

sinecine kitaplığı

Book Reviews



YENİ SİNEFİLİ

Hasan Akbulut

Öz

Girish Shambu tarafından yazılan *Yeni Sinefili*, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Fransa'da ortaya çıkan sinefili kavramının, günümüz dijital ortamında dönüştüğü yeni haline odaklanıyor. Kitap boyunca Shambu, sinefilin belli bir coğrafyaya (kıta Avrupası), belirli bir tarihsel döneme (1960'lar ve 70'ler) ve belirli tür filmlere (sanat filmleri) sabitlenmesine meydan okuyarak onu günümüz koşulları içinde yeniden kavramsallaştırıyor. Birçok yazardan ve onların fikirlerinden yararlanarak yazar, *Yeni Sinefili*, dünyanın değişik bölgelerine yayılmış, farklı beğenilere sahip, çok sesli, çok renkli, sabit olmayan, farklılara duyarlı ve kamusal politik bir aktör olarak tanımlıyor. Shambu, internet sinefillerinin, yalnızca yazarak değil, aynı zamanda filmlerin sesleri ve görüntüleriyle oynayarak, görsel-işitsel metinler üreterek Youtube, Facebook, twitter, vimeo, Tumblr gibi farklı sosyal medya ortamlarında beğenilerinden şüphe ederek filmler hakkında farklı biçimlerde görüşlerini dile getirdiklerini vurguluyor. Tam da bu nedenle kitabı, film kuramlarındaki yerleşik egemen varsayımlara meydan okuyan, onu dekolonizasyona tabii tutan demokratik bir kavrayış ve müdahale olarak görmek mümkündür.

Anahtar Sözcükler: sinefili, sinema kültürü, film eleştirisi

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0465-8355> • E-Posta: hasan.akbulut@istanbul.edu.tr

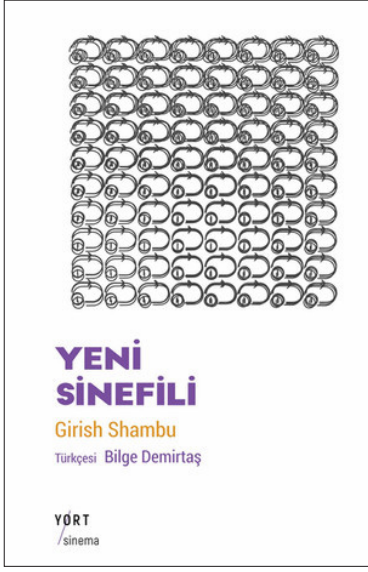
Akbulut, H. (2021). *Yeni Sinefili*. [Kitap Eleştirisi]. *sinecine*, 12(1), 177-189.

REVIEW OF THE NEW CINEPHILIA

Abstract

Girish Shambu's *New Cinephilia* focuses on the new form of the concept of cinephile, which emerged in France after the Second World War, in today's digital environment. Throughout the book, Shambu reconceptualizes the figure of the cinephile in light of today's circumstances, challenging the fixation on a certain geographical region (continental Europe), a certain historical period (the 1960s and '70s), and a certain type of film (art films). Drawing upon many writers and their ideas, the author describes the new cinephile as a public political actor with different tastes who is multi-voiced, multi-colored, non-fixed, and sensitive to differences, and who is now spread across the world. Shambu emphasizes that internet cinephiles express their opinions about movies in different ways, not only by writing, but also by playing with the sounds and images of the movies, producing audio-visual texts, and casting doubt on the number of likes films receive on social-media platforms like YouTube, Facebook, Twitter, Vimeo, Tumblr. For this reason, it is possible to see the book as a democratically conceived intervention that challenges and seeks to decolonize the established assumptions in film theory.

Keyword: Cinephilia, cinema culture, film criticism.



Yeni Sinefili
Girish Shambu
Çeviri: Bilge Demirtaş
Yort, Eskişehir, 2020, 96 s.

Tarih boyunca yeni iletişim araçlarının ve üretim biçimlerinin ortaya çıkışının, eski iletişim biçimlerinin ölümüne dair söylemleri tetiklediği bilinen bir gerçek. Televizyonun yaygınlaşması ve video teknolojisindeki gelişmeler de 1980'li yıllarda pek çok yazara ve kuramcıya sinemanın ölümünü ilan ettirmişti. İnternetin ve ona dayalı yeni iletişim biçimlerinin ortaya çıkıp yaygınlaştığı günümüzde, bir yılı aşan bir süredir bizleri "içeriye" tıkan COVID 19 pandemisi ise, yalnızca film üretiminin değil, aynı zamanda filmlerin tüketildiği sinema salonlarının kapanması, festivallerin ertelenmesi ya da online ortamda yapılması gibi bir durum nedeniyle bu söylemleri daha da güçlendirdi. Ölenin yalnızca sinema değil, aynı zamanda sinema seyirciliği olduğuna dair söylemler dile getirildi. Bu yazılanlardan en önemlisi kuşkusuz Susan Sontag'ın "The Decay of Cinema (1996) başlıklı makalesidir.

