişimci tarafından ABD’de Kansas City’deki bir alışveriş merkezinin içinde açılmıştır. Multipleks sinema salonlarının sayısındaki artışla alışveriş merkezlerinin sayısındaki artışın da doğru orantılı yükseldiğini söylemek mümkündür. Örneğin 1965-1970 yılları arasında 1500’den 12.500’e çıkarken, 1980’de 22.500’e yükselmiştir.²⁷⁹ Multipleks sinema salonları tabirinin salon sayısının fazlalığı ile ölçüldüğü söylenebilir. 12 salon ve üzerini bünyesinde barındıran yapılar multipleks olarak anılmaktadır.²⁸⁰ Bu süreç yakından bakıldığında eski sinema salonlarının, auditoriumların yerini giderek daha küçük ama daha çeşitli insana hitap etme şansı olan bol salonlu yapılar almıştır.²⁸¹ Bu durum postmodernizmi tanımlarken McDonaldaştırmanın bir aşama sonrasındaki

²⁷⁸ Anne Friedberg, **Urban Mobility and Cinematic Visuality: The Screens of Los Angeles – endless cinema or private telematics**, Journal of Visual Culture, Vol:1 No:2, 2002, s. 193.

²⁷⁹ Tüzün, **a.g.e.**, s. 86.

²⁸⁰ Ross Melnick and Andrea Fuchs, **Cinema Treasures: A New Look at Classic Movie Theaters**, MBI Publishing Company, St. Paul, 2004, s. 180–81.

²⁸¹ David Welling, **Cinema Houston: From Nicklodeon to Megaplex**, University of Texas Press, Austin USA, 2007, s. 251.

parayı çeşitliliğe çevirebilme düsturunu yerine getirmektedirler. Tüzün'ün aktardığına göre Klasik Hollywood döneminin son bulması da genel hatlarıyla 1920'lerden 1960'lara dek sürediden "modern" kitle kültürünün son bulmasına paralel gitmektedir.²⁸² Tüzün de modernist / fordist türdeş malların kitlesel üretimi ve tüketimini esas alan mantığın bir tarafa bırakıldığını söylerken multiplekslerin farklı beğeni ve tercihlere sahip izleyicilere hitap eden bir çeşitliği eş zamanlı sunduğunu, perde sayısının artmasının seans sayısını artırdığını belirtir.²⁸³ Tüzün'ün çizdiği dünyanın Ritzer'in ayakkabılılaştırma olarak da adlandırdığı dünya olduğu hemen dikkati çekecektir. Aynı zamanda Tüzün'ün ifadesi Welling'in salonların küçülürken yeni bir tüketim pratiği sonucu çeşitlendiği gerçeğiyle de örtüşür. Bu noktada Janet Harbord da aynı yönde zihin açıcı ifadeler kullanır. Sinemanın tarihsel olarak süredilen kültürel pratiği multipleks sinemalarla beraber ortadan kalkmaya başlar. Sinema multiplekslerle birlikte bir boş zaman uğraşına doğru evrilirken, kültürel özgünlüğü silikleşmeye başlar ve toplumun geneline yayılan bir uğraşıya dönüşür, melezleşir.²⁸⁴ Adorno'ya göre kültür endüstrisi bütünselleştikçe outsider (dışlananlar)'ları giderek daha acımasız bir iflase zorlar. Kurtuluş şansı, ancak büyük şirketlere katılmakla ortaya çıkacaktır. Böyle yaparak Beethoven da, Casino da Paris'in sentezini gerçekleştirmiştir.²⁸⁵ Yazarın ifade etmeye çalıştığı bütünleşme AVM kültürünün özünü oluşturur. AVM'lerin tecimsel (vizyon) gösterimlerine bir tür alternatif olarak işleyen film festivallerinin kendilerini AVM'lerdeki multipleks sinema salonlarının içinde bulması da bu durumun tipik örneklerindedir. Yıllarca süren film festivallerine ev sahipliği yapan salonlar kapanır ve kendini bir takım AVM salonlarına katarak yoluna devam edebilir.²⁸⁶ Burada, öncesinde De Walck'un da ifade etmeye çalışıklarına bir ekleme daha yapmak yararlı olacaktır. Bir süredir film festivali olgusunun kendisi bir alışveriş merkezine dönüşmüştür. Basutçu, Toronto'dan örnek vererek festivalin ödül dağıtmamasını bir avantaja çevirdiğini 500-600 filmin pazara çıktığı etkinliği sinemanın bir numaralı AVM'si olarak anar.²⁸⁷ Tüzün, Harbord, Adorno ve Basutçu, Featherstone'un söylemek istediğini farklı cümlelerle ifade etmiş gibidir. Featherstone'unda 1960'larla birlikte –ki

²⁸² Miriam Hansen'den aktaran Tüzün, **a.g.e.**, s. 86.

²⁸³ **y.a.g.e.**, s. 87.

²⁸⁴ Janet Harbord, **Film Cultures**, SAGE Publications Inc. U.S, 2002, s. 48.

²⁸⁵ Adorno ve Horkheimer, **a.g.e.**, s. 181.

²⁸⁶ http://www.tayfunkahraman.com/index.php?option=com_content&view=article&id=32%3Aavmler-in-goelgesinde-film-festivali&catid=2%3Akent-yazlar&Itemid=9 Erişim Tarihi: 6 Nisan 2014.

²⁸⁷ Mehmet Basutçu, Toronto Film Festivali, Sinema Alışveriş Merkezi Kimliğine Büründü !, **Cumhuriyet**, 23 Ağustos 2012.

multipleks çağının da başlangıcıdır- kültürel sınıflar idealinin ortadan kalkmaya başladığını ifade etmesi döneme dair ortak dili keşfetmek adına heyecan uyandırmaktadır. Bu dönem içkin olduğu ayrımsızlaşmayı giderek görünür kılmaya çalışan bir sistemi muştulamaktadır. Bu ayrımsızlaşma 21. yy'a yaklaştığında ve sonrasında giderek ivme kazanır. Burada ayrımsızlaşmanın nereye kadar götürülebileceği düşünülebilir.



Şekil-7

İndiana Üniversitesi'nden Bir Auditorium



Şekil- 8

1917'de Balaban ve Katz'ın Açtığı Auditorum (Central Park Theatre)



Şekil-9

2013'de Tamamen Yıkılan İstanbul'daki Emek Sineması



Şekil-10

Seul'den (G.Kore) Bir Multipleks Sinema Salonu

Hollywood sinemasının ikinci dünya savaşından sonra gerilemeye başlamasıyla birlikte içinde Avrupa, hatta Uzakdoğu sinemasından da esintiler taşıyan Yeni Hollywood olarak addedilen döneminin hemen ardına gelen blockbuster dönemi hem 21. yy sinemasını hem de multipleksleri anlamak için önem taşır. Bu filmler her kesimden izleyiciye hitap etme özelliğine sahiptir, bol efektlidir ve yinelemeyen yararlanan mitolojik hikayeleriyle dikkat çeker.²⁸⁸ Tom Gunning'inde belirttiği gibi bu filmler atraksiyon sinemasının trüklerinden yararlanmaktadır. Steven Spielberg'in *Jaws* (1975) filmi bu sürecin başlangıcının kilit noktası olsa da²⁸⁹ Spielberg'in efektli sinemasının dışında George Lucas ve Francis Ford Coppola'nın da efektli filmleri bu

²⁸⁸ Tüzün, a.g.e., s. 87.

²⁸⁹ y.a.g.e., s. 87.

sürecin önemli ayaklarıdır ve Gunning'in dediği gibi sinemanın ilk yıllarındaki karnavalesk özünü kullanmaktadırlar.²⁹⁰ Multipleks sürecinde dikkati çeken, eğlence sektöründe yatırımları olan holdinglerin filmlerin dağıtım ve gösterimlerini kontrol altında tutmaya çalışmalarıdır.²⁹¹ Bu da en başından itibaren ifade edilmeye çalışılan eğlenceyle kültürün, genel ile özelin, ticaret ile sanatın artık nasıl da iç içe geçtiğini, ayrımsızlaştığını kanıtlayan iyi bir örnek sunar. Bu holdingler artık filmle de yetinmez. Yan ürünler; oyuncaklar, film müzikleri, dergiler, bilgisayar oyunları sinemadaki filmlerin ayrılmaz parçası olmuştur. Multipleks sinema salonlarının ortaya çıkışı izleyicilerin belli bir ücret karşılığı film izlediği mekanlar olmaktan çıkarak medya holdinglerinin yatırım yaptığı farklı hizmet ve ürünlerin de izleyiciye pazarlanabildiği bir alana dönüşür.²⁹² Kompleks bir tüketim evrenidir bu. Tüketim ve daha çok kar elde etmeyi kutsayan bu anlayışa dair Enis Köstepen'in ifadeleri dikkat çekicidir. Multipleks dışındaki sinemalara övgüde bulunan yazar şöyle der:

“(...) Bilet sırasında birlikte beklemenin, tıklım tıklım salonda çıt çıkarmadan film izlemenin, sonrasında konuşmanın, tartışmanın tadı vardı bu film kültüründe (...) Tüketim kültürününün dışına açılan alanlara adım atmak, başka şeylere (ağaç, park, sinema salonu), bu şeylerin uyardığı duyulara, duygulara, fikirlere birlikte açık olmak. Paylaşmak, bu birlikteliğin içinde insan olmak. Kendini sinemanın müşterisi olarak değil, o sinemayı kentte yaşayanlarla paylaştığın bir yer olarak görmek...”²⁹³”

Burada görüldüğü gibi multipleks sinema salonları bölmeyi, parçalamayı seven, görünüşte küçültmeyi ama çeşitlilik yaratmayı seven, ayrımları ortadan kaldırdığını iddia eden bir özelliكتedir. Bu noktada Friedberg'in sesine de kulak vermek yararlı olacaktır: Tıpkı tema parkları gibi alışveriş merkezleri de dünyanın, insanların güvenilmez ve tehlikeli oldukları algısına katkıda bulunur. Kentin tehlikelerinden uzak, temiz, güvenli bir sistemde bulunursunuz ve alışveriş yapma isteği duyarsınız. İçerisine yapay ağaçlar, büyük bitkiler bile konulmuştur. Rüzgar ve yağmurdan korunurken doğal parkın içindeymiş yanılmasına da kapılırsınız.²⁹⁴ Alışveriş merkezlerinin sundukları postmodernizmin karakteristiği olan çeşitlilik, çok renklilik gibi görünüşte müspet bir şekilde karşımıza çıksa da, asıl amacın geç

²⁹⁰ Gunning, 2006b, a.g.e., s. 387.

²⁹¹ Tüzün, a.g.e., s. 87.

²⁹² y.a.g.e., s. 87

²⁹³ Enis Köstepen, Altyazı'dan, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 130, Temmuz-Ağustos 2013, s. 4-5

²⁹⁴ Friedberg, 1991, a.g.e., s. 424

kapitalizm olarak da anılan tüketimin esas amaç haline geldiği bir ortam yaratmak olduğu söylenebilir. Bu noktada bir kez daha Baudrillard'ı hatırlamak faydalı olacaktır. Ona göre insanlar her zaman satın almış, sahip olmuş, zevk almış ve para harcamışlardır. Ancak bütün bunların yalnızca gereksinim ve tatmin etmeyle ilgili konular olduğunu açıklamak gerekmektedir. Yani insanlar bütün bunları yaptıkları için tüketici olarak nitelendirilmez. İlkel topluma özgü şölenler, feodal senyörün cömertliği, 19. yy burjuvazisinin lüks harcamaları tüketim alanının dışında kalır. Tüketim çağdaş topluma özgüdür ama nedeni daha çok yemek yemek, daha çok imge görüp mesaj okumak, daha çok ev eşyası ve gadget sahibi olmak değildir. Tüketim bütün bunların anlamlı bir töz ve biçimiyle ifade edilir. Bir tüketim nesnesine dönüşmesi için, nesne bir göstergeye dönüşmekte, kişiyle doğrudan yaşamsal olan bağı kaybetmektedir.²⁹⁵ McDonald hamburgeri ya da Adidas ayakkabısı bir göstergedir. Tüketim gereksinimlerle alakalı bir şey değildir. Öyle bir şey olsa doyum noktasına ulaşıldığında bitmesi gerekir. Ama böyle bir şey söz konusu değildir ve insanlar her geçen gün daha çok tüketmek istemektedirler, bir sonu yoktur.²⁹⁶ Bu açıdan tüketim mantığının gereksinimleri aşarak başlı başına gereksinim haline geldiği söylenebilir. İnsan kısaca ihtiyaç duyduğu için tüketmemektedir. Tüketime ihtiyaç duyduğunu iddia etmektedir ve bunun sonu da haliyle yoktur.



Şekil-11

Barbara Kruger-1987 “Alışveriş ediyorum öyleyse varım”

²⁹⁵ Baudrillard, a.g.e., s. 241-242.

²⁹⁶ y.a.g.e., s. 245-246.

AVM kültürü ve onun bir parçası olan multipleks sinemalar postmodern olarak anılan dönemin tüketim mantığının mekansal izdüşümüdür. Eklektik yapı, çeşitlilik vb. çatısı altında gözükürken hemen her şey aslında McDonaldlaştırmanın tek elden kontrolünün son döneme ilişkin biçimlenişinden ibaret gözükmektedir. Tüzün, bir yandan multipleksin yaygınlaşmasıyla sinema işletmecilerinin aynı anda gösterime sokacakları farklı türden filmlere ihtiyacın arttığını belirtirken, Hollywood filmlerinin eşzamanlı olarak dünyanın dört bir yanına girdiğini vurgular.²⁹⁷ Bir yandan çeşitlilik sağlanır gibi görünse de, bu çeşitlilik Hollywood'un hegemonyasını pekiştirmeye yaramakta, dünya sinemasını adeta tek bir elin yönettiği algısını güçlendirmektedir. Hala modernist / fordist başlangıçta ortaya çıkan McDonaldlaştırmanın içinde debelendiğimiz gerçeğini düşünmemek için bir neden kalmamıştır.

2.5. Kusursuzlaşma Yolunda Dijital

Gunning'in sözünü ettiği Atraksiyon Sineması belirgin biçimde 21. yy'a yaklaşırken ve 21. yy'daki filmlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Bir takım efektlerle izleyicileri etkilemeye çalışan bu sinema anlayışı geçmişin yeni bir kurgusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Multipleksler farklı türlerde yapımlara ev sahipliği yaparken artan film çeşitliliğinin içeriğine biraz daha dikkatle bakmak gerekecektir. Örneğin Lev Manovich dijital sinemanın egemenlik kurmaya çalıştığından bahseder. İlginç olan 1999 yılında ilk uzun metraj dijital filmin yapılmış olmasıdır. Bu film George Lucas'ın 1999 yapımı *Star Wars*'udur. Film bilgisayar ortamında matrix sayılarıyla ortaya çıkarılsa da bu özelliği izleyiciden saklanmıştır.²⁹⁸ Yazar böyle bir film yapma eğiliminin giderek yayıldığını söylese de izleyiciler de bir takım alışkanlıkların ve önyargıların kırılmasının o kadar da kolay olmadığını düşündürmektedir. 1999'daki *Star Wars* filminin geleneksel film setindeki yapım aşaması sadece 65 gündür. Post-production ise 2 yıl sürmüştür. Filmin %95'i, toplam 2200 çekimin 2000'ni bilgisayarda inşa edilmiştir.²⁹⁹

Yazar photorealistic 3-D bilgisayar animasyonu ve dijital kurgu çağında olduğumuzu hatırlatmaktadır. Bu ifade ona göre 21. yy sinemasının karakteristiğini

²⁹⁷ Tüzün., **a.g.e.**, s. 89.

