



DİJİTALLEŞME ÇAĞINDA SİNEMAYA YENİDEN BAKMAK: POST-SİNEMA

Onur Aytaç

Öz

"Post-Sinema: 21. yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması" (2021) başlıklı kitap, orijinal basımdan bazı çalışmaların seçilerek Pınar Fontini tarafından Türkçeye çevrilmesiyle NotaBene yayınları tarafından basılmıştır. Dijitalleşmeyle birlikte gelişen teknolojilerin medyanın ve özel olarak sinemanın üretim, gösterim ve dağıtım olmak üzere tüm aşamalarında radikal bir biçimde değişiklik yaratması sonucu bu yeni durumu analiz etme ihtiyacı doğmuştur. Bu bağlamda ortaya atılan kavramlardan biri olan post-sinema, çeşitli yönleriyle tartışma konusu olan güncel terimlerin başında gelmektedir. Shane Denson ve Julia Leyda tarafından derlenen bu kitapta farklı bağlamlarda post-sinema kavramı ele alınmış, sinemadan kopuştan ziyade sinemanın dönüşümü ve hatta «sinemanın yeniden konumlandırılması» şeklinde açılmıştır. Dijital sinemanın ne olduğundan kullanılan 'çılgın' kameralara, dijital efektlerden farklı izleme ortamlarına/ekranlarına kadar pek çok farklı eksende incelenen post-sinema, ekolojik, teknolojik ve felsefi boyutlarıyla da irdelenmiştir. Türkçeye kazandırılan bu değerli eserin incelendiği bu kitap değerlendirme yazısında da makalelerin öne çıkan unsurlarının ayrı başlıklar altında ele alındığı bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: post-sinema, 21. yüzyıl sineması, kuramsallaştırma, inceleme, dijital sinema, yeni medya

Geliş Tarihi | Received: 13.12.2022 • Kabul Tarihi | Accepted: 17.12.2022

31 Aralık 2022 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Arş. Gör., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7706-1886> • E-Posta: onuraytac@mersin.edu.tr

REVISING CINEMA IN THE AGE OF DIGITIZATION: "POST-CINEMA"

Abstract

The book entitled 'Post-Sinema: 21. yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması' was published by Nota Bene Publishing, with a number of studies selected from the original edition and translated into Turkish by Pınar Fontini. As a result, digitalization has radically changed all stages of the media and especially the cinema, including production, screening, and distribution, and the need to analyze this new situation has come about. Post-cinema, which is one of the concepts put forward in this context, is also one of the current terms that is discussed in different aspects. In this book, compiled by Shane Denson and Julia Leyda, the concept of post-cinema is discussed in different contexts, and is explained as the transformation of cinema and even the 'repositioning of cinema' rather than a break with cinema. Post-cinema, which has been examined in many different angles, from what digital cinema is to the different cameras used, from digital effects to different viewing environments/screens, has also been examined with its ecological, technological and philosophical dimensions. This book review, which examines this valuable work that has been translated into Turkish, sees the prominent elements of the articles being discussed.

Keywords: post-cinema, 21st century cinema, theory, analysis, digital cinema, new media



Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının
Kuramsallaştırılması
Editörler: Shane Denson & Julia Leyda
Çev.: Pinar Fontini

ISBN: 9786052603192
Notabene Yayınları, 240 s.

Dijitalleşme Çağında Sinemaya Yeniden Bakmak: "Post-Sinema"

Sinema, hareketli görüntünün kaydedilmesini sağlayan aracın icadıyla birlikte insanlığın hayatına girmiş oldu. 19. yüzyılın sonlarında gerçekleşen bu buluşla beraber insanlığı büyüleyen hareketli görüntüler, 20. yüzyılla birlikte sanat olma vasfını kazanan bir noktaya evrildi. Bu evrim sürecinde sinema, hem kendi serüveninde eklenen unsurlardan hem de teknolojik gelişmeler doğrultusunda gerçekleşen yeni icatlardan dolayı sürekli hayatına devam edip edemeyeceği bağlamında tartışma konusu haline gelen bir fenomen oldu. 1920'lerde ses ve rengin sinemaya gelmesiyle birlikte ilk sınavını veren sinema, bu yeniliğe çabuk bir biçimde adapte olarak bu durumu avantajına çevirdi. 1950'lerde televizyon satışlarının çoğalması, toplumların gündelik hayatında önemli bir yer tutmaya başlamasıyla beraber artık seyircilerin sinema salonlarına gitmekten vazgeçeceği ve dolayısıyla televizyonun sinemanın sonunu getireceği konuşulmaya başlandı. Ne var ki, ilerleyen süreçte endüstriye finansal bakımdan katkı sağlayan bir aygıt haline gelen televizyonun da sinemayı öldür(e)meyeceği anlaşıldı.