Sontag "Bir zamanlar 20. yüzyılın sanatı olarak müjdeleyen sinemanın, yüzyıl kapanırken şimdi çökmekte olan bir sanat gibi görüldüğü" (1996) tespitiyle makalesine başlasa da, ilerleyen bölümlerde ölenin sinema değil, "belirli bir aşkın tadı" olarak adlandırdığı sinefil olduğunu belirtiyor ve sinefilin ölümünün ardından filmlerin de öleceğini vurguluyordu. Sinefillik, Sontag'ın kavrayışında belirli bir tür filmi sevmek ve bir ritüel olarak filmi izlemek biçiminde görülür. Bunlardan ilki kıta Avrupa'sında üretilen sanat filmleridir; diğeri ise sinema salonunda filmi izlemektir. Sinefiller için filmlerin "benzersiz, tekrarlanamaz, büyümlü deneyimler" olduğunu ima eden Sontag'a göre post-endüstriyel çağda her ikisinin de sonu gelmiştir. Artık eskisi gibi filmler yapılmamakta, iyi filmler yapılsa bile, sinema salonlarında ticari filmler ağırlıktadır. Seyirciler sinema salonlarına gitse de, seyircilik, 1990'ların eğlence ve kültür

sahnesinde televizyon ve video gibi ortamlara kaymaktadır. Oysa “televizyonda harika bir film izlemek, o filmi izlemek anlamına gelmez, çünkü sinema perdesi ile ekran arasında bir eşitsizlik vardır. Ancak sinemada oturduğunuz zaman bir film sizi ele geçirebilir” (Sontag, 1996). Bu nedenle yazara göre sinefilliğin sonu gelmiştir. Ancak Sontag sinemanın ölümüne yas tutan bu yazısında, sinemanın yeniden canlandırılmasına dair bir cılız umut da görür: “Sinema yeniden canlandırılabilirse, bu ancak yeni tür bir sinema sevgisinin doğmasıyla olacaktır” (1996).

Sontag’ın metninde görülen bu yas havasının, internetin ve yeni iletişim teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla kısmen sürdüğü, ancak yeni bir sinefil kavrayışının da ortaya çıktığı görüldü. Her ne kadar teknolojik değişimler sinema, seyirci ve sinefil kavrayışında değişikliklere yol açmış olsa da, küresel dünya pandemi aracılığıyla bu değişimi can yakıcı biçimde deneyimledi. Bu süreçte basında pandeminin tetiklediği değişen sinema seyirciliği üzerine çeşitli yazılar yazıldı, tartışmalar çoğaldı. Sinema seyirciliği üzerine yapılan araştırmalarda ortaya çıkan kolektif kültürel ve toplumsal bir pratik olarak anlatılaştırılan sinema seyir deneyiminin yerini farklı deneyimlere bırakacağı dillendirildi.¹

Gerçekten de bu hızlı değişim içinde sinefillik ölüyor mu? Girish Shambu, *Yeni Sinefli* başlıklı kitabında bu sorunun yanıtını arıyor ve değişimi daha farklı bir perspektiften değerlendiriyor. Marijke de Valck ve Malte Hagener *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (2005) başlıklı kitaplarının girişindeki “Cinephilia in the New Media Age” adlı çalışmalarında sinefilin tanımlanması zor Janus yüzlü bir kavram olduğunu belirterek tartışılar:

Sinefil, bir yandan, film deneyiminin belirli bir yoğun zevk duygusu uyandırdığı evrensel fenomeni ima eder, bu da genellikle bir aşk ilişkisi olarak tanımlanan sinemayla güçlü bir şekilde hissedilen bir bağlantıya neden olur... Öte yandan, terim, sinefilin dogmatik gündemler için benimsendiği uygulama ve söylemleri kapsar. Bu uygulamalardan en başarılı olanı “politik des auteurs” olmuştur” (de Valck, Hagener 2005, s. 11).

Hatırlanacağı gibi Colin MacCabe (1999, s. 152) “politik des auteurs”ün yalnızca yazar-yönetmenin önceliğini belirlemekle ilgili olmadığını, aynı zamanda yeni bir “mükemmel” izleyici yaratmayı hedeflediğine dikkat çekmişti. Fransızca olan terimin bu ikinci kullanımı, doğrudan

1 Bu konuda Türkiye’deki deneyime dair ayrıntılı bilgi için bkz. (Akbulut, 2018; Torun, 2019; Özsoy, 2020; Bala, 2020; Elmacıoğlu, 2021).

auteur sinema tartışmalarındaki metinlere gönderme yaparak, kabaca sinefil, auteur filmlerin hayranı olarak konumlandırır. Shambu ise, kitabında sinefilin belli bir coğrafyaya (kita Avrupası), belirli bir tarihsel döneme (1960'lar ve 70'ler), belirli tür filmlere (sanat filmleri) indirgenmesine, bir başka deyişle sabitletmesine meydan okuyarak onu yeniden günümüz koşulları içinde kavramsallaştırıyor.