²⁹⁸ Manovich, **a.g.e.**, s. 330.

²⁹⁹ **y.a.g.e.**, s. 303.

önemli ölçüde tanımlamaktadır. Yazara göre kamera vasıtasıyla sinema tarihi boyunca gerçeklik kaydedilmiştir. Bundan sonraysa bu eğilim bilgisayar tuşlarıyla yaratılan başka bir eğilime doğru evrilecektir. Yine bu noktada çok tanıdık gelecek ifadelere yer vermektedir. Yazara göre Klasik Hollywood, Avrupa Sanat Sineması ve yine Avrupa Sinemasıyla birlikte de anılabilen Avant-Garde filmler (soyut olanlar haricinde) arasındaki farklılıklar daha az önemsenecek, ve bu sinemalar git gide daha iç içe geçen grift bir yapıya dönüşebilecektir.³⁰⁰ Açıkçası yazarın bu ifadesi beklenen bir ifadedir. Geç kapitalizm döneminin iç içe geçme ve tekrarlar üzerinden gittiği bir dünyada farklılıklar gitgide silikleşecektir. Bu bir yandan çoğulculuk gibi gözükse de esas ipleri elinde tutanın çoğunlukçuluğun hegemonyası olduğu sık sık karşımıza çıkmaktadır. 21. yy'a giden süreçte sanatın konumu üzerine İbrahim Armağan eleştirel bir yaklaşımda bulunur. Teknolojik gelişmeyi en yüce değer olarak gören bir eğilimin varlığı zihinsel etkinlikleri etkinlikler hiyerarşisinin en üstüne yerleştirmekte, insan olarak yaratılan her şeye diğer deyişle mekanik olana hayranlık duymaktadır. Böylece yavaş yavaş insanlar yasa ve düzeni canlı yapıya, bürokratik yöntem ve işlemleri insan arzu ve isteklerine, kopyaları orjinallerine, tasarrufu harcamalara, oyuncakları canlılara tercih eder bir eğilim içine girerek bilinçli ya da bilinçsiz bir mekanik yaşama yönelim göstermektedir.³⁰¹

Sinemanın bir gösterge sanatı olduğu gerçeği yadsınamaz. Sinemanın alıcının hayatı bir şekilde kayıt altına almasının hareketlenmesiyle ortaya çıktığı ilk bölümde genişçe tartışılmıştır. Andrei Tarkovsky de sinema kimliğini gerçekliğin kaydı üzerine net biçimde oturttuğunu belirtir. 1970'lerde Moskova halk tartışmalarında böyle bir şeyin mümkün olamayacağını belirtir. Sinemanın en temel hareketi örtücünün açılıp filmi kayda almasıdır ve ne oluyorsa merceğin karşısında olur. Bu noktada Manovich'in değindiği photorealistic sahneler 3D bilgisayar animasyonu ve dijital resim programları yardımıyla yapılacaksa sinemanın göstergesel kimliğini (kameranın kayda aldığı) nereye koymak gerekmektedir?³⁰²

Şüphesiz ki en azından görünüşte tek tip yanlısı hareketlerin egemenlik kurması pek akılcı değildir, postmodern düsturun çeşitlik vurgusu, “hem o hem de o” tarzı yaklaşımlarıyla 21. yy'da kameranın kayda alma gücünün yok olduğu söylenemez.

³⁰⁰ y.a.g.e., s. 294.

³⁰¹ İbrahim Armağan, **Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme**, Hatipoğlu Yayınevi, Ankara, 1988, s. 85.

³⁰² Manovich, a.g.e., s. 295.

Bir yanda filmler bilgisayarda inşa edilirken, örtücü de açılıp kapanmaya devam etmektedir. Nitekim sinema gösterim koşulunun öncülü Büyülü Fener de Muybridge'in kullandığı Zoopriskop'un da gerçek fotoğraf değil de resimler üzerinde ilerlediğini hatırlamak gerekir.³⁰³ Dijital sinema, sinema öncesi, onu hazırlayan koşulların pratiklerini kullanır gibidir. O pratikleri gelişen teknik olanakların kılıfında sunar, teknolojiye vurgu yapar.

Bu noktada Manovich de geçmişe gitmeden yapamamaktadır. Bilgisayar teknolojisinde filmlerin elle yapıldığı bu sürecin geçen yüzyılın sinema pratiğini yansıtan bir tarafı olduğunu belirtir.³⁰⁴ Hatırlamak gerekir ki 1896 gibi bir tarihte bile çok ince fırçaların yardımıyla her karenin elle renklendirildiği, film kopyaları bulunmaktadır. Ancak rengin film karesinin belli bir alanında kalmasını sağlamak çok güçtür. 1922'de renklendirilen filmin gösterime sokulmasına karşın ticari başarı elde etmesi de hemen mümkün olmamıştır. Kırmızı, mavi ve yeşil görüntüleri üst üste bindiren yöntemler süregelmiştir. 1906'da ilk başarılı sonuca Kinecolor ile George Albert Smith ulaşır ve o yoldan Tecnicolor ekibi renklendirilen filmi gösterime sokar. 1910'ların sonu ve 1920'lerin başı renk anlamında birçok buluşa da tanıklık etmiştir.³⁰⁵

Görüldüğü gibi ikili yaklaşımlar bir kenarda dursun, yazarın 21.yy artık böyle bir yapıyla tanımlanabilir dediği anda bile geçmişe dönmeden yapamadığı bir çağı tanımlamaya çalıştığı aşikardır.

Monaco analog dünyanın katı sınırları olduğunu söyler, bir tahta parçası ya da bir kemanla kapasiteleri dahilinde neye izin veriyorsa o yapılabilmektedir. Sayısal dünyada fiziksel sınırlar ortadan kalkar. Monaco için bu yalnızca bir bellek kapasitesi, işlemci hızı ve iletişim bant genişliği sorunudur. Monaco'ya göre bu durum abartılı gözükse de bakıldığında o denli abartılı olmadığı söylenebilir. Örneğin dünyada bütün metinlerin kapladığı yer yaklaşık 100 trilyon bayttır. Monaco 100 milyon kitabın her birinin ortalama 1 megabayt olduğunu varsayar, bu iki taraflı çift katmanlı bir DVD'nin kapasitesidir. Buradan hareketle yaklaşık 18 gigabaytın cepte taşınacağı düşünülürse tüm metinler olmasa da önemli bir kısmı

³⁰³ y.a.g.e., s. 296.

³⁰⁴ y.a.g.e., s. 295.

³⁰⁵ Smith., a.g.e., s. 26.

cepte taşınabilir, tamamı içinse bir süre daha beklemek gerekecektir.³⁰⁶ Sayısal dünyanın küçülmeyi kutsadığı doğrudur, dünya her anlamda küçülmektedir. Gelişen iletişim teknolojilerinin fiziksel anlamda da bu küçülmeye katkıda bulunduğu söylenebilir. Baudrillard da bu duruma katkıda bulunur ve soyutlanmış çok küçük boyutlara indirgenmiş kumanda jestlerin kullanıldığı bir dünyaya dikkat çeker.³⁰⁷

Bütün bu küçülme eğilimini dünyanın küçülmesiyle ilişkilendirmek mümkün. Bu küçülmenin 21. yy'daki isimlerinden biri olan dijital teknolojilerin filmlere sirayet etmesi de beklenmelidir. Manovich sayısal (dijital) sistemi anlatırken bir takım prensiplerinden de bahseder. Bunu dört maddede açıklar:

- 1- Fiziksel gerçekliğinden ziyade şimdi filmler doğrudan bilgisayar yardımıyla yapılmaktadır. Sonuçta canlı aksiyon çekimleri, bir film inşa edilebileceği mümkün olan malzemeyle inşa ediliyor.
- 2- Canlı aksiyon çekimleri dijitalleştiriliyor (veya doğrudan dijital formatta kayda alınıyor. Böylece göstergesel ilişki ve film öncesi gerçeklik ayrıcalığını kaybediyor. Bilgisayar için fotoğrafik mercek veya resim programıyla yaratılması ve sentezlenmesi fark etmiyor. 3D grafik paketinde onlar aynı malzeme ve piksellerden meydana geliyorlar ve pikseller onun köküne bakmaksızın birinden diğerine kolayca değişebiliyor ve imajın elle yaratılmasından farkı kalmıyor.
- 3- Eğer canlı aksiyon film yapımında ayrılırsa, ham malzeme, kurgu animation (animasyon) ve bilgisayarda dönüşüme uğrar. Sonuçta tek görsel gerçeklik fotoğrafik süreçken popüler denebilecek bilgisayarla dönüştürme esnek gerçeklik sağlıyor. Örneğin *Forrest Gump*'ın (1994) açılış planı alışılmadık derecede uzun ve fazlaca karışık bir kuş tüyü uçuşudur. Yaratılan çekimde gerçek kuş tüyü mavi bir arka planda çekilmiş sonra manzaraya entegre edilmiştir. Sonuçta bazı şeyler gerçekte öyleymiş gibi hissi oluştursalar da yeni bir çeşit gerçeklik oluşmuştur.
- 4- Geleneksel film yapımında kurgu ve özel efektler keskin şekilde ayrı aktivitelerdir. Kurgucu görsel sekansları düzenlerken, görüntüye müdahale özel efekt uzmanları tarafından yapılırken, bilgisayar bu farklılığı ortadan

³⁰⁶ Monaco, a.g.e., s. 512.

³⁰⁷ Baudrillard., 2011a, a.g.e., s. 68.

kaldırmaktadır, ikisini de aynı kişi yapabilir, bu da bir ayrımsızlaşma işareti olarak da okunabilir.³⁰⁸

Verilen prensiplerden hareketle şöyle bir sonuca ulaşılabilmektedir:

Dijital film = Canlı aksiyon malzemesi + Boyama + Görsel süreçler +Kurgu + 2D Bilgisayar Animasyon + 3D Bilgisayar Animasyonu³⁰⁹

Aslında yukarıda da görüldüğü gibi dijital filmin bileşenleri bile başlı başına eklektik bir sistemin ürünüdür. Sadece 3D dememektedir, 2D'yi, hatta canlı aksiyon malzemesini de içine almaktadır. Elsaesser, dijital projektörlerin de sinemateklerden megaplekslere kadar yamanmaya çalışıldığını söyler. Yalnız saniyede 24 kare gösteren geleneksel projektörlerin yerini saniyede 25 kare gösteren dijital projektörler almaya başlasa bile gösterimcilerin burada 2D veya 3D film göstermesi çok da önemli değildir.³¹⁰ Dijital projektörler pazarı 2D-3D, sanat filmi-popüler film ayırt etmez bir yaklaşım sergilemektedir.

Bu noktada yine Monaco önemli cümleler sarf etmektedir. Sanal gerçeklik denen olgunun sinema tarihinin başından beri parçası olmuş bir temayı genişletmekten başka bir yer yapmadığını belirtmek gerekir. Bu açıdan yararlı bir örnek de verir. 20. yy'ın başında ortaya çıkan gezi filmleri dikkat çekicidir. Yuvaya dönmüş sözde gezginler için sanal geziler oluşturmuştur. 1953'teki *This is Cinerama* hala deneysel sinema için bir model (lunapark radar) olarak insanları inişli çıkışlı bir yolculuğa çıkarmıştır. Gerçeğe benzerliği arttıran bir teknik olarak sanal gerçeklik bu geleneği sürdürüyor. Fark ise olsa olsa sanal gerçekliğin interaktifliğinde (katılımcılığında), izleyiciye sunduğu deneyim üzerindeki kontrol derecesinde olabilir.³¹¹

2.6. Filmlere Katılımcılık

21. yy ile birlikte Monaco'nun yukarıda değindiği izleyicinin filmin kontrolünü elinde tutma noktasındaki konumu da tartışılmalıdır. Sürekli çağın ayrımsızlaşma çağı olduğuna dair derin bulgular karşımıza gelmektedir. Modernizmin özünde barındırdığı bir takım karakteristiklerini 20. yy'ın ikinci yarısında ileri götürme

³⁰⁸ Manovich, **a.g.e.**, s. 301.

³⁰⁹ **y.a.g.e.**, s. 303.

³¹⁰ Elsaesser, **a.g.e.**, s. 222.

³¹¹ Monaco., **a.g.e.** s. 514.

çabasının 21. yy'da daha da ileri götürmeye çabaladığı bir çağı tanımlamaya çalıştığımız söylenebilir. Walter Benjamin tekniğin olanaklarıyla yeniden üretimi demokratik bir hareket olarak yorumlamıştır.³¹² Artık bir sanat yapıtı için Louvre Müzesi'ne gidebilen ayrıcalıklı azınlıktan olmak gerekmemektedir, sanat yapıtı dünyanın dört bir yanını gezmektedir. Modernizmin bu yönünün sinema bağlamında dağıtım ağlarıyla dünyayı dolaştığı bilinir, sinemanın bu özelliğinin 21. yy'da daha da ileri gittiğini söylemek mümkündür. Film Festivalleri Louvre Müzesine benzer bir konumdadır. İlk kez oradaki azınlık o filme tanıklık ettikten çok sonra daha geniş kitleler o filmle buluşabilmektedir. Örneğin 2013 yılında Venedik Film Festival'i "Web Salonu" adında yeni bir uygulamayı hayata geçirmiştir. Venedik'deki gösterimle eş zamanlı olarak Orrizonti (Ufuklar) bölümündeki 12 film ve Bienalle College'dan üç filmin internette gösterileceği açıklanmıştır. Festival'in internet sitesinde 4 euro karşılığında temin edilecek bir bilet ile film başına 500 kişi kotasıyla filmin Venedik'deki prömiyerini takiben 24 saat içinde bu filmler izlenebilecektir.³¹³ Benzer bir uygulamaya 2013 yılında Sundance Film Festivali de geçmiştir. Festivalde gösterilecek 12 kısa filmin YouTube kanalından izleyicilerle buluşacağı belirtilmiştir. Aynı zamanda en çok izlenen film de YouTube İzleyici Ödülü'nü kazanmıştır, festival 2014 yılında izlenebilecek filmlerin sayısını 15'e çıkarmıştır.³¹⁴ Türkiye'de de 2013 yılında temelleri atılan Turkishcine.ma adlı bir oluşum selüoit filmin uzun vadede kalıcılığının tehdit altında olması ve mevcut arşivlerin kamusalılığının tartışılır oluşundan, dolayısıyla buraya erişebilen insan sayısının sınırlı olmasından hareketle ayrımları ortadan kaldırmayı, ayrımsızlaşmayı amaç edinen bir projeye girişmiştir. Açıklamada Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-Tv Merkezinin Türkiye'de bu görevi başarıyla üstlendiği ama bu mirasın daha geniş kesimlere ulaşımının amaçlanması öngörülmüştür. Türkiye sinemasından 6000'ı aşkın filminden 1500 tane dijital kopyası bulunan internet arşivinde ulaşımına açık hale getirmeyi hedeflemektedir.³¹⁵

Artık birçok insan kendi olanaklarıyla film çekip YouTube gibi kanallarda yayınlatabilmekte, yine YouTube, Ustream gibi kanallarda kendi canlı yayını

³¹² Zuhâl Özel Sağlam Timur, Walter Benjamin'in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf İlişkisi, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Güz 2013, s. 239.

