

Film Eleştirisinde “Kendini Yansıtma” ve “Meta-sinematik” Anlatının Evreleri

Phases of “Self-Reflexivity” and “Meta-cinematic” Narration within Film Criticism

Hülya ÖNAL

Yrd.Doç.Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sinema-Tv.Bölümü

Özet

Batı kaynaklı sinema kuram ve eleştirel bakışın temelini oluşturan zihinsel dönüşüm ve tarihsel süreç ile Türkiye'nin, spesifik olarak da Türk Sineması'nın sanatsal ve akademik boyutlarının örtüşmemesi, bu alanda çalışan araştırmacıların önüne çeşitli sorunlar çıkarmaktadır. Türk Sinema araştırmalarında herhangi kuramsal bir yaklaşımla ilgili tam bir külliyat oluşmadan hızlıca bir diğerinin ön plana çıkması ve bunu Türk Sineması'na uygulama çabaları, ya da kullanılan ortak kavramlar üzerinde uzlaşma sağlanamaması bu sorunlar arasında sayılabilir. Bu çalışmada Çağdaş Türk yönetmenlerinin de etkilendiği modernist sinemaya ait 'kendini yansıtma' ve 'meta-sinematik' anlatı kavramları üzerinde durulacak ve kavramların tarihsel süreç içindeki dönüşümlerine değinilecektir. Çalışma, bir yandan Türk film çalışmalarında ortak bir kavramsal haritanın inşası için mütevazı bir katkı, diğer taraftan ise kavramların Türk film eleştirisinde hangi bağlamda kullanılabileceğine ilişkin bir tartışma zemini hazırlama amacı gütmektedir.

Anahtar kelimeler: Modern anlatı, kendini yansıtma, meta-sinema, öz-bilinç

Abstract

A long time elapsed between the beginning of cinematic production in Turkey and the first academic studies in this field, resulting in the adoption of western terminology by Turkish scholars. The fact that no consensus has been reached on the use of concepts emerging from various historical processes and schools of thought, and the attempt to apply these to the study of Turkish cinema, has consequently led to some problems. This paper examines two modernist cinema concepts of narration, “self-reflexivity” and “meta-cinematic”, which have been effective especially in the stylistic narratives of contemporary Turkish film directors, and follows the evolution of these concepts over the course of time. The paper aims on the one hand to contribute in some small measure to the construction of a common conceptual map for Turkish film studies and, on the other hand, to prepare a platform to debate whether or not these concepts should be used in the criticism of Turkish films.

Keywords : Modern narration, self-reflexivity, meta-cinama, self-consciousness

1. Giriş

Lapsey'in aktarımıyla Alan Parker'in "Bir film negatifinin üzerinde oluşacak bir çizige ne kadar ihtiyaç duyarsa, kurama da o kadar ihtiyaç duyar" (Parker, 1986) sözleri, kendisiyle aynı fikri paylaşan kuram karşıtlarına göre sinemanın illüzyonunu yok eder. Kuram karşıtlarına göre bu çaba, "Temeli olmayan bir yeniliktir; davetsiz bir misafir film yapımını, sinema izleme partilerini mahvetmektedir. Oysa, ne hayal güçleri ve ilham kaynaklarıyla film yapan yönetmenlerin, ne de sinemanın büyüüne kapılmış izleyicinin kuruma ihtiyacı vardır."(Lapsey,1988:vi)

Sinemayı salt bir illüzyon yaratma aracı olarak görenlerin bu fikirleri, her dönem varlığını cılız bir ses olarak sürdürse de, sinemanın en baştan beri bir sanat olduğuna inananların çabalarıyla onun bir sanat formu olarak değerinin teslim edilmesi ve ticari sinema ile sanat sineması arasındaki ayrımı ortaya koyacak kuram, yaklaşım ya da eleştiri yöntemlerinin Batı'da sinemanın icadına paralel olarak geliştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Buna karşılık Türkiye'de sinemayla ilgili kuramsal çalışmalar, kendi üretim sürecinin başlamasından çok sonraları akademik alana taşınmasıyla birlikte başlamıştır. Ancak Türk sinema araştırmalarının çoğu kez kendine referans aldığı Batı kaynaklı sinema kuram ve eleştirel bakışın temelini oluşturan zihinsel dönüşüm ve tarihsel süreç ile Türkiye'nin, spesifik olarak da Türk Sineması'nın sanatsal ve akademik boyutlarının örtüşmemesi, bu alanda çalışan araştırmacıların önüne çeşitli sorunlar çıkarmaktadır. Sinema araştırmalarında herhangi kuramsal bir yaklaşımla ilgili tam bir külliyat oluşamadan hızlıca bir diğerinin ön plana çıkması ve bunu Türk Sineması'na uygulama çabaları, ya da kullanılan ortak kavramlar üzerinde uzlaşma sağlanamaması bu sorunlar arasında sayılabilir. Ancak Stam'in de belirttiği gibi "kuramlar, eski arabalar gibi kullanımdan kaldırılıp, bir kavramsal çöplüğe atılmazlar. Ölmezler, geride iz ve anılar bırakarak dönüşürler" (akt.Gürata, 2008, 65). Onları eskidikleri için tedavülden kaldıramadığımız gibi, onlara ait kavramları da keyfi kullanamayız. Bu bağlamda, çalışmada batıda klasik sinema anlatısının radikal eleştirisi olan modernist sinemaya ait "kendini

yansıtma¹ ve 'meta-sinematik'² anlatı kavramları üzerinde durulacak ve kavramların tarihsel süreç içindeki dönüşümlerine değinilecektir. Özellikle son on yılda çağdaş Türk yönetmenlerin biçimsel anlatılarında modern sinemanın anlatı formlarına rastlanması, çalışmaya sınırlı da olsa Türk sinemasını da dahil etme gereğini doğurmuştur. Çalışma, bir yandan Türk film çalışmalarında ortak bir kavramsal haritanın inşası için mütevazı bir katkı, diğer taraftan ise kavramların Türk film eleştirisinde hangi bağlamda kullanılabilirliğine ilişkin bir tartışma zemini hazırlama amacı gütmektedir.

1.1 Genel Kavramlar

Kendini yansıtma (self-reflexivity), roman, oyun ve sinema filmlerinde somutlaşan, yazınsal ve sinemasal gelenekleri bu metinlerin yapaylıklarına dikkat çekerek sorgulayan bir kavramdır. Kendini yansıtma kavramının kökenini, Don Quixote'a kadar dayandıran Stam, bu kavramı kitabının birçok yerinde kendi üretim sürecine odaklanan yazınsal veya sinemasal metinler olarak kullandığını ifade etmektedir. "Modernizm içindeki kendini yansıtma kavramı ise, 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkmış, 20. yüzyılın ilk yıllarında gelişmiş ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında "yüksek moderizmde" kurumsallaşmıştır" (Stam, 1992: xi-xii). Bir diğer görüşe göre kendini yansıtma,

"önceleri romanda ortaya çıkan, daha sonra da sinemada uygulanmaya başlanan modern anlatı formununun asal özelliği, özdeşleşmeyi (mimesis'i) kırıp, kendi gerçekliğini, bilinçli olarak yorum veya oyun olarak açığa vurması, yani estetik öz-bilinçlilik (self-consciousness) ya da kendini yansıtma (self-reflexivity) yol açan bir yapılanmayı içermesidir (Sözen, 2008, s.126).