Hindistan'da doğan ve ABD'de yaşayan Shambu, bir film blogcusu, sinefil, film eleştirmeni ve eğitimci. İşletme dersleri vermesine ek olarak, 2004 yılından itibaren çevrim içi ortamlarda filmler üzerine yazmaya başlamış olan Shambu, <https://girishshambu.net/> adlı blogunda, *Senses of Cinema*, *Artforum*, *Cineaste* gibi dergilerde ve *The Auteurs 'Notebook'a* yazılar yazmaya devam ediyor. Film eleştirisi sitesi THE HOUSE NEXT DOOR'da Pauline Kael'in Brian De Palma'nın *Dressed To Kill* (1980) filmi üzerine olan eleştirisi ile James Monaco'un *The New Wave* (1974) ve J. Hoberman'ın *Vulgar Modernism* (1991) kitapları üzerine incelemeler yazarak başlayan Shambu'nun *Yeni Sinefil* adlı kitabı, ilk olarak 2020 yılında Kanada'da basılmış ve kısa sürede ikinci baskısını yaparak Mayıs 2020'de Türkçeye çevrilmiş. Bu yönüyle kitap oldukça yeni ve taze.

Doksan altı sayfalık kitap, Sontag'ın makalesinin son cümlesine atıfla "Yeni Bir Tür Aşk" başlığı ile başlıyor ve Shambu bu atıftaki amacının, Sontag'ın sinefilisinin "evrensel olmayan bir şey olarak konumlandırmak, belirli bir zaman ve mekân ile ilişkilendirmek ve doğallaştırmaktan kurtarmak" (2020, s. 6) olduğunu belirtiyor. Kitap boyunca da çeşitli, değişken, çoğul bir sinefil kavrayışı olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Yazar Sontag'ın makalesinden bir yıl önce ortaya çıkan internetin yeni bir yapıya kavuşmasının ve doğrudan erişimi olanaklı kılan ve seyircilere görüntüyü net biçimde dondurabilme gibi yeni olanaklar veren DVD'nin bulunmasının yeni sinefilin doğuşundaki önemini vurgulayarak kitabın konusunu şöyle açıklar:

Bu kitabın konusu, dijital devrimin yeni medya teknolojileri ve internet tarafından olanaklı kıldığı günümüzdeki "yeni sinefilidir". Sontag'ınkiyle karşılaştırıldığında bu daha yaygın bir sinefilidir. Sadece Sontag'ın öncelik verdiği "sanat sinemasını" değil, aynı zamanda diğer birçok sinema türünü de kapsar, Sontag'ın yasını tuttuğu geleneksel sinema salonundaki izleme durumunu da kapsar. Ayrıca bu, sadece filmler açısından değil, aynı zamanda sinefillerin kendileri için de eşit derecede önem arz eden enternasyonalist bir sinefildir (Shambu 2000, s. 7).

