

## Peter Wollen'in Karşı Sinema Kavramı<sup>1</sup>

**Dr. Özgür İpek**  
Araştırma Görevlisi  
Cumhuriyet Üniversitesi  
İletişim Fakültesi  
Radyo Tv Sinema Bölümü  
ozguripek1@gmail.com

### Özet

Bu çalışmada Peter Wollen tarafından ortaya atılan karşı sinema kavramı ele alınmıştır. Söz konusu kavramı detaylandırmadan evvel ana akım sinemanın genel özellikleri üzerinde durulmuş ve daha sonra konvansiyon- nel film yapım pratiklerinden uzaklaşan çağdaş sinemaya yer verilmiştir. Bu birbirinden oldukça farklı iki sinema anlayışının ardından nihai olarak karşı sinema kavramı ve bu kavramın işaret ettiği temel sinemasal nitelikler masaya yatırılmıştır.

*Anahtar Kelimeler:* Sinema, çağdaş sinema, karşı sinema

••••

Makale geliş tarihi: 16.10.2017 • Makale kabul tarihi: 01.12.2017

Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 72-87

<sup>1</sup> Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Tv Sinema Anabilim Dalı'nda Yrd. Doç. Dr. Habibe Öngören Zafer'in danışmanlığında tamamlanmış olan Muhalif Sinema ve 2000'li Yıllar Türkiye Sinemasından Muhalif Görünümler başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

## Peter Wollen's Counter-Cinema Concept

**Özgür İpek, Ph.D**

Research Assistant

Cumhuriyet University

Faculty of Communication

Department of Radio, Television & Cinema

ozguripek1@gmail.com

### **Abstract**

In this paper the counter-cinema concept which is suggested by Peter Wollen is studied. Before studying this concept in detail, common characteristics of main-stream cinema is touched on and after that contemporary cinema which is separated from conventional movie practises are included. After these two different cinema approaches Wollen's concept and it's basic characteristics are examined.

*Keywords:* Cinema, modern cinema and counter- cinema.

••••

Article arrival date: 16.10.2017 • Article acceptance date: 01.12.2017

Maltepe University Faculty of Communication Journal • © 2017 • 4(2) • güz/fall: 72-87

Bir sinema filmi, hali hazırda bulunan ekonomik ve ticari ilişkiler çerçevesinde üretilen bir üründür. Bu ürünün ortaya konulabilmesi için, en başta emek ve işçilik gerekir. Yani tamamlanmış bir filmde seyircinin bakışından soyutlanan sesçi, ışıkçı, kameraman ve kablocu gibi pek çok kişinin emeği vardır. Şüphesiz bu durum, yalnızca ana akım sinema filmleri için değil bağımsız veya alternatif olarak nitelendirilen filmler için de geçerlidir. Bu nedenle tarzı her ne olursa olsun yapılan herhangi bir filmin, evvela bir grup işçinin bir araya gelerek ürettiği ekonomik bir ürün olduğunu söylemek gerekir.

Çekim, montaj ve diğer yapım sonrası aşamalardan geçen her film, son olarak ticari kazanç sağlamak amacıyla tüketicinin beğenisine sunulur. Bu durum, üretim kademesinin ardından dağıtım ve gösterim gibi alanlarda da muhtelif ticari hamlelerin devreye sokulması anlamına gelir. Dolayısıyla üretilen filmin daha fazla kişiye ulaşabilmesi adına türlü pazarlama stratejileri geliştirilir, kitle iletişim araçlarında yapıma dair görüntülerin bulunduğu reklamlar yayınlanır, gazete sütunlarında film tanıtım ve değerlendirme yazıları kaleme alınır. Böylelikle film tecimsel bir ürün olarak pazardaki yerini alır. Bu doğrultuda sinemanın ticari yönünü öne çıkaran Comolli ve Narboni de, filmlerin bilet satışları ve anlaşmalarla değişim değeri kazanan, içinde bulunulan pazarın kuralları tarafından belirlenen diğer meta ürünlerinden ayrı düşünülmemeyeceğini ifade ederler (2010: 99).

Şu halde herhangi bir sinema yapıtı, Comolli ve Narboni'nin de altını çizdikleri üzere yapım ve dağıtım gibi koşullar nedeniyle öteki ticari mallardan farklı değildir. Ancak sinema filminin aynı zamanda ideolojik bir yapıya sahip olması onu diğer pek çok ticari üründen farklı bir noktaya yerleştirir. Peter Wollen'in ortaya koyduğu *karşı sinema* kavramını ele almayı alan bu yazıda öncelikli olarak ana akım sinema pratiği ve bu sinema pratiğinin ne şekilde iktidar aygıtlarından birine dönüştüğü serimlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra ana akımdan farklılaşan çağdaş sinema örneklerinin üzerinde durulmuş ve nihai olarak karşı sinema kavramına yer verilmiştir. Wollen'in söz konusu kavramını detaylandırabilmek adına betimsel araştırma metoduna başvurulmuştur.

### **Anaakım Sinemanın İdeolojik İşlevi**

Anaakım sinema ya da konvansiyonel sinema olarak tanımlanan sinema biçimi, belirli birtakım sinematik formüllerin, anlatı kalıplarının ve tecimsel kuralların muhafaza edildiği bir üretim alanıdır. Tıpkı medya organları gibi ana akım sinema da, kitlelerin bilinçlerinin kontrol edimesine destek olmaktadır. Bu bakımdan kimi anlarda iktidar talimatlarını normalleştirerek yaygınlaştırma yoluna giden konvansiyonel sinema, egemen yapının bekasını sürdürebilmesi adına önemli bir işlev görür. Başka bir deyişle hakim ekonomik yapıların işleyişine uygun, muhalif bakış açılarının oluşumunun önüne geçen, hep birbirine benzeyen öyküler anlatır ana akım sinema. “Kameranın gerçekte yakaladığı şey, egemen ideolojinin doğal dünyasıdır” (Johnston, 2008: 289).

Ana akım filmlerin çekim ve yapım sonrası aşamalarına çok büyük paralar yatırıldığından dolayı pek fazla riske girilmez. Bu anlamda gerek hikaye bakımından gerekse biçimsel bakımdan ne tutmuşsa ya da kapitalizm diliyle ifade edilirse “ne para ediyorsa” yeniden o yapılır. Bu durum yaratıcı zihnin hareket alanını

kısıtlarken sinemanın eğlence ve gösteri işlevlerinin ise ön plana çıkmasına neden olmuştur. Dolayısıyla ana akım sinema evreninde, insan ile egemen sistem arasında girmeye çalışan, toplumsal sorunları görünür kılan, insanların çevrelerini yenilenmiş gözlerle görmelerine vesile olan anlatılara neredeyse yer yoktur.

Ana akım sinema, toplumu oluşturan bireylerin aynı şekilde düşünmelerini, aynı şekilde tüketmelerini kısacası yaşamı aynı şekilde algılamalarını talep eder. Bu nedenle anlatılan hikayeler dünyayı her daim aynı gözlerle gören bir öykü anlatıcısının ürünü gibidir. Sürekli bir biçimde tekdüze, standartlaşmış bir hayat kurgusu aşilar konvansiyonel sinema. Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan* adlı eserinde dikkat çektiği gibi "mücadele kudretini yitirmiş, tüketmekten başka bir dünyası kalmamış insanı yaratmayı amaçlar" (Marcuse, 1997). Her şeyin birbirine benzediği bir dünyada da haliyle itirazlar, muhalif düşünceler ve farklı renkler kendilerine yer bulamaz, bulsalar dahi bir şekilde onların da giderek sistemin diğer renklerine nasıl benzedikleri gösterilmeye çalışılır. Kuşkusuz bu tutum, bir tür yanlı anlatım yolu ve farklılıkları görmezden gelme biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Anlatılan tüm konvansiyonel öykülerin özüne inildiği takdirde birlik ve beraberlik vurgusunun ne kadar yoğun bir şekilde yapıldığının farkına varılır. Bu doğrultuda pek çok Hollywood filminde çoğu zaman doğrudan Amerikan milliyetçiliğinin yapıldığı göze çarpar. Bunu anlamak için sözgelimi Clint Eastwood'un *Atalarımızın Bayrakları* (Flags of Our Fathers, 2006) veya Paul Greengrass'ın *United 93* (2006) filmlerine bakmak yeterlidir. Greengrass, *United 93*'te 11 Eylül olayları üzerinden milliyetçi bir damar tuttururken Eastwood ise *Atalarımızın Bayrakları* filminde militarizm ekseninde bir milliyetçilik vurgusu yapar. Yalnız Eastwood için milliyetçilik vurgusu militarizmle de sınırlı değildir. Bu anlamda yönetmenin sözgelimi *Trouble With The Curve* (2012) filmiyle beyzbol, *Yenilmez* (Invictus, 2009) filmiyle de rugby sporu üzerinden rüyalar ülkesine dair milliyetçi bir zemin kurguladığı söylenebilir. Bahsi geçen bu filmler dışında pek çok yapımda da rastgele Amerikan bayraklarının sallandığı görülür. Bir tür bayrak fetişizmi olarak nitelendirilebilecek bu durumun yanı sıra dünyayı kötülüklerden, yok olmaktan kurtaran da her daim Amerika olur. Ölümcül tehlike bazen bir salgın suretinde bazense bir tür uzaylı istilası olarak karşımıza çıksa da sonuç hiç değişmez: Amerika'nın yenilmez halklarını temsil eden bir avuç insan, türlü mücadeleler sonrasında dünyanın yok olmasını engeller.