Avrupa sinemasında modernizm akımını yaratan üç farklı form mevcuttur. Bunlar, soyutlama, öznellik ve kendini yansıtmadır. Kovács'a göre kendini yansıtma, yönetmenin filme kendi sesiyle doğrudan katılımı şeklinde veya anlatmak istediklerini ve zihnindeki görüntüleri filmine daha ince yöntemlerle aktarması biçiminde olabilir. Kendini yansıtmanın üçüncü olu-

1 Bir çok çalışmada dilimize özdeşimsellik olarak çevrilen 'self-reflexivity', kavramı yeterince karşılamadığına duyduğum inançla bu çalışmada, Semra Saraçoğlu'nun "Postmodern Metinlerde Kendini Yansıtma: John Fowles ve Orhan Pamuk'un Eserlerinin Karşılaştırmalı İncelemesi" doktora tezi (2003) ve Ertan Yılmaz'ın Kovács'ın "Modernizmi Seyretmek; Avrupa Sanat Sineması (1950-1980)" kitabının çevirisinde kullandığı şekliyle "kendini yansıtma" olarak kullanılmıştır.

2 Hasan Akbulut, 'Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak' adlı kitabında Robert Stam'dan yaptığı bir alıntıda, İngilizce'den Türkçe'ye 'meta-cinema' kelimesini çevirirken 'üst sinema' terimini kullanmıştır. Bu kavramın, sinemanın bir üst katmanı, 'kendini gören', 'kendi kurmacalığının farkında olan' anlamına geldiği öne sürülebilir (Kurtoğlu, 2007, s.5). Bu çalışmada 'meta-sinema' olarak kullanılacak kavram ile ilgili olarak Akbulut'un adı geçen eseri ve Kurtoğlu'nun Türk Filmlerinde Meta-sinema yüksek lisans tezi incelenebilir.

şum koşulu ise, yönetmenin filmin tamamında ya da bazı bölümlerinde kendi benliğini ve düşüncelerini bir karakter üzerinden yansıtmadır. Kendini yansıtmaya açık ve kapalı ya da diğer bir deyişle açık ve örtük olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Açık kendini yansıtmada yönetmen filmin içinde olabilir ve film üzerine yorumlarda bulunabilir. Kapalı kendini yansıtmada ise, film kendi varlığının bilincindedir ve "ait olduğu" türe gönderme yapar (Kovács, 2007: 217-225)³.

Meta-sinemanın kökeni, Proust, Gide ve Beckett'in, kendi üretim sürecindeki problemlerine odaklanan meta-romanlarına dayanır (meta-novels). Meta-sinemada üslup (biçem), fazlaca öne çıkar. Meta-sinematik anlatı, yönetmenin kendi biçimini görünür kılması olarak da tanımlanabilir. Diğer bir deyişle meta-sinema, "Kendinin farkında olarak ve film hilelerini göstererek yapılan bir film-yapım türüdür. Tiyatro oyununun seyirciye 'bir oyun izlediklerini unutturmaması' duygusu vermesi gibi, meta-sinemanın da film izleyicisine 'film izlediğini unutturmaması' ile benzerlik kurulabilir" (akt. Kurtoğlu, 2007:5).

Ana hatlarıyla genel çerçevesini çizdiğimiz kavramlar, ortaya çıktıkları dönemin koşullarıyla varlık kazandıkları gibi, zaman içindeki dönüşümleri de toplumsal, ekonomik, siyasi ve düşünsel alandaki değişimlere paralel olmuştur. Bu bağlamda çalışma konusu olan kendini yansıtmaya ve meta-sinema kavramlarını klasik, modern ve postmodern dönem olmak üzere üç ayrı süreçte incelemeyi uygun bulduk. Kuşkusuz keskin sınırlarla ayıramayacağımız bu süreçte kavramların da çeşitli araştırmacı ve eleştirmenlerce farklı perspektiften ele alınması çalışmanın temel sorunsalı olmakla birlikte, izlenecek nesnel bir tutumun film çalışmalarında eleştirel bakışa katkı sağlayacağı umulmaktadır.

2. Klâsik Dönemde Kendini Yansıtmaya ve Meta-sinema

Kovács'ın *Modernizmi Seyretmek* adlı eserinde 'Erken Modernizm' (2010: 238-239) olarak bahsettiği, burada ise sinemanın gelişimini göz önünde bulundurarak Klâsik Dönem olarak adlandırdığımız süreçte sinemada kendini yansıtmaya, sinemada "auteur" fikrinin ortaya çıktığı 50'li yılların sonuna kadar üretilen filmlerdeki geleneksel anlatıya uygundur. "Bu dönemde üretilen filmlerin yapım süreçleri, izleyiciyi anlatılan öyküden yabancılaştıracak biçimde yansıtmak yerine, kamera, ışık, teknisyenler ve sinema endüstrisini izleyicinin görmek istediği biçimde yansıtır" (Siska, 2004: 138-139). Klâsik sinema örneklerinde, biçimin temel amacı kendisini gözlerden saklamaktır. Film yapım sürecini konu alan Hollywood filmleri ve Hollywood benzeri yapımların hemen hemen hiçbirinde klâsik anlatım tarzının tartışıldığı görülmez, anlatının şeffaf rolü onaylanır.

3 Doğrudan alıntı olmayıp, ilgili sayfalardan edinilen özet olarak yararlanılmıştır.

Siska, sinemada kendini yansıtma kavramının, film yapım sürecini ve sinemacıyı (ya da her ikisini birden) konu alan filmlerde kendini gösterdiğini belirtmektedir. Klâsik dönemde film yapım sürecine dikkat çeken, yani "filmin içinde film bulunan *Sunset Boulevard* (1950) ve *Singin' in the Rain* (1952) bu bakımdan önemli iki örnektir. *Sunset Boulevard*, filmin prodüksiyonuyla değil, orada resmedilen karakterlerin problemleriyle ilgilidir. Ancak bu sorunlar, sıradan karakterlerin değil film yapımıyla doğrudan ilgili kişilerin sorunlarıdır" (Siska, 2004: 139), Film, senaryo yazarlarının değerinin yeterince bilinmediğinden yakınan bir senaryo yazarı karakteri üzerinde konumlanmıştır. Zaten bütüne bakıldığında, filmin, Hollywood sinema endüstrisinin ekonomik, teknolojik ve estetik bakımdan yaşadığı krizlere odaklandığı görülmektedir. Zira savaş sonrası dönemde, Hollywood ciddi bir ekonomik darboğaza girmiştir; "1946 yılında çekilen uzun metrajlı film sayısı 378 ve haftalık izleyici sayısı 90 milyon iken, bu rakamlar 1949'da 22 uzun metrajlı film ve haftada 60 milyon izleyiciye düşmüştür. *Sunset Boulevard*, kendisini Savaş sonrası ortamına dâhil etmektedir" (Stam, 1992: 85).