Bu satırlar, kitabın yalnızca bir durum tespiti yapmakla kalmadığı-

na, aynı zamanda sinema araştırmalarındaki ana akım geleneklere meydan okuma olarak da okunabileceğine işaret eder. Shambu sinefilinin, filmlerin etrafında oluşan söyleme etkin biçimde nüfuz etmeyi gerektirdiğini (8) söyler ki, dijital iletişimin, internetin bunu kolaylaştırdığını vurgular. Günümüzde "çok sayıda film türünü, uyuğu, dönemi barındıran oldukça kapsamlı bir sinema beğenisine sahip ve tüm dünyada dağınık olarak varlık gösteren genç sinefiller" (s. 8) tam bu bunun kanıtıdır. Literatürde her ne kadar gazete, dergi gibi geleneksel ortamlardaki eski sinefillik ile twitter, youtube, facebook ve bloglar gibi dijital medya ortamlarında gerçekte yeni sinefilliğin birbirinden farklılıkları vurgulansa da Shambu, bu iki sinefillik arasındaki devamlılığa da özel bir dikkat gösterir. Sohbetin sinefilsel yaşamdaki merkezi rolünü, bu devamlılıkla ilişkilendirir. Dudley Andrew'un Andre Bazin üzerine olan biyografisine (1978) atıfla Shambu, Bazin'in yaptığı etkinliklerde izleyicileri, sinema etrafında bir diyaloga soktuğunu anımsatır. Bunun temelinde Bazin ve dönemin film kültürü için "daha geniş bir diyalogun parçası olmak ve hem sinemaya hem de başka konulara dair yazan yazarlar arasında tartışmaya dâhil olma" (s.10) amacının olduğunu belirten yazar, Jonathan Rosenbaum ve Adrian Martin tarafından geliştirilerek derlenen *Movie Mutations* (2003) mektuplarının da bu sohbet söylemini yeni sinefillik için benimsediklerini belirtir. Film eleştirmenleri ile film yapımcıları arasında mektupların 1997'de Fransız dergisi *Trafic*'teki yayımlanması ve işbirliğinden doğan bu proje, "gezegendeki sinemaseverlerin (ve bazı durumlarda film yapımcılarının) ortak yönlerinin ve çeşitli şekillerde birbirine bağlanarak neler üretebileceklerinin, etkinleştirebileceklerinin ve keşfedebileceklerinin araştırılması olarak başlamıştır" (Rosenbaum, Martin, 2003, s. VI). Dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan sinefiller arasındaki bu mektuplar, Shambu'nun da belirttiği gibi "filmi, film kültürünü, teknolojiyi ve sinefiliyi dönüştürmekte olan 'mutasyonları' teşhis eder" (2020, s. 11) ve "yeni yazma ve yayınlama biçimlerini, video-deneme, biçimsel eleştiri gibi yeni analiz yöntemlerini öngörür" (s.12). Bu durum yeni sinefillerin filmler üzerine düşünme ve tartışma yolu olarak görsel işitsel metinler üreterek, akademik eleştiri ile sinefillik arasındaki eski ayırımın giderek ortadan kalkmaya başladığına da işaret eder. Geçmişte Andre Bazin'in yaptığı, günümüzde sinefiller internet ortamında yazarak, beğendikleri filmleri kesip biçerek videografik eleştiriler üreterek yapıyorlar. Kuşkusuz böyle bir tavır, yalnızca filmlerin değil, Andrew'ın işaret ettiği üzere (2011, s. 117) aynı zamanda Bazin gibi film eleştirmenlerinin yazılarının da tekrar değerlendirilmesini gerekli kılıyor. Böylece yeni sinefilin

sinema tarihinde hem filmler arasında hem de film eleştirileri arasında dinamik ve üretken bir ilişkiyi hayata geçirdiği söylenebilir. Bu olguyu Shambu, Catherine Fowler'ın bazı sanatçıların sergi filmleri oluşturmak için sinemanın geçmişinden nasıl yararlandıklarını araştırdığı "Remembering Cinerma 'Elsewhere': From Retrospection to Introspection in the Gallery Film" (2012) başlıklı makalesi aracılığıyla açıklamaya çalışır. Sanatçılar için kişisel öneme sahip eski filmlerin görüntülerinin kullanıldığı ve bazı sahnelerin yeniden çekildiği bu filmleri incelerken Fowler, Pierre Huyghe'nin iki tür sinema deneyimi arasındaki ayrımından yola çıkar: "orada ve başka yerde". Sinematik imgelerin gözlerimizin önüne serilişini gördüğümüzde hem sinemanın karşılaştığımız fiili ve gerçek imgelerden oluşan "oradalığını" deneyimleriz; hem de filmsel görüntülerin bizde bıraktığı anıları geleceğe taşıyarak, izlediğimiz filmlere karşılık vererek, tepki duyarak ve hatırlayarak "başka yerdeliğini" deneyimleriz. Shambu'ya göre bu ikilik sinefli için, sinemanın zenginliği ile kurulan derin bir ilişkinin, yalnızca ("orada") deneyimlendiği değil, ("başka yerde") geliştirilen bir şey olduğu çıkarımını sağlar (s.14). "Bu ilişikliliği oluşturmak ve hayata geçirmek, tamamı "başka yerde" gerçekleşen –düşünme, tartışma, eleştiri ve kuramlaştırma çabası ile imgelem gücüne mal olur" (s.14-15). Yazar bu nedenle internetin, sinema söyleminin çoğaltılmasını kolaylaştırarak sinefilsel projeye destek olduğunu belirtir ve "başka bir yerdeliğin" parçası olan hafıza eylemlerinin, sinefilin etkin ve üretken bir yanı olabileceğine inanır. Gerçekten de youtube, vimeo gibi mecralarda, sanatçıların, sinefillerin geçmişte izledikleri film sahnelerini yeniden yarattıkları videoları giderek artmaktadır. Bu durumda yazarın sorduğu şu soru oldukça anlamlı hale gelir: "Sinefil hafızası dijital teknolojiler ve internet tarafından nasıl dönüştürülmektedir?" (s.16). Bu soruyu ilk olarak, internetin, filmlere daha kolay ve sık sık geri dönmeyi mümkün kıldığını belirterek yanıtlar ve Laura Lulvey'in *Saniyede 24 Kare Ölüm* (2012) adlı kitabına referansla, bunun filmi kendi hızımızda, ilerlemelerini "geciktirerek" belirli aralıklarla izlememize olanak verdiğini belirtir. İkinci olarak ise filmleri hatırlayışlarımızın yalnızca kendi izleme hatıralarımızla değil, sinema hakkında bitmez tükenmez okumalarla etkilenip genişlediğini anımsatır: "Böylece zaman içinde bir film hakkında okuduğumuz, düşündüğümüz, konuştuğumuz ve yazdığımız her şey büyük bir yığın, kocaman bir 'tortu birikimi', durmamacasına değişen ve hareket eden kişisel ve sinefilsel bir hafıza bulutu oluşturmak üzere izleme anılarımıza katılır" (Shambu 2020, s. 17).