1970'lerde Video Home System (VHS) kasetlerin bulunmasıyla birlikte sinemanın nefes alacak bir alanı kalmadığı, beyaz perdenin tarihe karışacağı yorumları yapıldı. Bu kehanet de gerçekleşmediği gibi devamında yaşanan Ev Sinema Sistemleri (Home Cinema Systems), Video Compact Disc (VCD), Digital Versatile Disc (DVD) gibi teknolojik yenilikler süresince de sinema yaşamaya devam etti. 21. yüzyılda dijitalleşmede yaşanan zirveyle beraber sinema yeni sınavını dijital platformlarla veriyor. Benzer tartışmalar Covid-19 sürecinde de yapılmasına rağmen tarih, sinemanın yaşamına yeniliklere adapte olarak devam etmekte ne kadar mahir olduğunu gösteriyor. Sonradan ortaya çıkan herhangi bir medyu-

mun bir başkasının yerine geçmesi, onu ikame etmesi gibi bir durumun kolay kolay gerçekleşmeyeceğini, her yeni aracın/mecranın kendine ayrı ve özgün bir yer bulabileceğini sinema-medya ve iletişim tarihi bizlere her seferinde göstermeye devam ediyor. Yaşanan bu teknolojik yeniliklerin neleri nasıl etkilediği de medya, film ve iletişim araştırmalarının her daim güncel konularından olmayı sürdürüyor.

“Post-sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması” (Denson & Leyda, 2021) kitabının odağındaki post-sinema kavramı da sinemanın dijitalleşme süreçlerinden nasıl çıktığını, yaşanan gelişmelerle beraber neye dönüştüğünü tartışabilmek için ortaya atılmış bir kavram olarak karşımıza çıkıyor. 20. yüzyılın baskın medyası olarak değerlendirilen sinemanın, 21. yüzyıldaki dijital medyayla karşılaşmasında nasıl bir konum aldığı bu çalışmanın temel sorunsalı olarak belirmektedir. Yeni medya rejiminin getirdikleriyle beraber sinematik medya rejiminin sinema sonrası medya rejimine geçtiğini iddia eden araştırmacılar, bu geçişin deneyimsel, politik, ekolojik, teknolojik ve tarihsel yönlerini inceleyerek paradigma değişimine işaret ediyor.

Paradigma Değişirken “21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması”

Kitabın editörleri Shane Denson ile Julia Leyda, giriş bölümünde “Post-Sinema Üzerine Düşünceler” başlığıyla yazdıkları yazıda post-sinema kavramını indirgemeci bir biçimde ele almadıklarını vurgulamıştır. Bu bağlamda post-sinemanın yalnızca yeni medya formatları şeklinde algılanmaması gerektiğini belirterek post-sinematik olanın 21. yüzyıl medyası olduğunu ifade etmiştir. İçsel çeşitliliği barındıran, özetleyici ve genel bir kavram olduğunu söyledikleri post-sinemanın heterojen unsurların yer aldığı bir ‘peyzaj’ olarak değerlendirilmesini istediklerini dile getirmişlerdir (Denson & Leyda, 2021: 13).

21. yüzyıl sinemasını post-sinema çerçevesinde kuramsallaştırmayı öneren bu çalışma, ‘post’ ön ekinin akıllara getireceği ‘sonrasına’ dair de şerh düşmeyi ihmal etmiyor. Sinemanın öldüğünü ve/veya bittiğini ima etmeyen yazarlar, bu sürecin içinde dönüşüm geçirerek yeni bir şey haline geldiğini ifade ediyor. Bu bağlamda bir kopuştan ziyade değişime dikkat çekmeyi amaçladıkları söylenebilir. Post-sinema, bu değişime yeni medyanın etkisi olduğunu imlese de yeni medya kavramının da karşılayamayacağı bir biçimde eski ve yeni medya arasındaki ilişkiye odaklanmamızı isteyen bir kavram olarak kullanılıyor.

Derlemedeki yazıların post-sinema meselesine farklı perspektiflerden yaklaştığını belirten editörler, bu fikir çeşitliliğinin belirli bir odak üzerine tartışma zemini yarattığını ve böylece bir diyalog imkânı

oluşturduğunu vurgulamaktadır. Eleştirel başlangıç noktalarının “yoğunlaştırılmış devamlılık” (Bordwell) ve “post-sinematik etki” (Shaviro) konseptleri şeklinde ifade edildiği giriş yazısında yeni medya ekolojisi için eleştirel bir sözlük inşa etmek ortak amaç olarak belirlenmektedir. Kitabın açıklamak istediği esas nokta ise, “milenyum sonrası sinemasında ve diğer mecralarda ortaya çıkan ve kendini yeni biçim denemelerinde, izleme koşullarındaki köklü değişikliklerde ve filmlerin izleyiciye ulaştığı farklı biçimlerde gösteren bu yeni ‘duygu yapısı’ (Williams) ya da ‘episteme’ (Foucault)” olarak tarif edilmektedir (2021: 16).