³¹³ <http://www.labiennale.org/en/cinema/news/14-08.html> Erişim Tarihi: 1 Eylül 2013.

³¹⁴ <http://nofilmschool.com/2014/01/15-sundance-short-films-right-right-now-viewing-pleasure/>,

Robert Hardy, Erişim Tarihi: 3 Nisan 2014.

³¹⁵ Ahmet Gürata, Turkishcine.ma, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014, s. 131-132.

gerçekleştirebilmekte; wordpress, blogspot vb. uzantılı adreslerde kendi yazılarını yazıp paylaşabilmektedir.³¹⁶ Kabaca herkesin bir şekilde yaratıcı olduğu en azından olma imkanının sağlandığı bir platformda olduğumuz ortadadır. Bu durum katılımcılıkla dolayısıyla demokratikleşmeyle beraber ayrımsızlaşmanın ulaşabileceği son noktalardan biri olarak okunabilir. Filmin yapım sürecine eleştiri sürecini katmak da gerekmektedir. Radikal Gazetesi kendi internet sitesindeki İstanbul Film Festivali bölümü için blogger'lara çağrı yapmaktadır. Festivale ve filmlere dair tüm yazılara kapılarını açtıklarını belirtir. Buraya yazılan yazılar geniş kitlelerle buluşabilecektir.³¹⁷ Bu konuda ilginç bir örnek 3 yıldır gerçekleştirilen Sinema Bloggerları Ödülleridir. Hiç bir sinema örgütüne bağlı olmayan, hatta sinemadan en ufak bir gelir bile elde etmeyen insanların oy kullanabileceği / kullandığı bir platformdur. Kendisine New York Film Eleştirmenleri Ödüllerini örnek alarak kendi ülkesinde sinema üzerine bağımsız olarak yazan isimlerin ortak beğenileri, listeleri ve ödülleri ortaya çıkarmaya çalışır.³¹⁸ Oylar 2014 yılından itibaren internet üzerinden her yazara verilen kod numarasıyla gerçekleştirilmektedir. Her yazar bir önceki yıl film hangi ülkedense o ülkeden vizyona girmiş olması şartına dayanarak 1'den 5'e kadar sıralama yapmaktadır, bu aynı zamanda puanlamaya tekabül eder. 5. sıraya konan filme 1 puan verilirken her sırada puanlar birer birer artar ve 1. sıraya konan film 5 puan alır. Oylar kullanıldıktan sonra öncelikle oy verenlerin %10'unun listesinde en fazla birinci sıraya konanlar, ardından en fazla yazarın listesine sızanlar son olarak da en fazla puan alanların alt alta konulmasıyla bir sıralama oluşturmaktadırlar.

Bu katılım alanı insanların kendilerini daha görünür kılabilceği bir konuma getirirken, hali hazırda görünür olanların görünürlük derecesi artacak, onlara ulaşabilecek insanların ayırım dereceleri ortadan kalkmaya başlayacaktır. Bu konuda Melis Behlil bir örnek verir. Artık online film eleştirmenlerinin ulaştığı izleyici sayısını arttırdığını söyler. 1960'ların sinema gurularından iki ismin (James Berardinelli ve Mike D'Angelo) internette eleştiri yayınlayarak eskisinden daha fazla

³¹⁶ Bu konuda yakın tarihte yapılan dosya niteliğindeki söyleşilere bakmak da daha aydınlatıcı olacaktır. Bkz. Seray Genç ve Emel Çelebi, Videooccupy Söyleşi: "Görüyorum, Kaydediyorum" ile Seray Genç, Çapul Tv'den Ali Ergin Demirhanla Söyleşi: "Hoşgeldiniz Sayın Çapulcu" **Yeni Film Dergisi**, Ekim-Aralık 2013, Sayı: 30-31, s. 117-130.

³¹⁷ Film Festivali Yazılarınız Radikal Blog'da, **Radikal**, 5 Nisan 2014.

³¹⁸ <http://theoscarboy.com/2013/03/09/2-sinema-bloggerlari-odulleri/> Erişim Tarihi: 25 Mart 2014.

okunduğunu ekler.³¹⁹ Bu bilgi de kuşkusuz ayrımsızlaşma adına başka önemli bir veridir. Daha önce bu yazarlara matbu yayınlardan ulaş(a)mayanların bir kesimi de artık ulaşabilmektedir. Nilgün Tatal Cheviron'a göre 1980'li yıllardan bu yana başını televizyonun çektiği simgesel araçlar toplumsal bağları yok etmiştir. Zihinler tüketim toplumu lehine proleterleştirilirken, bu çağın çaresi de güçsüz toplumsal bağların dijitalin gelişmesiyle ortaya çıkan sosyal ağlar tarafından pekiştirilmesi olarak görülebilir. Bu anlamda toplumsallık yok olmamış, kolektif bir bireyselleşmeye evrilmiştir. Karakteristiği; homojen olmayan, dışlamayan, ayrımcılığı reddeden bir yapıda olmasıdır.³²⁰

Dudley Andrew'in aktardığına göre D.W. Griffith'in döneminden beri insanlar perdedeki kurgusal dünyaya katılabileceklerini bilmektedirler. Bugün bilgisayar oyunlarının yapmaya çalıştığı şey de budur. DVD menülerindeki ekler de bu katılımcılığın bir uzantısıdır. 21. yy'ın bilgisayar ekranı 19. yy sinematografına benzer, seyirciye o sırada konusu ve türü önemli olmadan, en yeni ne varsa onu gösterir. Yazara göre 20.yy sineması ise izleyiciyi geçmişe ve erişilemez olana çeker. Bu açıdan sinemanın televizyon ve televizyon sonrası teknolojilerin anlık, güncel olanı gösterme özelliğinin dışına çıkan (Berger'in deyişiyle yolculuklara çıkararak) sinema oraya hapsolsa bile yönetmeni seyirciden, seyirciyi filminden ayıran zaman farkı ile farklı bir özü barındırır. Ancak yazarın da belirttiği gibi bu çağın sinemasının sinemanın ilk ortaya çıktığı dönemle ilişkilendirilmesi de anlamlıdır. Bugünün sineması, sinematografin ilk zamanlarda yarattığı atmosfer ile sinemanın yolculuklara çıkararak farkındalığını iç içe geçirip, ayrımsızlaşma yolunda bir görünüm sergilemektedir. Yazara göre bu durum sinemanın yeni medyadan aslında ne kadar farklı bir medium olduğunu da ortaya çıkaran bir duruma işaret eder.³²¹

³¹⁹ Melis Behlil, **Cinephilia: Movies, Love, Memory**, Amsterdam Press, 2005, s. 113.

³²⁰ Nilgün Tatal Cheviron, **Televizyon ve İçimizdeki Şiddet**, Kırmızı Yayınları, 2013, İstanbul, s. 42.

³²¹ Dudley Andrew, Sinema Araştırmalarının Özünü ve Gelişimi, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2013, s. 168-170.

Bugün sosyal medya aracılığıyla sağlanan katılımcılık filmin yapım sürecine de doğrudan etki edebilmektedir. Etkileşimli (Katılımcı) film Monaco'ya göre sinemanın geleceğini geçmişinden ayırabilecek yegane özellik gibi dursa da aslında onun pratikte de yeni olmadığını söylemek gerekmektedir. Yine Monaco, 1964-65 New York Dünya Fuarı'ndaki Çekoslovak pavyonunda izleyicilerin filmin olay örgüsündeki gidişatı belirlemek için oy kullanabildiklerini belirtir. Expo 1967'de sergilenen Kinoautomat sistemi de seyircilerine filmin belli noktalarında baş karakterin ne yapacağını seçip öykünün nasıl ilerleyeceğini seyircinin karar vereceği bir sistem olarak tasarlanmıştır. Fakat bir takım sınırlılıklar üstelik üretildiği SSCB'de ticari ve sanatsal bir yatırım olanağı bulamamış olması sebebiyle zamanla unutulmuştur. Bir video projesi olarak geliştirilmiş ve ekrandaki objelerin seçilmesi ve farklı video kayıtlarının izlenmesini sağlayan ilk etkileşimli video lazerdisk *Lorna* 1979 yılında ardından 1992'de *I'm Your Man* filmi seyirciye kritik yerlerde kahraman adına seçimler yapmayı sağlayan kısa filmlerdir. Benzer bir modele göre işleyen cep telefonları ve ses tanıma yazılımlarıyla donatılı bilgisayarlardan yararlanan 2010 yapımı *Last Call* adlı film katılımcı sinemanın çeşitli örnekleri arasında sayılabilir.³²²

Sinemanın toplumsal bir platformda izleyici katılımını baz alan bu yönüne dair ortaya atılan fikirlerin bilinen ilk örneği aynı zamanda bir şair olan Vachel Lindsay'nin 1915'de yazdığı bir kitapta bulunur. Yazara göre photoplay (filme alınmış tiyatro) yani bugünün sineması deneyimde bulunurken dahi izleyicilerin tartışmasına olanak tanır. "Bu ay ya da bugüne kadar gördüğün en iyi filmler hangisidir?" şeklinde soruların da olduğu oyların kutulara atılacağı ve izleyicilerin salonu terk ederken bunu yapabileceğinden bahseder. Hatta film izlenen ortamın "Conversation Theatre" (Muhabet Salonları) şeklinde düzenlenebileceğini de ekler. İzleyicilerin beğenileri doğrultusunda mavi kurdele* ödülleri bile verilebileceğini söyler.³²³

Halkın katılımcılığını ön plana alan çabaların 60'lı yılların doğu bloğu kültüründen gelmesi de düşündürücüdür. Bu yönden bakıldığında sinemanın katılımcı yönüne vurgu yapan bir üçüncü sinema gerçeğini unutmamak gerekir. Ticari sinema ve sanat sinemasının ötesinde bir yerde konumlanan bu sinemaya

³²² Sezen, a.g.e., s. 45.

*Üstün nitelikli, herhangi bir alandaki en büyük ödül anlamına gelir.

³²³ Vachel Lindsay, *The Art of Moving Picture*, Book 3, Chapter 14, 1915.

ilişkin Paul Willemen'in açıklamaları dikkate değerdir. Ona göre üçüncü sinema bir halk sineması ya da halk için sinema değildir, toplumsal anlaşılabilirlik üretimini başarmaya çalışan entelektüellerin yaptığı bir sinemadır.³²⁴ Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun 1968'de çektikleri *Kızgın Fırınlara Saati* adlı dört saatlik film üç sekanstan oluşur ve ikinci sekansın finalinde dış ses, seyirciye proleterlerin mücadelesinin sürdüğünü buna karşın bu mücadelenin başarıya ulaşması için ne yapılması gerektiğinin bilinemediğini ekler ve seyircilerden yanıt almak amacıyla filmin durdurulacağını söyleyip onları sahneye davet eder.³²⁵ Mike Wayne, Solanas ve Getino'nun katılımcı sinema anlayışına dair görüşlerini şu şekilde aktarır:

*“Çağımız tezden çok hipotez, süreç içinde çalışma çağıdır, bir elde kamera diğer elde taşla yapılan bitmemiş, düzensiz, şiddet dolu çalışmalar çağı. Bu tür çalışmalar geleneksel kuramsal ve eleştirel ölçütlere göre değerlendirilemezler.”*³²⁶

Burada sınırların ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir evren tasavvur ediliyor, sıradan insanla sanatçının ayrımsızlaştığı bir tablo karşımıza çıkıyor gibidir. Wayne'e göre bu ifadeler açık uçludur ve bitmiş bir sanat yapıtından öte dramatik bir laboratuvarı andırır.³²⁷ Yazarlar böyle bir sinemada yapıtın bitmemişliğine vurgu yaparlar. Bu özelliğiyle de 21. yy'da sosyal medya aracılığı ile izleyicilere sunulan filmler akla gelmektedir. Julio Garcia Espinosa daha ileri giderek bir gün seyirci kavramının bile ortadan kalkabileceğini söyler, üçüncü sinemanın temsil ettiği olanak izleyicilerin yaratıcı potansiyelini ortaya çıkaracaktır.³²⁸ Casetti'nin *Screen Dergisi*'nde çıkan yazısında değindikleri de anlamlıdır.

“(...) İzleyici gösterileri basit şekilde tüketen olmaktan çıkmakta tüketim hareketine müdahale etmeye başlamaktadır. İzleyici artık gösterileri gören değil bizzat icra edendir. Bu nedenle bu yeni deneyim bir performans olarak karakterize edilebilir. Performansta izleyici yeni mekanlar ve kanallarla hareket etmekle ilişkilendirilmektedir. İcra etmek filmin çeşitli simgesel kaynaklarının kullanımı ve farklı yorumuyla da ilişkilidir. Bir filmi defalarca görmek o filmi anlatmak olur... İzleyicinin giderek artan düzeyde yüksek veya düşük çözünürlük seçebilmesinden tutun da YouTube'da klipleri yeniden kurgulamaya, soundtrack yapmaya kadar

³²⁴Paul Willemen'den aktaran Mike Wayne, **Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, Çev: Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul 2011, s. 147.

³²⁵ Sezen, **a.g.e.**, s. 49.

³²⁶ Solanas ve Getino'dan aktaran Wayne, **a.g.e.**, s. 148.

³²⁷ Wayne., **a.g.e.**, s. 148.

³²⁸ Sezen, **a.g.e.**, s. 50.

varan müdahaleyle birlikte artık film onu alımlamaktan öte bir performansa dönüşmektedir.”³²⁹

2012'nin Mart'ında Jason Russell'ın çocuk askerler konulu 19 dakikalık kısa belgesel filmi *Kony* sosyal medya üzerinden paylaşılarak 6 günde 100 milyon izleyiciye ulaşmıştır. İnternette filmi izleyenler her an durdurabilir ve arama motorları sayesinde filmdeki konulara dair bilgi sahibi olabilir. Sezen'e göre izleyiciyi harekete geçirme bağlamında üçüncü sinemayla benzerlikler taşır. Ancak yararlandığı dijital medya ilk bakışta politik olmayan bir gelenekten beslense de bugünkü şeklini almıştır.

Bu konuda 2013 yılında Türkiye'de çekilen bir film ilginç bir örnek oluşturur. İstanbul'da başlayıp Türkiye'nin pek çok iline sıçrayıp haftalarca süren Gezi eylemlerine dair *Artık Yeter* adlı 51 dakikalık bu film önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Görünüşte tamamlanmış bir filmi andırsa da katılımcı bir filmidir. Filmin bu özelliği filmin yapımını üstlenen Bağımsız Sinema Merkezi (BSM) tarafından kendi internet sitelerinde duyurulmuştur. O ifade şu şekildedir:

“Uyarı!: İzleyeceğiniz film izleyicilerden gelen yorum, öneri ve eleştiriler doğrultusunda sürekli olarak güncelleneceğinden ve bazı kişilerin filmlerimizin içeriklerinde değişiklik yaparak siyasi manipülasyon yapma çabalarından ötürü indirilerek bagimsizsinema.org adresi dışında bir sitede yayınlanmamalıdır. Film bu adreste süresiz olarak herkes için izlemeye açık olacaktır. İzleyicilerimizden de filmle ilgili uyarı ve eleştirilerini yapıcı ve katkı sunma amacı taşıyan bir biçimde yazmalarını rica ediyoruz. Bu filmin editörü sizsiniz. Anlayışınız için teşekkürler, iyi seyirler!”³³⁰

Görüldüğü gibi editörünün izleyenler olduğu söylenmekte, izleyiciler doğrudan yapım sürecine dahil edilmeye çalışılmaktadır. Bu bakımdan yukarıdaki iki film de hem Solanas ve Getino'nun çağın süreç çağı olmasını ve Espinosa'nın “gün gelecek izleyici ortadan kalkacak” vurgusunu hem de Casetti'nin “alımlamanın performansa dönüştüğü vurgusunu olumlu niteliktedir.” Dikkat çekici olansa yukarıdaki yazarların ifadelerinin adeta 21. yy'da yazılmışça bir his uyandırmasıdır. Bugün sosyal medyanın izleyicilerin çok çeşitli şekillerde filmlere katılımını sağlayan

³²⁹ Casetti, 2009, **a.g.e.**, s. 62-63.