Tüm Amerikan vatandaşlarının sıhhatinin yerinde olması, Hollywood için büyük bir önem arz etmektedir. Bu anlamda zor durumdaki herhangi birinin kurtulabilmesi, iyi olabilmesi için herkes seferber olur ve var gücüyle uğraşır. Hatta tehlikedeki kişi iyi olsun, sağsalim hayatına devam edebilsin diye gerekirse *Er Ryan'ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998) filminde olduğu gibi geriye kalan herkesin ölmesi herhangi bir sorun teşkil etmez. Ne var ki bu bakış açısının tam tersine korku sinemasının alt türlerinden biri olan *slasher* filmlerinde evlilik dışı cinsel ilişkinin sürekli olarak cezalandırıldığını, bu eylemi gerçekleştiren gençlerin mütemadiyen öldürüldüğünü söylemek de mümkündür.<sup>2</sup>

Ana akım sinema, alttan alta içerisinde bulunulan sistemin tek ve alternatifi olmayan bir yapı olduğunu sürekli olarak vurgulayıp durur. Ryan ve Kellner bu bağlamda, konvansiyonel filmlerde yer alan unsurların, değişmez ve doğal bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulduğunu ifade ederler. Ana akım sinemanın

2 Bknz. *Yabancı* (Halloween, John Carpenter, 1978), *13.Cuma* (Friday The 13th, Sean S. Cunningham, 1980) *Sorority House Massacre* ( Carol Frank, 1986) ve *Maniac* (William Lustig, 1980) filmleri.

bu yapısı, “izleyicileri belirli bir düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların ihtiva ettiği adaletsizlikleri gözardı etmeye alıştıırır” (Ryan ve Kellner, 2010: 18) Ana akım sinema işte tam olarak bu şekilde faaliyet gösterir ve insanların zihinlerini etki altına almaya çalışarak onlardan her ne olursa olsun rıza göstermelerini talep eder. Hollywood’a göre eğer muktedir ve zenginlik sahibi insanların durumlarını tehdit eder bir vaziyet söz konusu değilse içinde bulunulan düzen son derece iyi ve ahlaklıdır.

Ana akım sinema evreni yaygın bir biçimde kabul görmüş duygu ve düşüncelere dair methiyelerle doludur. İnsanlar için neyin “doğru”, neyin daha “önemli” olduğunu söylemek onun vazifelerinden biridir. Bu tarz bir sinemacılık anlayışında egemen düşünüş biçimlerinden ayrılmak, karşı görüşlere sahip olmak, toplum içinde ayrıksı duruşlar sergilemek, genel geçer kabul ve kurallara biat etmemek toplumsal huzuru bozan ya da kişiye kötülük getiren eylemler olarak resmedilir. Bu şekilde toplumu sarmalayan kapitalist işleyişin herhangi bir yara almaması ve sermaye sahiplerinin gelir kazanmaya devam etmesi amaçlanır. Hiç kuşku yok ki onlar kârlarını arttırdıkça giderek eğlence ekonomisinin en önemli unsurlarından biri haline gelen sinema endüstrisi de bu kazançlardan nasiplenebilecektir.

Daha yüksek maddi kazançlara ulaşma çabası ve yüksek gişe beklentileri Hollywood’un doğasında vardır denilebilir. Bu nedenle Hollywood içinde kapitalizmi eleştiren yönetmenlerin sayısı bir elin parmağını geçmez. Ryan ve Kellner, İngiliz sinemacılarından Ridley Scott ve Amerika’dan Peter Hyams, John Sayles ve Warren Beatty gibi isimler dışında bu mayınlı bölgeye pek yaklaşamadığını ileri sürerler.<sup>3</sup> Dahası kapitalizm eleştirisi dışında buna alternatif olarak gösterilebilecek sosyalizmden ise hiç bahsedilmemektedir bile. Serbest piyasa ekonomisi, rekabet ortamı ve özel mülkiyetin korunması gibi göstergelerle dolu olan ana akım sinema filmleri, sosyalizmin bireysel özgürlüklerin tümünden reddedilişi anlamına geldiğini öne süren liberal bireyci yaklaşımı pekiştirirler (Ryan ve Kellner, 2010: 408).

Sosyalizm, Hollywood düzeninde bir tür öcü gibi dışarıda tutulurken, içinde bulunulan dünya var olabilecek dünyalar içerisindeki en mükemmeli olarak resmedilir. Ana akım sinema aracılığıyla kurulan bu hayali dünyada insanlar ekseriyetle refah içerisinde, sistem kişiye daha iyi şartlar altında yaşayabilmesi için olanaklar sunmaktadır, herkesin her şeye sahip olma hakkı vardır vs... Bu bakış açısından yola çıkarak ana akım sinemanın bütünüyle fantezi sattığı, izleyenlerin de bu parıltılı yaşamdan kendilerine eklenen düşlerle salondan ayrıldıkları söylenebilir. Oysa bu sinemacılık anlayışı, toplumsal yapının nasıl olması gerektiği hususunda egemen söylemlerin dağıtıcılığını yapmak ve halkı eleştirel bakış açılarının uzağında tutmak dışında neredeyse başka bir rol üstlenmemektedir. Karakterler ölçeğinde de kadın nasıl olmalı, iktidar kimin elinde olmalı, çocukların aile içi konumları, ilişki şekilleri hep düzenin bekası adına özenle seçilerek izleyenlerin bakışına sunulmaktadır.<sup>4</sup> Buna göre aile kutsal bir kurum olarak orada sağlıklı bir şekilde durmalı ve tüm kötülüklerden, zararlı etkilerden uzak tutulmalıdır. Hollywood ekseriyetle insanların başına her ne gelirse gelsin ailenin dağılmadığı bir dünyanın resmini yapar. İktidar sahibi olan orta yahut orta-üst sınıf beyaz erkek karakter, kötülüklerle karşı gelerek ailesini kurtarmayı muhakkak başarır<sup>5</sup>.

3 Güney Koreli yönetmen Joon-ho Bong, Hollywood’da çektiği 2013 tarihli *Kar Küreyici* (Snowpiercer) adlı ilk İngilizce filmiyle dikkate değer bir kapitalizm ve sınıflı toplum eleştirisine imza atmıştır.

4 Hikaye, Maya uygarlığında geçse bile aile yapısı bugünkü roller ve bakış açıları temel alınarak yeniden inşa edilir. Bknz. *Apokalipto* (Apocalypto, Mel Gibson 2005).