Hollywood'un yaşadığı sorunların filmin içindeki filmde, senarist rolündeki Joe tarafından izleyiciye aktarılması ve asıl film olan *Sunset Boulevard*'ın yönetmeni Billy Wilder'in aynı zamanda filmin senaristlerinden biri olması, Wilder ile filmdeki senarist arasında bir bağ kurma olanağı sağlamaktadır. Ancak, biçimsel bir farklılık yaratmadığı ve gerçekliği parçalayan unsurlara sahip olmaması dolayısıyla *Sunset Boulevard*'ı meta sinemanın bir örneği olmak yerine yönetmenin kendini yansıtmasının örneği olarak görmek daha doğru olacaktır.

Klâsik dönemde kendini yansıtma kavramından bahsedilebilecek diğer bir film ise *Singin' in the Rain*'dir. "Film, müzikal türün yaşadığı sorunlara ve televizyonun sinemaya meydan okumasına odaklanmaktadır. Film ayrıca, sinemaya ait illüzyon amaçlı kullanılan bazı mekanik yöntemleri açığa çıkararak yeni bir illüzyon yaratmaktadır" (Stam, 1992: 93).

Sunset Boulevard'dan farklı olarak *Singin' in the Rain*, farklı biçimsel unsurlarıyla meta sinema kavramının erken bir örneği gibidir. Ancak, yine de bu biçimsel özellikler izleyiciye izlediğinin bir film olduğunu hatırlatacak kadar keskin ve radikal değildir. Bu bakımdan, bu başlıkta incelenen ve kendini yansıtma kavramını içinde bulunduran *Sunset Boulevard* ile meta-sinemaya daha yakın bir anlatı olan *Singin' in the Rain*, bu kavramların sonraki dönemlerde kazandıkları anlamlar için temel oluşturmaktadır.

Sonuç olarak klasik dönem; meta-sinematik anlatının henüz gelişmediği, bunun yerine sinematografik araçların kullanımıyla başta yönetmen olmak üzere film yapımıyla ilgili kişiler ve film üretim sürecinin, anlatıda ve dolayısıyla yanılısında bir kırılma yaratmaksızın yansıtıldığı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle klasik kendini yansıtma, 'film içinde

film'i konu alan bir yöntemdir. Bir sonraki başlığımız modern dönemde ise kavram, 1960'larda Avrupa'da sanayi devrimi sonrası yaşanan toplumsal, siyasi, ekonomik ve düşünsel dönüşüm sonrası –sinemada auteurlüğün yolunu açan- bireyin yüceltildiği bir süreçte 'eleştirel bir tavır' olarak karşımıza çıkar. Aynı tarihsel sürecin deneyimlenmediği ülkemizde ele aldığımız örneklerden 'kendini yansıtma'nın film hakkında film ya da yönetmenin kendi kişiliği ya da biyografisini konu almasıyla ya da dünya görüşünü karakterler/olaylar aracılığıyla yansıtmasının mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan yönetmenin klasik anlatının yapısını tahrip ederek yanıltsamayayı kırmak, özdeşleşmeyi engellemek ve bu yolla izleyicisinde bir farkındalık yaratmak için kendi biçimini görünür kılmak gibi meta-sinematik anlatının temeli sayılan öz bilinçli eylemler dizisini Türk Sinemasında aramak çok sesli ve kapsamlı tartışmaları gerekli kılacaktır. Çalışmanın sınırlılıkları açısından Türk Sineması'nda saptadığımız yönetmenin 'kendini yansıtma' tavrını sadece bu bölümde ele aldık.

Türk sinemasında, özellikle filmin içindeki filmlerin konu alınması 1980'lerle birlikte artış göstermiştir. Sinan Çetin tarafından çekilen *Gökyüzü* (1986) ve Ali Özgentürk tarafından çekilen *Su da Yanar* (1986) filmin içindeki yönetmenin ifade özgürlüğünü, yine aynı şekilde Atif Yılmaz tarafından çekilen ve senaryosu Ümit Ünal tarafından yazılan *Hayallerim Aşkı ve Sen* (1987), tüm umutlarını senaryosuna bağlayan bir yönetmenin hikâyesini anlatmaktadır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) filminde ise Yavuz Turgul, aşk filmleri çekmekten sıkılan ve kendisine saygınlık kazandırmasını umut ettiği toplumsal içerikli film çekme kaygısı taşıyan bir yönetmenin hikayesini taşır perdeye. Bu örneklerde, yönetmene ait bazı fikirlerin karakterler ve olaylar üzerinden izleyiciye aktarılması öne çıkmaktadır.

Türk sinemasında yönetmenin kendini yansıtması bakımından verilebilecek diğer bir örnek de Ömer Kavur tarafından çekilen *Gece Yolculuğu*'dur (1987). Filmde, yönetmen Ali'nin bölük pörçük anıları anlatılmaktadır. Bu anıların temelinde, 1980'lerin karmaşası ve siyasal baskılar yatmaktadır. "Kavur, '*Gece Yolculuğu*'ndaki yönetmen siz misiniz?' sorusuna, '*Kimi duygular değil, ama temelde benim sıkıntımı dile getirmeye çalışan bir filmidir o'* şeklinde cevap vermektedir" (Esen, 2002: 265).

Ahmet Uluçay tarafından 2004'te çekilen *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, "ülkemizdeki kendini yansıtan filmlerin en özgün örneğidir, dünya sinema tarihinde de bu tür filmler sayılıdır... Ayrıca, bu filmde gösterilenler, bizzat yönetmenin deneyimleri, acıları, düş kırıklıkları, korkuları ve başarılarıdır" (Baykal, 2010:13,14).

Uluçay, çocukluğunda köyüne gelen bir sinemacıdan esinlenerek arkadaşları İsmail'le birlikte tahta bir projeksiyon aleti yaparak köye film gösterimi yapmayı aklına takmıştır. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, Uluçay'ın yansıtması olan Recep ile arkadaşları İsmail'in yansıtması olan Mehmet karakterleri

üzerinden yönetmen ve arkadaşının hayatlarının bir kesitini izleyicilere aktarır. Filmde Uluçay'ın kendini yansıtmaya tekniği parça bütün ilişkisi üzerinden kurulmuştur. Birçok plân, Recep ve Mehmet'in amaçları uğruna dayanışmasını gösteren parçalar olarak bütüne, yani "sinema aşkı" na gönderme yapmaktadır

Uluçay'ın *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filmindeki yegâne kaygısı, zor koşullara ve imkânsızlıklara rağmen sinemayla uğraşmanın mümkün olabileceğini izleyicilere göstermektir. Bunun dışında yönetmen, modern Avrupa sinemasında olduğu gibi, politik, estetik ve toplumsal bir eleştiride bulunma amacı taşımamaktadır.

Fatih Akın tarafından 2007 yılında çekilen *Yaşamın Kıyısında* filmi, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin aksine kendini yansıtmadan daha örtük bir örneğidir. Fatih Akın, filmdeki tüm kahramanların kendinin bir yansıması olduğunu söyler. *Yaşamın Kıyısında*, öyküsünü kronolojik bir sıra ile sunmaz. Filmde birden fazla ana kahraman bulunur ve bu ana kahramanların kader öyküleri birbiri içerisine geçmiştir. Kendini yansıtmadan açık örneklerinden farklı olarak yönetmen kendini daha az duyumsatmaktadır. "Fatih Akın, herşeyi gören, bilen, fakat görülmeyen bir tanrı-yazar gibi olayları, olayların ardı sıralığını ve zamanlamasını düzenler" (Tuğan, 2010: 75).

