

# SİNEMA ARAŞTIRMALARININ ÖZÜ VE GELİŞİMİ<sup>1</sup>

Dudley Andrew

Çeviri

Sinem Aydınli & Damla Okay<sup>2</sup>

## 1. Film: Yaşayan Nesne, Araştırma Alanı, Disiplin

On yıllar önce, film galaksisi yavaş yavaş oluşmakta ve üniversitede daha görünür hale gelmekteyken, akademik dikkatsizliğin geçerli ya da besleyici olduğu bu denli açık değildi. Akademiye göre, filmler insani bilimlerin değerini düşürebilirdi; sinefillere göreyse üniversite izleyicilerle filmler arasındaki organik bağı bozabilir, ikisinin de gelişimini engelleyebilir ya da doğal olmayan biçimde çarpıtabilirdi. Film çalışmalarının buna uygun olup olmadığı üzerinden yapılan böylesi bir tartışma, sinemayı İngilizce'den veya eskiden beri süre gelen diğer çalışma alanlarından ayırmak için kökensel olarak yeterince önemli görünüyor. Kararın uzun zaman önce akademi lehine verildiğine inanıyor olabilirsiniz, nihayetinde, okumakta olduğunuz makale *Critical Inquiry*'nin akademik disiplinlerin durumunu ele alan özel sayısı için sipariş edilmiştir.

Ama mümkünse yargulamalarınızı unutun ve farz edin ki sinema, filmleri disiplinlere özgü kategorilere yerleştirmeye çalışan akademisyenleri sarsacak güce sahip. Bir dönem için yeni sayılabilecek olan bir konuyu ve kendine güveni tam olan bir takım metodolojileri içeren bu tartışma yeni bir antolojide kronolojik olarak sunulup yüceltiliyor: *Inventing Film Studies* (Grieveson & Wasson, 2008). Çalışmanın son üç makalesi sinema üzerine ortaya konan farklı bakış açılarını düzenli biçimde örnekleyen sessiz bir tartışmaya ev sahipliği yapıyor. D. N. Rodowick, gerek eğlence dünyasında gerekse sayıları giderek artan akademisyenlerin kafasında, yeni medyanın filmin yerini almasının bizleri endişelendirmemesi gerektiğini belirten iyimser bir notla kitabı sonlandırıyor. Tarihsel olarak filmlere duyulan ilgi, film kuramına duyulan ihtiyacı kaçınılmaz hale getirmişti ve akademik çalışmaları daha uzunca bir süre, bütün veçheleriyle görsel-işitsel kültür üzerine yöneltecek ve odaklayacak güçte bir dizi etkileyici kavram ortaya konmuştu. Rodowick'e göre, bir mecra olarak film tanınmayacak hale gelmiş olabilir:

Ancak temel kavramlar dizisi büyük ölçüde sabit kalmıştır. Dahası, sinema çalışmalarının asıl başarısı, hem estetik hem de kültürel bağlamda, modernitenin

---

<sup>1</sup> Andrew, D. (2009). The Core and the Flow of Film Studies. *Critical Inquiry* 35, s. 879-915. University of Chicago Press'den çeviri ve yayın izni alınmıştır. Sayın Dudley Andrew'a ve yayınevine teşekkür ederiz. Makalenin kaynak gösterme sistemi APA formatına uygun olarak değiştirilmiştir (Editörün notu).

<sup>2</sup> Sinem Aydınli, Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Medya Araştırmaları. Damla Okay, İstanbul Şehir Üniversitesi, Diller Okulu.

ve görsel kültürün, özellikle elektronik ve dijital medyada yer alan değişiklikleri de içeren en önemli ve en ilginç sorularını çözmek için diğer disiplinlerden daha fazla metodolojik ve felsefi temeli biçimlendirmiş olmasıdır (2008, s. 394).

Film kuramı ayrıcalıklı bir söylem olarak devam etse bile, Mark Betz, modernite ve görsel kültür için sinemadan feragat etmeye hazır değildir. Antolojiye “Little Books” isimli makaleyle sunduğu katkıda Betz, filmlerin nasıl değerlendirildiğini görmek için bizim alanımızda basılmış olan kitapların tarihinin izini sürüyor. Betz, uyanık editörlerin, kendi kısa monograflarını görkemle şişiren ve “amatör” olmaktan utanmayan çiçeği burnunda sinema eğitimcilerini desteklediği 1965’ten sonra parlayan dönemi onurlandırıyor. Yönetmenlere, türlere ve dönemlere dair yapılan bu çalışmalar, sinemaya ve beraberindeki sinema kültürüne ayakta kalmaları için bir ışık tuttu. Buna rağmen, yirmi yıl sonra, ağırlığı giderek artan bürokratik eğitime ve daha ağır ciltli kitaplara öncelik veren basım şirketleri nedeniyle yazıların basımına devam edilemezdi. Profesörler, akademik itibarlarını, sahip oldukları bilgilere, listelere, istatistiklere, bibliyografilere ve ek kaynaklara demir atarak aradılar.

[...] film çalışmalarının farklı veçhelerinin bir tür son mola yeri olan Amerikan akademisine göçünden üzüntü duymakta; ancak öte taraftan film çalışmalarına yardım eden ve her şeyden önce yaşamı duyumsamada işlevsel olan, uyarıları ve zevkleri; coşkuyu ve heyecanı yeniden birbirine bağlayan (İngiliz Film Akademisi film klasikleri gibi) küçük kitapların şu ara yeniden canlanmasında hemen teselli bulunmaktadır. Biz ölmekte olan bir alanda değil; bilimsel kurallara esir edilmiş bir alanda yazıyoruz. Biraz büyüklük taslamanın zamanı yine geldi (Betz, 2008, s. 340-1).<sup>3</sup>

Betz’in filmleri konu alan yazılara atfettiği coşku, filmleri marjinalleştirdiği söylenen belirli teknolojilere minnettar kalmaya dönüşebilir. Alison Trope da böyle düşünür. Kendi bölümünün alt başlığına “Home Entertainment as Home Education” başlığıyla müjdeyi veren Trope, DVD ekleri ve *Internet Movie Database* (IMDb)’de ulaşılabilir olan bilginin aracılığıyla atağa geçen kendi kendine öğrenme sürecinin başlamış olmasını tartışır (2008, s. 353-73).<sup>4</sup> *Criterion Collection* gibi kaliteli DVD’lerin hakkını veren Trope, Rodowick’in denklemini tersine çevirmektedir. Ona göre, sinemanın artık film olmayan, ya da ancak tesadüfi şekilde film olan şeylerin araştırılması için üniversiteye miras bırakacağı ciddi kavramlar yerine, akademinin katı kodlarından ve gündeminden uzaklaştırılmış filmlerin geçerliliği ve canlılığı öne çıkmaktadır. Çeşitli güncel kitaplar, sinema hayranlarının sinefilliği yeniden şekillendirmesini sağlayan ve akademinin dışında büyüyen hareketli bir tür film çalışmaları, hatta görsel bir sine-

<sup>3</sup> Şüphesiz ki Betz, kendi makalesinin, dipnotlar, istatistikler ve eklerle dolu olmasındaki ironiden keyif alıyor.