Yazar yeni sinefiliyi açıklamada, internetin, özellikle Google'ın hatırlatma şeklimizi değiştirmesiyle oluşan transaktif bellek kavramına da başvurur. Shambu sinefillerin, eleştirmenlerin ve akademisyenlerin, hatırlama konusunda başka insanlara, kitaplara ve nesnelere dayanmayı ifade eden transaktif belleği kullandıklarını belirtir. Sinefillerin ve eleştirmenlerin filmler hakkında yazmasının önemli bir nedeninin, bu filmleri izleme anılarını korumakla ilgili olduğuna dikkat çeken Rancière'e atıfla yazar, böylece yalnızca dergilerin, kitapların, gazetelerin değil, tümüyle internetin sinefillerin film aşklarının rücu edebileceği, film anılarının zihinlerinde canlı tutabilecekleri sinefilsel transaktif belleğin bir parçası haline geldiğini vurgular (s.18). Tam da bu noktada Shambu, artık filmlere internetten ve DVD'lerden kolayca erişilebildiği bu çağda neden filmlerin betimleyici anlatımlarını yapmaları için eleştirmenliğe ve akademik araştırmaya ihtiyaç duyduğunu sorar. Bu sorunun yanıtını ise, Lesley Stern ve George Kouvaros'un "Descriptive Acts" ("Betimleyici Edimler") (1999) başlıklı makalelerinden yola çıkarak yanıtlar: "Belli bir ölçüde betimleme olmadan dikkatli bir film analizi yapmak olanaksızdır, betimleme, anlatı, eleştiri ve kuramlaştırma sıkı sıkıya birbirine bağlıdır; ayrıca betimleme, okurların ilgisini çekmek, onları şaşırtmak için gereklidir" (s.20). Ek olarak şair Mark Doty'nin "betimleme yalnızca gördüğümüzü değil, görenin siz olduğunu da ele verir" saptamasını aktararak Shambu (s.20), betimlemenin film kuramlarında yeniden saygı gördüğünü belirtir. Bir başka deyişle filmlerin betimleyici anlatımlarının, dijital çağda hala değerli olduklarını ortaya koyar. Hemen ardından ise bu önermesini tersine çevirerek, günümüzde bu tür kapsamlı bir eleştiriye daha az ihtiyaç duyulduğunu, çünkü internet sinefil topluluğunun, filmleri ve film eleştirisi yazılarını çevrimiçi film söylemine aşına kıldıklarını belirtir. Böylece kuşatıcı kuramsal açıklamalara bağlı kalmaksızın filmin daha küçük parçalarına odaklanan incelemeler söz konusu hale gelir ki yazar da, video denemeleri (video essay) ve sinefil Tumblr hesapları gibi örnekleri, bu türün en ilginç, yenilikçi biçimleri olarak görür. Bu çalışmalar "eleştirel kavrayışa imkân veren görüntü alıntılarına, göndermelere, metinlerarası ilişkilere ve verimli çalışmalara başvururlar" (s.22). Böylece Barthes'in tanımladığı gibi yazarsıl metinler ortaya çıkar.

Shambu internet sinefilinin deneyimini de Deleuze'ün "Şefaatçiler" (1985) adlı denemesinden yola çıkarak tanımlar. Sörf, yelken, rüzgâr sörfü gibi sporlarda sporcu, var olan rüzgâr ya da dalganın gücüne dâhil olur ve Deleuze, "sürüklenmeye teşvik ettiği için bu dalgaları şefaatçiler olarak adlandırır" (s.25). Shambu da bir sinefil olarak şefaatçilerini her gün

bulduğu yerin internet olduğunu söyler: "Kendimi bu şefaatçilerin, bu düşünce ve yaratım dalgalarının, her gün etrafımda girdap oluşturarak dönen yansımaların yörüngesine yerleştirerek, onlar tarafından yutuluyorum" (s.25). Böylece internet sinefil, bu ortamda yeni filmler görme, filmler üzerine yeni yazılar okumanın büyüüne kapılarak duygulanımsal bir deneyim yaşar.