³³⁰ <http://www.bagimsizsinema.org/artik-yeter/> Erişim Tarihi: 6 Aralık 2013.

özelliğinin köklerini bir önceki yüzyıldan, özellikle de üçüncü sinema tartışmalarından aldığı düşünülebilir. Dönüp dolaşıp varılan noktaysa Atraksiyon Sineması'ndan bu yana son derece dikkat çeken, Walt Disney ile daha da belirginleştiği ifade edilen gösteri ile izleyici arasındaki mesafenin kaldırılması için gösterdiği çaba gibi durmaktadır.

2.7. Siyah-Beyaz Filmlerin Onurlandırılması

İnternetin giderek yaygınlaşmasıyla filmlerin kendine yeni bir platform bulduğu ortadadır. Nasıl ki dijital sinemanın gelişimi, 3D'nin ya da daha çok boyutlardan oluştuğu söylenen simülatörlerin yaygınlaşmasını baz alarak içinde bulunduğumuz yüzyıl artık bunlardan ibarettir diyemiyorsak, izleyicinin bir şekilde filmlere katılımının artmasından dolayı da çağın katılımcı filmlerden ibaret olduğunu söylemek eksik bir tanımlama olacaktır. Bugünün film deneyiminin geçmişteki bir takım çabalardan kök alan bu katılımcı karakteri şüphesiz ki bugün oldukça dikkat çekici bir noktaya varmıştır. Özellikle 21. yy'da karşımıza çıkan *Arap Baharı*, Amerika'daki *Occupy Wall Street* ve Türkiye'deki *Gezi* gibi toplumsal hareketler üçüncü sinemanın oluşturduğu politik suları en azından teknolojik olarak yeni ortaya çıkan bir mecrayla buluşturmuştur. Ancak sinemanın bu örneklerden ibaret olmadığı da bir gerçektir. Bu noktada ortak olan katılımcı sinemanın ayrımsızlaşma olarak tarif edilmesidir. İzleyicinin filmin içine girip, artık ondan bağımsız düşünülmemesi gibi filmler de birbiriyle iç içe girmektedir. Ev sinemasındaki 21. yy'ın hemen başındaki hızlı artış da sinema salonlarını ortadan kaldıramamıştır. Geleneksel film izleme kültürü de insanlığın hem festivallerde hem de ticari gösterimlerle hayatına devam etmektedir. 21. yy sineması AVM'lerde dünyanın ücra köşelerine dahi girmesiyle beraber blockbuster yapımlar ve 5D/6D/7D ve gibi simülatörleri sinema salonlarına hatta parklara bile sokmuş ve sinemanın kitlesel eğlence yönünü egemen kılmış görünmektedir. Sinemanın ilk yıllarından itibaren uğraştığı Bazin'in de olumladığı gerçeğe yaklaşma çabasındaki ilerlemeler kuşku yok ki, izleyiciye gerçeği daha yakından yaşatmaktan öte gerçeğin kendisiyle eşdeğer kılınabilecek olduğu bir alana çekmeye çalışmaktadır. Bu günümüz sinemasının bir yönüdür. Öbür yönü mesafeleri ortadan kaldırmak bir yanda dursun, neredeyse sinemanın ilk zamanlarına dönmek için çabalar bir görünüm sunar. Mesele ikisinin birbirinden ayrı değil birbirini tamamlayan parçalar olduğunu anlayabilmektir. Sinemanın ilk

zamanlarına dönme konusu da mesafeleri kaldırma çabasından farklı yorumlanmamalıdır. Hepsinde ortak olan konu mesafelerin ortadan kalkarak ayrımsızlaşmaya ulaşmasıdır. Sinema ortaya çıktığı çağ itibariyle kendi özünde mevcut olduğu görülen geriye dönme, paradoks iç içe geçme gibi kavramları yeni yüzyılda da büyük bir coşku içinde yaşar görünmektedir. Bu kavramlar ayrımsızlaşma çatısı altında toplanabilir. Ritzer'in McDonaldlaştırılma sonrası toplumu ayakkabılaştırma olarak tanımladığı şekliyle çeşitlilik çağın vazgeçilmezi gibi durmaktadır. Böyle bir çeşitlilik içerisinde sinemanın da sadece çok boyutlu ya da katılımcı vb. olmasını beklemek mümkün olmayacaktır. Hepsinden bir parça olacak ve ayrımlar bir şekilde ortadan kaldırılmaya çalışılacaktır.

Bu çeşitlilik içinde her yıl çekilmeye başlanan, bununla kalmayıp önemli ödüller alan ve eleştirmen listelerinde de dikkati çeken bir takım filmler vardır. 2009, 2011 (iki tane), 2012 ve 2013 yıllarında istisnasız biçimde siyah-beyaz filmlerin çekilmesi kayda değer bir durumdur. Bu filmlerin üzerinde düşünmeye değer çünkü pek de bilinmeyen filmler olduğunu söylemek güçtür. Nasıl ki çok boyutlu sinema ticari gösterim alanlarında görünürlük yaratmışsa bu filmler de ağırlıklı olarak ticari sinemaya bir tür alternatif oluşturan festivallerde karşımıza çıkmaktadır.³³¹ Örneğin 2009 yılında Michael Haneke'nin *Das Weisse Band (Beyaz Bant)* adlı filmi ardı ardına ortaya çıkan siyah beyaz filmlerden sadece bir tanesidir. Filmde 1.Dünya Savaşı'nın hemen öncesindeki bir Alman köyünde ortaya çıkan gizemli şiddet olayları irdelenmektedir. Filmin renk seçiminde filmin geçtiği yılların egemen sinema renginin referans alındığı da düşünülebilir. Bu konuya ilişkin Ercan Dalkılıç şöyle bir ifade kullanmıştır:

*“Beyaz Bant’ın 40’ların siyah beyaz filmlerini andıran siyah beyaz dokusu ve sessiz karakterleri filmin tamamına yayılan o baskıcı atmosferi destekler nitelikte.”*³³²

Gerçekten de renk aynı olsa da film dilinin daha ileriki yıllara yakın olduğunu söylemek mümkündür. Günümüz ile 1914 öncesine 1940’ların estetiğiyle bir tür

³³¹ Bu noktada belirtilmesi gereken 3D filmlerin de festivallerde görünür olabildikleridir. İlginç olan bu festivallerle özdeşleşmiş, sinema tarihinde auteur olarak iz bırakmış yönetmenlerin de 3D film çekmesidir. Bu isimlere Win Wenders ve Werner Herzog (bkz. Elsaesser, **a.g.e.**, s. 237) yanı sıra Jean-Luc Godard ve Peter Greenaway da eklenebilir. <http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-festival-review-3x3d-1200487536/>, Peter Debruge, Erişim Tarihi: 16 Nisan 2014.

³³² <http://www.tersinija.com/beyaz-bant-das-weisse-band-fasizmin-anatomisi/>, Ercan Dalkılıç, Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

köprü kurmaktadır. Ancak filmin geçtiği tarihten ayrı düşünülemez ve o günü akla getirecek yönünün siyah-beyaz renk kullanımı olduğunu söylemek gerekir. Yönetmenin kendisi de filmin siyah-beyaz olmasına dair şu cümleleri paylaşır:

“(…) İzleyici kendini rahatlıkla o dönemde hissedebilmeli. Bu dönemle ilgili bildikleri her şey siyah beyaz. Sona ermekte olan 19. yy fotoğrafın keşfiyle toplumsal bellekte siyah beyazı akla getiriyor. Önceki yüzyıllarla ilgili bir film yapmak isterseniz bu çok daha zor olacaktır; çünkü o dönemlerle ilgili bildiğimiz şeyleri tablolardan biliyoruz. Orada bugün aynısını elde edemediğimiz renkleri görüyoruz.”³³³

Barış Saydam ise filmin siyah-beyaz olmasını yönetmen günümüzde kullanılmayan bir renk paletine başvuruyor şeklinde açıklar.³³⁴ Böyle bir renk paletinin (siyah-beyaz) kullanımı günümüzün egemen estetiği olmasa da son yıllarda böyle filmleri görmemizdeki artışa ek olarak bu filmlerin ısrarcı biçimde birçok kanal tarafından onurlandırılması ilginçtir. Örneğin *Das Weisse Band*'ın sinema kamuoyu açısından önemli olduğuna dair somut verileri göstermek gerekirse, film ilk kez görücüye çıktığı Cannes Film Festival'inde Altın Palmiye ödülü başta olmak üzere³³⁵ bugüne kadar toplam 50 tane ödül kazanmıştır.³³⁶ Bunun dışında Altyazı Dergisi'nin 2010 yılında gerçekleştirdiği 21. yy'nin en iyi 50 filmi soruşturmasına da 4.sıradan girmiştir.³³⁷ 2011 yılının siyah beyaz filmi ise Bela Tarr'ın yönetmenliğini üstlendiği *A Torino lo (Torino Atı)* isimli filmidir. Çıkan fırtınadan dolayı evlerinde mahsur kalan bir baba ve kızın 6 günlük hikayesi de Berlin Film Festival'inde Gümüş Ayı Ödülü'yle onurlandırılmıştır³³⁸ Bunun yanı sıra film Sight and Sound Dergisi'nin 100 eleştirmen ve kuratöre yılın en iyi filmlerini sorarak yaptığı geleneksel listeye 6.sıradan girme başarısı göstermiştir.³³⁹ 2012 yılının siyah beyaz filmi olan *Frances Ha* adlı filmde bir genç kızın New York da bir birey olarak var

³³³ Thomas Assheuer, **Yakın Plan Haneke**, Çev: Nazlı Pekkan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013, s. 135.

³³⁴ <http://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/6-masumiyetin-yitirilmesi-beyaz-bant.aspx>, Barış Saydam, Erişim Tarihi: 15 Nisan 2014.

³³⁵ <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2009/awardCompetition.html> Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

³³⁶ <http://www.imdb.com/title/tt1149362/> Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

³³⁷ 2000'ler En İyi 50 Film, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 92, Şubat 2010, s. 37.

³³⁸ http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2011/03_preistrger_2011/03_preistraeger_2011.html Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

³³⁹ <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49804> Erişim Tarihi: 13 Nisan 2014. Ayrıca bu listede bir sonraki bölümde detaylı tartışılacak *The Artist*'in de 5.sırada olduğunu belirtmek gerekir. Biri sessiz olmak üzere 2 siyah-beyaz film 2011 listesine girme başarısı göstermiştir.

olma çabasını anlatır. Altın Küre adaylığı yanında Talinn Siyah Geceler Film Festivali'nden aldığı bir İzleyici Ödülü bulunmaktadır.³⁴⁰ Filmin onurlandırılması bununla da sınırlı kalmamaktadır. Örneğin Türkiyeli Eleştirmenler Birliği olarak adlandırılabilir Siyah'ın üyeleri arasında her sene yaptığı en iyi yabancı filmler listesine 80'in üzerinde filmin oylanmasına karşın bir siyah beyaz film 3.sıradan girebilmektedir.³⁴¹ Film Altyazı Dergisi yazarlarının seçimindeyse 2. sıraya kadar yükselebilmektedir.³⁴² 2013 yılında çekilen dikkat çekici siyah beyaz film ise Alexander Payne'in *Nebraska* adlı filmidir. Film, prömiyerini yaptığı Cannes Film Festival'inden En İyi Aktör Ödülü'yle³⁴³ dönmüştür, ardından Oscar Ödülleri'nde de 6 dalda ödüle aday olma³⁴⁴ başarısına erişmiştir. Tomris Laffly oldukça değerli bulduğu filmin siyah-beyaz oluşunu olumlamaktadır.

*“(...) Siyah-beyaz karelerin getirdiği fotografik nostalji, Orta Amerika'nın düzlüğüyle (ya da tekdüzeliğiyle) ve özellikle de çoğu yaşlanmakta olan kasaba ahalisinin yaşam temposuyla çelişmeyen, aksine bu unsurları ahenkle besleyen bir atmosfer yaratıyor. Kimi zaman çoktan sona ermiş bir devire ait bir fotoğraf albümüne bakıyormuşsunuz hissini uyandırıyor Nebraska, uzun planları ve mekanı içine sindiren kadrajlarıyla...”*³⁴⁵

Adı geçen siyah beyaz filmlerin bir değil birçok ülkedeki onurlandırılmaları (ödülleri, listeleri, yazılar vs.) daha da çeşitlendirilebilir. Görüldüğü gibi bir sonraki bölümde daha genişçe ele alınacak 2011 yapımı *The Artist* filmi gibi sinemanın ilk dönemlerinde teknik yetersizlikler sebebiyle egemen olduğu söylenebilecek siyah beyaz filmler ardı ardına yapılmakta ve birçok kanal tarafından onurlandırılıp ısrarla sinema kamuoyunun önüne getirilmektedir. Monaco'ya göre renkli film gerçekliğe siyah beyaz filmde daha fazla yakındır sesli filmse sessiz filmde daha fazla yakındır.³⁴⁶ O halde sinema bir taraftan gerçeğe sürekli yaklaşmaya çalışırken artık gerçeğin içine o derece düşüp yanılsamasını kaybettiğinden, neredeyse sinema diye bir şey ortada kalmadığını düşündüğü için mi bir yandan da sinemanın ilk yıllarını hatırlatan bir estetiği durmadan onurlandırmaktadır diye düşünülebilir. Bu soru

³⁴⁰ http://www.imdb.com/title/tt2347569/awards?ref=tt_awd Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

³⁴¹ <http://www.siyad.org/article.php?id=8226>, Erişim Tarihi: 4 Nisan 2014.

³⁴² 2013'ün En İyileri, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı 136: Şubat 2014, s. 48

³⁴³ <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2013/awardCompetition.html> 29 Mart 2014.

³⁴⁴ <http://oscar.go.com/nominees> Erişim Tarihi: 29 Mart 2014

³⁴⁵ <http://eksisinema.com/nebraska-2013-tekduzeligin-mizahi/>, Tomris Laffly, Erişim Tarihi: 10 Nisan 2014.