Türk sineması bakımından düşünüldüğünde, yönetmenin örtük bir biçimde kendini hissettirdiği ve geleneksel anlatının kalıplarını kırdığı diğer bir örnek ise Ümit Ünal tarafından 2008'de çekilen *Ara*'dır. "*Ara*'nın kahramanlarının görüntüsünde, sesinde (bazen dış sesle) ve rastlantılarında kendini gösteren Ümit Ünal'ın her bir kahramanla kurduğu bağ, kendi kuşağını ve doğal olarak kendisini yansıtmaktadır" (Balci, 2010: 141-142).

Kendini yansıtmadan Türk sinemasındaki diğer örneklerinden farklı olarak, *Yaşamın Kıyısında* ve *Ara*'da eleştirel unsurların daha fazla öne çıktığı savunulabilir. Hatta bu filmlerde rastlantıların işlevleri ve anlatının düzenli bir akışa sahip olmaması, bu filmleri meta-anlatı kavramıyla yakınlaştırmaktadır. Ancak, özellikle Avrupa'da kendini yansıtmaya ve meta sinema kavramlarını ortaya çıkararak koşulların Türkiye'de yaşanmamış olması ve bu kavramların Avrupa'da ortaya çıkmasından neredeyse yarım asır sonra gündeme gelmesi, bu kavramların anlam değişikliğine uğramasına neden olmakta ve eleştirel unsurları büyük ölçüde ortadan kaldırmaktadır.

3. Modern Dönemde Kendini Yansıtmaya ve Meta-sinema

Eleştirel bir anlatı biçimi olan meta sinema ve meta sinemayı da içine alan kendini yansıtmaya kavramlarına filmlerde sıkça rastlanması modern sinema döneminde olmuştur. Modern Avrupa sinemasında kendini yansıtmaya kavramının ve meta anlatıların bir önceki başlıkta incelenen klâsik

dönem ve bir sonraki başlıkta incelenecek olan postmodern dönem ile arasında oldukça önemli farklar bulunmaktadır. Farklı bir ifadeyle, Avrupa sinemasındaki modern dönem, bu kavramların en özgün biçimde uygulandığı yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

“Kendini yansıtma kavramının modern sinemadaki ilk örnekleri 1950’li yılların başında ortaya çıkmıştır. Orson Welles, Alfred Hitchcock ve Ingmar Bergman gibi yönetmenler, 1950’lerin başında bazı filmlerinde kendi seslerini ya da görüntülerini kullanmışlardır. Ancak, modern kendini yansıtmanın ilk örneği, Bergman’ın hem senaryo yazarı hem de yönetmeni olduğu ve modern dönemin en az on yıl öncesinde kendini yansıtma kavramını Avrupa sinemasına getiren Prison (Zindan)dır” (1948) (Kovács, 2007: 218).

Filmdeki kurmaca auteur filmin başında sunulan gerçek auteurün eleştirel antitezidir. Filmin bir kesitinde, Bergman’ın düşünceleriyle paralel olarak cehennemın aslında yaşadığımız dünyada bulunduğu ve insanlar tarafından yaratıldığı üzerinde durulmaktadır.

Modern Avrupa sinemasında kendini yansıtmanın en belirgin örneğinin, Fellini tarafından 1963’te çekilen *8 ½* olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fellini’nin çocukluğundan beri edindiği duygu, düşünce ve inançların Guido karakteri üzerinden izleyiciye aktarılmasının yanı sıra, *8 ½*’un yapım sürecinde yaşanan güçlükler, filmin bütününe kapsayacak şekilde ele alınmaktadır.

8½, kendini yansıtma niteliğinden dolayı kendisini modernist bir eser olarak sunar. İnşa edildiği kelimeler ve kendi teamülleri üzerinden dikkat çeken modernist romanlar gibi, *8½* da dikkati pervasızca kendi film teknikleri üzerine yönlendirir. Aşırı kamera hareketleri, cüretkâr düzenlemeler ve farkındalık başarısı ile bizi bir hayatı değil, hayatın sinemasal bir dönüşümünü; filmde yansıyan hayatı izlediğimiz gerçeğine vakıf kılar. Bir rüya sahnesiyle başlayan *8½* filminde izlediğimiz her şey açıkça, Fellini’nin sinematik duyarlılığını kendi yarattığı kurgusal kahramanı olan film yönetmeni Guido Anselmi üzerinden yansımadır.

“Hatta Fellini’nin filminin başlığı bile kendisini yansıtır: Bu aynı zamanda Anselmi’nin filminin adıdır. Ayrıca, kelimenin tam anlamıyla sinemada Fellini’nin son denemesi sayılır. 8½ tan önce Fellini, 6 film yönetmiş, bir başkasında yönetmen yardımcılığı yapmış ve iki filme de sahneleri yönetmiştir. Fellini’nin aritmetiğine göre bu toplamda sekiz buçuk demektir. Bu nedenle 8½ Fellini’nin Sekiz buçukuncu filmidir” (Marilyn,2010 :194).

Daha geniş bir kavram olan “kendini yansıtma”nın yanı sıra, meta sinema kavramını biraz daha belirgin hale getirmek yerinde olacaktır. Meta-sinema kökeni, Proust, Gide ve Beckett’in, kendi üretim sürecindeki problemlerine odaklanan meta-romanlarına dayanır (meta-novels). Meta-sinema da üslup (biçem), fazlaca öne çıkar. Bu anlatı türünün sinemadaki temsilcile-

ri ise, Godard, Pasolini, Fellini, Straub ve Glauber Rocha'dır. 8 ½, *Le mépris* ya da *Paris'te Son Tango* gibi anlatıları film içinde film olarak ifade edebiliriz. Bazı örneklerde, anlatıcı ya da oyuncu anlatıda doğrudan yer alırken (*Deux ou Trois choses que je sais d'elle*), bazılarında yalnızca konuşmacı olarak yer alır (*La Chinoise*, *Roma*, *The Decameron*).

"Bu filmlerde, görülen gerçekliğin ötesinde, yönetmenlerin kullandığı üslup öne çıkar. İzleyici kameranın varlığının farkındadır ve izlenenin bir film olduğu sürekli hatırlatılır. Bu durum, bu filmlerin kendilerini neo-kapitalist düşünce biçiminden ne derece kurtardığı sorusunu öne çıkarır. Passolini'ye göre, meta-sinemayı geleneksel anlatı yapısından ayıran iki prensip bulunmaktadır. Bunlardan ilki, bir nesneye ait farklı iki bakış açısının yakın çekimle arka arkaya verilmesidir. Birbirini izleyen ve aynı gerçeklik üzerine odaklanan bu çekimlerden ilki daha yakın, ikincisi ise biraz daha uzaktır. İkinci teknik ise, karakterlerin çerçeveye girip, eylemde bulunup ya da birşeyler söyleyip çerçeveden çıkmalarıdır. Böylece, çerçeve yeniden bir tablonun saflığına bürünmektedir. Karakterlerin çerçevenin içinde girmesinin koşulu, ancak resimsel güzelliğe adapte olmaları durumunda mümkündür" (Greene, 1974: 140-141).