<sup>4</sup> Trope açıkça DVD’ler tarafından garanti edilen, izleyici-kontrollü öğrenme ve keşfetmeyi tepeden inme ticari bir teşebbüs olarak görüyor. Ona göre, izleyiciler sınıfta olma durumundan kurtulabilirler ancak onların özgürlüğü piyasa tarafından bir hayli düzenlenmektedir.

kulüp ortamı<sup>5</sup> yaratan elektronik dergilerin ve kişisel blogların aciliyetini tanımlarken Trope'un söylediklerini aşıyor.

Peki, film çalışmaları ne lemede? Şimdi biz onun icadını ve yeniden icadını öğrenmiş olduk. Böyle bir eğitimle insanlar gerçekten ne yapacaklar? Trope belli ki sinemanın önem atfedilen filmlerinin yarattığı fenomenleri alışıyor. Rodowick'in alanı niversite ve onun söylemi olarak görünüyordu. Ben ise sadakatimi de ortaya koyan merakımla bu alandaki filmlere bakıyorum. Kuşkusuz ki filmlere, sinemaya ya da geçerli söylemin protokollerine uzanan bu üç yönelim, biz film çalışmalarını meşru bir disiplin<sup>6</sup> olarak görsek de görmesek de, birbirine bağlı bir Şekilde çalışmak zorundadır.

Böyle bir dinamizm bu karşılıklı bağımlılık ile sağlanır. Özette geçen *disiplin*, bir tutumu, ruhsal bir egzersizi ya da kurumsal bir duruşu ifade edebilir, ancak bir düzen sağlamak isteyen herhangi bir somut disiplin, dize getirmek istediği bir fenomeni harekete de geçirmelidir. Sinema fenomeni o kadar taşkın bir haldeydi ki sınırlanamıyordu. Üniversitelerin kendi bünyelerinde barındırmak için tasarlamış olduğu yeni programlara meydan okurken, tüm isimleri ve sınırları açmaya devam eden konularıyla kullanılan sinema, İngiliz dili, sanat tarihi, sosyoloji gibi oldukça oturmuş akademik disiplinlere karışmıştır. Herkesi memnun etmese de şunu söyleyebiliriz ki üniversitelerde ilk olarak film adı altında tartışılan konular, Sinema ve Hareketli İmaj alışmaları (Concordia Üniversitesi), Modern Kültür ve Medya (Brown Üniversitesi), Ekran alışmaları (Clark Üniversitesi), Sinema ve Karşılaştırmalı Edebiyat (Iowa niversitesi) gibi bölümler altında olgunlaşmıştır. Bu yoğun niversite içi tartışmanın sonucu olan bu isimler, çoğu zaman bir alan belirler. Daha önemlisi, bu alanda çalışmanın ve öğretmenin yöntemlerine de işaret edilir. Tikel konuların ısmarlama bakış aıllarını anımsatması gibi, alan ve yöntem elbette diyalektik olarak ilişkilidir; bu ısmarlama bakış aılları, yöntem daima tekniklerin gücünün alıştırmasını yapmak için ilave fırsatları (genişletilmiş bir alanı) arar.

Bu diyalektik İngiliz Dili ve Edebiyatı gibi sabit olduğu farz edilen bir örnekte olduğu kadar fark edilemeyebilir. İlk bakışta, İngiliz dili ve edebiyatı, İngiliz edebiyatı klasiklerinin merkezinden, resmi veya kişisel dokümanlara ve sözlü kültür dâhil olmak üzere popüler ve halk deyişlerine kadar genişletilebilen bir alanı adlandırır. Ancak İngiliz dili ve edebiyatı belki daha da yararlı bir biçimde, kendilerini bazı sıradan mevzuları tartışmak için bir araya gelmiş niversite fakültelerinden ayrıştıran eğitlimlilerin okuma pratiklerine işaret eder. Bu durumlarda, İngilizce profesörünün konuyu oluşturmak veya konuyla bağdaşan ifadelerin ve temsillerin karmaşıklıklarını zmek üzere devreye

<sup>5</sup> Bkz. *Cinephilia: Movies, Love, and Memory*, ed. Marijke de Valck ve Malte Hagener (Amsterdam, 2005); *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, ed. Jonathan Rosenbaum ve Adrian Martin (London, 2003); ve *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure, and Digital Culture*, ed. Scott Balcerzak ve Jason Sperb (London, 2008).

<sup>6</sup> Kayıtlara geçsin diye söylüyorum, *Inventing Film Studies*'deki ilgili makalelerinde Betz film çalışmalarının bir disiplin statüsünde olduğunu teslim ederken, Rodowick bunu açıkça reddediyor.

gireceğinden emin olabilirsiniz. Bu profesör, istemli veya istemsiz olarak, formal(resmi), yapı sökümcü, filolojik, kapsayıcı ya da kendi bakış açısını yansıtan bir çeşit retorik analiz yapmaya meyillidir. Bir noktaya dikkat çekerken sıklıkla eğretilmeyi, edebi metinlerle kinaye yapmayı ve şatafatlı bir söylemi kullanır. Modern Dil Birliği, sadece İngilizce değil, İspanyolca, Slavca ve Japonca gibi alanlarda da bu şekilde düşünen ve konuşan dil ve edebiyat bilimcilerini barındırır; bu kişiler benzer konuları anlamlandıran ve oyunun içine dâhil eden bir dizi bakış açısını ve davranışları paylaşır ya da tartışır.

Peki ya film? İngiliz Dili ve Edebiyat bölümlerinden emekli profesörler, klasik ve modern uzun metraj filmlerin 1950'lerde ve 1960'larda kendi bölgelerine nasıl girdiğini yeniden hatırlayabilir. Filmler, bireysel olarak akademisyenler tarafından bundan çok önce ele alınmış olsalar bile, bu durum Amerika'da hissedilen yeni disiplinin izleklerinden hemen sonraydı. 1959 yılında, eleştirel çoğunluk, müfredatın içinde bir lobi kurana ve "Society of Cinematologists"i şekillendirmek için yeterince itibar sahibi oluncaya kadar bu kitle bir araya gelmedi. Sosyal bilimciler bu kitlenin üyeleri arasında yer alıyordu, ancak birçoğu filmleri değerlendirmeyi, analiz etmeyi ve tarihini çalışmayı, edebiyat derslerinin varyasyonları olarak önermiş olan edebiyat öğretmenleri ve nadiren de olsa sanat tarihçileriydi. Sonuç olarak, sinema genellikle edebiyatla uyumlu, ancak ondan daha küçük görünüyordu: Sinemanın başyapıtlarının merkezi, popüler türlere, devletin ve amatörlerin filmlerini içeren belgesellere, animasyon, televizyon ve çeşitli medya eserlerine kadar genişliyordu. Yıllar geçtikçe bu genişleme, en başından beri bir kez daha belirli aralıklarla sinemaya göz kırpan ve materyalin cevherini itiraf eden sosyoloji, tarih, psikoloji ve ekonomi gibi diğer disiplinlerin dikkatini çekti. İyice şekillendirilmiş bir alan olsaydı, sinema, pek çok sinema bilimcisinin, sosyal bilimlerin edebiyat ve sanat tarihine ait yöntemlerinden devşirdiği ve deneyimlediği bilgilerden faydalanabilirdi. Buna rağmen, çiftçilerin de söylediği gibi, tarla asla tamamıyla kat edilememiştir. Orijinal çeperin çoğu izi, ufuk çizgisini görsel-ışitsel kültüre uzandıracak kadar yok edilmiştir. Konu bu şekilde tanımını kaybettiğinde, hiçbir yöntem grubu böyle bir öncelik iddia edemezdi. Dolayısıyla, bu uzlaşma alanının şekli ya da büyüklüğüne, ya da bu alandan nasıl bir çalışma olacağına dair bir uzlaşma olmaksızın, bu disiplinin hayalden öte vaadi, akademisyen retoriğidir.