Okurun deneyimlerinin farklı algısal, duygusal, politik veya teknolojik değişimler içerdiğini düşünen editörler; bu farklılıkların tartışılabileceği alanlar açması ve post-sinemanın farklı dönemlerde farklı dönüşümlerden geçmiş yönlerini düşünme fırsatı sunması amacıyla kitabı yedi bölüme ayırdıklarını ifade etmiştir. Post-sinematik sohbetlere olanak sağlaması amacıyla yapılan bu bölümlendirmenin kitabın orijinal hali için geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Bu durum Türkçe basımda dipnot şeklinde ifade edilse de Türkçe basım için seçilen yedi yazının hangi kriterlere göre seçildiğinin belirtilmemesi bir eksiklik olarak düşünülebilir. İlk bakışta sayısal benzerlik nedeniyle -Türkçe basımda da yedi yazıya yer verilmesi- kitabın orijinalindeki yedi bölümden birer çalışmanın seçilmiş olma ihtimalini akla getirirse de bir karşılaştırma yapıldığında¹ Türkçe basımda bazı bölümlerden hiçbir yazıya yer verilmediği dikkat çekmektedir. Öte yandan kimi bölümlerden ikişer, kimi bölümlerdense birer yazının seçilmesi bir açıklama ihtiyacı doğuruyorsa da dipnotta (2021: 27) yalnızca “öne çıkan makalelerden” derleme yapıldığının belirtilmesiyle yetinilmiştir.

Derlemedeki çalışmalara değinerek teorik çerçevenin belirlendiği giriş yazısının ardından ilk yer verilen çalışma Lev Manovich’in günümüzde referans çalışma olarak değerlendirilen “Dijital Sinema Nedir?” başlıklı yazısıdır. Her ne kadar ilk yayın tarihi bakımından (1996) eski bir yazı olarak düşünülse de 20. yüzyılın sonlarında 21. yüzyılın habercisi niteliğinde güncelliğini hiç yitirmeyen bir çalışma olduğu belirtilmelidir. Kitabın orijinalinde de ilk olarak yer verilen bu çalışma, dijital sinemanın ne olduğunu tartışan ve buna ilişkin bazı açıklamalarda bulunarak yeni perspektiflere zemin hazırlayan bir çerçeve sunmaktadır.

Dijital altyapıların ve/veya bilgisayar tabanlı özel efektlerin kullanıldığı sinemadan çok daha öte bir anlam taşıyan dijital sinema, “birçok farklı kaynağın yanı sıra gerçek çekimleri de ham maddesi olarak kulla-

¹ Kitabın orijinali için bakınız: <https://shanedenson.com/post-cinema.pdf>

nan özel bir animasyon örneği" şeklinde tanımlanmaktadır (Manovich, 2021: 41). Formülünü ise "canlı çekim malzemesi + boyama + görüntü işleme + birleştirme + 2 boyutlu bilgisayar animasyonu + 3 boyutlu bilgisayar animasyonu" biçiminde tarif eden Manovich, manuel oluşturulan ve canlandıran imgelerin dijital film yapımıyla birlikte tekrar gündeme alındığını ifade etmektedir (2021: 41).

'İlkel' dijital sinema olarak belirtilen multimedyaı aşan bir noktada olduğumuz düşünüldüğünde, dijitalleşmeyle beraber ağırlık kazanan 'mekânsal montaj'ın sinemanın karakteristiğini değiştirdiğinden söz edilebilir. Birbiri ardına gelen görüntülerde olduğu gibi ikame mantığı yerini, yan yana konumlanan görüntülerle birlikte toplama ve var olma mantığına bırakmaktadır. 20. yüzyıl sinemasının görünür gerçekliği yakalama ve muhafaza etme rolü, değişen bu mantıkla beraber dönüşüme uğramıştır. Artık sinematik kayıtların bir gerçeklik belgesi olma değeri yıpranmıştır. Bu durumdan hareketle Manovich, Vertov'un "Sine-Göz" dediği sinemanın günümüzde "Sine-Fırça"ya evrildiğine dikkat çekmektedir. Dijital film yapımıyla birlikte görüntülerin manuel olarak oluşturulabilmesi ve her bir sahnenin 'boya'narak tasarlanabilmesinin sinemayı resme yaklaştırdığını iddia eden Manovich, dijital medyanın sinemada bastırılanın geri dönüşünü sağladığını ifade etmektedir (2021: 55).

Birbiriyle Konuşan Yazılar: "Post-Sinematik Sohbetler"

Kitapta yer verilen ikinci çalışma ise, Steven Shaviro tarafından kaleme alınan "Post-Devamlılık: Giriş" başlıklı yazıdır. Post-sinematik bir etki olarak tarif ettiği post-süreklilik kavramı üzerinden bir tartışma yürüten yazar, bu kavramı son on yılın aksiyon filmlerinde yaygın bir şekilde kullanılan film yapım tarzını ifade etmek için kullandığını belirtmektedir. Bu tarz ile ne kast ettiğini ise, "efektlerin yarattığı anlık etkinin önemi hem karelerin birbiri ardına sıralanışındaki hem de genel anlatı düzeyindeki süreklilik endişelerinin önüne geçmiştir" cümlesiyle anlatmaktadır (Shaviro, 2021: 59). Klasik sinemada yer alan devamlılık kurgusunun kaybolduğunu ve süreklilik duygusu yaratmanın artık eskisi kadar önemsenmediğini belirten yazar, önemli olan tek şeyin seyircilere şok duygusu yaratmak olduğunu vurgulamaktadır.