Godard, Antonioni ve Bertolucci bakımından düşünüldüğünde, bu yönetmenlerin her birinin gerçekliği çeşitli açılarından ve çeşitli uzaklıktan çektikleri ya da anlatı açısından önem taşımayan bazı ayrıntıların oldukça uzun çekimlerine yer verdikleri görülmektedir. Bu yolla, nesnelere ve manzara gibi kimi öğeler, karakterleri yok saymaktadır.

Modern Avrupa sinemasında meta sinema konusunda ele alınacak diğer bir örnek de yönetmen Passolini'dir. Passolini, meta-film ile politik ve kültürel faktörleri birlikte ele almıştır.

"Bu bağlamda, ilk olarak parçalanmış üslup (biçim), karakterlerle özdeşleşmiş olan, mantık dışı ve nevrotik yönleri bulunan yönetmeni betimler. İkinci unsur ise, zaten yönetmeni yansıtan karakterlerin yönetmenle aynı toplumsal sınıftan (örneğin orta sınıf) seçilmesidir. Böylece karakterler, kültürel, dilsel ve psikolojik bakımdan yönetmene yaklaşırlar. Dolayısıyla, Passolini'nin "şiirin sineması" (cinema of poetry) olarak adlandırdığı bu üslup, orta sınıf üyeleri tarafından oluşturulmakta ve bu kişiler üzerinden dünyaya hâkim olan akıl dışı (irrasyonel) ve nevrotik bakış açısı yansıtılmaktadır" (Greene, 1974: 142-143).

Böylece, şiirin sineması ya da daha basit bir ifadeyle meta-sinema kapitalist yapıdan kaçmaktan ziyade, o yapıyı yansıtmaktadır. Ancak, Passolini, bu düşünceyi reddeder. Gerekçesi ise, izleyicide biçime yönelik bir farkındalık yaratarak, değişimi yaratmak için harekete geçirmektir. Godard'ın *Hafta Sonu* (1967) filmi ile Bergman'ın *Persona*'sı (1966) meta-sinematik anlatının iki önemli örneğini oluşturur. *Haftasonu*'nda hippie bir gerilla ile Corinne arasında geçen konuşmada, gerillanın: "Bir film karakteri misin yoksa gerçek mi?" sorusuna karşılık Corinne bir film karakteri olduğunu söyleyince gerilla bağırır: "Yalancı!" . Bergman'ın *Persona*'sında film, bir film projektörünün

kömürlü ışık yayının görüntüsüyle başlar ve biter. Filmin başında projeksiyondan akan film, sessiz döneme ait bir film den parçaları, kesilmiş bir kuzunun boynundan akan kan ve kuzuyu kesen elin görüntüleri yansır perdeye. Anlaşılması güç bir mekânda, genç bir erkek morg sedyesi gibi bir şeyin üzerinde yatmaktadır. Bu arada filmin ana karakterleri olacak iki kadının imgeleleri, sanki perdede birleşiyormuş gibi görünür. Diğer bir sahnede ise Bibi Andersson ile Liv Ullmann arasında geçen bir karşılıklı konuşma iki kez tekrarlanır. İlk çekimde yalnızca Liv Ullmann'ın omuz çekimini görürüz. İkincisinde ise Bibi Andersson görülür. Olay aynı sözcüklerle iki kez anlatılır. Kurmacadaki yanılısamayı kıran tüm bu bilinçli müdahaleler, filmin izleyicisini yönetmenin göstermek istediği "gerçeklik" duygusuyla baş başa bırakır.

Meta-sinemanın modern dönemde kullanımı bakımından diğer bir önemli yönetmen ise Harun Farocki'dir. Adı, önemli Avrupalı yönetmenlerle anılan Farocki, Carl Theodore Dreyer, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Jean Marie Straub gibi yönetmenler ve Bert Brecht, Walter Benjamin, Alfred Sohn-Rethel and Günther Anders gibi yazarlardan etkilenmiştir. Her ne kadar çektiği filmler, avand-garde ve Yeni Alman Sineması'nın örnekleri arasında gösterilse de birçok farklı kategoride çalışmıştır. Filmleri düzenli bir anlatıya sahip değildir; düşünceler ve tartışmalar başat konumdadır, diyaloglar imgeler yoluyla kurulmaktadır.

Filmlerinde, iş hayatı, üretim, demokrasi ve toplum gibi konuları ele alan Farocki'nin filmleri, iş hayatı, üretim ve emek gibi konuların yanı sıra "öznenin yeniden üretimi"ne odaklanan meta-sinema ile ilişkilendirmek olanaklıdır. Farocki'nin meta-sinemayla ilişkisinin en önemli nedenleri, filmlerinde objelerin ve öznelere adeta ağır çekimde (slow motion) hareket etmesi ve her çekimin kendine özgü bir değeri ve derinliğinin olmasıdır (Elsaesser, 2005).

Yukarıda üzerinde durulan kendini yansıtma ve meta-sinema kavramlarının birbirleriyle yakın ilişki içinde olduğu görülmektedir. Modern Avrupa sinemasında her iki kavramın da ortak noktası, geleneksel anlatı yapısını kırmak, izleyicide izlediğinin kurmaca olduğu yönünde farkındalık yaratmak ve bu yolla izleyiciyi harekete geçirmektir. Ancak, kendini yansıtma ve meta-sinema arasındaki en önemli fark, meta-sinemanın yönetmenin filme kendisini yansıtmasının yanı sıra, geleneksel anlatıdan daha farklı bir üsluba sahip olmasıdır. Ancak, bu farklılığın niteliği üzerinde kesin bir uzlaşma bulunmamaktadır. Örneğin Passolini'ye göre, meta-sinema üslubunu belirleyen unsurlar bir gerçekliğe ait arka arkaya gelen yakın ve uzak çekimlerin birlikte kullanılması ile resimsel çerçeve ile karakterler arasında kurulan ilişkidir. Farocki'nin filmlerinde ise özne ve nesnelere ağır çekimde hareket etmesi ve her çekimin kendine özgü derinliğinin olması gibi üsluba ait daha farklı özellikler bulunmaktadır. Oysa meta-sinemadan farklı olarak bir anlatıda kendini yansıtmanın varlığı farklı bir üslubun varlığına bağlı değildir; yalnızca yönetmenin kendini hissettirmesi yeterlidir. Bu bakımdan,

meta-sinemanın kendini yansıtmanın bir türü olduğunu, farklı bir ifadeyle kendini yansıtmanın meta-sinemayı da kapsayan daha geniş bir kavram olduğunu söylemek mümkündür.

4. Postmodern Dönemde Kendini Yansıtma ve Meta-sinema

Klâsik dönemde daha az eleştirel olan, modern dönemde ise birçok yönetmen tarafından filmlere uygulanan ve oldukça eleştirel bir nitelik taşıyan kendini yansıtma ve meta sinema kavramları postmodern dönemde yeniden dönüşüme uğramıştır. Çünkü artık, "ideal" olan değerler ve izleyiciye gösterilmesi gereken bir "gerçek" bulunmamaktadır. Postmodernizmin düşünce ve sanat ortamında kendini yansıtma ve meta sinema kavramlarına yüklenen yeni anlamlar aşağıda ele alınmıştır.