Yazar, Facebook'u kendisini böylesi bir sinefil deneyimine açan, kolektif üretim ortamlardan biri olarak görür ve bu mecrayı etkili biçimde kullanan Corey Creekmur ve Joe McElhaney'in isimlerini anar. Kolektif fikirlere ve enerjilere açık olmaktan kaynaklanan bir coşkunun sarmalandığı çevrimiçi sinefilsel değiş-tokuşa, aynılaşmadan çok, esnek ve iletişime açık görüş ayrılıkları/ çoğullukları olduğunu ifade eder. Günümüzde seyircilerin imaj seyretmektense imaj üretmeye eğilimli olduklarını, iyi internet sinefillerinin, bunu "elektronik agorada" başkaları için "yeni" olduğunu düşündüğü içerikler üretmek pratik ettiklerini belirten Shambu, aynı zamanda internet sinefilisini, karşılıklı öğrenmenin, uzman olan ile olmayan ayrımının silindiği ortak bir film-kültür uzamının ortaya çıkışını olanaklı kıldığını söyler. Bu vurgusuyla yazar, interneti kamusal bir alan olarak da tarif etmiş olur.

Shambu'nun eleştirisinden, film eleştirisi yazımını inceleme, deneme veya kitap formatlarıyla sınırlandıran geleneksel film eleştirisi de nasibini alır. İnternette üretilen sinefilsel yazı ise, blog yazıları; Facebook güncellemeleri; 140 karakterli tweetler; belli görüntü, metin ve video kombinasyonları yayınlayan Tumblr siteleri; Letterbox gibi filmler hakkında kısa yazıların yazıldığı bir film-günlüğü sitesi; bir podcast'te seslendirilen bir yorum ve video deneme biçimini kullanarak görüntülerle ve seslerle yazmak olarak ortaya çıkar (s.36). Yazar bu yazının özelliklerini de, çift yönlü bir devinimsellik; kişisel ve öznellik olarak sıralar; öznel deneyimin nesneleştirilmesi anlamına geldiğini ifade eder. Yeni sinefilsel yazının, aynı zamanda verimli bir mikro eleştiri ürettiğini vurgular. Shambu, film akademisyenlerinin de bu yeni film eleştirisinden, film eleştiri alıştırmaları yapmaktan çok şey öğrenebileceklerini anımsatır ve giderek eleştiri ile akademik yazım arasındaki farkın da, Bordwell gibi kuramcı ve eleştirmenlerle ortadan kalkmaya başladığını belirtir. Yazar, Chris Fujiwara'nın eleştirinin amaçlarından birinin, "bir filmde açık olan, rahatsız edici olan veya kendisiyle çelişen şeylere yanıt vermek" (s.51) olduğuna inandığını ifade ederek, bu kavrayışta esaslı bir sinefilsel dürtünün akademik yaklaşıma olan katkısını gözler önüne serer. Filmlerin zengin ve derin olabileceği, anlamlarının sabit kalmayıp sonsuza dek

değişeceği inancıyla Shambu, internetteki çok farklı yazı biçimlerinin akademisyenler için cesaretlendirici olabileceğini belirtir ve buna Steven Shaviro'nun, internet film kültürünün önde gelen film küratörleri Catherine Grant² ve David Hodson'un çalışmalarını örnek verir. Yazar, film küratörlüğünü, Boris Groys'un "zayıf ve çelimsiz hastaya refakat etmek" olarak özetleyebileceğimiz teorisi aracılığıyla açıklar: "Küratörlük, imajın güçsüzlüğünü, kendini kendiliğinden gösterme yeteneğini tedavi eder. Bu nedenle sergi pratiği, ilk başta zor durumda olan imajı iyileştiren, ona mevcudiyet ve görünürlük sağlayan tedavilerdir" (Groys, 2010, s. 53'ten akt. Shambu, 2020, s. 52).

Shambu, internette yazmanın her an yeni bir cazibe tarafından çarpılma olasılığı (s.55) olduğunu belirterek, bu tür yazmayı, "yeni fikirler üreten ve kendini kullanıma sunan bir makine" (s.57) olarak değerlendirir. Böylece okuru etkileşime çağıran bu eleştiriye, hayranlık duymak amacıyla yazılmış, küçük mükemmel dünyalar üreten akademik eleştiriden ayırmış olur. Shambu'ya göre, iyi bir eleştirinin ölçüsü de film hakkında seyircilerin düşünmediği şeyleri ortaya çıkarmasıdır. Bir başka deyişle "eleştirinin görevi, filmin, seyirciler tarafından fark edilmemiş olabilecek yönlerini göstererek, bir film hakkında nasıl düşünüleceğine dair yeni olasılıklardan bahsederek meydan okumak olmalıdır" (s.61-62). Filmin yeni ve farklı biçimde izlenmesini sağlayan bir eleştiri için de, Nicole Brenez'in yetkin biçimde kullandığını belirttiği figür analizi yöntemini önerir. Adrian Martin'den yaptığı alıntıyla figür analizinin odağının, "figürlerin –hem insan bedenlerinin hem de fiziksel dünyanın – bu figürlere dair fikirlerin değişimi, dinamizmi, *yoğrulabilirlikleri*" (s.63) olduğunu yazar. Figürlerin anlamlarının zaman içinde değişecek dinamik biçimde kurulmasının önemini vurgulayan Shambu, böylece sinefilsel beğenin değişime açık olmasından yana olduğunu, kendi beğenilerimize öz şüpheyle bakmak gerektiğini de ifade etmiş olur. Bu durum, listesine yalnızca avantgard sanat filmlerini değil, tür filmlerini ekleyen bir sinefilin, tek, biricik olmayıp, coğrafi olarak dağınık ve çok sayıda olmasını da beraberinde getirir. Biricik bir evrensellığe ve tarihsel bir döneme sabitlenmiş "hegemonik" bir sinefillik yerine, dünyanın değişik bölgelerine dağılmış, çoğul ve değişebilir beğenilere sahip bir dinamik sinefilliktir önerilen. Üstelik Shambu yeni sinefilin, sinefil olmayan bir dünyada yaşasa bile, "sos-