Bordwell de Hollywood aksiyon sahnelerinin 'bulanık bir kafa karışıklığı' olarak sunulduğunu belirterek ana aksiyonla alakasız telaşlı kesmelerle sahnenin 'meşgul bir izlençe'ye dönüştürüldüğünü belirtmektedir. Kameranın ve kurgunun bu yöntemle eylemi bunaltarak görünmez kıldığını da eklemektedir (2008). Matthias Stork (2011), "Chaos Cinema" başlıklı video-denemesine gelen yorumlara ilişkin yaptığı açık-

lamada, eski aksiyon filmlerinde var olan zaman ve mekândaki tutarlılık duygusunun yokluğunu "kaos sineması" kavramıyla özetlemiştir (2021: 61). İçinde yaşadığımız çağın kural tanımazlığına paralel bir biçimde kaos sinemasında da yüksek voltajlı sahnelerden oluşan yayılım ateşinin olduğunu belirten Stork, artık nerede olduğumuzun ve hatta ekranda ne olduğunun bir önemi kalmadığını söylemektedir. Hızlı, gösterişli ve patlamaya hazır görsel-işitsel savaş bölgelerinde esas mühim olanın sürekli pompalanan adrenalinle seyircinin kendisini her zaman doruklarda hissetmesi olduğunu ifade etmektedir.

Post-süreklilik tarzlarını inceleyerek çağdaş kültürün eleştirel estetiğini ortaya çıkarmaya çalıştığını belirten Shaviro, 'post-süreklilik' kavramının 'kaos sinemasına' göre daha geniş bir kültürel kapsama sahip olduğunu altını çizmektedir (2021: 68). Yazar, bu perspektifle uyumlu olduğunu imleyerek okura orijinal kitapta yer alan başka bir çalışmasını tavsiye etmektedir. Ne var ki, Türkçe basıma seçilen çalışmalar arasında bu yazı yer almamaktadır. Bu nedenle "Atomu Parçalamak" makalesi için çevirmen de not düşerek okuru orijinal basıma yönlendirmiştir (2021: 69). Post-sürekliliğe ilişkin somut örnekler olarak *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) ve *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007) filmlerinden söz eden yazar, bu tarz filmlerde enerjinin ve yatırımların klasik sürekliliğin ötesine odaklandığını belirtmektedir. Bu biçimde çekilen filmleri ve bu yeni tarz sinemayı anlamlandırabilmek için yeni düşünme pratikleri geliştirmeyi önermektedir.

Teknolojiye ve onun getirdiği biçime odaklanan çalışmaların ardından kitapta üçüncü yazı olarak "Perdenin Görüntüsü-Fotoğrafik, Sinematik ve Elektronik 'Oluş' Üzerine" (Vivian Sobchack) başlıklı çalışmaya yer verilmiştir. Bu çalışma kapsamında yazar, gerçeklik ve algı üzerinden felsefi bir soruşturmaya girişir. Bu soruşturmada peşinden gittiği temel problem, "Anlatımsal teknolojiler aynı zamanda algısal teknolojiler haline geldiğinde ne olur? Mümkün olduğunu düşünmediğimiz şekillerde bizi bize anlatıp varlığımızı mı genişletir, yalnızca dünyayı kavrayışımızı değil, aynı zamanda kendimize ilişkin kavrayışımızı da mı kökten dönüştürür?" sorusudur (2021: 73).

Epigraf olarak Heidegger'in "Teknolojinin özü hiçbir zaman teknolojik değildir" cümlesine yer verilmesi, yazının nasıl bir izlek üzerinden ilerleyeceği hakkında fikir vermektedir. Ontolojik bir soruya yanıt arayan bu tartışma, fotoğrafik, sinematik ve elektronik temsil teknolojilerinin ifade ve anlamlandırma araçlarımız ve yöntemlerimizi derinden etkilediği tespitinden hareket etmektedir. Hepimizin hareketli imaj kültürünün parçası olduğunu, sinemasal ve elektronik hayatlar yaşadığımızı belirten

Sobchack, gündelik hayatlarımızda fotoğrafik ve sinematik olanla, televizyon görüntüsüyle, bilgisayar teknolojileriyle ve onların ürettikleri iletişim ağlarıyla, metinlerle karşılaşmaktan kaçamayacağımızı ileri sürmektedir.

Fotoğrafik, sinematik ve elektronik medya, kültürümüzün geçmişteki zamansal ve uzamsal bilinç formlarını, bedensel algı ve varoluşsal 'oluş' formlarımızı radikal bir biçimde dönüştürmektedir (2021: 74). Bu dönüşümü anlayabilmek için Heidegger'den Jameson'a, Comolli'den Merleau-Ponty'ye ve Bazin'den Debord'a geniş bir patikada okuru dolandıran Sobchack, düşünsel patikaya eşlik eden bir film haritası da sunmaktadır. Bu haritanın koordinatları da *Blade Runner* (1982, Ridley Scott) - *La Jetée* (1962, Chris Marker), *Repo Man* (1984, Alex Cox) – *Back to The Future* (1985-Robert Zemeckis), *The Terminator* (1984, James Cameron) – *The Matrix* (1999, Andy & Larry Wachowski) hatları şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, bedenün teknolojik ve maddi bir kriz içerisinde olduğunu ifade etmektedir. Bu krizi yaşarken elektroniğin egemen ve kültürel tekno-mantığı içinde simülasyon bedenleri ve sanal bir dünyayı tercih edenlerin olduğunu belirten yazar, bu tercihte bulunanların "teknolojinin insanlığın bir durumu olan bedenlenmeden kaynaklandığını" unuttuğunu belirtmektedir (2021: 105). Sobchack, bu grubun, elektronik dünyada kişinin varlığını müzakere etmesinin tek yolunun bedeni bedensizleştirmekten ve bu yolla bilinci elektronik varoluşun ekranlarına indirgemekten geçtiğini savunduğunu söylemektedir. Bu nedenle, bedeni değersizleştiren tekno-mantığa ve 'hayalet' olma tehlikesine karşı bizleri uyarmaktadır.