5 Bknz. *Kaçış Yok* (No Escape, John Erick Dowdle, 2015), *Dünyalar Savaşı* (War Of The Worlds,

Kahraman erkek karakterin yanında yer alan kadın karakter ise çoğunlukla edilgen bir rol dahilinde beyaz perdeye yansıtılır.<sup>6</sup> Kadın karakter, bir şeyler yapan, mücadele eden, başaran kişi değil de genellikle maruz kalan, tehlikede olandır.<sup>7</sup> Kimi zamansa gerçek bir nifak tohumu; asıl kötülüğün kaynağıdır kadın.<sup>8</sup> Çocuklar ise kadına göre daha da bağımlı varlıklardır. Hollywood bu şekilde özetlenebilecek bir karakter tablosuyla çekirdek ailenin korunmasına büyük bir önem verir. Zira çekirdek ailenin savunusu bir anlamda egemen sistemin devam etmesi gerektiğine dair temel bir vurguyu da ön plana çıkarmaktadır. Konvansiyonel sinemaya göre aile korunmalı, egemen sistem içerisinde, ona tahsis edilecek “ayrıcılık, bol fırsatlı” konumdan ziyadesiyle faydalanmaya devam etmelidir. Ki bu tarz bir sinemacılık aracılığıyla kurulan dünyada, iyiler daima kazanırken kötüler önünde sonunda kaybetmeye mahkumdur. Bu anlamda Hollywood yapımlarının, tıpkı peri masallarında olduğu gibi, ekseriyetle “mutlu son”larla bittikleri söylenebilir. Mutlu son, çekirdek ailenin veya sevgililerin kazanımını işaret ederken, mikro düzeyden başlayarak giderek tüm topluma yayılan “birlikte ne kadar mutluyuz” şeklinde bir mesaj da iletmektedir. Bununla beraber bir diğer birleştirici unsur olan kilise ve İncil gibi dini göstergelerin de Hollywood sinemasında sıklıkla yer aldıkları söylenebilir. İnsanları, içinde bulunulan dünyaya ve düzene inanmaya çağırın inanç temelli unsurlar, salt doğrudan değil kimi zaman da *Kehanet*, (Knowing, Alex Proyas, 2009) *Pi'nin Yaşamı* (Life of Pi, Ang Lee, 2012) veya E.T. (E.T. The Extra Terrestrial Steven Spielberg, 1982) gibi filmlerde olduğu gibi bilimkurgu ve fantastik hikayeler dolayısıyla anlatılır. Dahası, kutsal kitap ve kutsiyet arz eden kimi sembol ve motiflerin Şeytan (Exorcist, William Friedkin, 1973) veya *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999) gibi filmlerde “kötülük savuşturan” ve “ruhu ebedi kurtuluşa eriştiren” işlevlerine de tanık olunur.

Ana akım sinema filmlerinde seyirciden hiçbir şey esirgenmez. Tüm hikaye en ince ayrıntılarıyla birlikte sunulur ve çoğunlukla izleyiciden filme düşünceleriyle katılması beklenmez. Yani ana akım sinemanın, Steven Spielberg, 2005) ve *Kıyamet Günü* (Lo Imposible, J.A. Bayona, 2012) gibi daha pek çok olağanüstü hal içeren filmde, erkek karakter ailesini kurtarabilmek için insanüstü bir performans sergiler.

6 Cinsel eşitsizliğin hakim olduğu bir dünyada, ana akıma dahil olan sinema filmleri de eril iktidarı pekiştirici bir kuvvet olarak işlev görmektedir. Diğer bir ifadeyle dışarıda doğal bir gerçeklik olarak sunulan ataerkil yapıyı sinema da onaylayarak yeniden üretir ve bu doğrultuda kadınlara yalnızca baskın ideoloji tarafından uygun görülen birtakım roller verilir. Bunlar kimi zaman özverili bir anne kimi zaman sadık bir eş veya sevgili kimi zamansa yardımsever bir kız kardeş gibi aşırıya kaçmayan, kafa karışıklığı yaratmayacak, basmakalıp tiplerdir. Claire Johnston'a göre sinema tarihinde erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerinden çok daha fazla olması cinsiyetçi ideoloji sebebiyledir. Bu cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarih içerisinde konumlandırırken kadını ise tarih dışı, ebedi ve değişmez bir varlık olarak konumlandırmıştır (2008: 283).

7 1960'lı yılların sonlarından itibaren gelişen feminist politikalar ve teorileri temel alan feminist film kuramı, hakim toplumsal yapının sinematik izdüşümlerini masaya yatırır. Feminist kurama göre kadınlar filmlerde merkezi bir unsur olarak yer alırlar. Ancak pek çok konvansiyonel sinema örneğinde temel özne, yani eyleyici karakter erkekken; kadın varlığı ise yalnızca imgesel bir düzeyde kalmaktadır (Timisi, 2011: 157-8). Ana akım sinema filmlerindeki kadınlar, ekseriyetle kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları dahilinde çizilirler. Bağımsız gibi görünen, “özgür kadınlar” ise *Aşk Yolcuları* (Now Voyager, Irving Rapper, 1942) gibi filmlerde olduğu üzere evcilleştirilirler. Gelenekselci anlayışla çekilen filmlerde, ev'e büyük bir önem verilir ve belki de kadınlar için ondan öte bir anlam olmadığı ifade edilir. Kadın karakterden beklenen bir yuvaya sahip olması, erkeğine bağlı kalması, ataerkil yapıda olduğu gibi çocuklarını büyütmesi ve evle ilgili işleri halletmesidir. Kadının konvansiyonel sunumunda, karşılaşılan olaylar ve diyaloglar çoğunlukla ev içerisinde, mahrem alanlarda gerçekleşmektedir. Mekanlar sıklıkla, ailesel sınırları ortaya koyacak şekilde kapatılmıştır. Dahası kamera çerçevelemeleri, kadını tek başına değil, ilişkilere bağımlı olarak resmeder (Ryan ve Kellner, 2010: 220-1).

8 Bknz. *Malta Şahini* (The Maltese Falcon, John Huston, 1941), *Çifte Tazminat* (Double Indemnity, Billy Wilder, 1944), *Scarlet Street* (Fritz Lang, 1945).

ekseriyetle boşluğa yer vermeyen, insanların düşüncelerini gerektirmeyen filmlerden meydana geldiği söylenebilir. Bu tarz bir filmcilik anlayışına göre izleyici düşünmemeli ancak gerekli yerlerde duygulanmalıdır. Özetle ana akım sinemada milliyetçilik, birlik- bütünlük, aile sevgisi ve heteroseksüel aşk gibi temalar etrafında seyircilerden herkesle aynı duygulanımlar içerisine girmeleri ve film bittiğinde de içinde buldukları yaşam şekline bir kez daha keyif almaları beklenir.

İnsanların, *drama halkın afyonudur* diyen Vertov'un (2007) söylediği gibi uyuşturularak kurmaca bir dünyanın içerisine çekilmesi, yalnızca Amerikan sineması için değil, benzer trükleri uygulayan pek çok ülke sineması için de geçerlidir. Sözelimi Yeşilçam sineması veya Bollywood filmleri, baştan sona Hollywood ile çok yakın formülleri uygulayan filmlerle çevrilidir. Buradaki amaç seyirciyi birkaç saatliğine kendi gerçekliğinden soyutlayarak hikaye bitimiyle beraber rahatlamasını sağlamaktır. Bu minvalde işleyen konvansiyonel sinemanın esas meziyeti, anlatılanın kurgusal bir hikaye olduğunun daha en başından itibaren saklanmasıdır. Hollywood sineması bu temel ilkeyi günümüze kadar getirmiştir. Yine bunun yanı sıra özdeşleşmeye dayalı bir filmcilik anlayışının, hemen hemen hiç değişmeyen senaryo kurallarından meydana geldiği de söylenebilir.