Modern sinemadaki kendini yansıtma ile postmodern sinemada kendini yansıtma arasındaki fark, Hutcheon'dan yararlanarak açıklanabilir. Siska'nın argümanından hareketle Hutcheon, anlamın temsil edilmesini yapaylaştırma ve öz-göndergesel taktiğe dönüştüğü postmodern bağlamda çok farklı bir amaç için kullanıldığını söyler ve modern sinemada kendini yansıtma kavramını şöyle tanımlar;

"Bu, karakter ve olaylar dizisinin bağlı olduğu neden-sonuç ilişkilerini kırma, zaman ve mekânı parçalama ya da "yabancılaşma" biçim ve bildirimleri sunma gibi anlatı teknikleri yoluyla biçimsel geçişsizlik de, ısrarlı olarak anlatıya ya da temsili şeffaflığa (diğer bir deyişle sinemanın yedi günahına) karşı duran modernist tavrıdır" (1989:109).

Postmodern kendini yansıtmanın modernizme ait bu kavramı şu iki sonuç üzerinden dönüştürdüğü anlaşılmaktadır:

- Postmodernist kendini yansıtma bireyi ya da diğer bir deyişle özneyi önceleyen bir tavırdan, narsistik bir söyleme ve izleyici ile kurulacak konsensus taktiğe dönüşmektedir.

- Diğer önemli fark ise modernist kendini yansıtma henüz gerçekliğin sorunsallaşmadığı bir süreçte illüzyonu (klasik anlatıyı) kırarak gerçekliğe, gerçek dünyaya dair izleyicide farkındalık yaratma amacındaydı. Gerçeklik ile illüzyon arasındaki sınırların kalktığı postmodern süreçte ise meta anlatı yöntemleriyle "bu izlediğiniz bir filmdir"i göstermek, hem gerçeklik ve kurmaca arasındaki sorunsallaştırmakta, hem de yönetmenin bu yöntemle kurmacayı gerçeklikle destekleyerek yeni bir illüzyon yaratma şekline dönüşmektedir.

1970ler boyunca ve 80 lerin başında, gerçeklik sorunsalının tartışılmasının önünü kapatan tahribat ile birlikte değişen kendini yansıtma stratejileri, postmodern kendini yansıtma ile ilgili eleştirel tartışmaların artmasına neden olmuştur. "Bu bağlamda, kendini yansıtma daha ziyade postmodern sanatın içine sıkıştığı, bireyin kötüye kullanıldığı (bireycilik), tekbencilik ve narsizm çıkmazını kırma-

yışı üzerinden tanımlanmıştır” (Clavier, 2007:189).

Her ne kadar gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı bulanıklaştırırsa da postmodern kendini yansıtma tekniklerinin eleştirellikten tamamen yoksun olduğunu söylemek pek olanaklı değildir. Ancak postmodern kendini yansıtma ve bu dönemin meta anlatılarında modern dönemin keskin eleştireliliğini görmek de olanaklı değildir.

Stam kendini yansıtma kavramının postmodern halini iki farkı yönden ele almakta ve bu görüşlerinden ilkini Baudrillard’a dayanarak açıklamaktadır. “Buna göre kendini yansıtma, pastiş sanat ve simulakrlardan⁴ oluşan ve kitle iletişim araçları tarafından temsil edilen bir dünya fikrinin yanındadır. Bu anlamda postmodern kendini yansıtma, derinliği olan hiçbir görüşü temsil edemez” (1992: xvi-xvii). Ancak, Stam’e göre, Baudrillard’ı “gösterge fetişisti” ve “göstergebilimsel idealizmin” temsilcisi olarak tanımlayan Hal Foster’ın görüşleri de önemlidir. Buradan Stam’in çıkardığı sonuç, kitle iletişim araçlarının yarattığı yanılsamaya ve simülasyon politikalarına rağmen, hala ortadan kalkmamış çeşitli alternatiflerin bulunmasıdır.

Stam’in, postmodern kendini yansıtmanın tüm eleştirel yolları kapamadığına dair görüşleri Hutcheon tarafından da paylaşılmaktadır. Hutcheon’a göre bir yapının oluşum sürecinin yalnızca öznelliğe bağlı kalınmadan aktarılması, günümüzde meta- sinemanın en önemli unsuru haline gelmiştir. Kendini yansıtmanın bu postmodern yapısında yalnızca filmin yapım sürecine dikkat çekilmektedir. Bu yönüyle postmodern sanat, sosyal, politik ve estetik bağlam içerisinde üretilmektedir. Meta-sinemanın modernizm içinde ele alınışı ise, bütün tekniklerden farklı olarak karakterler ve öykü üzerindeki nedenselliği kıran ve uzamı ve zamanı parçalayan ya da farklı bir biçime sahip olarak ifade edilebilecek anlatılardır. “Postmodern bakış açısı ise, modernist olandan daha az radikal ve ideolojik olarak daha kararsız ve tutarsızdır” (2001: 107).

Stam’in ve Hutcheon’un görüşlerinden yola çıkarak, kısmen de olsa içiçe geçen kavramlar olan postmodern kendini yansıtma ve meta-sinemanın sosyal ve politik bağlam içinde üretildiği ve modern dönem kadar keskin olmasa da sorgulayıcı bir niteliğinin bulunduğu görüşü savunulabilir. Bu durumu, aşağıda değinilen Amenabar’ın filmlerinde görmek mümkündür. Bir bakıma, kendini yansıtmanın bu yeni ifadesi, postmodernizmin tamamen anlamsızlaştırmadığı bir söylemdir. Hutcheon’a göre, postmodern kendini yansıtma,

“Amenabar’ın örneklerinde olduğu gibi, film söyleminin estetik ve endüstriyel yapısı üzerindeki temsili ve öznelliği yeniden ele alan ve sorgulayan bir üsluba sahiptir. Onun filmlerindeki metinlerarası ve meta-sinematik gönderme-

4 Gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (ayrıntılı bilgi için bkz. Baudrillard, 2008)

ler, özneliği ve temsili daha en başta sarsan filmsel anlatı ve algının postmodernleşmesini beraberinde getirir. Postmodern film anlamına uygundur. Amenabar, film metninin içindeki kişiselliği kırarken bir yandan da kendini yansıtmaya bağlı kalmış, aynı zamanda ticari kaygıları göz önünde bulundurmamıştır. Amenabar'ın kendini yansıtmayı genellikle O'nun "ölüm" üzerine ilgisi oluşturmaktadır ve bu durum bütün filmlerinde tekrar etmektedir ." (akt. Maule, 2008: 150-151).