Kitapta yer alan dördüncü yazı, kitabın editörlerinden Shane Denson'a ait olan "Post-Sinematik Duygulanımın Post-Algısal Aracılığı" başlıklı çalışmadır. Post-sinematik olarak tabir ettiği görüntülerin ortaya çıkardığı duygulanımla algı arasındaki ilişkiye odaklanan inceleme, meselesini bu ilişkide aracı olarak önemli bir role sahip olan post-sinema ekranları ve kameraları üzerinden temellendirmektedir. Post-sinema, medya teknolojilerinin yeni bir görüntü türü üretmekle kalmayıp izleyicileri arabuluculuklarının altyapısı ve imgelerle eşi görülmemiş bir ilişkiye yerleştirdiğine dikkat çeken Denson, bu sayede yeni algı ve eylemlilik parametreleri oluşturduklarını ifade etmektedir (2021: 110).

Post-sinema duygulanımının post-algısal aracılığını uyumsuz görüntüler ve çılgın kameralar ekseninde tartışan yazı, temel olarak bir etki tespitinde bulunmayı amaçlamaktadır. Bu amaç çerçevesin-

de post-sinematik medya, kameranın maddi ve deneyimsel işlevleriyle formlarını, imgeyi ve yaşamın bir aradalığını yeniden düşünmemizi talep etmektedir. Bu talep üzerine harekete geçen yazar, okura Bergson metafiziğinde sözü edilen 'zamanı' ve 'duygulanımı' hatırlatmayı ihmal etmez. Lazzarato'nun video kamerası çekimini "zamanın kristalleşmesi" olarak tarif eden değerlendirmelerine de değinen yazar, bu hat üzerinden devam ederek daha önce başka bir yazıda da bahsi geçen Emerson'un "kaos sinemasına" varır. Jim Emerson tarafından "duygu oluşumlarına izin vermeyen anlaşılabilir görüntü ve ses bulanıklıkları" olarak ifade edilen kaos sinemasının sinemadan post-sinema medyasına geçiş noktasındaki dönüşümü imlediği düşünülmektedir (2021: 118).

Bu zihinsel düzleme paralel bir şekilde filmlerden de örnekler verilmeye başlanır. Bu bağlamda, daha önce de değinilen *Paranormal Activity* serisinde kullanılan güvenlik kameralarına ve el kameralarına dikkat çekilir. Yalnızca video kameraların gece görüş özelliği sayesinde birtakım görüntülerin seyredilebilmesi, video kamerayı sinema kamerasından ayıran post-algısal duyarlılığın parçası olarak yorumlanmaktadır. El kameralarının da *diegetik* ve *ekstra-diegetik* alanlar arasında aracılık yaptığı belirtilmektedir (2021: 121). Post-sinemanın bir parçası olarak motivasyonsuz kameralardan söz ederken yine daha önce başka bir çalışmada referans verilen *Melancholia* (2011, Lars von Trier) ile *District 9* (2009,Neill Blomkamp) filmleri örnek gösterilmiştir. İnsan algısını geride bırakan *hiperinformatik* görüntüler ise *Transformers* (2007, Michael Bay) serisiyle somutlanmaktadır.

Çalışmada sinemadan post-sinemaya geçişin metabolik bir süreç olduğunu belirten yazar, post-sinemanın uyumsuz görüntüler yoluyla bizden talepleri olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan ilki, kendi duygusal çelişkilerimizin sorumluluğunu almayı öğrenmemizdir. Diğeri ise, ağ tabanlı *bölünürlükler* üzerine radikal ve etik bir post-kişisel duyarlılık göstermektir (2021: 137).

Teknoloji, Seyir Deneyimi ve Ekoloji Perspektifinden Post-Sinema

Kitabın beşinci yazısı olan "Khora Line: RealD Teknolojisiyle" başlıklı çalışmada sinema salonlarında üç boyutlu film izlemeye olanak sağlayan RealD teknolojisi çerçevesinde değerlendirmeler yer almaktadır. Caetlin Benson-Allott tarafından yazılan bölüm, *Coraline* (2009, Henry Selick) filminin RealD teknolojisi eksenindeki analizinden oluşmaktadır. Seyircilerin üç boyutlu film izlemek için bilete daha fazla para ödemeyi kabul etmesiyle beraber bu teknolojinin kârlı bir yatırım olduğu keşfedilmiştir. Bu keşif de dijital 3D film türünü ortaya çıkarmıştır.