³⁴⁶ Monaco, **a.g.e.**, s. 31

üzerinde düşünmeye değerdir. Ancak böyle düşünmek yerine ayrımsızlaştığını düşünmek daha doğru olabilir. Çünkü sinemanın yanılması kaybetmiş olabileceği tartışmasının da yeni olmadığı belirtilmelidir. Gombrich, Ressam Theon'dan bir örnek verir, antikçağda yaptığı bir asker resmini trompet sesleriyle sergilemiş ve yazarın aktardığına göre müzik yanılmayı çok yoğunlaştırmıştır. Resmin gerçek hayat olduğu hissiyatı güçlenmiştir. Buradan hareketle ilk sesli filmlerin gösterime başladığı zamanlarda yanılma kaybını güçlendirip, insanların karşısındakini gerçek sanıverdiğini (bir kez daha) belirtir.³⁴⁷ 1930'larda sadece sesin filmlere dahil olması bile yanılmayı kaybettiğini iddia ettirebiliyorsa, o halde sinemadaki her bir teknolojik eklemenin bu yanılma kaybı tartışmasını bir kez daha gündeme getirmesi kaçınılmazdır. Sinema tarihi yanılmayı kaybetmeye çabalamanın tarihi gibidir. Her değişiklik bir yanılma kaybı şeklinde düşünülebilir. Bu açıdan artık tek bir dönemden hareketle böyle bir iddiada bulunmak pek de mantıklı gelmemektedir. Bunun yerine bir çok farklı deneyim biçiminin (siyah-beyaz film, sessiz film, renkli film, çok boyutlu film, selüloit film ve dijital film, multipleks sinema ve ev sineması, sosyal medya destekli katılımcı film gibi) görünür olduğu, ayrımların giderek ortadan kaldırıldığı dönemlerden geçtiğimizi söylemek mantıklıdır.

Tartışma: The Artist ve Hugo³⁴⁸

2012 yılı Oscar törenlerinden önce her zamanki tahminler yürütülmektedir. O yıl adaylar arasından iki filmin ödülde söz sahibi olacağı sıklıkla tartışılmaktadır. Nitekim beklenen olur ve iki film de kazandıkları 5'er ödül ile geceye damgasını vurur. İki filmin ismi de ödüllerden sonra manşete taşınmıştır.³⁴⁹ Oscar'ın sinema sanatını temsil edebilme gücü, bir takım politikalar, tanıtım çalışmaları ve oy kullananların kimlikleri üzerinden hep tartışıla gelmiştir. Los Angeles Times'da çıkan grafiklerde oy kullananların %94'ünün beyaz ırktan geldiği, %77'sinin erkek

³⁴⁷ Gombrich, 1992. **a.g.e.**, s. 203.

³⁴⁸ Bu iki örneğe paralel olarak başka ikili örneğin de farklı bir tartışmayı hak edebileceğini eklemek gerekir. Michel Hazanavicius'un The Artist'den bir sonraki filmi 2014 yapımı The Search'ün, Fred Zinneman'ın 1948 yapımı aynı adlı filminin yeniden çevrimi olduğu ifade edilmektedir. Aynı yıl Jean-Luc Godard da Goodbye to Language adlı 3D bir film çekmiştir ve ikisi de Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye Ödülü için yarışmaktadır. <http://variety.com/2014/film/news/cannes-unveils-2014-official-selection-lineup-1201158710/> Erişim Tarihi: 19 Nisan 2014.

³⁴⁹ <http://www.hollywoodreporter.com/news/oscar-the-artist-hugo-academy-awards-295194>, Greg Kilday, Erişim Tarihi: 29 Mart 2014.

ve yaş ortalamasının 62 civarı olduğu gibi sonuçları varılmıştır.³⁵⁰ Bu açıdan bakıldığında kimlerin beğenisini ortaya çıkardığı dikkate değer bir tartışmaya kapı açsa da, Oscar'ın sinema kamuoyunun merakla beklediği, gazetelerin, televizyonların özel yayınlar hazırladığı bir tören olageldiği ve kamuoyunun film izleme tercihlerine de bir şekilde sızabildiği aşikardır. 2012 yılında özellikle ön plana çıkan bu filmler ise bu çalışmanın en başından beri ortaya koymaya çabaladığı ne varsa onları bir potada somutlaştırmakta gibidir.

Sinema tarihinin ilerleme adı altında yaşadığı dönüşümler içinde geçmişe belirgin bir dönüşü sergilediği dikkat çekici süreçler olmuştur. Bugün yaşanan geri dönüşün bile geçen yüzyılın sinemasında belirgin karşılıklarının olduğunu belirtmek gerekir. 1920'li yıllarda insanların dünya savaşından önceki dönemin filmleri tekrar görmeye başladığı bilinmektedir. 1921 yılında Chicago gibi kent merkezlerinde başlayıp giderek yayılan "Old Time Movie Show" adındaki etkinlikler dikkat çekmektedir. Bu etkinlikler William M. Drew'a göre erken sinema salonlarının ve filmlerinin gülünçlüğü'nün temsilini teşvik ediyordu. Ona göre insanlar erken zamanın hamliğini unutmuştur. Onlar o an sadece (1920'lerde) sunulan modern konforun ve zarafetin etkisindedirler. Schade sinema salonunun sağladığı gibi eski baş belalarını tanımak yeni bir haza dönüşmekte ve heyecan yaratmaktadır, gülmeye teşvik edici malzeme eski olduğundan izleyiciyi dışarıda bırakmaktan öte bir histeri uyandırmaktadır.³⁵¹ Des O'Rawe'e göre siyah renk eksikliği olmadığı gibi sessizlik de ses eksikliği değildir. Sessizlik hiçbir zaman mutlak olmamıştır. Yazar burada Susan Sontag'a gönderme yapar ve her şeyin karşıtıyla var olduğunu söyler. Sessizlik her daim aksini ima eder dolayısıyla bu durum sağ olmadan sol, aşağı olmadan da yukarının olamayacağına benzer ve 2006 yılında kaleme aldığı bu yazıda sessiz dönemdeki hareketli görüntünün estetik etkisinin yerine Hollywood'un şablon sinemasının konulduğunu, ne kadar başyapıtlar çıksın bu başyapıtların o kadar da fazla olmadığını ve 21. yy'a doğru çok daha azaldığını ekler. Sinema sesi kazanarak bir ilerleme yanılgısına kapılmış ve kültür ticaretine dönüşmüştür. Ona göre sessiz sinema tarihte hep var olmuştur. Sesli filmin içindeki anlamlı her sessizlik de gücünü buradan alır ve bu sesli filmlerin içindeki tüm sessizlikler sanat icra eden yönetmenlerce bugün hala sinema sanatının doğasını kaybetmediğinin

³⁵⁰ <http://graphics.latimes.com/towergraphic-la-et-academy-tower/> Erişim Tarihi: 29 Mart 2014.

³⁵¹ William M. Drew, **The Last Picture Show**, Scarecrow Press Inc, United Kingdom, s. xviii

işaretini verir gibidirler, sessiz sinema bitmemiş, dağılmıştır.³⁵² Bu açıdan *The Artist*'in bu dağılmanın en uç örneklerinden biri olduğunu söyleyebilecek çeşitli doneler mevcuttur.

Sessiz film dönemi 1928'lerin sonunda *Jazz Singer (Jazz Şarkıcısı)* filmiyle son bulmasa bile, sesin icadı sinemanın icadından bu yana en büyük buluş olarak kayda geçer. Sesin girmesiyle farklı diller sorunu da aşılmaya çalışılırken sessiz filmler bir süre daha yapılmaya devam edecektir. Bu konudaki en dikkat çekici yönetmen de Charlie Chaplin'dir. *City Lights* (1931) filmi yapar ve şöyle bir ifade bulur:

*“Mimiklerimle bir söylevden daha fazlasını veririm. Sahnedeki oyunun iyi konuşulan filmde daha fazlası olduğunu göze alırım. Diğer yandan oyunum Hamlet'deki gibi ağızdan çıkan güzel kelimelere bağlı değildir. İyi bir sessiz filmin sahnelenen oyundan daha fazlasını barındırdığını düşünürüm. Bana göre bir filmde konuşma varsa orada sanata özgü yanlısına eksik kalır. Film konuştuğunda yanlısına yok olur.”*³⁵³

Bu noktada Michel Hazanavicius'un *The Artist* filmi anlamaya çalışırken Chaplin'in görüşlerinden yararlanmak oldukça aydınlatıcı olmaktadır. 2011 yılında ilk olarak Cannes Film Festivali'nde görücüye çıkıp En İyi Aktör Ödülü alan³⁵⁴ alan siyah-beyaz aynı zamanda sessiz olan bu film, sesli filmlerin giderek endüstriye hakim olmaya başladığı bir dönemde geçmektedir. Filmin başrol oyuncusu Jean Dujardin (filmdeki ismi George Valentin) de özellikle mimikleriyle kendini var etmiş bir oyuncu olarak sesiyle aynı başarıyı yakalayamadığı için giderek gözden düşmektedir. Kariyerinde yukarılara tırmanan sevgilisi Berenico Bejo (filmdeki ismi Peppy Miller) ise onu bu düşüşten kurtarmaya çalışmaktadır. Film anlattığı dönemin koşulları göz önüne alındığında içeriğine uygun bir biçime sahiptir.

Valentin'in içinde bulunduğu durum Chaplin'in içinde bulunduğu durumla ciddi benzerlikler taşımaktadır. Örneğin her ne kadar ses egemen olmaya başlasa da Chaplin Hollywood ürünlerinin %40'ının hala sessiz olacağına duyduğu inancı

³⁵² Des O'Rawe, Büyük Sır: Sessizlik, Sinema ve Modernizm, Çev: Yüksel Tuna, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014, s. 115-127.

³⁵³ Drew., a.g.e., s. 9.

³⁵⁴ <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2011/awardCompetition.html> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2014.

belirtmektedir.³⁵⁵ Örneğin sesli filmlerin ağırlığının hissedilmeye başladığı 1931 yılında Chaplin *City Lights* filmi çekmiştir, sessiz filmin ölmediğine vurgu yapmak istemiştir. Chaplin'in filmine binlerce seyircinin akın ettiği bilinir. Birçok stüdyo 50 biletlik bloklar satın almıştır. Yeni sessiz filme halkın reaksiyonunu öğrenmekte isteklidir. Chaplin, Albert Einstein ve eşini dahi filmin prömiyerine davet etmiştir.³⁵⁶



Şekil-12

Sesli Dönemin Sessiz Filmi *City Lights*'ın Gala Girişi

³⁵⁵ Drew., a.g.e., s. 9.

³⁵⁶ y.a.g.e., s.11.



Şekil-13

City Lights'ın Davetlilerinden: Einstein ve Eşi

Hazanavicius'un filmindeyse Valentin'i büyük çöküşten kurtaracak olan durumun, sinemaya yeni bir tür olarak girecek müzikallerin olması önem taşır. Valentin en sonunda sinemanın gidişatına boyun eğip kendi kariyerini kurtarır. Chaplin'in de sessiz filmdeki ısrarı bir süre sonra ister istemez son bulacaktır. 1940'a gelindiğinde artık sesli çağa uyum sağlamadan bekleyebilecek bir kitle yoktur. Bu dönemde *Great Dictator* ilk sesli filmi olarak çıkagelir. 1942'de *Gold Rush* filmiyle sessiz sinemaya özgü arayazılar çıkarılırken konuşmalar eklenmiştir. Bu açılardan bakıldığında Chaplin'in sinema serüveniyle Valentin arasındaki benzerlik önemli boyuttadır. Ayrıca filmin yine yakın dönemlerdeki başka hikayelerle benzerliği de dikkat çekicidir. Örneğin *A Star a Born* adlı 1937 yapımı film bunlardan biridir. Sinemada artık kullanılmayan dar 1.37: 1 formatı³⁵⁷ dışında arayazıları ve neredeyse tümü sessiz olan estetiğinde, o günün sinemasını günümüze taşıma işlevine sahiptir. Filmin başında sinema salonunda film izleyen insanları göstermesiyle de sinemanın ilk yıllarındaki film deneyimine de göndermede bulunur. Filmin sonunda Valentin'in müzikal oyuncusu olarak kariyerine devam ettiği sahne dışında filmdeki sesli kabus sahnesi, filmi o günün sinemasının taklidinden ayıran önemli detaylardan biridir. Sesin sinemaya girişi Valentin'in oynadığı karakter için gerçek anlamda bir kabustur

³⁵⁷ Mehmet Açar, Sessiz Film Nostaljisi: Artist, **Habertürk**, 29 Ocak 2012.

çünkü kariyeri tehlikededir, yönetmen bu durumu oyuncunun rüyasına taşır, oyuncu rüyasında sesler duymaya başlar ve bu sesler onu tedirgin eder, izleyici de o noktaya kadar sessiz (fon müziği hariç) sessiz biçimde ilerlemiş olan filmde ilk kez bu sesleri duyacak ve tedirgin olacaktır. Bu noktada filmin O'Drew'in kast ettiği, sesli sinemanın içindeki bir yaratıcılık olan sessizliğin günümüzdeki izdüşümü olduğunu söylemek mümkün. Bu sahnede ağırlıklı olarak sessizliğin içinde sesin yaratıcı kullanımına tanık olunmakta. Burada ses sessizliği vurguladığı gibi, sessizliğin de sesi nasıl öne çıkardığı daha iyi anlaşılabilir oluyor. Atilla Dorsay da o sahne için sesin hayatımızdaki önemine dair çok şey söyleyen, çok ilginç ve çok kapsamlı bir sahne olduğunu söyler.³⁵⁸ Bu sahnede oyuncu çevredeki birçok sesi duyup tedirgin olsa da tek duyamadığı kendi sesidir. Filmin sessizliği yaratıcı şekilde kullanmasının bir maharet olduğu sinemada, Hazanavicius eliyle sinema tarihinde sessizlikten sanat çıkararak yönetmenliğin bir doruk noktasını işaret ettiği de söylenebilir. Bu noktada Geoffrey Macnab, filmin izleyicisine bir sessiz film izlediğini bile unutturduğunu söyler ve bu çağda sessiz film çekmenin biçimsel anlamdaki zorluğuna işaret eder. Chaplin gibi o da diyaloglar yerine mimiklere ihtiyacımız olduğunu belirtir.³⁵⁹ Sessizliğin yaratıcı kullanım alanı bu filmde süre olarak da epey artmış olarak düşünülebilir. Sinemanın egemen estetiği olmayı çoktan bırakmış (teknik kusursuzca doğru gitmesiyle) halinde bir filmin ciddi bir estetik başarı olarak görülmesi düşündürücüdür. Oysa Ali Deniz Şensöz filme ilişkin *Hugo*'da eleştirilen ticari zihniyetin bir ürünü olarak nostaljiyi kullanıp yepyeni peliküllerde “-miş” gibi yaptığını söyler.³⁶⁰

Peter Bradshaw filmin, sessiz filmi sinemanın türlerinden biri olarak ele aldığını belirtir ve filmin modası geçmiş bir teknolojiyi kullandığı yanılığına düşmemek gerektiğini söyler. Ona göre yönetmenler tıpkı bilimkurgu ya da korku türlerinde nasıl yeni filmler yapıyorsa Hazanavicius'un da yaptığı sessiz film türünde yeni bir filme imza atmaktır.³⁶¹ Sinemanın gelişimi konusunda Baudrillard da dikkat çekici açıklamalarda bulunmuştur. Ona göre sinema fantastik veya mitik olandan gerçekçi ve hipergerçek olana doğru bir gelişim çizgisi seyreder. Giderek sinemanın

³⁵⁸ Atilla Dorsay, Filmlerin Sesi Yokken, **Sabah**, 28 Ocak 2012.

³⁵⁹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-artist-cannes-film-festival-2285354.html>, Geoffrey Macnab, Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014.