Klasik anlatıma sahip olan filmlerde evvela, hal ve hareketleriyle kusursuza yakın, başarılı ya da bir mucizeyi gerçekleştirebilecek denli saf, ancak parıltısını içerisinde barındıran, temiz, iyi niyetli bir karakter çizilir. Yanına da onun bu meziyetlerine uygun bir sevgili ya da eş yerleştirilir. Çizilen bu iki karakter üzerinden sadakat, ahlak, sevgi, başarı, inanç ve kutsal aile gibi yüceltilmiş birtakım değerlere göndermede bulunulur. Kısacası ana akım sinema filmlerinde gerek karakterler üzerinden gerekse çevresel unsurlar üzerinden ideal bir düzen kurulur. Bu şekilde gerçekte var olmayan bir dünyaya övgü yapılarak iyiliğin galip geldiği, çıkarıcılığın ve kötülüğün son bulduğu bir evren resmi ortaya koyulur. Yine bu tarz filmlerin henüz daha en başında, esas karakterin motivasyonu eksiksiz bir şekilde betimlenerek tüm boşluklar doldurulur (Bu anlamda tüm kafa karıştırabilecek veya seyirciyi ikna etmekten uzak unsurlar dışarıda tutulur). Belirlenen hedef doğrultusunda da film kişilerinin bu hedefe yönelişi gerçekleşir.

Süalp, ana akım sinemanın, toplumsal birliği sağlayabilecek dünya algısını yeniden ve yeniden üreten, herkes adına konuşan bir sinema biçimi olduğunu ifade eder. Süalp'e göre konvansiyonel sinema, iyi bir vatandaş nasıl olunur, iyi bir eş, iyi bir baba ve elbette iyi bir anne olabilmeyen koşulları nelerdir, kimler kötüdür, hatta kötü kadının belirleyici özellikleri nelerdir kabilinden sorulara yanıtlar vermektedir ( 2011: 116-7). Hollywood öykülerinin büyük bir çoğunluğu, gerek mekanlar gerekse karakterler ne kadar farklılık gösterirse gösterebilir temel olarak bu soruların cevaplandığı bir mecra yaratır. Bu sebeple ana akım sinemayı, birey ve hayat arasındaki ilişkiyi düzenleyen, insanı disipline eden diğer ideolojik yapılar arasında konumlandırmak mümkündür.

## Çağdaş Sinema

Yeni sinema ya da çağdaş sinema olarak nitelendirilebilecek olan filmcilik tarzı, ilk olarak fütürizm ve konstrüktivizm gibi sanat akımlarının sinemaya olan etkilerinin yanı sıra Dziga Vertov'un sine-göz isimli manifestosu aracılığıyla kendini belli eder.<sup>9</sup> Bu anlamda Vertov'un *Kamerahlı Adam* (Tchelovek s Kinoappara-

9 Keza Luis Bunuel'in Salvador Dali ile birlikte gerçekleştirdiği 1929 tarihli *Bir Endülüs Köpeği* (Un

tom, 1929) filmi, klasik anlatı sinemasına dair özelliklerin ne şekilde ortadan kalktığına emareleriyle doludur. Bu filmin ve adı geçen manifestonun ortaya koyduğu üzere sinema öykücülükten soyutlanmalı ve yalnızca içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliğine odaklanmalıdır. Vertov'a göre mizansen, dekor, oyunculuk gibi klasik dramatik yapıya ait unsurlar, gerçekliği ortadan kaldırmakta ve hiç yaşanmamış hayatlara göndermede bulunmaktadır (2007). Vertov, öne sürdüğü bu sinematik yaklaşımla birlikte kamerasını sokağa çıkararak insanları ne yapıyorlarsa "olduğu gibi" kayda alır. Vertov'un filminde çizgisel ilerleme anlayışı terk edilirken, akış kimi noktalarda sekteye uğrayarak özdeşleşme olgusu tamamen geride bırakılır. Sinemada yenilikçi yaklaşımlardan biri olarak gösterilebilecek olan bu sinema eğilimi, daha sonraki dönemlerde farklı sanat dallarında da kendine karşılık bulur. Sözelimi Brecht tiyatrosunda oyun birdenbire kesilirken seyircilerden oyuna dahil olmaları beklenir ve doğaçlama bir kurgu yaratılır. Yine farklı farklı kesmelerden, birleştirmelerden oluşan çağdaş video çalışmalarında da klasik akışın, özdeşleşmenin ve öteki sinema konvansiyonlarının tümünden terk edildiği gözlemlenir. Bu noktadan hareketle modern anlatı sinemasında seyirciye salt edilgen bir izleyen konumunun verilmediği ve filmleri seyreden insanların kendi düşünömsellikleri ile baş başa bırakıldıkları söylenebilir.

Çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve insanlar da bu boşlukları kendi zihinsel pratikleriyle doldurmaya çalışırlar. Yenilikçi sinemacıların ortaya koyduğu üzere herhangi bir film klasik anlatı sinemasında olduğu gibi bir tür varış noktası değil; tam tersine bir çeşit hareket noktasıdır. Dolayısıyla yeni sinemacıların elinden çıkan bir çağdaş film örneği, izleyenin dünyasında bir yerlere temas ederek muhtelif duygu ve düşüncelerin açığa çıkmasına imkan tanır. Ortaya çıkan bu yeni duygu ve düşünceler de insanların kendi hayatlarına alternatif bakış açılarıyla bakmalarını sağlar.

Konvansiyonel filmlerde öne çıkan karakterler kendilerine "toplumun değerlerine bağlı kalmak için ne yapmalıyım, nasıl davranmam gerekir" kabilinden bir soru yöneltirler. Çağdaş anlatı filmlerindeki karakterler ise bu değerler nelerdir, onlar olmadan nasıl bir hayat sürerim? şeklinde bir soru sorarlar. Çağdaş sinemadaki tipler ya egemen toplumsal yapıya eleştiri getirirler ya da hakim düzeni tümüyle reddederler. Çağdaş anlatı sinemasının karakterleri, somut bir olaydan ziyade soyut bir sorunu çözebilmek için uğraşırlar. Sözelimi geleneksel sinemada bir suçlu yakalanır ve cezasını çeker. Böylelikle adalet sağlanmış olur. Oysa çağdaş anlatı filmlerinde bir kavram olarak adaletin kendisi sorguya çekilir<sup>10</sup> (Büker, 1985: 101-102).

*chien andalou*) filmi de sürrealist öğeler barındıran yenilikçi bir filmidir.

10 F. Gary Gray'in yönettiği *Adalet Peşinde* (Law Abiding Citizen, 2009) adlı film adalet kavramı ve onun ele alınışı bakımından birtakım anahtar veriler sunar. Bu filmde Clyde isimli karakterin eşi ve çocuğu hemen filmin başlarında öldürölür. Filmin bu ilk bölümünde sıradan bir vatandaş olarak resmedilen Clyde, mahkemeden umduğu kararlar çıkmayınca kendi adaletini kendisi sağlamaya karar verir. Yani film bu noktadan itibaren bireysel yaşamı ve ona hükmeden kural ve yasaları sorgular gibi görünür. Clyde, eylemlerini gerçekleştirebilmek adına yıllar süren hummalı bir çalışma içerisine girer, türlü teknolojiler ve silahlar edinir. Amacı sistemin kendisini egemenlerle birlikte ortadan kaldırmaktır. Clyde, bu doğrultuda militanvari eylemler gerçekleştirerek karar mercilerinde eli olan insanları yok etmeye başlar. Ancak filmin sonunda Clyde'a karşı bizzat hukuksuzluk yapacaklarını söyleyen başkan ve adamları, yani sistemin temsilcileri hayatta kalırken Clyde ise onları yok etmek için hazırladığı bir bombanın patlaması sonucu ölür. *Adalet Peşinde* filmi, adalet, hukuk ve hukuksuzluk gibi kavramların popüler filmlerde ne şekilde ele alındığına dair iyi bir örnektir. Film, açıkça tartışma yapmak yerine olası düşüncelerin önünü kapamakta ve sistemin bekasını savunmaktadır. Bu anlamda adaleti sorgulayan, var olan sisteme yönelik eleştiriler getiren kişi ölürken sistemden nemalananlar, hükmedenler ise hayatlarına kaldıkları yerden devam ederler.