Bu vaat, sinemanın üniversitede saygınlık kazanması uğruna karşısına çıkan ilk zorluğu temsil eden bir savaş çılgılığı gibiydi; o zamanlar, *disiplin* sözcüğü film çalışmalarının gelişebileceği bölümlerde özel bir akla özgü temel yaratma işlevi görüyordu. Yakın zamanda bu durum, tanınan ancak henüz tanımlanmamış olan alana dair oynanan bahislerde ortaya konacak bir koz olarak yer aldı. Bugün ise, film çalışmaları, beşeri bilimlerin eşit oy hakkı talep eden sorgusuz sualsiz meşru bir üyesi olarak ayakta durmaktadır. Bu alanda öğretenler ve araştırma yapanlar bu izlenimi yaymaktadırlar. *The Society for Cinema and Media Studies* (SCMS, Sinema ve Medya Çalışmaları Derneği) 2400 üyesi ve 300 paneldeki 800 sunumu dinlemek için 2008'deki kongreye katılan 1400 katılımcısıyla gurur duymaktadır. Makalelerin argümanları gibi bu panellerin konuları tartışmaya açık olabilir, ancak neredeyse herkes bu

tartışmanın kendisinin saygın bir alanda yapıldığının farkındadır. Yeni ya da eski olması fark etmeksizin, soruşturmanın koşullarının kullanımı tartışma götürmekle beraber, 1960'larda ve sonrasında, film çalışmalarının uygun bulduğu her yerde hızla büyüme devam ettiğine hiçbir kuşku yoktu. Bu büyümenin devamlılığı için, onun kimliği ve takipçileri ilerlemeyi asla durdurmadı. Evvela, gösterişli *Society of Cinematologists* isminden kurtuldu ve 1966'da SCS gibi bir kısaltma kullandı. 2002'de *M'*yi ekleyene kadar üyelikleri ve yetkileri artırmak için sayıları giderek artan konuları ele aldı. Websitesi şimdilerde “bu bilimsel organizasyonun çeşitli çalışma alanlarını kapsadığını ve yalnızca adı geçen alanlarla sınırlı olmadığını” belirtiyor: Film alışmaları, Sinema alışmaları, Televizyon alışmaları, Medya alışmaları, Görsel Sanatlar, Kültürel alışmalar, Sinema ve Medya Tarihi, Hareketli İmaj alışmaları (İsimsiz, 2009). Bugün, başlıca alt kümesi film çalışmaları olan medya çalışmaları, bu topluluğun kullandığı genel bir terim olmak durumundadır. Fakat şunu teslim etmek gerekir ki bu tanınma “yeni medya”nın film çalışmalarının yerini almasından önce çok sayıda bölümde geçerli olan bir durumdu.

Organizasyonun doğum tarihi olan 1959, sinema eğitimi formasyonundaki önceki girişimleri örtbas etmiştir. Dana Polan *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film* kitabında tek tek hocalardan ve belirli üniversitelerin girişimlerinden bahsedip onları takdir eder. Polan bir genel ilgiyi ya da konuyu (film çalışması) akademik bir disipline (yani film çalışmalarına) “kökenleriyle, miraslarıyla, genel kabulleriyle ve düzenlenen kurallarıyla” dönüştüren öznitelikleri güzel bir şekilde özetler (2007, s. 19). Polan, müfredatın, konferansların, düzenlemelerin, lisansüstü öğrencilerin, dergilerin, hakemli dergilerin ve akademik alanların diğer protokollerinin, gelişme ve devamlılığın en temel şey olduğunu fark ettirmek için disipline edici olduğunu ileri sürer. Bir disiplin, lisansüstü öğrencilerinin dizginleri ellerine aldıklarında yapacaklarını dört gözle beklemesi gerektiği gibi, bir önceki çalışmanın kazandığı ivmeyle bağlantılı olarak güncel içi görmeye ihtiyaç duyar. Yukarıda Polan'ın kutladığı bazısı kâhin bazısı sadece başıboş erken dönem akademisyenler, sistemin kökleri olmaktansa film çalışmalarının herhangi bir konusudur. Polan, bu popüler eğlence türüne duyulan akademik ilginin 1915'lerdeki en erken ışıltılarını hayata döndürür ve heyecanla beklenen ancak gerçekten oluşturulmayan ilk müfredatın (1937) düzenlenmesi için düşünölenlerin ana hatlarının ve bir dizi bağımsız projenin izini sürer. Tamamen, sadece film çalışmalarını üstlenen programlar ve bölümler 1950'lerin sonunda bir araya gelmeye başlar.

Polan'ın tarihöncesi bilgisinin arka plan oluşturmasıyla, geçtiğimiz elli yıl boyunca, neden bu akademik gerçeğin ilerlemesi ve değişimi basitçe detaylanmadı diye sorabiliriz. Bu tarih yine de Polan'ın çalışmasının kendisini sınırladığı Amerika dışında bir yola sapmaya ihtiyaç duyuyor. Çünkü Amerikan film çalışmaları, 1960'larda İngiltere'deki hareketlerin Paris'le kurduğu temasa minnettar kaldı. Bu hayati on yıllık süreç ki Laura Mulvey ve Peter Wollen'in *Inventing Film Studies*'de (2008, s. 217-232) yazdıkları ilgi çekici ve oldukça öğretici diyalöğün, “Sinefillikten Film çalışmalarına” isimli başlığında yazıldığı

gibi gerçekleşen dönüşümü gördü. Londra ve Oxford gibi daha odakta olan bölgeler, *Sight and Sound* ve *Screen* dergileriyle birlikte güçlü bir İngiliz Film Enstitüsünün varlığı ve kıta Avrupa'sına yakınlığıyla, İngiltere ve Amerika'daki seyrinden daha dramatik bir yolla gelişimini kaydettirmiştir. Her durumda, Betz'in makalesi *Little Books*'ta bahsedildiği gibi (ağır ciltler tarafından takip edilen) yayınlara şükrederek, her ulusun akademik ortamının yer aldığı (birleşmemiş, ancak yine de tanımlanabilmiş) biricik alan, 1960'larda Atlantik'in her iki tarafında oluşmuştur.