³⁶⁰ Ali Deniz Şensöz, Artist ve Hugo: Rüyaları Sessizce Yakalayanlar, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 114, Şubat 2012, s. 44-45.

³⁶¹ <http://www.theguardian.com/film/2011/may/16/cannes-2011-the-artist-michael-footnote-review>, Peter Bradshaw, Erişim Tarihi: 4 Nisan 2014.

mutlak gerçeğe doğru gittiği görülmektedir. Bir ayna işlevi gören sinemanın geçmişinden kopya çekmesi doğaldır. Baudrillard'a göre de özgün sessiz filmlerden daha kusursuz sessiz filmler yapılabilecektir. Bu da sinemanın hipergerçeği olarak tanımlanabilir. Yazar *The Artist* filmini görmeye ömrü yetmese de, adeta onu tanımlamaya çalışır ifadeler kullanmaktadır.³⁶² Filmi ilk gösteriminde izleyen Mehmet Basutçu filmde çok etkilenmiş, yazısında sinema sanatının geçirdiği dönüşümlere karşın sinemanın ilk dönemlerine egemen bir estetiğin 2011 yılında bile etkileyici olabileceğini belirtmiştir.³⁶³ Bu açıdan sinemanın çeşitli dönemleri çoğunlukla da teknik olanaklardan ötürü belli bir estetiğin egemenliği ile tarif edilirken (sessiz film dönemi, renkli film dönemi gibi) artık teknik olanakların kusursuz boyutlara ulaştığı bir çağda sessiz film ile aynı yıl çekilen üç boyutlu bir sinema estetiği de benzer bir onurlandırmaya tabi olmaktadır. *The Artist* filmi 1927'de başlayıp sesli döneme geçişteki bocalamaların içinden geçip 1931 yılında sona erer. Martin Scorsese'nin yaptığı *Hugo* ise 1931 yılında başlar. Filmin ismini de taşıyan bir oğlan çocuğu olan Hugo babasını kaybettikten sonra bir istasyonda yaşamaktadır. Bir yandan istasyondaki yetimleri yakalamaya çalışan istasyon görevlisinden kaçarken diğer yandan da istasyonda oyuncak satan George Amca (Méliés) ile tanışır. Hugo babasından kalan Automaton'u tamir etmek için bir takım malzemeyi oyuncakçıdan aşırırken yakalanır. Hugo, Automaton'u tamir eder etmesine de ancak bu sefer de onu çalıştırmak için kalp şeklindeki anahtara ihtiyacı olacaktır. O anahtarı bulup düzeneği çalıştırdığında babasından gelecek bir mesaj olduğuna inanır. Düzenek, George Melies'in 1902 yapımı *La Voyage Dans La Lune* (*Aya Seyahat*) filminden bir kareyi çizerek altına da yaratıcısının ismini yazar. Bu noktada film Hugo'nun arayışından uzaklaşır ve Hugo ile Meliés'nin üvey kızı Isabelle'in sinema ve Meliés'nin yaratıcılığını keşfettikleri bir yolculuğa çıkarır. Örneğin Hugo'nun Automaton'u çalıştırmasını sağlayacak anahtarın kalp şeklinde olması bile özellikle düşünülmüştür. Hakan Savaş'a göre yönetmen Martin Scorsese kalbin, sevginin sembolü olduğundan hareketle filmi sadece ustalara saygı duruşu olarak tasarlamamış aynı zamanda sinema sevgisinin nasıl bir şey olduğunu

³⁶² Baudrillard, a.g.e., s. 77.

³⁶³ Mehmet Basutçu, Sesli, Sessiz ya da 3 Boyutlu: Sinema Her Şeydir!, **Cumhuriyet**, 16 Mayıs 2011.

hatırlatmaya çalışmıştır.³⁶⁴ Aynı zamanda filmin; Paris'i, insanların, çarkların içine yerleştirip, Chaplin'in 1936 yapımı *Modern Times (Asri Zamanlar)* filmine de gönderme yaptığı söylenebilir. İkinci yarıda Melies'in sinema geçmişine odaklanan film *The Artist* gibi izleyicisini sinema tarihinin bir takım dönemeçlerinden de haberdar etmektedir. 1.Dünya Savaşı ile birlikte artık yaşamın kendisi ön plana geçmiş ve Meliés'nin filmlerine olan ilgi ortadan kalkmıştır. Meliés de dekorlarını, filmlerini yakmış ve sinema kariyerini acı bir şekilde noktalamıştır. Bu filmlerin bir kısmı Meliés tarafından kimyasallarını dönüştüren bir fabrikaya verilmiştir çünkü o dönüştürülen maddeler topuklu ayakkabıların yapımında kullanılmaktadır. Filmin ilk yarısında Isabelle yere düştüğünde insanların onun üzerine basması da bu noktada dikkati çeker. Burada Şensöz'ün belirttiğine göre sessiz film estetiğinde karşımıza çıkan iki görüntünün birbirinin üzerine bindirilmesi şekliyle bu sahnenin izleyiciye aktarılması önemlidir. En nihayetinde seyirciyi aya veya denizin altına doğru bir yolculuğa çıkaran peliküller bir kız çocuğunu ezen peliküllere dönüşmüştür. Şensöz'e göre sinemanın kültürel birikiminin nasıl da ticari bir araca dönüştüğü gösterilmiş olur. *Hugo* mirasın korunmasına yönelik bir his yaratmaya çalışır. *The Artist*'in ise öyle bir dertten ziyade eskiyi estetik bir imitasyon olarak kullanıp izleyici yakaladığı söylenebilir. Yazarın filme dair bu yorumu Featherstone'un anlatmaya çalıştığı sanatın; pastij, kültürel derinsizlik ve daha önce yapılanı yapmaktan ötesini gerçekleştiremeyeceğine dair görüşüyle oldukça örtüşür. Aynı zamanda iki filmin yaratılış motivasyonları üzerinden Lumière ve Meliés paralelliğinin kurulabileceğini belirtir.³⁶⁵ Burada Melies'in haliyle *Hugo* Lumière'in ise *The Artist* filmiyle ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Zeynep Dadak'a göre *Hugo*'da 20.yy'ın ilk 30 yılına damga vuran buhara ve hıza yani makineye duyulan hayranlığın yanında modernleşmeyle birlikte gelen hırs ve savaflara duyulan öfke de vardır. Ritzer'in de McDonaldlaştırma olarak kavramlaştırdığı seri üretimin el emeğini görünmez kılışı yazar için sinema tarihini yazmak demektir. Film üçüncü boyutta sinema tarihine de bir boyut katar, Meliés'nin gerçekte mutsuz biten hayatına hayallerin yani sinemanın dünyasında müdahale ederek değiştirir.³⁶⁶ Film sinema sanatının çocukluğuna dönerken, çocukluğumuzun naifliğini perdeye taşır gibidir.

³⁶⁴ Hakan Savaş, Bir Yangının Külünü Yeniden Yakıp Geçti, **Sözcükler İki Aylık Edebiyat Dergisi**, sayı:37, Mayıs-Haziran 2013, s. 124. Ayrıca bu yazının içinde bulunduğu kitap: Hakan Savaş, Kiraz **Mevsimi ve Sinema Bileti**, Nirengi Kitap, 2012, s. 131-138.

³⁶⁵ Ali Deniz Şensöz, **a.g.e.**, s. 44-45

³⁶⁶ Zeynep Dadak, Hugo, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı:114, Şubat 2012, s. 55.

Savaş da filmin bu özelliğine dikkati çeker: *Sinema salonundan ilk kez film izleyip çıktığınızda duyulan çocuksu heyecanı bu filmi izledikten sonra da duyduğunuzda içinizdeki sinema sevgisinin hiç küllenmeyeceğinden emin olabilirsiniz* der.³⁶⁷ Basutçu'nun *The Artist* için söylediklerinin aynısı karşımızdadır. Ortak nokta ne olursa olsun insanların önünde duran sinemanın ve sinema sevgisinin daimi oluşudur. Atilla Dorsay da filmin bugünden sinemanın ilk yıllarına bakışını son derece olumlu bulur. Filmde Meliés'nin sinemayı bir büyü, sihirbazlık olarak yorumlaması yüceltilmektedir ve Dorsay'a göre Meliés olmasa ne fantastik ne bilim-kurgu olur, Lumière'in kötümser tahmini doğrulanır ve belki de sinema sanatı henüz doğmadan ölürdü. 21.yy'ın blockbusterları da olmazdı.³⁶⁸ Nitekim Savaş için bu film Meliés'nin gerçek hayatta fazlasıyla hak ettiği mutlu sonu tam da Meliés'e yakışır biçimde düşlerin dünyasında yani sinemada bahşeder.³⁶⁹ Aynı zamanda Lumière'in trenini 1930'larda 3D olarak gösterime sokup mediumdan kaynaklanan izleyicilerde bir korku yaratma çabasının son derece kusursuzlaşan bir teknik sayesinde 21.yy'daki karşılığı olarak da görülebilir.³⁷⁰ Nitekim filmin tren istasyonunda geçmesinin dışında bir rüya sahnesinde insanların korkuyla kaçışmalarına göndermeler de dikkat çekicidir. Şayet Baudrillard yaşasaydı *Hugo*'yu olumlar mıydı? Yüksek bir ihtimal gibi durmuyor. Yazar Jarmush, Antonioni, Godard gibi auteursleri olumlarken, Scorsese'nin sinemanın yanılsama kaybına katkıda bulunduğunu söylüyordu çünkü onun filmleri ileri teknoloji ve barok düzenin çıldırılmış düzenini temsil ederdi.³⁷¹ *Hugo* da bize pazarlandığı şekliyle ileri teknolojinin nimetlerinden yararlanmakta tereddüt etmemişe benzemektedir. Ama bu teknolojiyle sinemanın ilk büyücüsü anlatılıyor. Elbet Meliés bugün yaşasaydı ve imkanı olsaydı böyle bir film / filmler mi çekerdi o da başka önemli sorudur. Kimi yazarlar için öyle işaretler bulunsa da Meliés'nin endüstriye ayak uyduramayıp yaşlılar evinde son bulan³⁷² buruk hikayesi ticareti eleştirirken dahi onun yasalarından kurtulabildiği iddia edilemeyecek filmleri yapabilir miydi sorusunu pek de olumlayacak bir görüntü çizememektedir. Ne olursa olsun bunun hiçbir zaman tam olarak cevaplanamayacak bir soru olduğu gerçeği de unutulmamalıdır. Filmden geriye kalansa Meliés'nin sanat olma yolunda ilk

³⁶⁷ Savaş, **a.g.e.**, s. 126.

³⁶⁸ Atilla Dorsay, Sinemanın Şafağına Yolculuk, **Sabah**, 10 Aralık 2011.

³⁶⁹ Savaş, **a.g.e.**, s. 126.

³⁷⁰ <http://www.theguardian.com/film/2011/dec/01/hugo-scorsese-film-review>, Peter Bradshaw, Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014

³⁷¹ Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev: Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul, 2011, s. 32.

³⁷² Teksoy, **a.g.e.**, s. 39.

tohumlarını attığı sinemanın, filmde gösterildiği şekliyle bu sanata duyulan aşkı çocuklar üzerinde somutlaştırıp geleceğe aktarılmasına sağladığı büyük katkıdır. Sinemanın aynı zamanda kültür endüstrisinin bir parçası olmaktan da kurtulamayacağını, ondan ayrımsızlaşamayacağını düşündürmesidir.

McLuhan geçmişin başını alıp gittiğini her şey geçip yeni bir yaşama ve ortama girildiğinde dünün nesnelere dönüldüğünü, onların arandığını söylemektedir. Yaşam ileriye doğru sürüklenirken ayaklar geriye gider oysaki yine aynı kitapta Montaigne'den yaptığı alıntı da her şeyin kendi gününde güzel olduğunu söyler, kısaca bugün ne güzel olan neyse hayat onunla güzeldir.³⁷³ Bugünün güzelliğinden kast edilen geçmişe dönmek ve bugünün içinde onu yaşamak olamaz mı? Görünüşte bugün geçmişten ayrışan değil olabildiğince onu yaşamaya çalışan bir zamanı işaret eder gibidir. Her iki filme de bakıldığında sinemanın biraz da hüzünlü tarihini karşımızda bulmak mümkündür. Bir tanesi sinemanın geçmişini o güne alabildiğine sadık bir estetikle karşımıza çıkarırken diğeryse 3D teknolojinin nimetlerinden yararlanarak bir değerinin bittiği tarihte başlar ve izleyicisini daha da öncesine götürür. İki filmin yansıttığı çeşitliliğin özünde ortak, iç içe geçen özellikler bulmak kaçınılmazdır. İlk görünen sinemanın geçmişine dönmekte o geçmişte gezinti yapmakta ısrarcı oluşlarıdır. Ancak ayrımsızlaşmanın çok dikkat çekici başka bir noktası da iki filmin yönetmenleriyle ilgilidir. *The Artist* filminin yönetmeni Michel Hazanavicius Fransalı bir yönetmendir. Halbuki anlattığı film Hollywood'da geçmektedir. Oysa Martin Scorsese ise ABD'de yaşar ve Hollywood'un içerisinde film üretmektedir ama *Hugo* filmi Fransa'daki sinemanın ilk yıllarına odaklanır. Bu açılardan insanlık ayrımsızlaşma tarafından her yönden sarılmışçasına bir görüntü vermektedir. Bugünün içinde geçmişi yaşatmakla, kendi günü ile uzak bir geçmişi bütünleştirmekle kalmaz, iki farklı sinema ekolünün, kıtaların da iç içe geçebilmesini sağlar. Uğur Vardan'ın aktardığına göre bu noktadan sonrası ayrımsızlaşmanın uç bir karışımı sessiz ve siyah-beyaz bir film olan *The Artist*'i 3D gözlüklerle izleyebileceğimiz bir günün de geleceğini ön görmek olacaktır.³⁷⁴ Bu açılardan bakıldığında her iki filmin, sinema sezonunun sonunda bir Oscar töreninde zirveyi paylaşması oldukça anlamlıdır. Özellikle 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren ayrımsızlaştığı hissedilmeye başlanan bir sanat dalında 21.yy ile birlikte iyice ivme kazanan bu durumun o yılın bir tür özetini de sunduğu söylenen ödül töreninde

³⁷³ Mc Luhan, 2005, **a.g.e.**, s .75-96.

³⁷⁴ Uğur Vardan, Belki Üç Boyutlu Sessiz Film İzleriz, **Sabah**, 4 Mart 2012.

insanların karşısına çıkması umulan bir durum olmalıdır. Bundan sonra merak edilen ayrımsızlaşmanın daha ne kadar ileri götürülebileceğidir.