Çağdaş sinema, konvansiyonel biçimin aksine izlenilen şeyin bir film olduğunu sürekli olarak vurgulayan unsurlarla doludur. Hayward, bu bakımdan pek çok yeni sinema örneğinde özdeşleşmenin kırılabilmesi adına yabancılaştırma öğelerinin kullanıldığını dile getirir. Sıçramalı kurgu, birbirleriyle bağlantısız geçişler, bütünlükten uzak ara yazılar ve gözü yoran çekim planları gibi modern sinema trükleri, seyircilerin film karakterleriyle özdeşleşmelerinin önüne geçmektedir (1996: 70-1)<sup>11</sup>. Ayrıca yenilikçi sinema filmlerinde izleyiciyle iletişim kurmaya çalışan, onlara gidişat hakkında bilgiler veren karakterler de mevcuttur.<sup>12</sup>

Çağdaş sinema, bu anlamda ana akım sinemanın yaptığı gibi izleyenin kendisini kaptırıp gidebileceği hayali bir atmosfer yaratmaya çalışmaz. Daha doğru bir ifadeyle bunu temel bir dert haline getirmez. O daha ziyade kimi zaman özdeşleşmeleri de kırarak insanın içinde bulunduğu dünyayı daha farklı gözlerle algılayabilmesinin yolunu açar. Çağdaş sinema, büyüleyici bir dünya yerine yeni bir dünyanın pürüzlü bedenini görüntüye getirir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.

Çağdaş anlatı sinemasının tarihine bakıldığında Sovyet yönetmen Dziga Vertov'un yanı sıra Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatıya dair unsurların dışına çıkıldığı söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.<sup>13</sup> Ancak Gilles Deleuze, modern sinema yapısının sistematik bir biçimde bilhassa İtalyan Yeni Gerçekçilik Sineması'nda ortaya çıktığını ileri sürer. Bu bağlamda İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen sinema kavrayışında büyük bir kopuşun yaşandığını dile getiren Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın yeni bir filmcilik anlayışı ve yeni bir öyküleme biçimi ortaya koyduğunu ifade eder (2014). Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti gibi yönetmenler aracılığıyla geliştirilen bu yeni sinema yaklaşımı, baskılarla, ekonomik krizlerle ve muhtelif yoksunluk biçimleriyle yüzleşen halkların, yeni bir sinemayla anlatılması gerektiğini gözler önüne serer. Zira insanlar, savaş sonrasında dağılmış ve yerle bir olmuş Avrupası'nda, eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine dair itikatlarını yitirirler. Bu nedenle hareketleriyle çevresini değiştiren konvansiyonel karakterler de geçerliliğini kaybederler.

İtalyan Yeni Gerçekçilik Sinemasında ana akımdan farklı olarak yönetmenin serbestliğine dair muteber bir vurguya rastlanır. Akım içerisinde yer alan filmlerde kamera stüdyoların dışına çıkarılarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve mümkün olduğunca doğal bir mizansen oluşturulur. Belgeselvari bir estetiğin hakim olduğu yeni gerçekçilik filmlerinde, hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşılır ve bütünüyle sıradan insanların yaşamlarına odaklanılır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik ve yoksulluk gibi meseleleri odağına alan yeni gerçekçi filmler, tüm bu zor koşulların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler

11 Lars von Trier'in *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri gerek anlatı yapısı gerekse mekan kullanımını bakımından yabancılaşma duygusunun en kesif biçimde hissedildiği filmler arasında gösterilebilir. Yabancılaşma duygusu denildiğinde akla gelen ilk örneklerden biri de şüphesiz Katzelmacher adlı filmidir. Altmışlı yılların sonunda Fassbinder tarafından çekilen filmde bir grup genç işçinin yaşadığı iletişimsizlik hali mesafeli bir anlatımla desteklenir. Mekan ve karakter kullanımıyla beraber renk ve ışık uygulayımı bakımından Peter Greenaway'in 1989 tarihli *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* (*The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*) filmi de dikkate değer bir konumda yer almaktadır.

12 Bknz. *Ölümcül Oyunlar* (*Funny Games*, Michael Haneke, 1997) ve *Me, Earl and Dying Girl* (Alfonzo Gomez Rejon, 2015) filmleri.

13 Bknz. *Todake no Kyodai* (Yasujiro Ozu, 1941), *Muhteşem Ambersonlar* (*The Magnificent Ambersons*, Orson Welles, 1942) ve *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

yarattığını tartışmaya açarlar.<sup>14</sup>

Geleneksel anlatı sinemasına ait kalıpların tümüyle karşı kutbunda yer alan çağdaş sinema, öncelikle klasik anlatının sahip olduğu imgesel ve kurgusal yapıların hepsine birden karşı çıkar. Zira bu sinemada hareket odaklı bir kurgu biçimi yerini gözlemci bir kameranın etkiselliğine bırakır. Bununla birlikte pek çok çağdaş sinema örneğinde akış ağır ağır ilerlerken görüntülerin neden sonuç zinciri içerisinde birbirlerine bağlanmadığı anlar olur<sup>15</sup>. Yine bu tarz filmlerin birçoğunda ekseriyetle açık uçlu sonlara yer verilir. Yeni sinema filmlerinde yer alan karakterler ise çoğu kez üstün meziyetleriyle değil yetersizlikleri, eksiklikleriyle görünür olurlar.<sup>16</sup> Ayrıca bu tarz filmlerde bütünüyle uyuşumlara yaslanılmayarak alternatif bakış açılarına da yer verilmektedir. Kimi çağdaş sinema örnekleri, deneysel çalışmalar olarak da anılmaktadır. Ki Kaliç'e göre esasında her yenilik getirmiş film bir deneysel filmdir (Kaliç, 1992: 12). Bu anlamda sözgelimi Andy Warhol'un yönettiği ve yaklaşık altı saat boyunca uyuyan bir adam dışında herhangi bir şey göstermeyen *Uyku* (Sleep, 1964) adlı film kayda değer bir deneysel sinema örneğidir. Warhol, sineması aracılığıyla perdedeki zamanla gerçek zamanı çakıştırarak zaman mefhumuna dair özgün bir imgelem ortaya koyar (Kaliç, 1992: 77). Keza yine Warhol'un kamera arkasına geçtiği üç saatlik *Chelsea Kızları* (Chelsea Girls, 1966) filmi de çift ekranlılık ve değişken ses bandı gibi özellikleriyle oldukça farklı bir sinema deneyimi sunmaktadır.<sup>17</sup>

### Peter Wollen ve Karşı Sinema Kavramı

Çalışmanın esas konusunu teşkil eden ve pek çok çağdaş sinema örneğinde izlerine rastlanılan *karşı sinema* kavramı ilk kez 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından kullanılır. Wollen, bu kavramla temel olarak konvansiyonel sinema yapısına karşı çıkan, bununla birlikte onun kodları ve kurallarıyla bir tür mücadele içerisine giren bir sinemacılık tarzına göndermede bulunur. Karşı sinema kavramı, basitçe ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden ve yeni anlatım modelleri geliştiren bir yapıya karşılık gelmektedir. Öte yandan bu kavramı karşı kültürün bir aygıtı olarak konumlandırmak da mümkündür. Zira tıpkı toplum

14 Gilles Deleuze'ün ve Ulus Baker'in sıklıkla söz ettiği *Avrupa 51'* (Roberto Rossellini 1952) filminde olduğu gibi başına gelen sarsıcı bir olay sonucunda çevresiyle olan ilişkilerini tümünden değiştiren Irene adlı bir kadın, zengin yaşantısından uzaklaşarak yoksul insanların sorunlarıyla ilgilenmeye koyulur. Yine Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero - 1948) filmindeki karakterler, metruk binalarla çevrili Berlin'de, hayata nasıl tutunabileceklerini bilmez bir halde görünürler. Tam anlamıyla bir belirsizlik coğrafyası üzerine konumlanan film, geleceğe dair hiçbir fikri olmayan bir grup insanı, benzersiz durumlarla ve yerle bir olmuş kentsel bir peyzajla bir araya getirir. Benzer şekilde Vittorio de Sica'nın yönettiği *Kaldırım Çocukları* (Sciuscia, 1946) isimli film de savaş sonrasının Roma kentine dair gözlemlerde bulunur. "Oldukça kötü yaşam şartlarını, yoksulluğu ve açlığı görüntüye getiren film, iyileşmeye çalışan savaş mağlubu bir şehrin ve insanların psikolojisini yansıtır" (Biryıldız, 2002: 84-5).