Bu türün bir örneği olarak ele alınabilecek *Coraline*, stop-motion bir animasyon filmidir. Filmin ismi, makalenin başlığındaki gibi Platon'un "khora"sına atıfta bulunmaktadır. "Uzamsallık kavramının temellerindeki hazne" olan "khora" (Grosz'dan akt. Benson-Allott, 2021: 143), görüntüdeki yeni boyutluluğu da karşılamaktadır. Filmdeki "stop-motion teknolojisi, durma hareketinin esrarengiz ürpertisini, dijital 3D projeksiyonun tekinsiz fazlasıyla diyaloga sokmak için bilgisayar tabanlı profilmik modelleri ve bilgisayar tabanlı oluşturulan görüntüleri (CGI) harmanlamaktadır" (2021, 144). Dijital ve analog görüntüler arasında geçiş yaparken oluşan post-sinematik alan sayesinde izleyici, boyutluluğun psişik ve maddeselliğin cinsiyetli dinamiklerini düşünebilmektedir.

Film, RealD'nin üç boyutlu görselliğini cinsiyet ve kimlik meselesini sorunsallaştıran bir anlatımla birleştirdiği için maddesellik, annelik ve kadınlık gibi konuları tartışmaya da imkân tanımaktadır. Bu nedenle Irigaray'dan Grosz'a, Butler'dan Derrida'ya "khora" üzerinden bir çizgi çeken yazara göre film, izleyicilerin toplumsal cinsiyet ve temsilin dijitaldeki iç içe geçişini anlamak için RealD'yi deneyimlemelerini sağlamaktadır. Filmin *khora* metaforunu kullanması, dijital seyirciliğin tekinsizliği bakımından fotoğraf dizinselliğine olan inancı ikâme edecek yeni bir teoriyi gündeme getirebilir (2021: 167).

Fotoğrafik dizinsellik yerine dijital görüntü üretiminin olanaklarından yararlanarak hiper gerçekçilik bağlamında "dijital taklidin" tercih edildiği filmlerin olması yeni bir teori ihtiyacını pekiştirmektedir. Yazarın tespitine göre *Coraline*, bu yeni teori ihtiyacını formun maddeyle olan istikrarsız ilişkisine dayanarak ortaya koyduğu yeni bir dijital izleyici teorisiyle karşılamaktadır. Filmde *khora*, sinemada maddenin görüntüyle olan ilişkisinin hâkim metaforu olarak fotoğrafik dizinin yerini almaktadır. RealD'deki hayali alanlar ve stop-motion sayesinde oyuncak bebeklerin tekinsiz fiziksellikleri ile ekrandaki maddiliğini taklit eden film, izleyiciye maddi varoluşa ve görselliğe dair endişelerinden kurtulması için bir 'leke' yaratır (2021: 169).

Derlemenin altıncı yazısı olarak Francesco Casetti'ye ait "Sinemanın Yeniden Konumlandırılması" başlıklı çalışma karşımıza çıkar. Yazıya Tacita Dean'ın 2011'de Tate Modern'de sergilenen *Film* adlı işiyle giriş yapan Casetti, 'ölen peliküle saygı' olarak değerlendirilen bu filmi sinemayı koruma girişimi olarak ele almaktadır. Ancak Dean'ın bunu yaparken sinemaya ilişkin sosyal pratikleri göz ardı ettiğini düşünen yazar, dijital teknolojilerle beraber gösterim ve dağıtım olanaklarında yaşanan çeşitliliğe dikkat çekmektedir. Sinemanın artan ekranlar, yeni format ve ortamlar gibi tüm yeniliklere adapte olmasının onu yaşatan en önemli

unsurlardan biri olduğunu belirtmektedir (2021: 174-175).

Yeni medyanın yakınsama özelliğinin sinemayı dönüştürdüğünü ifade eden yazar, Hagener'in "Sinema Nerede (Bugün)?" sorusundan hareketle 'deneyim' kavramına odaklanmaktadır. Sinemasal deneyimin karanlık sinema salonu dışında da yaşanabileceğine vurgu yapılan metinde, bire bir aynı olmasa bile karakteristik özellikler üzerinden 'tanıma' işleminin gerçekleştirilebileceğinden söz edilmektedir. Sinemanın temel olarak ekran, izleyici ve projeksiyon cihazından – gösterim aracı- müteşekkil olduğuna değinen Casetti, bu bütünlükle beraber seyircilerin kendisini bir topluluğun parçası olarak hissettiğine işaret etmektedir. Bu çerçevede, sinemanın sadece bir makinadan ibaret olmadığı, bununla birlikte kültürel, estetik ve sosyal etkenlerin de rol oynadığı bir deneyim olduğu vurgulanmaktadır (2021: 181-182).