Bu biricik alan, yine de film çalışmalarının İngiliz dilinde verimli olduğunu varsaydı. Bu, *Inventing Film Studies*'den çıkarılabilecek bir şeydi. Bu kitap, ne kadar akıllıca bir araya getirilmiş olursa olsun, bu alanın İngiltere ve Amerika gibi yerlerde egemen olan kurumlardan daha büyük olabileceğine tereddüt etmeden, bu yerlere odaklanmıştır. Elbette, bilim insanların diğer dillerde başka yerlere yazdıklarını anlayabiliriz ancak onların bu genel alana katkılarına ne kadar itibar edebiliriz? Alanın uluslararası kapsamı herhangi bir olgun disiplinin alamet-i farikası olduğu halde, çoğumuz, yani dünya çapında filmleri analiz edenler ve Latin Amerikalı, Asyalı, Avrupalı ve Afrikalı meslektaşlarla temas halinde olanlarımız bile, çalıştığımız yerlerdeki kurumsal durumlarla aşırı derecede ilgilendik.<sup>7</sup> Konuyu değiştirmeden kapsamını genişletebilir miyiz?

Elbette genişletebiliriz. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca sinemasıyla Amerika'dan sonra ikinci sırada yer alan Japonya gibi bir ülkede film çalışmalarının kurumsallaşması ne demektir? Tarihçi-arşivciler (kitap koleksiyoncuları, dergiler, röportajlar, efemeristler), güçlü köşelere sahip olmuş belli gazeteler ve 1920'den beri filizlenen dergilerin eleştirmenleri arasında daima hararetleli aktiviteler olmuştu. Profesörler ya da aydınlar tarafından yapılan büyük ölçekli çalışmalar konusunda 1913–1943 tarihleri arasında Japonya'da İngilizce yayınlardan daha çok eser yayılmıştır. Savaş sonrası dönemde, çoğu Batı sinema bilimcisinin tanıyabileceği bir isim, önce İngilizce ve Fransızca'da yayın yapmış olan üretken Tada Sato'dur. Kendini bu denli yetiştirmiş olmasına rağmen sadece son dönem kariyerinde üniversitede ders verdi. Sadece çok fazla fırsatı olmadığı söylenebilir. Bölümü 1927'de açtığını iddia eden Nihon Üniversitesi'ni istisna kabul ederek devam edecek olursak, 1960'lara kadar Nihon Üniversitesi sanat bölümü ve Waseda'nın edebiyat programının açılmasına kadar film çalışmalarının üniversitede öğretildiğine dair bir şey bulamayız. Waseda muazzam tiyatro programı ve film çalışmalarının olgunlaşması için doğal bir ortam yaratan kütüphanesiyle gurur duymaktadır. 1974'te kampüslerini aşmayı amaçlayan ve sayısı sayıları otuza varan diğer üniversitelerin de katkısıyla, sinema, fotoğraf ve televizyonla ilgili araştırmaları teşvik eden genel bir organizasyon olan Nihon Eizo-gakkai *the Japanese Society of Image Arts and Sciences*'ı (JASIAS), kurdular. Christian Metz'in 1981 yılında açılış konuşmacısı olduğu yıllık konferansı ve yayınları, *Eizo-gaku*, bu kurumu SCMS'ye benzer kılıyor. 1980'lerin sonunda, dokuz makale ve çoğu Batılı

<sup>7</sup> Dürüst olmak gerekirse, SCMS, Avrupalı Sinema bilimcilerinin dikkatini çekmek için 2004'deki konferansını Londra'da, 2009'dakini deTokyo'da düzenledi.

akademisyenler tarafından yazılan Batı dillerindeki makalelerle ikinci bir yayın teşebbüsü olarak *Iconics*'i çıkardılar. Yine de, sinema bölümü olan bazı üniversiteler, konferansları yalnızca 250 kişinin dikkatini çeken JASIAS'a üye olmamıştır. Japon kurumlar arasında kişilerin okullarına ömür boyu sadakat göstermelerinin sonucu olarak değerlendirilebilecek efsanevi rekabet, yegâne ulusal bir organizasyonun egemenliğini engelleyebilir. Her üniversitedeki durum farklı olduğu için, film çalışmaları, profesörlerin inadına bağlı olarak bu kampüslerde herhangi bir yerde ortaya ıkabildiler. Örneğin, enerjik Inuhiko Yomota'nun edebiyat bölümünde profesör olduğu Meiji Gakuin'da, film alışmaları JASIAS'la birleşmeden büyümüştür. 1986'da Japonya'nın en nüfuzlu eleştirmeni, Shigehiko Hasumi, film çalışmalarını en sonunda kendisinin kısa bir süre sonra rektör olarak atanacağı Japonya'nın en saygın yükseköğrenim enstitüsü Tokyo Üniversitesi'ne getirdiğinde, özellikle JASIAS tarafından örneklendirilen standart paradigmayı es geçerek ve felsefi eleştiryi onunla birleştirerek, onu yeni bir Disiplinlerarası Kültür ve Temsil alışması birimi olarak ortaya koydu. Onun iddialı planı, bilgisayar grafikleri tarafından çizilen görsel fenomenler galaksisine sinemayı yerleştirmek ve sadece Batı'nın dil bilimi, psikanaliz, yapısökümü ve cinsiyet kuramı gibi bakış açılarının genel geçer zırhıyla değil; imaj için yeni özel bir "bilimsel akademisyenliğe" ıkarmaktır.<sup>8</sup> Bu programdan doğmuş olan REPRE topluluğu 2005'ten beri, Meiji Gakuin, Kyoto ve Waseda'nın da dâhil olduğu diğer zirve üniversitelerden bilim insanların ilgisini çekmek için bu tür araştırmaları teşvik eden yıllık bir konferans düzenliyor. Bu nedenle, Japonya'daki film çalışmaları, kimin bağlı olduğu kuruma ya da profesöre göre kılavuzlar belirler. Bu hizipçilik ölümcül olmak zorunda değildir, aksine daha geniş bakış açıları geliştirir. Bizim hobiler diye adlandırabileceğimiz şeyleri yüreklendiren hararetli bir elektronik toplumdan bekleneceği üzere, Mandarin hariç, daha fazla sinema bloğu, diğer dillere nazaran Japonca'da yazılmıştır. Olduğça fazla olan aktiviteleri düşünürsek, Japonya'da sinemaya duyulan ilgiyi az gelişmiş olarak hor görmek saflık olacaktır.<sup>9</sup>