15 Bknz. *Haftasonu* (Weekend, Jean Luc Godard, 1967) ve *Macera* (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) filmleri.

16 Bknz. *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948) ve *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero, Roberto Rossellini, 1948) filmleri.

17 George Méliès, sinemayı bir tür panayır eğlencesi olarak kabul eden Lumière kardeşlerin aksine ona yaratıcı bir sanat dalı olarak yaklaşır. Bu anlamda Méliès'yi ilk deneysel sinemacı olarak nitelendirmek mümkündür (Kaliç, 1992: 9). Ayrıca öncül deneysel sinema örnekleri için bknz. *Suçluyorum* (J'accuse, Abel Gance, 1919), *Çapraz Senfoni* (Diagrol symphanien, Viking Eggeling, 1921), *Mekanik Bale* (Le Balet Mécanique, Fernand Legêr, 1924), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (Berlin Die Sinfonie Der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927).

içerisinde egemen olan tüm geleneklere, alışkanlıklara ve kurallara başkaldıran karşı kültür gibi karşı sinema da hakim olan sinemasal peyzajı yeniden biçimlendirmek amacı taşır. Yine karşı sinema da tıpkı karşı kültür gibi “egemene bir seçenek olma savındadır” (Gürkan, 2015: 24).

Peter Wollen, karşı sinemanın, ana akım sinemanın “yedi ölümcül günahını” yapıbozumuna uğrattığını savunur. *Godard ve Karşı Sinema* isimli makalesinde bu günahların ve karşı sinemanın imal ettiği farklılıkların üzerinde duran Wollen, evvela anlatı geçişkenliği meselesini ele alır. Wollen’e göre, Hollywood sineması, imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik bağıyla bağlı olduğu bir anlatı formu kurmaktadır. Anlatı geçişkenliği olarak da karakterize edilebilecek bu yapı, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan bir olay örgüsünden oluşur. Karşı sinema ise anlatı geçişsizliğini bunun karşısına koyarak filmik akışı kesintiye uğratar (Wollen, 2012: 121). Buna göre sözgelimi *Zor Ölüm* (Die Hard, 1988) gibi sıradan bir Hollywood aksiyonunda, ana karakterin hareketlerine odaklanan kamera, olayları hep birbirine bağlanan imgeler aracılığıyla verir. Filmin ana karakteri, kurşun yağmuru altındaki bir mekandan ötekine geçerken hikaye yalnızca ona odaklıdır ve “filmik zamanın işleyişi onun giderek hırpalanan bedeni aracılığıyla görünür olur” (Jones, 2013: 110). Oysa Wollen’in karşı sinema olarak tanımladığı *Nefret* (Le Mepris, 1963) veya *Hafta Sonu* (Week End - 1967) gibi Godard filmlerinde olaylar Hollywood yapımlarında olduğu gibi birbirlerini tetiklemez, kronolojik bir bağlantı görülmez. Diğer bir deyişle Godard sinemasında zamansal akış pek çok kez sekteye uğrar. Bu anlamda karşı sinemaya dahil olan filmler, yaşamın kendisini hatırlatır bir şekilde araya belli belirsiz anların, imgelerin veya sahnelerin girdiği evrenler inşa ederler. İzleyici de bu nedenle filmle arasında bir mesafe koyar ve sonuç olarak izlediğinin bir film olduğunun bilincinde olur. Bu durum, bir bakıma ana akım sinemada görülen kapılıp gitme hissiyatının da son bulduğu anlamına gelir. Zira kimi zaman *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminde olduğu gibi öykü beklenmedik bir yitim duygusuyla beraber bambaşka bir seyir alır. Kimi zamansa *Abluka* (Emin Alper, 2015) filmindeki gibi izleyicinin de tıpkı filmin karakterleri gibi içinden çıkamadıkları sarmalvari bir yapı kurulur. Kısacası tüm bu karşı sinema örnekleri, Hollywood filmlerinin oluşturduğu duygusal bağı kopararak izleyiciye kendine dönebilmesi, düşünebilmesi ve gördüklerini sorgulayabilmesi adına yeni bir alan açar.

Karşı sinema, özdeşleşme yerine tıpkı Brecht tiyatrosunda olduğu gibi yabancılaşma duygusunu merkeze yerleştirir. Dolayısıyla karşı sinema filmlerinde yer alan karakterlerin gelişimi izleyici ile arasında duygusal bir yakınlığın oluşabilmesine ekseriyetle izin vermez. Pek çoğu tutarsızlaşır, ana akım filmlerindeki tiplerle göre farklı hareketler gerçekleştirirler ve izleyicinin kendileriyle özdeşleşebilmesinin bir anlamda önünü tıkarlar. Dahası hikaye akışından ayrılarak seyirciyle doğrudan iletişime geçen ve ona sorular soran karakterlerden de söz etmek gerekir. Sözgelimi Michael Haneke’nin yönettiği *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games, 1997) adlı filmde Arno Frisch’in canlandırdığı karakter, seyirciye dönerek yaşananlara yönelik kendi görüşlerini aktarır. Bununla birlikte yine aynı filmde esas karakterin seyircilerin rahatlamasına fırsat veremeyerek kumandayla filmi geriye sardığı görülür. Öte yandan Godard’ın Fransız Yeni Dalga Akımı’nın da en önemli filmlerinden bir olarak görülen *Serseri Aşıklar* (A bout de souffle, 1960) isimli filmde itibaren özdeşleşme duygusunu yıkan karakter çizimlerine imza attığı hatırlatılabilir.

Peter Wollen’in Godard ve Karşı Sinema isimli makalesindeki bir başka vurgu da dil üzerinedir. Buna göre 17. yüzyıl resim sanatından beri eseri yaratan dil olgusu bir şekilde saklanması, gizlenmesi gereken bir şey olagelmıştır. Godard sineması ise bunun tam tersine *Vietnam’dan Uzakta* (Loin Du Vietnam, 1967) gibi

kimi filmlerinde prodüksiyon ve çekim araçlarını da görüntüye getirmekten geri durmaz (2012: 123).<sup>18</sup> Zira Godard sineması izlenilenin bir film olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatıp durur. Üstelik bunu salt çekim ekipmanlarını görünür kılarak değil bahsedildiği gibi kullanılan çekim teknikleri ve karakter edimleri aracılığıyla da yapar. Wollen'in değindiği bir başka nokta da Godard sinemasında ortaya çıkan sinematik alıntılar meselesidir. Zira *Kadın Kadındır* (Une Femme est Une Femme, 1961), *Küçük Asker* (Le petit Soldat, 1963) ve *Jandarmalar* (Les Carabiniers, 1963) gibi Godard filmlerinde başka filmlerdeki sahnelere göndermeler yapıldığı, bu filmlerden kimi anların tekrarlandığı görülmektedir (Wollen, 2012: 125-26).

Sinematik göndermeler veya pastiş olarak tanımlanan öykünmeler, Godard sinemasının dışında özellikle postmodern sinemada sıklıkla rastlanan bir metinlerarasılığı da ortaya çıkarmaktadır. Yani özellikle 70'li yıllar sinemasından itibaren sinema sanatının ustalarına, sinema tarihinde yer etmiş pek çok filme çeşitli sahneler, planlar hatta isimler aracılığıyla bile referanslar verilmektedir. Bu anlamda sözgelimi Mel Brooks, *Yükseklik Korkusu* (High Anxiety, 1977) adlı çalışmasında Hitchcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) filmine muhtelif görüntülerin aynen tekrar edilmesi suretiyle saygı duruşunda bulunur. Yine Brian de Palma da, *Patlama* (Blow Out, 1981) filmiyle Michelangelo Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm* (Blow Up, 1966) filmine, *Dokunulmazlar* (Untouchables, 1987) filmiyle de Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* (Bronyenosyets Potyomkin, 1925) adlı filmine selam gönderir.