Şekil-14

The Artist Filminden Bir Kare



Şekil-15

Hugo Filminden Bir Kare

SONUÇ

Sinema tarihi modernleşme tarihinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır, Toplumsal hayattaki hızlı değişimlerin böyle bir sanatı doğurması kaçınılmaz olarak görülebilir. Modernizm “ya o - ya da o” şeklindeki indirgemeci yaklaşımların aksine “hem o - hem de o” şeklindeki bütünleştirici yaklaşımlara yakınlığı ile bilinir. Bu durum bir yerde duramamakla tanımlanır. Flaneur gibi oradan oraya savrulur insan. Bir yerde duramayan insan hareket halindeki insandır. Kısa zaman dilimleri içerisinde birçok yerde birden olabilme özelliğine sahip insandır. Teknolojideki gelişimlerin buradaki payı çok yüksektir, çünkü teknoloji geliştikçe mesafeler kısalmaktadır. İnsan fazla çaba harcamadan daha önce kat etmekte zorlandığı mesafelerin ne kadar da kolay kat edildiğine tanık olur. Bu çerçeveye oturtulduğunda böyle bir atmosferin içinde sinema gibi “hareketi” esas alan, bir yerde duramayan (görüntülerin insanların önünden akıp geçtiği), insanları yolculuklara çıkaran bir sanatın doğması daha anlaşılır olacaktır. Bu sanat, yapısı gereği yolculuklara çıkar, bir yerde sabit kalmaz, o yüzden de birliği değil çokluğu, tek tip görünümünün aksine çeşitliliği bünyesinde barındırmıştır. Ancak bu unsurlar sinema belli bir olgunluğa ulaşana dek yeterince görünür olamamıştır. Sinema modernizmin içine doğsa da bir sanat olarak kendi modernizmini yaratmasının belli bir süre almak zorunda olduğu tartışmasına çok benzer. İçindeki çeşitlilik her ne kadar görünür olmakta zorlansa da sinemanın tarihi bu çeşitliliği ortaya çıkarmaya çalışmanın tarihi olarak görülebilir. Bu noktada diğer sanatların da ayrımsızlaşma yolunda bir seyir izlediği görülmektedir. Onların modern sonrası halinin de kökeninde de fotoğraf / sinema / televizyon mediumlarının yeni bir sanat formu ve tartışması ortaya çıkarması yolunda yarattığı kırılma etkilidir. Bu çağda sanat kavramının da yukarıda bahsedilen teknolojilerin hayatı dolaylı kaydedebilme özelliğinden etkilenmemesi zordur. Burada sinema özelinde bahsedilen çeşitlilik kelimesinin çağrışımlarının da ötesine geçebilecek bir anlama tekabül eder: Birbirinden uzaklaşan, tek başına kalan kutuplardan ziyade onları bütünleştirmeye niyetlenen bir ayrımsızlaşmayı tanımlar. İçine çok fazla unsur katar. Örneğin izleyicinin belli bir mesafeden izlediği film ile arasındaki ayrımı kaldırma yönündeki ufak hareketler (sinemanın ilk döneminde panayır eğlencesi hali) bu özün ilk örneklerindedir. Nasıl ki sinema mesafeleri ortadan kaldırmaya niyetlenen bir çağın artistik ifadesiyse, neden kendinde de bu mesafeleri kaldıracak bir özü barındırmazın? Bu anlamda

sinemanın giderek gerçeğe yaklaşma çabasında attığı adımlar (sesin girişi, rengin girişi, 3D denemeleri, diğer teknik gelişimler vs.) ilk bakışta teknik olanakları kusursuzlaştırma gibi görülse de, aslında altında yatan sinemanın çıkış nedeni olan mesafeleri ortadan kaldırma çabasının kendi bünyesinde görünür olma hali olduğu söylenebilir. Sinema tarihi mesafeleri ortadan kaldırmaya çalışırken özellikle teknik bir takım engeller onu zorlamıştır ve bu çabaların ötesinde çoğunlukla mesafeler kolayca eritememiş, ayrımsız, çeşitlik içeren bir sinema deneyimi tam anlamıyla hakimiyet kurmakta zorlanmıştır. Örneğin sesi sinemaya almaya çalışırken, hatta başardıktan bir süre sonra bile izleyicilerin egemen deneyimi sessiz üzerine kuruludur. Keza rengin ortaya çıkış çabaları daha uzun zamanlar almış ve siyah-beyazın egemenliğini ancak 20. yy'ın ikinci yarısında kırmaya başlamıştır. 3D çabaları defalarca denenmiş, teknik yeterlilik süreci epey zaman almışken, 3D filmler gösterime girmiş, dönem dönem yığılmalar da yaratmıştır. Ama egemen deneyim olmak konusunda da zorlanmıştır. 20. yy'ın ikinci yarısında teknik olanakların kazandığı ivme, yolun sonuna yaklaşıldı inancı mesafelerin kat edilmesi yönünde dikkat çekicidir. Artık sinema insanların en mahrem köşelerinde (ev sineması) giderek daha fazla yer kaplamaya başlarken, geleneksel sinemalar da AVM'lerin içinde daha çok salonlara bölünerek bir değil bir çok türün salonlarda gösterilmesine imkan vermektedir. Mesafelerin kat edilmesi farklı kutupları aynı potaya atan bir tür çeşitliliği ifade ederken ister istemez sinema giderek ayrımsızlaştığını gözler önüne serer gibidir. Bu ayrımsızlaşma çok boyutludur ve çeşitliliği kapsar. Geçmişte belli bir deneyim türü; siyah-beyaz film, ya da auditoriumlar gibi belirgin egemenliği tekelinde tutar, günümüzde böyle bir egemenlik kaldığını söylemek zordur. Böyle bir egemenliğe 3D sahip olabilir mi? 3D'nin insanları gerçeğe daha da yakınlaştırma çabasının sinema mediumunun ilk çıktığı dönemde hissettirdikleriyle örtüşmesi ve 3D'nin daha önce denenmiş olmasının yanı sıra 21. yy'da çalışmamızdaki bir takım veriler sonucunda görünür olduğu söylenebilir. Ama 21. yy'ı şu an için 3D ile tanımlamaya çalışmak pek doğru gözükmemektedir. Eğer öyleyse hemen her yıl çekilen siyah-beyaz filmlerin birçok kanal tarafından sürekli onurlandırılması neyin göstergesidir? Ayrımsızlaşmadaki dikkat çekici unsurlardan birinin geçmişe dönüş olması, bugünün içinde geçmişi yaşama çabalarına işaret eder. Geçmişle bugün ayrımsızlaşma yolundadır. Yeni diye sunulan hep eskidir ve bugüne dek sadece yeterli egemenlik düzeyine ulaşamamıştır. Ama 21. yy ile birlikte eski olan (daha önce denenmiş) da giderek belli bir egemenlik düzeyi oluşturmuştur. Artık kökleri

geçmişte olan bir çok unsur görünür durumdadır. Tek tip deneyimin egemen olamadığı yerde ayrımlar ortadan kalkar. Ayrımlar filmle izleyici arasında da kalktığı gibi, filmle film arasında da kalkar. Hepsinin belli bir yer edindiği, birbirinden beslendiği ve adeta bir yerden yönetildiği bir dönem de yaşanmaya başlar. Tıpkı sinemanın 19. yy'ın sonlarındaki şartların sonucunda ortaya çıkması, ilk filmin trenin hareketini esas alması (Lumière'in treni kayda alması tesadüf değildir), ulaşımındaki ilerlemelerin ve ilginin ilk zamanda tren filmlerini bir tür haline getirmesi gibi, *Hugo* ve *The Artist*'in aynı yıl ödül kamuoyunun önüne gelmesi de benzer bir sürecin sonucudur. Bu noktada sadece bu iki örneğe bağlı kalınmamalı, bu örneklerin her an çeşitlendirilebileceği gözden kaçmamalıdır. Örneğin 2014 Cannes Film Festivali Official Selection (Resmi Seçki) festivalin ana ödülleri dağıtıldığı bölümdür ve 1800 tane film başvurmasına rağmen 18 filmin seçildiği³⁷⁵ göz önüne alınırsa son derece seçkin ve sinema kamuyonu şekillendirecek bir özelliği olduğu söylenebilir. Örneğin *The Artist*'in yönetmeni, Michel Hazanavicius'un yıllar önce çekilmiş *The Search* (1948) adlı filmi günümüzde çekerken, Jean-Luc Godard da 3D bir film yapmıştır. İki filmin de önümüzdeki günlerde bir takım görünürlükler elde edeceği öngörülebilir. Aynı zamanda Godard ana yarışmadaki en yaşlı yönetmendir (84). Yarışmadaki en genç yönetmen ise Xavier Dolan (25)'dir. Jüri Ödülü iki yönetmen arasında paylaştırılmıştır. Jüri Başkanı Jane Campion'na bu iki uç örneğe aynı ödülü vermelerinin, ayrımsızlıklarını vurgulamak adına kasıtlı olup olmadığı sorusuna başkan Campion'un olumlu yanıt vermesi³⁷⁶ de tartışmaya değerdir. Bu filmler de bu çalışmadan sonra bu minvalde ilerleyecek çalışmalarda tartışılacak örnekler arasına katılabilir.

Kamerasına trenin hareketini kaydeden insan artık *Hugo* filminde olduğu gibi trenle rengi de 3D'yi de bir araya getirebilmiş, karşısındaki rakip de siyah-beyaz ve sessiz bir film olabilmiştir. Mesafeleri kat etme çabası artık ayrımsızlaşmanın düzeylerini tartışacak bir noktaya gelmiştir. Sinema belki de uzun yıllardır *Hugo* ve *The Artist* filmini aynı potada dünyaya sunmak için can atmaktadır. Bu noktada bir gün *The Artist*'in 3D izlenebileceğini düşünmek çok mantıklıdır çünkü bundan sonra sorulması gerekenlerden birinin, film deneyimindeki ayrımsızlaşmanın daha nereye

³⁷⁵ http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/04/17/cannes-film-festival-announces-lineup/?_php=true&_type=blogs&_r=0, Doreen Carvajal, Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2014.

³⁷⁶ <http://www.indiewire.com/article/why-jane-campion-and-her-jury-awarded-winter-sleep-the-palme-dor>, Nigel M. Smith, 25 Mayıs 2014.

kadar götürülebileceği sorusu olduğu açıktır. Bütün bunların tekniğin kusursuzlaştırılmasıyla kurduğu ilişki şüphesiz ki son derece değerlidir. Ancak bütün bu olanların teknik kusursuzlaştığı için ortaya çıktığını düşünmek yanıltıcı olabilir. Aslında tüm bu olup bitenlere ulaşmak amacıyla yıllardır teknik kusursuzlaştırılmaya çalışılıyor olabilir mi? En önemli soru belki de budur. En nihayetinde mesafeleri kapatmaya çalışan bir çağın, sanatı da içine alması olağandır. Şayet sanat bir noktada kendi çağını anlatma gibi bir özelliği barındırıyorsa modern ve onun devamı olarak görülebilecek bu çağda da sinemanın bizzat başını çektiği “ayrısızlaşmayı izlemek” şeklinde bir çizgide hareket etmesi olağandır. Günümüzün sineması baskın bir film deneyimini öne çıkarmaktan ziyade çeşitli deneyim biçimlerini bir arada sunmayı, onları iç içe geçirmeyi yeğler görünmektedir. Bu durum çok boyutlu sinemadan, siyah-beyaza, internet teknolojilerinden televizyona hepsinin baskın bir deneyim olmaktan öte görünür olabildiği bir durumdur.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ADANIR, Oğuz; **Kültür, Politika ve Sanat**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, (2.baskı), 86 S.

ADORNO, Theodor ve HORKHEIMER, Max; **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2010. 390 S.

ADORNO, Theodor; **Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi**, Çev: Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007. 152 S.

ARMAĞAN, İbrahim; **Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme**, Hatipoğlu Yayınevi, Ankara, 1988. 166 S.

ARNHEIM, Rudolf; **Sanat Olarak Sinema**, Çev: Rabia Ünal, Öteki Yayınevi, Ankara, 2002. 190 S.

ASSHEUER, Thomas; **Yakın Plan Haneke**, Çev: Nazlı Pekkan, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013. 208 S.

BAUDELAIRE, Charles; **Modern Hayatın Ressamı**, Çev: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003. 256 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Çaresiz Stratejiler**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011b. 245 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Nesneler Sistemi**, Çev: Oğuz Adanır, Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011a. 247 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Sanat Komplosu: Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Çev: Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul, 2011d. 98 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011c. 210 S.

BAUDRILLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012. 256 S.

BAZIN, André; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995. 208 S.

BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınevi, İstanbul, 2004. 159 S.

BERMANN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi**, Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994. 447 S.

- BONITZER, Pascal; **Bakış ve Ses**, Çev: İzzet Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. 147 S.
- BORDEN, Daniel ve diğerleri., **Film**, Çev: Yasin Kara, NTV Yayınları, İstanbul, 2011. 480 S.
- BUKATMAN, Scott; **Spectacle, Attractions and Visual Pleasure**, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006. 464 S.
- BÜKER, Seçil; **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Yayınevi, Ankara, 1991. 210 S.
- CAMPBELL, Joseph; **İkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri**, Çev: Kudret Emiroğlu, İmge Kitapevi, Ankara, 1995. 495 S.
- CASETTI, Francesco, **Eye of Century: Film Experience, Modernity**, Translate: E. Larkin and J. Pranolo, New York, Columbia Press, 2008. 269 S.
- CHEVIRON, Nilgün Tural **Televizyon ve İçimizdeki Şiddet**, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2013. 256 S.
- CRARY, Jonathan; **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**, MIT Press, London, 1992. 183 S.
- DANTO, Arthur. C; **Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**, Çev: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000. 288 S.
- DELEUZE, Gilles; **Cinema 1: Movement-İmage**, Translate: Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986. 296 S.
- DELEUZE, Gilles; **Cinema 2: Time İmage**, Translate: Hugh Tomlinson and Robert Galeta, The Atlone Press, London, 1989. 97 S.
- DE WALCK, Marijke and HAGENER, Malte; **Cinephilia: Movies, Love and Memory**, Amsterdam University Press, 2005. 236 S.
- DE VALCK, Marijke; **Film Festivals : From European Geopolitics to Global Cinephilia**, Amsterdam University Press, 2007. 250 S.
- DREW, William M; **The Last Picture Show**, Scarecrow Press İnc, United Kingdom, 2010. 268 S.
- ELLIS, Jack, C; **A History of Film**, Prentice- Hall, New Jersey, 1990. 450 S.
- ERİNÇ, Sıtkı M; **Sanat Psikolojisi**, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2004. 168 S.
- FEATHERSTONE, Mike; **Post Modernizm ve Tüketim Kültürü**, çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1996. 272 S.

FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995. 225 S.

GAUDREAULT, Andre; From “**Primitive Cinema**” to “**Kine-Attractography**”, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006. 464 S.

GOMBRICH, E. H; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001. 688 S.

GOMBRICH, E. H; **Sanat ve Yanılsama**, Çev: Ahmet Cemal, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1992. 407 S.

GOTTIENER, Mark; **Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Post Modern Yaşam Biçimleri**, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İmge Yayınevi, Ankara, 2005. 384 S.

GÖNEN, Metin; **Paradoksal Sanat Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2004. 98 S.

GUNNING, Tom, **Attraction: How They Came to into the World**, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006a. 464 S.

GUNNING, Tom; **The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde**, Cinema of Attractions Reloaded, Ed: Wanda Strauven, Amsterdam University Press, 2006b. 464 S.

HARBORD, Janet; **Film Cultures**, SAGE Publications Inc. U.S, 2002. 182 S.

HARTMANN, Nicolai; **Ontolojinin Işığında Bilgi**, Çev: Harun Tepe, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara, 1998. 59 S.

HARVEY, David; **Post Modernliğin Durumu**, David Harvey, Çev: Sungu Savran, Metis Yayınevi, İstanbul, 1997. 408 S.

KAKINÇ, Taha **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 1993. 161 S.

KILIÇ, Levent; **Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2008. 318 S.

KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, 2006, İstanbul. 224 S.