Fransa'da, film çalışmalarına şüpheyle bakan, üniversitedeki ukalalardan çok, sayısız Fransız film dergilerine yazan sofistike sinefiller olmuştur. Birçoğu filmlerin vahşiliğinden değil, bu vahşiliğin, tahmin edilemezliğin, akademik çalışmayla kontrol altına alınacağından endişe duyuyorlar. Kaçınılmaz olarak, yıllar geçtikçe bu anarşist nara, bu tür dergilerin, sinemayı ana akım Fransız yaşamına ve Fransız eğitim sistemine de taşımına yardımcı oluşunun başarısıyla susmuştur. Bunca şey neticesinde, 1987'den beri, sinema her yıl yapılan ulusal lisansa giriş sınavına dâhil edilmiştir. Bugünlerde akademisyenler, liselerden gelen binlerce öğrenciyi bu sınava hazırlamak için birçok Fransız üniversitesinde devam etmekte olan araştırmanın bulgularını açığa çıkartan film analizi ve tarihinin öncüllerini bir araya getirmiştir. Kısaca, sinefillik ve onun özel formu olan *écriture* (sadece eleştiri) güçlü kalmıştır, gerçek şudur ki, çoğu

<sup>8</sup> Bkz. repre.c.u-tokyo.ac.jp/

<sup>9</sup> Japonya'ya dair yapmış olduğum bu özeti özellikle Kanada'daki Carleton Üniversitesi'nden Mitsuyo Wada-Marciano ve Yale Üniversitesi'nden Aaron Gerow'le yaptığım konuşmalara borçluyum.

AFECCA'ya (*Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et AudioVisuel*) bağlı olan bilimciler tarafından bu koordineli alan tasarlanmıştır.

Sinemayı kuşatmış olan amatör ve profesyonel söylem arasındaki bu diyalog, ne zaman ve nerede olduğuna bağlı olarak coşkun veya durağan olabilir. Türkiye örneğini, özellikle şimdi etkileşim yeri olarak dūřünelim. Geçtięimiz yirmi yılda, Türkiye'de sayısını üçe katlayarak, yüz yirmiye ulaşan üniversitelerin en azından otuzu, film çalışmalarını řu ve ya bu şekilde müfredatlarına almaya özen göstermiştir. Tabi ki bu, onların ulusal sinemasının Avrupa'da görünürlüğünü artırmasının ve kendi içlerinde popüler olmasının neticesidir. Her iki durum da meraklı Türkiyeli eleştirmenler tarafından desteklenmektedir. Sayısı giderek artan eleştirmenler, yaklaşık on yıldır, her yıl, çeşitli konuları tartışmak, standartları belirlemek, pedagojik girişimleri koordine etmek, devletle sansür, teknoloji, fon gibi konularda lobi oluşturmak ve kaçınılmaz olarak daha büyük bir çapta olacak olan gelecek yılın buluşmasını planlamak için Türkiye'deki sinemacılar bir iletişim ağına katılırlar. Buna rağmen, Türkiye'nin, en dinamik aylık film dergisi *Altıyazı*, Türkiye'nin en iyi üniversitesi olarak görülen ancak şimdiye kadar herhangi bir sinema müfredatını ya da programını desteklememiş Boęaziçi Üniversitesi aracılığıyla yayınlanır. Bunların yerine, küçük ancak cezbedici bir film merkezi kampüsün orta yerinde yer alır. Bu merkez, 35 mm film gösterimleri, yönetmenlerin ziyareti, grup tartışmaları ve dahasıyla, her bölümden öğrencilerin ve hocaların ilgisini çeker. Merkezin temel kitap ve video arşivi kampüse hizmet etmektedir ve bu merkez, ona denk gelen *Film Quarterly*'mizden daha fazla kopya çıkartan dergilerini gönüllü olarak baskıya hazırlayanların çalışmalarını destekler. Kameralar ve montaj ekipmanları, fon bulmuş bir projesi olan herkes tarafından ödünç alınabilir. Boęaziçi Üniversitesi'nden birçok kısa filmin Avrupa Film Festivalleri'nde gösterildiğini unutmamalıyız ve aynı film merkezi, son dönemde bir maddi destek sunamamasına karşın, bir altyapı sağlayarak uzun metraj film yapma imkânı sunmaktadır. Tüm yönleriyle bu merkez sinefilliğin yaratıcı ve coşkun karakterine odaklanır ve onu yönlendirirken, sinema çalışmalarının katı biçimde disiplinli programlar olarak yer aldığı diğer üniversitelerden gelen bilim insanları öğrencilerle kurulan sağlıklı bağı sürekli kılar. Türkiye'de sinemayla ilgili süre giden bu tartışma görece yeni olduğundan, bu bakış açılarının güncel denkliği, genişlemeye ve (post)modernleşmeye devam eden işitsel ve görsel yaşamda bozulabilir. Benim kanaatimce, Türkiye'deki sinema kültürü, Avrupa'nın film kültürüne nazaran biraz geride kalmış olsa da, sinefillik ve disiplin olma arasındaki aynı (bu durumda görünüşe göre verimli olan) gerilimi sergileyecektir.

## 2. Fransızlar Sahneye ıkar: 1945–1975

Kişinin bağlı olduğu ulusun kurumlarını da çok odakta tutması, hem politik anlamda hem de genel anlamda mantıklıdır (Andrew, 2000, s. 341-351). Ancak bir bütün olarak bakmak ve daha kapsamlı bir öykü anlatmak için başka bir yere bakabiliriz. Bu yer, benim için, daima Fransa olmuştur çünkü halkın sinemayla kurduğu derin ilişkiyi devam ettirdiği ülke Fransa'dır. Ayrıca her disiplinin belli sınırları oluşunu da desteklemektedir. Bu nedenle film



çalışmalarının en erken ve özenli yansımalarının Fransa'da bulunması kimseyi şaşırtmamalıdır. Amerika'da olduğu gibi akademisyenler sessiz film dönemi boyunca, sinemayı kampüse taşımaya çalıştılar. Bunu ilk olarak 1910'da *Film d'Art* hareketiyle daha sonra 1920'lerde *avant-garde*'la denemişlerdir.<sup>10</sup> Ancak, bugünkü anlamda film çalışmalarının üniversiteye girişi savaşın hemen ardından meydana gelmemiştir. O zamanlar film çalışmaları *filmologie* olarak anılıyordu ve Sorbonne'un özgün ve iyi finanse edilen bir kurumundan doğmuştu. Aslında, kurucularının, özellikle Gilbert Cohen Séat'in aşırı hırısı, on yıl sonra programlarını olmasa bile isimlerini "filmbilimci"lerden uyarlayan *America's Society of Cinematologists* (Amerika'nın Sinema Bilimciler Topluluđu) tarafından hayal edilen her şeyi aşıyordu.