2 Video denemeler ve film küratörlüğü hakkında bilgi için bu sayıda Catherine Grant ile yapılan söyleşiye ve *Sinefilozofi* dergisinin 8. sayısında yayımlanan İpek Gürkan'ın "Film Çalışmalarında Eleştirinin Dönüşümü: Görsel-İşitsel Denemeler (Audiovisual Essay)"(2019) başlıklı makalesine bakılabilir. *Sinefilozofi*, 4 (8): 284-303.

yal değişime katkıda bulunabilecek bir projede onlarla bir araya gelebileceğini" (s.71) söyleyerek, yeni sinefile kamusal ve politik bir rol de atfeder ve müşterekler estetiği ile bağ kurar. Yazar bu rolü, kendisinin de işletme derslerinde filmleri etkileşimli sohbet katalizörleri olarak kullanarak yerine getirdiğini belirtir. Sinefil, yazara göre Rancière'in ayırladığı gibi "bir bilgi alanı olarak sinema" ile uğraşmaz, sinemayı "sinema adı altında bir araya gelmiş çok sayıda uygulamım ve deneyim biçimi" (s.73) olarak kavrar ve bu kavrayış, amatörler ile profesyoneller arasındaki hiyerarşinin kırıldığı, bilginin karşılıklı biçimde aktığı "politique de l'amateur" bir durum oluşturur. Nico Baumbach'ın, internet sinefilliğinin sloganı olması gerektiğini belirttiği bu kavram aracılığı ile Shambu, demokratik ve etkileşimsel pedagojik bir sürecin de mümkün hale geldiğine işaret eder.

Shambu, on yıllık film blogu deneyiminden doğan kitabının sonunda (ki bu kısmı önceki bölümlerden beş yıl sonra yazmıştır), kitaptaki ekşiğine de işaret eder ve bu ekşiği, iki ek bölümle gidermeye çalışır. Film kültürünün geçmişte ve şimdiki eşitsiz doğasını analiz etmeyi ihmal ettiğini belirten yazar, hem film yapımı hem de film üzerine olan yazı literatürünün Batılı (özellikle Avrupalı), beyaz ve heteroseksüel olduğunu, literatürde siyahların LGBTQ bireylerin, diğer renklerdeki insanların temsiliyetinin yetersizliğini vurgular. "Eril Kanunun Zamanı Doldu" başlıklı makalesinde Shambu, sinema kültüründeki auteur söylemini kıyasıya eleştirerek, auteurlerin az sayıda erkek yönetmene verilmesinin yazmayı ve konuşmayı ciddi biçimde daralttığını; eleştiriyi auteur ile sınırlandırdığını belirtir. Auter sinema kavrayışını "bir eril yayılma mekanizması" olarak eleştirdikten sonra yazar, ona yönelik Claire Johnston, Kaja Silverman, Judith Mayne ve Sandy Flitterman-Lewis'in dahil olduğu feminist çıkışların devam etmediğini, Patricia White'in *Women Cinema, World Cinema* (2015) kitabının ise, geniş, eleştirel, sorgulayıcı post-auteurizm için olası bir model sunduğunu belirtir. Kitabın ilerleyen sayfalarında Shambu'nun eleştirisi, film festivallerine de yönelir ve küresel ölçekli güç ve liyakat kurumları olarak büyük festivallerin film seçim politikalarını sorgular. Yazara göre "orantısız biçimde erkeklerin egemen olduğu seçici bir anlatı, kendini bir kaleymiş gibi, tarih olarak kurar" (s.83). Oysa tarihi yeniden yazmak için daha adil ve dengeli bir anlatı yaratmanın, tüm toplulukların katılımını gerektirdiğini vurgulayan Shambu, toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik mücadelede son yıllarda ortaya çıkan #MeToo ve Time's Up hareketlerinin önemine işaret eder.