"Amenabar'ın filmlerinde ölümün temsili sinemasal şiddetin işlevleri ve sonuçları üzerine de yoğunlaşmaktadır. Sinemanın yapaylığını ortaya koyma (gösterme) yoluyla kendini yansıtmaya, şiddet dâhil herşeyi önemsizleştirmekte ve böylece izleyiciler duyarsızlaştırmaktadır." (Maule, 2008: 150) Amenabar'ın filmleri, elektronik medyanın, gerçekliği algılama konusunda insanlar üzerindeki güçlü etkilerini ortaya koymaya çalışmaktadır. Amenabar'ın web sitesinin açılış sayfasında "benim filmlerim cevapların değil soruların filmi" ifadesi kullanılmaktadır. Buradan yola çıkarak, Amenabar'ın filmlerinin doğrudan kendi yapım sürecine odaklanmasalar da, sinemasal şiddet ve sinemanın da içinde bulunduğu elektronik medya içeriklerine yoğunlaşarak bir bakıma izleyicilere elektronik bir aracın (medium) karşısında oturdukları ve izlediklerinin bir anlatı olduğunu duyumsattığı ve harekete geçirmeye çalıştığı görülmektedir.

Ölümün temsiliyle çevrelenmiş görsel-işitsel bir yapıntı içinde özneyi / kendini konumlandırmak, özellikle gerçek ile temsil arasındaki çizginin neredeyse yok olduğu bir durumda oldukça zordur. Amenabar'ın filmleri sistemli olarak her yere nüfuz eden, istilacı elektronik medya ve onun gerçekliği algılamamız üzerindeki etkilerine dikkat çekerek gerçekliği deneyimlemedeki sınırlarımızı gösterir. *Tez*'deki (Tesis) kendini yansıtmaya şu çok önemli soruyu sormamızın nedeni nedir:

"İzleyicinin görsel-işitsel medya ile yaptığı işbirliği nasıl izah edilebilir? Filmde Angela'nın pasif bir izleyiciden şiddet imgelerinin yaratılmasında aktif katılımı doğru beklenmedik dönüşümü, filmin temel sorusunun ortaya koyulmasını hazırlar: Bir izleyici izlediği filmdeki fetişizm ya da sadizme hangi noktaya kadar suç ortaklığı eder? Belki de yönetmenin amacı, izleyicinin sabrını sınamaktır" (Maule, 2008: 152).

Berthier, *Tez* filminde, Andre Bazin'in sinemanın resim sanatıyla farklılığını vurgulayan görüşlerinden yola çıkarak perdede görülen (on-screen) ile perde dışında olan (off-screen) arasında bir ilişki bulunduğundan bahsetmektedir. Bazin'e göre resim, bir imgeyi çerçeve içine hapsederken, sinemada kullanılan imgeler, düzdeğişme yoluyla gösterilen karenin ötesine geçer. Yani, sinema, anlamı kendi sınırları dışına taşır. Amenabar, *Tez*'de, düş kırıklığının estetiğini yaratarak, daha iyi bir izleyici yaratmayı hedefler.

Amenabar'ın filmleri kendini yansıtmaya ve meta sinema kavramlarının postmodern dönemdeki eleştireliliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Böylece, meta-sinemayı ortaya çıkaran unsur, kendini yansıtmanın yanı sıra Amenabar'ın yarattığı üsluptur. Diğer bir önemli nokta ise, meta sinema kavramına yüklenen yeni anlamdır. Klâsik dönem incelenirken de belirtildiği gibi, Siska, meta sinema kavramını sadece yapım sürecini yansıtan filmler için kullanmaktadır. Oysa Amenabar'ın filmleri, elektronik medyanın etkileri üzerine yoğunlaşsalar da kendi yapım sürecini konu almamakta ve eleştirel meta sinema, tekniğini farklı bir biçimsel üslup üzerinden oluşturmaktadır.

Postmodern dönemdeki meta-anlatılarda metinlerarasılık fazlaca söz konusudur. Postmodern meta-sinema örneklerinde metinlerarasılığı incelemeyen önce bu kavramı tanımlamak yerinde olacaktır. "Bazı metinler çağdaş, ya da kendisinden önceki öteki metinlerle yakınlık, benzerlik ya da karşıtlık ilişkilerini devam ettirebilirler. Kısacası, bazı yazınsal metinler sürekli bir ilişkiyle diğer metinlerin yardımı ve etkisiyle kendini oluşturur" (Kıran ve Kıran, 2007: 359) Aslında, Amenabar'ın filmlerinde elektronik medya metinlerine yapılan göndermeler, postmodern meta-sinemanın üzerine inşa edildiği metinlerarası unsurların örnekleridir. Postmodern meta-sinemadaki metinlerarası unsurlar Amenabar'ın filmleriyle sınırlı değildir.

Mamber, Stanley Kubrick'in The Shinning, Brian De Palma'nın Body Double, Martin Scorsese'nin King of Comedy ve Woody Allen'in The Purple Rose of Cairo filmlerini meta-anlatılar olarak ele almıştır. Bu anlatıların önemli bir özelliği, gereğinden fazla metinlerarası (intertextual overkill) olmalarıdır. Bir filmin "gereğinden fazla metinlerarası" olması, Waugh'a göre, filmin kaynağını oluşturan materyallerin tümünün yaratılan kurmacanın dışından gelmesi anlamını taşımaktadır (1991: 79).

Mamber, metinlerarasılığın çeşitli yönlerini dört kategoride toplamıştır: "Bunlar, televizyonun anlatı içinde bulunması, müzik kullanımı, geçmişe göndermede bulunmak (film çekim süreci, eski filmler, vb.) ve yıldız oyuncuların konumunu tersine çevirmektir" (1991: 80). Özellikle, anlatı içerisinde televizyon setlerinin ya da televizyon programlarının varlığı belirgindir. Bunların etrafında dolaşan karakterlerin taklitsel işlevleri (parody functions) öne çıkar. *The Shinning*'de göndermede bulunulan çizgi filmler, diziler ve bayağı (banal) televizyon spikeri, gerçek hayattaki televizyon izleme faaliyetlerimize hem ayna tutmakta, hem de eleştirel bir biçimde yaklaşmaktadır. Benzer biçimde, *Body Double*'da porno video kullanımı ve *King of Comedy*'nin adeta bir televizyon şovu gibi başlaması, bu durumun örnekleridir.

Postmodern meta-sinema örneklerinde metinlerarasılığın bir eleştiri unsuru olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu eleştirilerin çıkış noktası ise, yukarıda değinilen örneklerde olduğu gibi özellikle televizyon gibi farklı medya metinleriyle kurulan bağıdır. Postmodern meta-anlatılarında metinlerarası göndermelere bu denli başvurulması, aynı zamanda bu anlatıları modern dönem anlatılarından daha farklı bir noktaya yerleştirmektedir.

Televizyon kadar, anlatı boyunca açıklayıcı bir işlev görmesi bakımından müzik kullanımı da önemlidir. *Body Double*'in içinde, izleyicileri bir süre için geleneksel anlatının içinden koparan bir müzik klipi bulunmaktadır. *Purple Rose* ise, Fred Astaire'nin yazılar üzerinde şarkı söylediği bir sahneye açılmaktadır. Filmin en sonunda ise, bir sahne üzerinde Fred'in şarkı söylediği ve Mia Farrow'un canlandığı Cecilia ana karakterinin bunu izlediği görüntüler bulunmaktadır. Yıldız oyuncu anlayışının tersine çevrilmesi de gereğinden fazla metinlerarası anlatıların bir unsurudur.