Cohen-Séat *Essaısur les principes d'une philosophie du cinéma*<sup>11</sup> isimli oldukça itibar edilen kitaplarında açıkladığı iddialı düşünceleriyle savaş sonrası dönemde sahne aldı. Sinemayı insanlığın niteliksel deneyimlerinin (sanatların toplamı) ve benzeri görülmemiş önermelerin küresel ve kitle fenomeni haline gelişiyle oluşan niceliksel etkinin ideal bir karışımı olarak, estetik ve sosyolojiyi birleştiren çalışılması gereken, üst bir disiplin olarak gördü. Cohen-Séat, işgal sırasında tasarladığı bu programa katılabilecek akademisyenler aradı. Efsanevi bir manevrayla ve hiçbir akademik ünvana yaslanmadan, 1948'de yayına başlayan *La Revue internationale de filmologie*'yi ve onların çiçeği burnunda araştırma grubuna ve onların dergisine hizmet etmek için Sorbonne'da başarılı bir lobi kurdu. 1950'nin sonlarına doğru resmi lisans aldıkları andan itibaren, dönemin sonuna kadar, kurum Fransa eğitim sisteminde gözle görülür bir etkisi olan önemli bir destekten faydalandı. Örneğin *Collége de France*'ın antik amfi tiyatrosu projeksiyon araçlarıyla donatıldı. Psiko-algisal ve bilişsel deneyler için kapsamlı laboratuvarlar kuruldu. Bu araştırmaya ek olarak, düzenli dersler ve seminerler verildi ve tam gelişmiş konferanslar yapıldı.

Dersler ve konferanslar aslında enstitünün resmiyet kazanmasından önce başlamıştı. 1940'ların sonunda Maurice Merleau-Ponty, Henri Lefebvre ve Jean Hyppolite gibi aydınlar bu grubun oluşumundan önce de sahnede ydi. Cohen-Séat'in yaratıcı taktiği, özellikle beşeri bilimlerden olmak üzere, sinemayı başka disiplinlerden "adam toplamak" için mıknaıs olarak kullanmaktı. Sinema gibi coşkun bir fenomenle, onların yöntemlerinin nasıl yenileneceğini ya da sinemayla bir temas sayesinde gelişeceğini onlara sundu. Akademisyenlere akademik arayışlarının güncelliğinin kamuya daha da önemlisi, üniversiteye ve

<sup>10</sup> *Film d'Art* tiyatro yazınlarının kullanımı, *La Comédie Francaise*'den oyuncular ve Camille Saint-Saëns gibi müzik yapımcıları aracılığıyla sinemasal yaratımları arttırmak için kurulmuş bir şirkettir. Onların ilk çalışmaları olan *L'Assassinat du Duc de Guise*, *Opéra*'da sahne almıştır ve önemli kültür dergilerinde tartışılmıştır. Profesörlerin ve öğrencilerin aldığı notlar gösteriyor ki sinema tiyatroya eklenmiştir. 1920'lerde, sinema kendi alanını yaratan bir sanattı. Müzeler ve galeriler Fernand Le'ger, Marcel Duchamp, ve Man Ray'in filmlerini göstererek destekleyen kişilerin ilgisini çekti. 1923'te, itibarlı estetikçilerden Elie Faure sinema hakkında bir bilimsel inceleme yaptı. Sinemanın akademiye değiştirmek için sahip olduğu şeyler, sesin gelişiyle birlikte sona erdi.

<sup>11</sup> Bkz. Gilbert Cohen-Séat, *Essaısur les principes d'une philosophie du cinéma* (Paris, 1946).

devlet komitelerine kanıtlamak için bir araç verdi. Cohen-Séat sinemayı diğer disiplinlerden daha geniş bir çerçevede ve herhangi bir disiplinin kullanacağı olgun bir örnek olarak görüyordu. Rengi ya da hareketi, insan yüzünün çekiciliğini, yetişkinler arasındaki kolektif davranışları ve dahasını ilgilendiren herhangi bir hipotezi araştırırken, her araştırmacı kaba fakat fevkalade etkileyici bir fenomenin parlamakta olan ışığına katkı sağladığına inanmaktaydı. Katılımcıların çoğu az deneyim sahibiydi ancak Cohen-Séat onları saygın meslektaşlarının oluşturduğu gitgide büyüyen zümreye katılmaya ikna etti. Cohen-Séat, Sorbonne'da, müstakbel üyelere, deneyleri, dersleri ve lisansüstü öğrencileri finanse etmek gibi fırsatlar tanıdı. Cohen-Séat'ın uluslararası tanınırlığı gibi *Filmologie* büyüdü. Bağlı şirketlerin, Moskova ve Buenos Aires gibi uzak bölgelere ve Avrupa'ya yayılması planlandı.<sup>12</sup> Gelişimi ve kapsamıyla uluslararası olması gereken her disiplin gibi, *filmologie*, kendine alan ve maddi destek bulduğu Fransa'da daha çok başarılı oldu.

Bu grubun 1950'lerdeki başarıları Edward Lowry'in önemli çalışmasında ayrıntılı olarak işlendi (1985). Onun sonraki gizli kapaklı, soğuk savaş sebepli tükenişleri, Martin Lefebvre'nin kuvvetli tarih araştırması sayesinde ortaya çıktı (2009). Milan'da 1960'larda yeniden ortaya çıkmasına rağmen, IKON adını alan dergisi geri planda kaldı. En azından sinemanın 1950'ler boyunca genel kültürel yükselişinin akademik epifenomeni olarak hatırlandı. Kendi konularından ziyade üst düzey eğitimin değişmekte olan profiline bel bağladığı için gelişmekte olsa bile *filmologie* on yıllık döneminden ardından çökmüştü. Sinemanın değeri 1950'lerde dünya çapında özellikle Fransa'da oldukça değerli bulunuyordu. Yine de *filmologie* bunu dikkate aldı ve onu tahrik etmeyi denemedi. Sinemanın ilerlemesine katkıda bulunmayı değil, gündelik yaşam deneyimini analiz etmeyi amaçlayan *filmologie*, uluslararası film festivalleri, sine-kulüp birlikleri, sonradan görme dergiler, repertuar sinemaları gibi büyümekte olan ve bir kitle eğlence aracından bir sanat türü çıkarıp seçkin kültüre özgü üst düzey yaşama dahil eden kültür gösterileriyle arasına mesafe koydu. Sinema, kitlesinin artmasıyla üniversitedeki yerini önceden ayırtmış oldu.<sup>13</sup> Böyle oldukça, sinema Amerika, İngiltere ve diğer yerlerde olduğu gibi Fransa'da da üniversitelere gizlice sızdı. Buna rağmen, öğrencilerin bu yeni ve mevcut akademik konuya olan ilgisi *filmbilimden* değil, öncelikle Fransa'da olan sine-kulüp hareketi, sinefilliği besleyen dergiler ve özellikle *Cahier du cinéma*'dan türedi. Tüm bunlar böylece sinemanın bir sanat olarak büyümesine sebep oldu. 1950'lerde bu sanat sineması, Ingmar Bergman'ın, Federico Fellini'nin, Michelangelo Antonioni'nin giderek daha tutkulu hale gelen çalışmaları, Alfred Hitchcock'un,

<sup>12</sup> John MacKay, Grigori Boltianskii'nin Sovyet Hükümeti'ne 1940'larda başlayan ve 1950'lerin başlarına kadar devam eden bir film merkezi kurulmasına dair bir dilekçe verdiğini doğruluyor. *Filmbilim* modeli gibi olmayacak bu merkez daha sonra da kurulabilirdi.