Michel De Certeau'dan Benjamin'e okuru metinler arası bir güzergâhta dolaştıran bu çalışmada, sinemanın kendini yeniden üretme kapasitesinden bahsedilmektedir. Bunu yapabilmek için aynı zamanda kendisini yeniden konumlandırmaya ihtiyaç duyduğunu belirten yazar, sinemanın yeni araçlarla başka bir yerde/konumda hayatta kalabileceğini ifade etmektedir. Bu araçlar, tarihe göndermeyle televizyondan VHS'ye, DVD'den bilgisayar ve tabletlere kadar sıralanmaktadır. Yeni cihaz ve ortamlarda sinemanın kendisini etkinleştirdiği süreç, "sinemanın yeniden konumlandırılması" olarak tarif edilmektedir. Çünkü artık yazara göre, dijital bir ekran önünde de "sinemada olduğumuzu", "film izlediğimizi" düşünebilmekteyizdir (2021: 187).

Sıraladığı ekranlara cep telefonlarını da ekleyen Casetti, sinema perdesinden farkları olmakla beraber bu ortamların da 'sinema dışında sinema deneyimi' vaat ettiğini belirtmektedir. Bu deneyimin bire bir aynı şeyi ifade etmemesi nedeniyle 'neredeyse' tabirinin kullanıldığı çalışmada, sinema deneyiminin tanınabileceği unsurları barındırdığının altı çizilmektedir. Ev, yatak, uçak gibi pek çok farklı mekânda film izlemenin mümkün olduğunu imleyen yazar, tüm bu farklı yerlerde sinemanın tanınabileceğini sinema fikri üzerinden temellendirmektedir. Post-sinemanın bir modelin sonu olmadığı, aksine sinemanın orijinal özelliklerinin geri dönüşü olduğuna değinilerek "Her Şeye Rağmen Sinema" vurgusu yapılmaktadır (2021: 201).

Kitabın yedinci ve son çalışması, Selmin Kara'nın kaleme aldığı "Anthroposinema: Kitleleşme Çağında Sinema" başlıklı metindir. *Gravity* (2013, Alfonso Cuarón) ve *Snowpiercer* (2013, Bong-Joon Ho) filmlerini birlikte ele alarak açılan yazı, 3D ve CGI gibi teknolojilerin bilim-

kurgu türü yapımlardaki kullanımına dikkat çekmektedir. Bu araçlar yoluyla oluşturulan ivme tasvirlerine (uzay enkazının yörüngeleri, hızlı trendeki görsel-işitsel yoğunlaşma) dikkat çeken Kara, filmlerdeki yeni mekân ve zaman formülasyonlarına doğru kaymaya işaret eden estetiği 'imha estetiği' olarak adlandırır. Bu estetiğin dünyanın sonuna dair senaryolarla birleştiği sinema, 'anthroposinema' olarak tanımlanmaktadır (2021: 218).

Anthroposinema, 21. yüzyıl filmindeki insan öncesi zamana ve dijital öncesi estetiğe dönme eğilimini açıklamak için kullanılan "primordijital sinema" fikrine dayandırılmaktadır. Bu çerçevede post-sinemada ortaya çıkan spekülative bir estetikten de söz edilmektedir. Kara, çalışmasında bunların izini *The Tree of Life* (2011, Terrence Malick) ile *Beasts of the Southern Wild* (2012, Benh Zeitlin) filmleri bağlamında sürmektedir. Bu filmlerin insan yaşamının sonluluğuna ilişkin çağdaş endişelere cevap verdiğini ve analog ile dijitalin birleşerek spekülative bir gerçekçilik yaratarak 'nesne yönelimli estetik' barındırdığını vurgulayan çalışmada, iki filmin de ortak bir kozmolojik veya *primordijital* estetiği de yansıttığı ifade edilmektedir. "İnsana ait olmayan ama sinema öncesi ve post-sinemasal zamansallığa ait olan gerçeklikleri birleştiren bu *primordijital* estetik, sinemayı tanıdığı olmayan gerçekliklerin tanıdığı kılar ve bu nedenle spekülative realist bir duyarlılığın sinemasal eşdeğerine benzer bir şey sunar" (2021: 225).

Bu filmlerde üç ortak özellik belirleyen yazar; bunları, yeni bir post-sinematik estetik gerçekçilik, yok oluş, *primordiyalite* ve yeni dönemlere dair zamansallıklara artan ilgi ile anlatı bakış açısının ciddi bir düzeyde kadın karakterlere kayması şeklinde sıralamaktadır. Filmlerde görülen kadın karakterlerden hareketle, post-sinemada kadınlığın annelik, bakıcılık, zarafet, beslenme ile ve aynı zamanda depresyon, histerik öznellikler ve kırılgenlikle ilişkilendirilerek özelleştirildiği ve patolojik hale getirildiği belirtilmektedir (2021: 227). Bu durum çağdaş feminist kuramcılar tarafından eleştirilmekte ve bu şekilde gerçekleştirilen temsilin problemlili olduğu vurgulanmaktadır.

Post-sinema ile anthroposinema arasında *The Edge of Tomorrow* (2014, Doug Liman) ile *Only Lovers Left Alive* (2013, Jim Jarmusch) filmleri üzerinden bağlantı kuran yazar, anthroposinemanın 20. yüzyıl kapitalizmiyle suç ortaklığı içinde olan 20. yy sinemasından saparak özgürleştiğini iddia etmektedir (Salemy'den akt. Kara, 2021: 231). Anthroposinema, zaman ve mekân sınırlarını genişleterek insansız bir dünya göstermeye doğru evrilmektedir.