Wollen'in üzerinde durduğu meselelerden bir diğeri ise karşı sinemada haz alma, tatmin olma gibi duygulara rastlanılmamasıdır. İfade edildiği gibi karşı sinema, duygusal bir boşalmanın, özdeşleşmenin veya rahatlamanın önüne geçebilmek adına muhtelif trüklerini devreye sokmaktadır. Hollywood, bunun tam aksine izleyiciye öyle bir dünya kurgular ki; seyirci filmden ayrıldığında tüm sorunlar çözülmüş ve rahatlama sağlanmış olur. Oysa karşı sinemanın bu noktadaki görevi, o rahatlama duygusunun önüne geçmek ve seyircinin gördüklerinden rahatsız olmasını sağlamaktır. Böylelikle belki de izleyicinin, çevresini, karşılaştığı problemleri yeniden ve daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmesinin yolu açılmış olacaktır. Bu anlamda Yılmaz Güney'in yönettiği *Umut* (1970), Vittorio De Sica imzası taşıyan *Bisiklet Hırsızları*, Roberto Rossellini imzalı *Almanya Sıfır Yılı* veya Pier Paolo Passoli'nin yönettiği *Salò ya da Sodom'un 120 Günü* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975) gibi filmler, insanların gördüklerinden rahatsız olmalarını sağlamaya çalışırlar.

Peter Wollen nihai olarak makyaj, dekor gibi yapay unsurların karşı sinemada terkedildiğini ifade eder (2012: 128-9). Dolayısıyla herhangi bir karşı sinema yapıtının, hayatın kendisine ne kadar yakınsa o kadar başarılı olduğu söylenebilir. Bu yakınlık da filme samimiyet ve dürüstlük gibi iki erdem kazandırır. Hayatın kendisine yaklaşmak ve yaşananı doğrudan imgeleştirmek düşüncesi kimi zaman belgeselle kurmaca arasında gerçekleşen bir tür evlilik ile mümkün olurken kimi zamansa filmin anlatım araçları arasına dahil edilen ses kayıtları da bu gerçekçilik hissiyatını kuvvetlendirir. Bu anlamda Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği *Babamın Sesi* (2012) ses kayıtları aracılığıyla Maraş katliamının ailesi üzerinde bıraktığı etkileri gözler önüne serer. Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan ise *İki Dil Bir Bavul* (2008) adlı filmde, belgesel ve kurmaca film arasındaki sınırları belirsizleştirerek melez bir film çeşidi ortaya koyarlar.

Kadınların sinemadaki belirli biçimlerine gelindiğindeyse Claire Johnston, kadınların birer haz nesne-

18 Abbas Kiarostami'nin *Kirazın Tadı* (Tâ'm-e Gilas, 1997) adlı filminin sonlarında da çekim ekipmanlarının ve set ekibinin kameraya yansıdığı görülür.

si olmaktan uzaklaştırılmasının, bir anlamda Peter Wollen'ın karşı sinema kavramıyla açıkladığı bir sinemacılık biçimini gündeme getirdiğini ifade eder. Diğer bir deyişle Johnston'a göre egemen sinema pratiklerini ve erkek egemen temeli sorguya çeken filmler birer karşı sinema örneğidir. Johnston, kurulacak olan bu yeni anlayışın, yalnızca Avrupa filmleri veya sanatsal yapımlarla sınırlı kalmaması gerektiğini, ticari filmlerden ve eğlence odaklı çalışmalardan da yararlanılmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir (2008: 292). Amerikan stüdyo sistemi içerisindeki ayrıksı duruşlara değinen Johnston, bilhassa Dorothy Arzner'in yönettiği *Dance, Girl, Dance* (1940) ve Ida Lupino'nun kamera arkasına geçtiği *Not Wanted* (1949) isimli filmlerde alışlagelmiş kadın tiplerinin dışına çıktığından bahseder. Yine Karin Kay'ın üzerinde durduğu *Damgalı Kadın* (Marked Woman, Llyod Bacon, 1937) adlı film de, yaratılan kadın karakterler bakımından Hollywood menşeli en ilerici filmlerden biri olarak nitelendirilebilir. Kay, söz konusu filmin, 1930'lu yıllardaki cinsel temaları ele alan yapımların tümünü birden aştığını dile getirir. Kay'ın vurguladığı bu film, en kestirme anlatımla buhran dönemindeki ekonomik yoksunluklar nedeniyle fahişelik yapmak durumunda kalan bir grup kadının hikayesini anlatır. Oldukça gerçekçi bir olay örgüsüne yer veren film, kadınları yüceltmeye veya iyi ve kötü kalpli gibi ayrıştırımlar yapmaya çalışmaz. O daha ziyade, klasik filmlerdeki düşmüş, güvensiz fahişe tiplerinin aksine onurlu davranışlar sergileyen, kendinden emin ve güçlü kadın portreleri sunar. Alışlagelmiş stereotipleri ve beklentileri yıkan *Damgalı Kadın*, evlilik ve aşkla birlikte ortaya çıkan *kurtuluş*'a da yer vermez (Kay, 2008: 252). Ömer Kavur'un *Yatık Emine* (1974) adlı filmi de aynı meseleyi toplumsal bir sorun alanı olarak yeniden konumlandırır. Yine Godard'ın yönettiği *Hayatını Yaşamak* (Vivre sa vie, 1962) filmiyse fahişelik yapan bir kadının çevresiyle olan ilişkisini kadın karakterin penceresinden anlatır.

Karşı sinema filmlerinin bir anlamda kadınlardan beklenen geleneksel rolleri ters yüz eden filmler olduğu söylenebilir. Hande Ögüt bu bağlamda, Chantal Akerman'ın *Yarın Taşınıyoruz* (Demain on déménage, 2004) ve *Saute ma ville* (kısa film, 1968) isimli filmlerini anarak yönetmenin sinemasına dair muhtelif saptamalarda bulunur. Ögüt'e göre (2009: 202-3) Akerman, mutfak ve evin kullanımı bakımından burjuvazi anlayışı yıkmaktadır. Zira her iki mekan da genel düzen anlayışından uzak görünmekle birlikte buralarda ortaya çıkan karakterler ise onlardan beklenen vazifeleri yerine getirmezler. Akerman filmleri eril toplumsallaşmaya ait örüntüleri yapıbozumuna uğratar. Onun filmlerinde yer alan karakterlerin bağlamsal ve ilişkisel bağımlılıkları yoktur. Kamera, klasik sinemadaki gibi kadın karakterleri birer fetiş nesnesine dönüştürmez. Ya da yine ana akım imgelerde görüldüğü gibi başına buyruk kadınların evcilleştirilmesine rastlanılmaz. Bir aldatma hikayesine odaklanan Çiğdem Vitrinel yönetimindeki *Geriye Kalan* (2012) filmi, klasik öykülerdeki gibi aldatılan kadını mağdur göstermek yerine evlilik müessesesini bir tür çıkar ilişkisi olarak karakterize eder. Zira evli kadın yalnızca hayat standardı ve yaşam kalitesinden ödün vermemek adına evliliğini kurtarmaya çalışırken kocasının birlikte olduğu kadın ise kendi ayakları üzerinde duran bağımsız bir kadın görüntüsü verir. Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) adlı filmde de mücadeleci ve sorumluluk sahibi bir kadın tiplmesi görülür. Bu filmdeki Serap isimli karakter, kocasının sözünden çıkmayan ablasına ve sürekli yalan söyleyen babasına karşı gelerek kendi başına var olma savaşı verir. Yine Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2012) filmi ise anesi ve hasta kızına yalnız başına bakmaya çalışan Zeynep isimli mücadeleci bir kadın tasviri yapar. Kimseye boyun eğmeyen Zeynep hiçbir erkeğin mülkiyetine girmeden hayata tutunma savaşını sürdürür.