<sup>13</sup> Jean Vidal, sinemanın olgunlaşmasıyla ilgili bir metafor kullanmıştır: "Oyuncular ve yazarlardan sonra, profesörlerin sinemayı keşfetme zamanı geldi" (1947, s. 11). Vidal bu ironiden Cannes Film Festivali'yle eş zamanlı gerçekleşen ilk Uluslararası Filmbilim Kongresi'nde, tüm eleştirmenler gittiğinde bahsetmişti. Bir başka ironiyi de Vidal'in makalesini birçok sine-kulübün aynı fenomene bakan iki farklı bakış açısının üstünde bir yere yerleştiren derginin dizgicisinden gelmişti.

Howard Hawks'un ve John Ford'un olgunluk filmleri, kısaca Fransız Yeni Dalgası'na öncülük eden her Şey demektir. *Cahier du cinéma*'nın 1959 yazı ve sonbaharındaki sayılarında, Francois Truffaut'un *400 Darbesi*'ni taşlandıran ve Alain Resnais'in modernliğin Őokunu gözler önüne serdiği *Hiroshma Mon Amour*'un gösterildiği Mayıs ayında düzenlenen Cannes festivalinde bunun yankıları duyulabilir. Bu sayılarda Paris caddelerinde geçen Jean-Luc Godard'ın *Nefes Nefese*'si ve Robert Bresson'un *Pickopocket*'ini okuyabilirsiniz. Diğer taraftan, *La Revue internationale de filmologie*'nin aynı aylarda çıkan, "Sinema ve Görsel Bilginin Güncel Problemleri: Psikolojik Problemler ve Mekanizmalar" konusunu işleyen sayısı konuya o kadar soyut bir noktadan bakıyordu ki, seksen sekiz sayfa boyunca Chaplin'in ismi bilinmeyen bir kısa filmi dışında tek bir filmden bahsetmiyordu.

Parisli gruplar arasındaki bu karşıtlık daha da korkunçtu çünkü onlar gerçekten de aynı zamanlamayı izliyorlardı. *Filmologie*'nin 1946'da ortaya çıkması ancak kurumsal istikrarını 1950'ye kadar kazanamaması gibi, sine-kulüp hareketi de 1930'a, sesin gelişine kadar aktif değildi. Bu hareket, savaştan sonra aniden yayıldı ve kazanımlarını *Cahier du cinéma* ile birleştirdiği 1951 yılında elde etti.<sup>14</sup> *Cahier du cinéma* kendi değişiminin ilklerini deneyimledi. André Bazin vefat etmişti ve derginin sıkı eleştirmenleri (Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Cladue Chabrol) kameraları ele geşirmişti. Ancak iki grup da kendilerini farklı teşebbüslere adadı ve birleşmeleri için bir nedenleri yoktu. *Positif* ile efsanevi bir zıtlama yaşayan, *Cahier du cinéma*, *La Revue internationale de filmologie* dışındaki bu on yıllık dönemin diğer dergileriyle bir anlaşmazlık yaşıyordu.

Bu biricik fırsat onların karşıt *politikalarını* görmemizi sağlamıştır. Eylül 1951'deki beşinci sayısında ve *filmologie*'nin (her iki grubun da Paris'teki yerlerini sağlama almak için lobi yaptıkları yer olan) Sorbonne'a girişinin birinci yılını doldurmasından önce, *Cahier du cinéma*'da Florent Kirsch imzasıyla "*Une filmologie de la filmologie*'ye giriş" gibi alaycı bir başlıkla bir makale yayımlandı. Sadece en yakın arkadaşları bunun Bazin'in, eşinin bekârlık soyadı ve yeni doğmuş oğullarının ilk adının birleşimiyle oluşturduğu ara sıra kullandığı mahlası olduğunu anladılar. Florent Kirsch, Bazin'in iki yüz altmış makalesinden neredeyse bir düzinesiyle itibar kazandı. Aslında, çevirdikleri bu dolap zarif kalemlerini özgürleştirmişti ve böylece amacından sapmıştı.<sup>15</sup> Bazin, Cohen-Séat'in, Sorbonne'nun aksi profesörleri ve katı dekanlarını, filmleri gelecekteki araştırmalarda ve öğrenimlerde yatırım olarak görmeye ikna etme konusundaki şaşırtıcı başarısını kurnaz bir Şekilde rapor ediyordu. Ölü dillerin profesörleri, Kirsch'in söylediği gibi, tasdikli bir sinefile özgü alaycılıkla çocukların ve hizmetlilerin, kendilerinin de pek anlamadıkları gösterilerde hafta hafta boy gösterişlerini kuşkucu bir tavırla izler. Bu yeni ve sinema denen

<sup>14</sup> 1962'de, Sorbonne kendini tamamen *Institut de Filmologie*'den ayrı tuttu. Ancak 1959 yılının sonunda, yazı ortaydı ve kurum ancak yedi öğrenci ve dergiyle Milano'ya taşındı. Bkz. Lefebvre.

<sup>15</sup> 1955'te, aslında Bazin filmbilim kongresine girmek istiyordu ve onun yorumları *La Revue internationale de filmologie*, dergisinde yayınlanmıştı. Takip eden yıllarda, *Institut de Filmologie*'de Jean Wahl tarafından verilen dersi destekledi (Bazin, 1956, s. 34).

yaşayan dille ilgili önemli analitik ve filolojik yeteneklere sahip olan kişiler, tüm (fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik) analizin cefalarını çekenler olacaktır. Bazin, Cohen-Séat'in kuşatma zamanında sine-kulüp kurduğu ve Sorbonne'un *Maison de Culture*'una benzeyen, sinemayla ilk "kurumsal" bağlantısını kazandığı Sorbonne'a gelişini kıskanmıştır. 1941'de sık rastlanan kekemeliğinden dolayı *Ecole Nor'male Superieure*'de (ENS) olacağı sözlü sınavını iptal etmiştir ve o kara yıllarda onu Paris'te ve düşünce dünyasında aktif tutan sine-kulübünü bir tür sığınma yeri olarak görmüştür. Dönem dönem Jean-Paul Sartre'm da geldiğini bildiğimiz bu küçük kulüp Paris'in sol kanadından izleyicileri çektii ancak Sorbonne kulübe müfredat dışı bir faaliyet olarak dahi bakmıyor, onu pek önemli görmüyorlardı. Yine de, Bazin akademik jenerasyon arasında yakılmış olan sinefillik ateşinden gurur duyuyordu. Karanlık odayı aydınlatmak, hayalleri devam ettiren imajları yansıtmak, solcu politik arzuları eklemek Bazin'e Fransa'nın en ünlü üniversitesinin kıyısında kendi kulübünü kurmasıyla özel bir tatmin sağlamıştı.