Yaşasın "Sinema"

Sinema, 20. yüzyıl boyunca pek çok yeniliğe şahit olmuş, değişim geçirerek dönüşümler yaşamıştır. Değişen manzaralara uyum sağlama ve farklılıkları kendisine katma kapasitesiyle her zaman ayakta kalmayı başarmıştır. Öyle ki, sadece hayatta kalmakla yetinmeyip adeta soluk alıp veren bir canlı gibi yaşamıştır. Sosyolojik, teknolojik ve ekonomik dönüşümler sinemaya yansıyor ve biçimsel tercihlerde, anlatı yapılarında ve anlatılan hikâyelerde kendisini göstermiştir. Tüm bu yenilik ve farklılıklar sinemayı yeniden tartışmaya açmış, başka pencerelerden anlamlandırma ihtiyacı doğurmuştur. Bu anlamlandırma ve tartışma süreçleri neticesinde yeni kavramlar, farklı başlıklar, adlandırmalar ve tanımlamalar yapılmıştır.

Sinemada 'yeni' ve/veya farklı olanın ne olduğu araştırılırken "Karşı Sinema"dan (Wollen, 1972) "Anti Sinema"ya (Yoshida, 2003) "Üçüncü Sinema"dan (Solanas & Getino, 1969) "Cinema Novo"ya (Rocha, 1965) pek çok farklı terim ortaya çıkmıştır. Farklı motivasyonlarla gerçekleştirilen bu isimlendirmeler, kimi zaman üretilen filmler üzerinden yapılan analizler sonucunda gerçekleşmiş, kimi zaman ise bir çıkış manifestosu biçiminde vücut bulmuştur. Bu kapsamda daha güncel örnekler olarak ekolojiyle sinemanın kesişiminden doğan "Ekosinema" (Hochman, 1998) ve feminizm ile sinemanın buluştuğu bir alan olan "Feminist Sinema" (Smelik, 2008) belirtilebilir.

Bu bağlamda, teknik ve teknolojiyle birlikte gelişen sinemayı düşünerek derlenen "Neo-Sinema: Tekniğe ve Teknolojiye Dair Okumalar" (Seçmen, 2021) kitabını da anmak gerekir. Tarihselleştirmeler yaparken gerekli olan ayırım ve kategorizasyonlar çerçevesinde kullanılan bu terimler, farklı yaklaşımları ve yeni eğilimleri de beraberinde getirmektedir. Bu yolculuğun son istasyonu ise şimdilik "Post-Sinema" olarak görünmektedir. Sinemanın önüne eklenen bu tanımlayıcı, açıklayıcı ve niteleyici ibareler, detaylı bir şekilde tahlil edilmeye ve tartışılmaya muhtaç alanlar sunmaktadır. "Post-Sinema: 21. yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması" (Denson & Leyda, 2021) kitabı da post-sinema kavramını farklı yönleriyle ele alarak bu önemli boşluğu doldurmaktadır.

Sinema, sonsuz serüvenine yeni seyir deneyimleri, farklı anlatım biçimleri, teknolojik gelişmeler, dağıtım-gösterim mekanizmalarındaki yenilikler ve üretim tarzındaki olanaklar ile devam etmektedir. "Post-sinema terimindeki post, sert bir kırılmayı temsil etmiyor, eski ve yeni teknolojilerin ve sosyal pratiklerin aynı anda var olduğu kademeli bir değişim anlamına geliyor" (Leyda, 2021). Bahsi geçen değişimi anlayabilmek adına bu kitap, önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Denson, S. ve Leyda, J. (2021). (Ed.) *Post-Sinema: 21. Yüzyıl Sinemasının Kuramsallaştırılması*. (Çev. P. Fontini). NotaBene.

Denson, S. ve Leyda, J. (2016). (Ed.) *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. REFRAME Books.

Hochman, J. (1998). *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel and Theory*. University of Idaho Press.

Leyda, J. (2021). *Post-Sinema: 21. yüzyılda Sinemanın Rolü Nasıl Değişti?* (Röp: Pınar Fontini), <https://www.gazeteduvar.com.tr/post-sinema-21-yuzyilda-sinemanin-rolu-nasil-degisti-haber-1535565/> Erişim Tarihi: 13.12.2022

Rocha, G. (1965). *Açlığın Estetiği. Üçüncü Dünya ve Dünya Topluluğu Konferansı*, Cenova.

Seçmen, E. A. (2021). (Ed.) *Neo-Sinema: Tekniğe ve Teknolojiye Dair Okumalar*. Doruk.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı* (Çev. D. Koç). Agora.

Solanas, F. & Getino, O. (1969). *Towards a Third Cinema: Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World*. Tri-continental.

Wollen, P. (1972). *Godard and Counter-Cinema: Vent D'est, Afterimage 4*, Autumn: 6-17.

Yoshida, Y. (2003). *Ozu's Anti-Cinema*. Michigan: Michigan Monograph Series in Japanese Studies.