İkinci ekte ise yazar, kitap boyunca tartıştığı kavramları yeni bir sinefil için kaleme aldığı on maddelik bir manifesto ile taçlandırır. Bu

manifesto, yeni sinefilinin çok sesli, çok öznellikli sinefilsel yaşam deneyimine dair pek çok anlatıyı içerdiğini; daha genişlemiş bir beğeniye dayandığını, dünyaya ve gezegene dair bir değişim arzusu ile beslendiğini; merkezine marjinal insanların yaşamlarını, öznelliklerini ve deneyimlerini koyan filmleri listesine aldığını; kadın yönetmenlere ve beyaz olmayan erkeklere odaklanarak auteurizme de kararsız bir tutum beslediğini; mümkün olan en geniş çeşitlilikteki hareketli görüntü biçimleri ile sanatçıları kucaklayan temsilde adalet çağrısını sahiplendiğini; filmler ve yönetmenler hakkında kutsallıktan ve nostaljik olandan arınmış bir kararsızlığı benimseyerek biçimsel ölçütler kadar ideolojik ölçütlere de dikkat ettiğini; erkek patolojisinin yer aldığı sinemaya mecbur olmadığını; eski sinefilinin benimsemiş olduğu "film kültürünün nostaljik bir fantezi ve uydurma bir evrenselciliğin dayatılmasıyla yayılan bir kurgu" (s. 94) olduğunu; her beğenin ideolojik de olduğunu; ve son olarak şu an içinde olduğumuz küresel an ile temas halinde, onunla devindiğini ve gezindiğini belirtir.

Bu nedenle kavramlar, kuramcılar arasındaki coşkuyla dolanarak tanımladığı Shambu'nun *Yeni Sinefli*, küresel dünyanın sorunlarına duyarlı, her türlü eşitsizliğin farkında olan ve onlarla mücadelede bir rolü olduğunu bilen, çok kimlikli, çok sesli, çok renkli ve çok biçimli bir sinefildir. Tam da bu nedenle onu, film kuramlarındaki yerleşik egemen varsayımlara meydan okuyan, onu dekolonizasyona tabii tutan demokratik bir kavrayış ve müdahale olarak görmek mümkündür.

Kaynakça

Akbulut, H., vd. (2018). Kültürel ve toplumsal bir pratik olarak sinemaya gitmek: Türkiye'de seyirci deneyimleri üzerine bir sözlü tarih çalışması. TÜBİTAK Araştırma Raporu.

Bala, S. (2020). Sinema seyirciliği pandemiyle nasıl şekillenecek? <https://www.indyturk.com/node/183216/k%C3%BClt%C3%BCr/sinema-seyircili%C4%9Fi-pandemiyle-nas%C4%B1l-%C5%9Fekillenecek> (Erişim tarihi 22 Mayıs 2020).

Bordwell, D. (2011). Academics vs critics – never the twain shall meet: why can't cinephiles and academics just get along?, *Film Comment*, May-June, <https://www.filmcomment.com/article/never-the-twain-shall-meet/>, (Erişim Tarihi 13 Şubat 2021).

de Valck, M., Hagener, M. (2005). Cinephilia in the new media age. M. de Valck & M. Hagener. (Ed.), *Cinephilia: Movies, Love and Memory*, (s.11-24). Amsterdam University Press,

Elmacıoğlu, L. (2021). Dijital platformlar sinema salonlarının yerini tutabilir mi? <https://www.indyturk.com/node/301541/k%C3%BC1t%C3%BCr/dijital-platformlar-sinema-salonlar%C4%B1n%C4%B1n-yerini-tutabilir-mi> (Erişim tarihi 17 Ocak 2021).

Gürata, A (2011). Dudley Andrew ile söyleşi: sinemanın enerjisine inancımı hiç yitirmeyeceğim. *sinecine*, 3 (2): 101-121.

Gürkan, İ. (2019). Film çalışmalarında eleştirinin dönüşümü: görsel-işitsel denemeler (audiovisual essay). (2019) *Sinefilozofi*, 4 (8): 284-303.

MacCabe, C. (1999). *The eloquence of the vulgar*. British Film Institute.

Özsoy, A. (Ed.) (2020). *Sinema, seyir ve seyirci: Türkiye’de 2000 sonrası değişen seyir kültürü ve yeni seyir deneyimleri*. Literatürk.

Rosenbaum, J., Martin, A. (Ed.). (2003). *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, British Film Institute.

Sontag, S. (1996). The decay of cinema. The New York Times. http://www.fredkelemen.com/pdf/SusanSontag_engl.pdf (Erişim tarihi 10 Ocak 2021).

Torun, H. (2019). *Yeni medya çağında sinefiller: Türkiye’de sinefil kültürü*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.