## Sonuç

Ana akım sinema, ekseriyetle mütehakkim ideolojinin yaygınlaştırılmasına hizmet eden bir araç olarak işlev görmektedir. Bu anlamda başat kültürel, sosyal ve ekonomik yapıların varlıklarını koruyabilmesi adına egemen sınıflar tarafından kullanılan konvansiyonel sinema filmlerinin, insanları muhalif oluşumların dışında

tutmak ve alternatif siyasal hareketlerin önünü kesmek gibi hedefler doğrultusunda üretildiği söylenebilir. Amerikan sinema endüstrisi ve şüphesiz bu sinemada uygulana gelen formülatif yapıları tekrar eden diğer ülke sinemaları, insanları belli birtakım davranış kalıplarını benimsemeye davet eder. Dahası mevcut yapıyı olduğu şekliyle koruyarak kapitalist sistemin edilgenleştirici değerlerini ve söz konusu mütehakkim bakışın bu değerler içinde güvenilir kılınmış yorumlarını yeniden üretir. Bu şekilde izleyiciye problemsiz bir dünya algısı izlenimi veren bir dizi perspektif zerk edilmiş olur. Ryan ve Kellner'ın görüşlerinden hareket edilerek söylenirse; konvansiyonel filmlerde yer edinen eril kahramanlık hikâyeleri, kadın melodramları, romantizm anlayışı, şiddet ve suçla ilgili görüngüler devamlı olarak değişmez bir dünyanın apaçık göstergeleriymiş gibi sunulur. Özcü, sabit, doğallaştırılmış, dokunulmaz ve yerinden edilmesinin hayli güç olduğu bir düşünsel yapıdır bu.

Ana akım sinemanın tam anlamıyla karşı kutbunda yer alan, onun tüm karakteristik unsurlarıyla oynayan, çoğunlukla bozuma uğratan, biçimsel ve tematik yeniliklere giden sinema anlayışı ise yeni sinema veya çağdaş sinemadır. Bu yeni sinemaya dair ilksel örneklerin Sovyet Rusya'da ortaya çıktığı söylenebilir. Sinemanın kitleleri etkileme gücünün farkında olan Lenin, öncelikle Devlet Film Okulu'nun kurulmasına ön ayak olur ardından da Eisenstein, Kuleshov, Vertov ve Dovzhenko gibi Sovyet yönetmenlerin kurgusal deneyler yapabilmelerine olanak sağlar. Bu anlamda Sovyet Devrim Sineması'nın *Potemkin Zırhlısı* ve *Kameralı Adam* gibi filmlerinde ana akım sinemaya hiç de yakın olmayan muhtelif sinema türleri ve biçimsel deneyler göze çarpmaktadır. İsmi geçen bu yönetmenler gibi auteur sinemanın öncülleri sayılabilecek Yasujiro Ozu ve Orson Welles gibi yönetmenlerin filmlerinde de klasik anlatı yapısına dair unsurların dışına çıkıldığı ve teknik anlamda birçok yeniliğin görüldüğü söylenebilir. Bu bakımdan Ozu'nun ağır ağır akan imgelerine paralel olarak Welles'in, alan derinliği ve farklı kurgu tekniklerine yer verdiği gözlemlenir.

Klasik anlatı sinemasında seyirciye düşünsel bir perspektif sunulmazken çağdaş sinema örneklerinde boşluklar ve aralıklar ön plana çıkar ve izleyicilerden bunları doldurmaları beklenir. Bu anlatım tarzı, ayrıca, izleyiciyi filmin içine çekmeyi, onu zihinsel açıdan aktive etmeyi ve katartik etkiye kapamayı amaçlar. Dolayısıyla yeni sinemada edilgen izleyicinin yerini filme düşünceleriyle bağlanan, filmde sonra da izledikleri üzerine tefekkür etmeyi sürdüren bir seyirci alır. Deleuze'e göre biçimsel ve tematik farklılıklar içeren, yeni bir dünya algısı ve karakter skalası sunan bu yeni sinema anlayışı, sistematik bir şekilde İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımında ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası psikolojisi, açlık, işsizlik, yoksulluk, çaresizlik ve sıkışmışlık gibi temaları beyazperdeye aktaran Yeni Gerçekçi filmler, tüm bu zor koşulların insan ilişkilerinde ne gibi değişimler yarattığını tartışmaya açarlar. Özetle Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti ve Giuseppe de Santis gibi yönetmenlerin yer aldığı İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı, bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir. Bu anlamda sözgelimi *Bisiklet Hırsızları*, *Yer Sarsılıyor*, *Almanya Sıfır Yılı*, *Umberto D.*, *Roma Açık Şehir* ve *Acı Pirinç* gibi birçok Yeni Gerçekçilik filmi ortaya çıkan bu yeni sinemanın örnekleri arasındadır. Çalışma kapsamında ele alınan karşı sinema kavramı da varoluş koşullarını sarıh bir biçimde varoluş çağdaş sinema anlayışına borçludur.

Wollen bu kavramla, ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden, yeni yollar ve yeni anlatım modelleri ileri süren bir yapıyı imler. Karşı sinema kavramı, değinildiği üzere yalnızca içeriksel anlamda bir farklılık değil aynı zamanda biçimsel anlamda bir değişiklik ve yenilik fikrinden hareket eder. Bir film içinde bu

iki aykırılığın sağlanması, tam olarak karşı sinemanın oluştuğunun göstergesidir. Sinema dili, dekor, makyaj, mizansen ve özdeşleşme gibi sinematik unsurların Godard sinemasındaki belirli biçimlerine değinen Wollen, karşı sinemanın söz konusu yönetmenin filmlerinde tam olarak gerçekleştiğini ifade eder. Godard'ın yanı sıra bu çalışma kapsamında ele alınan diğer örnekler üzerinden de söz konusu kavramın hangi filmleri ne düzeyde ziyaret ettiği ortaya koyulmuştur.

### Kaynakça

Aristo: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2012.

Biryıldız, Esra: **Sinemada Akımlar**, Beta Yayınları, İstanbul, 2002.

Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

Chion, Michael: **Bir Senaryo Yazmak**, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.

Comolli, Jean Luc ve Narboni, Jean: **Sinema, İdeoloji, Eleştiri**, çev. Mustafa Temiztaş, **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri içinde**, ed. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2010.

Deleuze, Gilles: **Sinema I - Hareket-İmge**, çev. [Soner Özdemir](#), Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Gürkan, Hasan: **Karşı Sinema**, Es Yayınları, İstanbul, 2015.

Hayward, Susan: **Key Concepts In Cinema Studies**, Routhledge, Londra ve New York, 1996.

Johnston, Claire: **Karşı Sinema Olarak Kadın Sineması**, çev. A. Aygün Atalay, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. [Burak Bakır](#), [Sali Saliji](#), [Yörükhan Ünal](#), Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.

Jones, David Martin: **Sinemada Hareket İmgeler, Zaman İmgeler ve Melez İmgeler**, **Yeni Bir Bakışla Deleuze** içinde, yaz. Damian Sutton ve David Martin Jones, Çev: Murat Özbank ve Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap, İstanbul, 2013.

Kablamacı, A. Deniz Morva: **Bir Ustabaşının Şahsi Davası: Oh Olsun Filmi Bağlamında Popüler Aile Filmlerinde İşçi Sınıfının Temsili, Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?**, Yay. Haz.: M. Nedim Süalp, Aslı Güneş ve Z. T. Akbal Süalp, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2011.

Kaliç, Sabri: **Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul, 1992.

Karaduman, Sibel: **Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü**, **Journal Of Yaşar University 17/5** içinde, İstanbul, 2010.

Kay, Karin: **Gecenin Kızkardeşleri**, çev. Ertan Yılmaz, **Sinema, İdeoloji, Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar** içinde, der. Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal Nirengi Kitap, İstanbul, 2008.

Marcuse, Herbert: **Tek Boyutlu İnsan**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1997.

Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.

Öğüt, Hande: Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema, **Cogito 3 Aylık Düşünce Dergisi**: Feminizm sayı: 58 içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas: **Politik Kamera**: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, çev. Elif Özsayar, 2.bs, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Süalp, Tül Akbal: Hacımda İlmek Atmak: Marksizm ve Sinema, **Sinema Arştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Süzen, İ. Rana: Dijital Evrende Mimesisi Yeniden Düşünmek; Avatar Filmi, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**, Volume: 2 Issue: 2, 2012.

Timisi, Nilüfer: Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye, **Sinema Arştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde, der. Murat İri, Derin Yayınları, İstanbul, 2011.

Vertov, Dziga. **Sine-Göz**, çev. Ahmet Ergenç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.

Wollen, Peter: Godard ve Karşı Sinema, İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi içinde, çev. Hasan Gürkan, İstanbul, 2012.