KLINGER, Barbara; **Beyond the Multiplex: Cinema, New Technologies, and the Home**, University of California Press, 2006. 324 S.

KOLKER, Robert Phillip; **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara, 2010. 346 S.

KOVACS, Andras Balint, **Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980**, Çev: Ertan Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara. 2010. 428 S.

KRACAUER, Siegfried; **Theory of Film**, Oxford University Press, 1960. 364 S.

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002. 416 S.

LINDSAY, Vachel Lindsay; **The Art of Moving Picture**, Book 3, Chapter 14, 1915. 232 S.

LOTMAN, Yuriy. M. **Sinema Estetiğinin Sorunları: Film Semiotiğine Giriş**, Çev: Oğuz Özügül, De Yayınevi, İstanbul, 1986. 151 S.

MANAV Özkan ve NEMUTLU Mehmet; **Müzikte Alımlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012. 295 S.

MANOVICH, Lev; **The Language of New Media**, MIT Press Cambridge, London, 2001. 354 S.

MCFARLANE, James; -Modernizm ve Zihin- **Modernizm Serüveni**, Haz: Enis Batur, Alkım Yayınevi, İstanbul 2007. 496 S.

MCLUHAN, Marshall; **Global Köy**, Çev: Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık, İstanbul, 2001. 320 S.

MCLUHAN, Marshall, **Yaradığımız Medya: Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu**, Çev: Ünsal Oskay, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2005. 160 S.

MELNICK, Ross and FUCHS Andrea, **Cinema Treasures: A New Look at Classic Movie Theaters**, MBI Publishing Company, St. Paul, 2004. 208 S.

MENGÜŞOĞLU, Takiyeddin; **Felsefeye Giriş**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000. 316 S.

METZ, Christian; **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Translated: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti, Bloomington, Indiana UP, 1982. 327. S.

MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çev: Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009. 640 S.

MORGAN, Clifford T; **Psikolojiye Giriş**, Ed: Prof. Dr. Sirel Karakaş ve Yrd. Doç. Dr. Rükzan Eski, Eğitim Kitabevi Yayınları, Konya, 2009. 435 S.

MORIN, Edgar; **The Cinema or Imaginary Man**, Translated: Lorraine Mortimer, University of Minnesota Press, 2005. 336 S.

RITZER, George; **Toplumun McDonaldlaştırılması**, Çev: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011. 320 S.

- SAVAŞ, Hakan; Kiraz **Mevsimi ve Sinema Bileti**, Nirengi Kitap, 2012. 247 S.
- SMITH, Gooffrey Nowell; **Dünya Sinema Tarihi**, Çev:Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003. 1007 S.
- SONTAG, Susan; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Haz: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998. 145 S.
- TEKSOY, Rekin; **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005. 1022 S.
- TSIVIAN, Yuri; **Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception**, University of Chicago, Chiago, 1998. 296 S.
- TUNALI, İsmail; **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008. 282 S.
- TUNALI, İsmail; **Sanat Ontolojisi**, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 2002. 187 S.
- WELLING, David; **Cinema Houston: From Nicklodeon to Megaplast**, University of Texas Press, Austin USA, 2007. 352 S.
- WAYNE, Mike; **Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği**, Çev: Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, İstanbul 2011. 192 S.
- WONG, Cindy Hing-Yuk; **Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen**, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, New Jersey , London, 2011. 328 S.
- YERES Artun; **Bir Michelangelo Antonioni Kitabı**, Es Yayınları, İstanbul, 2006. 79 S.
- YETİŞKEN, Hülya; **Estetiğin ABC'si**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997. 112 S.
- ZONE, Ray; **Stereoscopic Cinema and the Origins of 3-D Film**, The University Press of Kentucky, 2007. 220 S.

Dergiler

- ANDREW, Dudley; Sinema Araştırmalarının Özü ve Gelişimi, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2013.
- BERGER, John; Her Zaman Hoşçakal Diyoruz, **Sözcükler İki Aylık Edebiyat Dergisi**, Sayı:25, Mayıs-Haziran 2010.

CASSETTI, Francesco; Filmic Experience, **Screen**, Volume: 50 Issue: 1, Spring, 2009.

DADAK, Zeynep; Hugo, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı:114, Şubat 2012.

FRIEDBERG, Anna; **Les Flaneurs du Mal(l): Cinema and Postmodern Condition**, PMLA, Vol. 106, No.3, May, 1991.

FRIEDBERG, Anne; **Urban Mobility and Cinematic Visuality: The Screens of Los Angeles –endless cinema or private telematics**, Journal of Visual Culture, Vol:1 No:2, 2002.

ELSAESSER Thomas; The Return of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century, **Critical Inquiry** 39, Winter 2013.

GAUTHIER, Philippe; **The movie as an Institutional Space and Framework of Signification: Hale's Tours and Film Histogramy**, Film History, Vol:21, Issue:4, 2009.

GENÇ, Seray; Çapul Tv'den Ali Ergin Demirhanla Söyleşi: "Hoşgeldiniz Sayın Çapulcu" **Yeni Film Dergisi**, Ekim-Aralık 2013, Sayı: 30-31

GENÇ Seray ve EMEL Çelebi; Videooccupy Söyleşisi: "Görüyorum, Kaydediyorum", **Yeni Film Dergisi**, Ekim-Aralık 2013, Sayı: 30-31.

GÜĞÜMCÜ, Sevcan; Sinematik İmge Üzerine Düşünmek, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Güz 2013.

GÜRATA, Ahmet; Turkishcine.ma, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014.

ELSAESSER Thomas; The Return of 3-D: On Some of the Logics and Genealogies of the Image in the Twenty-First Century, **Critical Inquiry** 39, Winter 2013.

KÖSTEPEN, Enis; Altyazı'dan, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 130, Temmuz-Ağustos 2013.

O'RAWE, Des; Büyük Sır: Sessizlik, Sinema ve Modernizm, Çev: Yüksel Tuna, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014

SAVAŞ, Hakan; Bir Yangının Külünü Yeniden Yakıp Geçti, **Sözcükler İki Aylık Edebiyat Dergisi**, sayı:37, Mayıs-Haziran 2012.

SAVAŞ, Hakan; Sinemada Modernizm ve Son Bakışta Aşk, **Sekans Sinema Yazıları Seçkisi**, sayı:6.

SEZEN, Tonguç İbrahim; Sinemada Sosyal Etkileşim Araçları, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2013.

STAIGER, Janet; Future of the Past, **Cinema Journal** 44, No.1, Fall 2004.

ŞENSÖZ, Ali Deniz; Artist ve Hugo: Rüyaları Sessizce Yakalayanlar, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı:114, Şubat 2012.

TİMUR, Zuhâl Özel Sağlam, Walter Benjamin'in Bakış Açısından Tarih ve Fotoğraf İlişkisi, **İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi**, Güz 2013.

TUNALI, Dilek; Yeni Roman-Yeni Dalga Sineması Etkileşimi Bağlamında Bir Sanat Yapıtı Olarak Film (Bir Değerlendirme), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi, sayı: 18, 2010.

TÜZÜN, Selin; Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Ölçeğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri, **Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi**, Bahar 2014.

2000'ler En İyi 50 Film, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 92, Şubat 2010.

2013'ün En İyileri, **Altyazı Sinema Dergisi**, sayı: 136, Şubat 2014.

Gazeteler

AÇAR, Mehmet; Sessiz Film Nostaljisi: Artist, **Habertürk**, 29 Ocak 2012.

BASUTÇU, Mehmet; Boyutlar Arası Yolculuk, **Cumhuriyet**, 15 Mayıs 2011.

BASUTÇU, Mehmet; Sesli, Sessiz ya da 3 Boyutlu: Sinema Her Şeydir !, **Cumhuriyet**, 16 Mayıs 2011.

BASUTÇU, Mehmet; Toronto Film Festivali, Sinema Alışveriş Merkezi Kimliğine Büründü !, **Cumhuriyet**, 23 Ağustos 2012.

DORSAY, Atilla; Cannes'ın Sinema Sanatına Katkısı, **Sabah**, 29 Mayıs 2012.

DORSAY, Atilla; Filmlerin Sesi Yokken, **Sabah**, 28 Ocak 2012.

DORSAY, Atilla; Sinemanın Şafağına Yolculuk, **Sabah**, 10 Aralık 2011.

Film Festivali Yazılarımız Radikal Blog'da; **Radikal**, 5 Nisan 2014.

VARDAN, Uğur; Belki Üç Boyutlu Sessiz Film İzleriz, **Sabah**, 4 Mart 2012.

Tezler

MAXFIELD, Sean Michael; **Media at Movies: Analyzing the Movie-Viewing Audience**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of Florida, 2003.

ÖZEN, Zeynep; **Sinema ve Modernizm**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2004.

Videolar

COUSINS Mark, **Sinemamanın Hikayesi**, Tiglon, 2011, Disk 2

<http://video.ntvmsnbc.com/murathan-mungani-etkileyen-5-film.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=zMG75Ne398I>

İnternet Siteleri

http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2014/04/17/cannes-film-festival-announces-lineup/?_php=true&_type=blogs&_r=0 Erişim Tarihi: 12 Mayıs 2014.

<http://www.bagimsizsinema.org/artik-yeter/> Erişim Tarihi: 6 Aralık 2013.

http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2011/03_preistrger_2011/03_preistr_aeger_2011.htm Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

<http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> Erişim Tarihi: 2 Mart 2014

<http://boxofficequant.com/> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2014.

<http://www.davidbordwell.net/blog/2011/01/20/has-3d-already-failed-the-sequel-part-one-realdlighted/> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2014.

<http://earlyradiohistory.us/1912fut.htm> Erişim Tarihi: 6 Mart 2014.

<http://eksisinema.com/nebraska-2013-tekduzeligin-mizahi/> Erişim Tarihi: 10 Nisan 2014

http://en.wikipedia.org/wiki/3D_film Erişim Tarihi: 3 Şubat 2014.

<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2009/awardCompetition.html> Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2011/awardCompetition.html> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2014.

<http://www.festival-cannes.fr/en/archives/2013/awardCompetition.html> Erişim Tarihi: 29 Mart 2014.

<http://graphics.latimes.com/towergraphic-la-et-academy-tower/> Erişim Tarihi: 29 Mart 2014.

<http://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/6-masumiyyetin-yitirilisi-beyaz-bant.aspx> Erişim Tarihi: 15 Nisan 2014.

<http://www.hollywoodreporter.com/news/oscar-the-artist-hugo-academy-awards-295194> Erişim Tarihi: 20 Mart 2014.

<http://www.labiennale.org/en/cinema/news/14-08.html> Erişim Tarihi: 1 Eylül 2014.

www.imdb.com/news/ni3172638/ Erişim Tarihi: 16 Mart 2014.

<http://www.imdb.com/title/tt1149362/> Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

http://www.imdb.com/title/tt2347569/awards?ref =tt_awd Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-artist-cannes-film-festival-2285354.html> Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014.

<http://www.indiewire.com/article/why-jane-campion-and-her-jury-awarded-winter-sleep-the-palme-dor> Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2014.

http://www.kapalicarsitarihi.com/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=61 Erişim Tarihi: 18 Mart 2014.

<http://www.newsweek.com/roger-ebert-why-i-hate-3d-movies-70247> Erişim Tarihi: 7 Nisan 2014.

<http://nofilmschool.com/2014/01/15-sundance-short-films-right-right-now-viewing-pleasure/> Erişim Tarihi: 3 Nisan 2014.

<http://www.nytimes.com/1996/09/08/arts/after-sonic-saturation-a-quiet-return-to-hi-fi-values.html> Erişim Tarihi: 7 Mart 2014.

<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html> Erişim Tarihi: 4 Nisan 2014.

<http://www.nytimes.com/1999/03/23/movies/mogul-love-with-winning-monday-morning-quarterbacking-after-miramax-s-big-night.html?src=pm&pagewanted=2>
Erişim Tarihi: 4 Nisan 2014.

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49804> Erişim Tarihi: 13 Nisan 2014.

<http://oscar.go.com/nominees> Erişim Tarihi: 29 Mart 2014.

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/1193042/> Erişim Tarihi: 12 Nisan 2014

<http://www.siyad.org/article.php?id=8226> Erişim Tarihi: 4 Nisan: 2014.

http://www.tayfunkahraman.com/index.php?option=com_content&view=article&id=32%3Aavmlerin-goelgesinde-film-festivali&catid=2%3Akent-yazlar&Itemid=9
Erişim Tarihi: 6 Nisan: 2014.

<http://www.theguardian.com/film/2011/dec/01/hugo-scorsese-film-review> Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014 Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014.

<http://www.theguardian.com/film/2011/may/16/cannes-2011-the-artist-michael-footnote-review> Erişim Tarihi: 2 Nisan 2014.

<http://www.theguardian.com/education/2011/nov/21/3d-cinema-television-film-tintin>
Erişim Tarihi: 2 Şubat 2014.

<http://www.theguardian.com/film/2013/jul/09/james-cameron-3d-not-used-properly>
Erişim Tarihi: 2 Şubat 2014.

<http://www.tersninja.com/beyaz-bant-das-weise-band-fasizmin-anatomisi/> Erişim Tarihi: 28 Mart 2014.

<http://www.trm.co.ke/2014/7d-cinemax-now-at-trm/> Erişim Tarihi: 8 Nisan 2014.

<http://variety.com/2014/film/news/cannes-unveils-2014-official-selection-lineup-1201158710/> Erişim Tarihi: 19 Nisan 2014.

<http://variety.com/2013/film/reviews/cannes-festival-review-3x3d-1200487536/>
Erişim Tarihi: 16 Nisan 2014.

<http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=101395> Erişim Tarihi 26 Ocak 2014.

www.cinedergi.com/sayi/30/30/26.htm Erişim Tarihi: 28 Ocak 2014.

Isaniyede24kare.blogspot.com Erişim Tarihi: 13 Aralık 2013.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Erke KESOVA

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir - 1988

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans 2011 - Anadolu Üniversitesi - Sinema ve Televizyon

Lise 2006 - Abdurrahim Paksoy Lisesi

İş Tecrübesi: -

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri -

Alınan Burs ve Ödüller: -

Yayımları:

- Çağını Tanımlamaya Çalışmak: Muhteşem Güzellik; **Yeni Film Dergisi** (Nisan-Haziran 2014)
- Sinemayla Yoğrulan Günler: Filmekimi 2013; **Bügünden Kültür Sanat Dergisi** (Kasım-Aralık 2013)
- Kitap İnsanlar, Duran İnsanlar, Duran Sinemalar; **Bügünden Kültür Sanat Dergisi** (Eylül-Ekim 2013)
- Sinemaya (Hayata Dair Bir Kitap): Sinema Bileti; **Bügünden Kültür Sanat Dergisi** (Mayıs-Haziran 2013)
- Bir İhtimal Daha Var O da Ölmek mi Dersin; **Bügünden Kültür Sanat Dergisi** (Ocak-Şubat 2013)
- Ya Zaman Yanlıştı Ya Mekan Belki de İnsan; **Bügünden Kültür Sanat Dergisi** (Eylül-Ekim 2012)
- Altın Koza İzlenimleri; <http://sinematekdergi.com/> (Sayı 6 – Ekim 2012)
- <http://1saniyede24kare.blogspot.com/> (Haziran 2011 – Halen)
- <http://kritikos.blogcu.com/> (Nisan 2011- Mayıs 2011)