"The Shining'de, Jack Nicholson, kimsenin kaçırmak istemeyeceği türden bir erkek olduğu düşüncesiyle şarkı söylerken aslında oldukça kötü görünmektedir. Body Double'da ise, Melanie Griffith'in, Alfred Hitchcock'un filmlerinde oynayan ve değişik saç renkleri ile son moda balo kıyafetleriyle akla gelen annesi Tippi Hadren'in oynadığı rollere yakınlaştığı görülmektedir." (Mamber, 1991: 81).

Müzik kullanımı ve yıldız oyuncu konumunu tersine çevirme gibi metinlerarası unsurlar da izleyicide farkındalık yaratma ve onları harekete geçirme amacı taşımaktadır. Ancak, genel olarak değerlendirildiğinde post-modern dönemde kendini yansıtmaya ve meta-sinema kavramları, daha önce ifade edildiği gibi postmodern dönemin ideal bir gerçeklik anlayışını yadsıması nedeniyle modern dönemde olduğu kadar radikal ve keskin değildir.

SONUÇ

Bugün film kuram ve eleştirilerinde kullanılan kavramların çoğu, sinemanın kendisinden önce var olan köklü sosyal bilim alanları ve felsefeden ödünç alınmıştır. Kullanılan kavramların yaratımı ya da ortaya çıkışını hazırlayan koşullar, en az kavramların kendi kadar önemlidir. Bu bağlamda kendini yansıtmaya ve meta-sinema kavramlarının Avrupa'da etkili olan modernizm ve modernist anlatılar içinden doğmuş olması, modernist biçimi benimseyen çalışmaların daha geniş bir perspektiften ele alınması gereğini ortaya koyar. Çünkü, Batı merkezci bakış açısına sahip 19. yüzyıl Batılı değişme kuramları ve büyük anlatıların doğurduğu modernleşme projesi, doğanın, dinin ve toplumun geleneksel dayatmacılığına karşı akılcı disipline dayalı ilerleme, sanayicilik, bilimsel bilgi gibi temellere dayanan kültürel bir harekettir ve her coğrafyada benzer şekilde deneyimlenmemiştir.

Diğer taraftan sinema, hangi coğrafyanın ürünü olursa olsun, çağının tanığıdır. Bugün bir dizi genç yönetmenin farklı üslup ve biçimleri denedikleri filmlerinin, popüler olanlardan farklı olarak üretildiği tarih ve zaman duygusunu alıntılıyıp olduğu gibi aktarmak yerine tam tersine bir işleyişle tarihe sisteme, nesneye ve zamana farklı bir düşünce boyutu çerçevesinde yorum kazandırmak, tartışma açmak, yeniden yaratmak ve en önemlisi izleyicisini estetize bir dil ile düşündürmek yoluyla tanıklık ettiği görüyoruz.

Sonuç olarak, çalışmanın konusu olan meta-sinema ve kendini yansıtmaya kavramları zaman içinde değişen siyasi, ekonomik, toplumsal ve düşünsel dünyanın parçası olarak değişmiştir. Bu durumda yönetmenin – dünya ya da Türkiye ölçeğinde- kendi sinema dilinde yarattığı estetik tavrın kendini yansıtmaya olarak nasıl değerlendirileceği konusu da daha geniş kuramsal tartışmaların gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, filmlerin alt metinlerini doğru okumak, imgesel dillerinin kodlarını çözmek ve sadece seyirlik yanlarıyla değil düşündürdükleriyle ilgilenmek “eleştirel bakışı” cesaretlendirecek çalışmalar yapmak halen bize büyülü bir dünyanın kapılarını aralayan bu sanatın (ve ona ait eleştirilerin) gelişimine destek verecektir.

KAYNAKÇA

- Baudrillard, Jean (2008). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. 4. baskı. Ankara: Doğubatu Yayınları.
- Balcı, Şeyma (2010). "Ara'nın Locasında Beyaz Olmayan Beyaz Türkler" *Karpuz Kabuđu Denize Düşünce*, Der. Seçil Bükler. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Baykal, Kemal Cem (2010). "Karpuz Kabuđu Sinemaya Düşer mi?" *Karpuz Kabuđu Denize Düşünce*, Der. Seçil Bükler. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi
- Clavier, Berndt (2007). *John Barth and Postmodernism: spatiality, travel, montage*, NY: Peter Lang Publishig.
- Elsaesser, Thomas (2005). "Rene-Introduction: Harun Farocki"
<http://www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/>
- Fabe, Marilyn (2010). "Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin 8½ Filmi". *Sanat Sineması Üzerine*. Çev. Merih Taşkaya. Edt. Ali Karadoğan, De ki Basım Yayın, s.194)
- Greene, Naomi (1974). "Esthetics and Politics in Cinematic Language." *SubStance*, Vol. 3, No. 9, Spring 1974. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Hutcheon, Linda (2001). *The Politics of Postmodernism*. 2nd Ed. New York: Routledge Press.
- Kıran, Ayşe ve Kıran, Zeynel (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. 3. Baskı. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kovács, Andreas Balint (2007). *Screening Modernism European Art Cinema 1950-1980*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Kovács, Andreas Balint (2010) Çev. Ertan Yılmaz, *Modernizmi Seyretmek, Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*, De ki Basım Yayın
- Kuyucak Esen, Şükran (2002). *Sinemamızda Bir "Auteur" Ömer Kavur*, İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Kurtoğlu, Elif (2007). *Türk Filmlerinde Metasinema*, Y.L.Tezi, Homewood Public Library Film Group, "Rear Window", <http://homewoodlibrary.org/rearwindow.pda>

- Lapsey, Robert ve Westlake, Michael (1988). *Film Theory; An Introduction*, Manchester University Press
- Maule, Rosanna (2008). *Beyond Auteurism New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain Since The 1980s*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mamber, Stephen (1991). *In Search of Radical Metacinema. Comedy/Cinema/Theory*. ed. Andrew Horton. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.
- Parker, Alan (1986). "British Cinema, A Personal View", akt. Lapsey, Robert ve Westlake, Michael (1988) *Film Theory; An Introduction*, Manchester University Press
- Saraçoğlu, Semra (2003), *Postmodern Metinlerde Kendini Yansıtmı; John Fowles ve Orhan Pamuk'un Eserlerinin karşılaştırılmalı İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: ODTÜ.
- Sarup, Madan (2010). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- South American Cinema A Critical Filmography 1915-1994* (1996). ed. Timothy Barnard and Peter Rist. New York: Garland Pub.
- Stam, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Stam, Robert, (2000). akt. Gürata, Ahmet. "Kuram ve İdeoloji, Sinema ve Kuram", der. Bükler, Seçil (2008) *Sinema, Tarih, Kuram, Eleştiri*. Ankara: Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi Basımevi.
- Sözen, Mustafa (2008). "Anlatı Mesafesi, Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler". Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 8.
- Tuğan, Nuray Hilal (2010). "Yaşamın Kıyısında Bekle ve Umut Et." *Karpuz Kabuđu Denize Düşünce*. Der. Seçil Bükler. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.