Dahası, Cohen-Séat'in Sorbonne'un yönetimiyle flört ettiği ve sinemayı gerçek bir çalışma alanı olarak yüceltebilen bir program için tüm desteği sağladığında, Bazin'in dargınlığı sayfalara yansdı. Her biri yılda beş yüzün üzerinde film izlediğini iddia eden "Cinémaniacs" grubunun lideri olarak, özellikle *filmologienin* kendi çalışma nesnesine dair hesaplanmış kayıtsızlığından rahatsız oldu. Bu fenomeni anlamak için, kadavranın önünde duran tıp doktorunun durduğu pozisyonda durmak gerektiğini kesinlikle hissettiler. Bu, araştırma sonuçlarını yazarken, çok film görmeye; başlıklardan, yönetmenlerden ya da (Allah korusun!) oyuncularından bahsetmeye yardımcı olmadı. Bu dikkat dağımıklıkları, bilimcilerin felsefi imgelem aracılığıyla, herhangi bir filme dair yaptıkları özel çalışmalara ya da sinema izleyicisinin genel fonksiyonuna dair olan dikkatleriyle çevelenmiştir. Buna bir son vermek için Bazin "Pavlov'un köpek seven biri olması gerekir miydi" diye sormuştu (1951, s. 38).

*Cahier du cinéma*'dayken, hiçbir şey olmasalar bile onlar filmleri sevenlerdi, sinefillerdi.<sup>16</sup> Buna sadık kaldılar ve bu durumu meslek olarak gördüler. Her yıl yüzlerce film den, en değerli olanları, derin bir tefekkürü ve eleştirel olgunluğu çeken ve devam ettirenleri ele aldılar. Kendini bütün kısa film biçimlerine olduğu kadar, amatör ve bilimsel kısa filmlere, derlemelere ve karikatürlere adayan Bazin, sinemanın ne olduğunu ve nasıl çalıştığını anlamak için yoğun bir estetik bađ kurulmasının (dikkatli izlemenin) ön koşul olduğunda ısrar etti. Bazin'in *Cahier du cinéma*'daki daha elitist meslektaşları, uzun metraj filmler dışında hiçbirini kesinlikle dâhil etmeyen ve dikkatlice değerlendirmiş sınırlı sayıdaki yönetmenin ifadelerinin külliyatını eleyen bir *auteur* prensibi destekledi. Onlar çiçekleri tanzim ediyordu; Bazin ise botanikçi ya da ekolojistti.

Bazin'i talebelerinden; *Cahier du cinéma*'yı diğer Parisli film topluluklarından ya da dahası Fransız film kültürünü diğer kültürlerden ayırmadan, Florent Kirsch'in *filmologie* karakterizasyonunda, sinemaya dair hemen hemen uzlaşmaz pozisyonlar bulabiliriz ve Kirsch'in çalışmasının

<sup>16</sup> Bu fenomene genel bir bakış için bkz. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie: Invention d'un regard, histoire d'une culture*, 1944–1968 (Paris, 2003).

akademide bir gerilim olarak kaldığını görürüz. ENS eğitimi ve jeoloji, coğrafya, entomoloji, botanik, felsefe, retorik, teoloji ve psikoloji gibi disiplinler de edinmiş olduğu eğitimiyle Bazin onlardan biri olmalıydı. Buna rağmen, onun için sinefillik üstündü ya da filmlerin kendileri varoluğu ve değeri artiküle edilen “disiplinli” eleştirinin görevi ve hazzıyla ilgi çekiciliğinin merkezi olarak üstün geldi. Bu bakış açıları arasında köprü kuran bilgilerden diğeri Jean Mitry ve Edgar Morin’di. İkisi de, her zaman arzulu sinema seyircileriydi hatta bazen film yaparak üniversite yaşamına daha çok yakınlardı. Mitry, Abel Gance’e asistanlık yaptı ve 1920’ler ve 1930’larda sine-kulübe yöneticilik yapmıştı. 1935’te *Cinémaŕhèque Française*’in kurucularından biri olarak listeye geçti. Savařtan sonra, devlet destekli yepyeni *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) isimli film okulunda ders verdi çünkü Mitry editör ve yardımcı yönetmen olarak yapım işinde makul derecede deneyime sahipti. Sonra, üniversite için dersler hazırladı. Dahası, 1960’larda, Mitry’nin büyük yayınları (iki ciltlik *Esthétique et psychologie du ciné-éma* ve beş ciltlik *Histoire du cinéma*) Cohen-Séat’ın kitabı gibi *Presses Univérsitaires de Paris* tarafından basıldı. Mitry kendini filmologie’nin meşru rakibi olarak görüyordu ve bütün hayatını mecranın ortasında geçirdiği için benzerlerinden üstün olduğunu düşünüyordu (1990, s. 1961-3).<sup>17</sup> Mitry’nin teorik ciltlerinin içindekiler listesi, herhangi bir bilimdeki ucu bucağı olmayan bibliyografyanın yaptığı gibi, özgün disiplinin kapsamlı ve ilerici keşfini varsaydı.<sup>18</sup>

Morin daha da ilginç bir durum ortaya koydu çünkü bir dönem *filmologie* grubunun en çok öne çıkan üyesiydi. 1952 yılında, *Nationale du Recherche Scientifique* isimli saygın merkezin sosyoloji bölümüne alındı (Andrew, 2008b, s. 408-21). Kariyerinin ilk döneminde oldukça üretken bir bilim adamı olan Morin, film bağımlısı olarak büyüdüğünü iddia ederek, kendini filmbilimci yoldaşlarından ayırdı. Gerçekten de, kitapları onun bir duayen olduğunu gösterdi. *Les Stars*’da (1957), Bazin’in kabul edeceği şekilde isimleri ve kadın ve erkek oyuncuların rol aldığı filmlerin özelliklerini kataloglayarak popüler deneyime doğru açıldı (Morin, 2005). Bazin bu çalışmayı takdir etti çünkü Morin’in önceki ve daha önemli eseri *Le Cinéma ou l’homme imaginaire* (1956) gibi, *Les Stars* hakkında da bir eleştiri yazdı. Morin’in geniş kapsamlı hatta cüretkâr antropolojik kavramları için “genel olarak taahhüt edilmiş” diye yazdı (Bazin, 1956, s. 17). Bazin, Morin’in, sinemanın insanların karakterini yeni bir yansıtma-özdeşleşme süreciyle değiştirdiğini söyleyen davetkâr iddiayı reddetmesinden övgüyle söz etmişti. Temkinli davranan Morin bunun yerine bu mecranın sadece günlük yaşamın bir parçası olan süreçleri pratik ettiğini ve bunlardan faydalandığını tartıştı. Bazin aynı zamanda kitabının çok satmasını sağlayacak türden gizemlerden sakındığı için Morin’i takdir ediyordu. Sinema özellikle ilk fazındayken sorgusuz sualsiz ruhaniliğe bağlıydı ancak Morin sinematik dilin sihriinin magmasından nasıl gelişerek evrildiğini kanıtladı. Onun bilinçdişi cazibesini kaybetmeden hatta ona yatırım yaparak, film yapımcıları

<sup>17</sup> Mitry, Cohen-Séat’ın ve algı psikolojisi çalışan filmologların izniyle bazı (ama oldukça az sayıdaki) eserlerinden alıntılar yapar (Mitry, 1990, s. 161-3).

<sup>18</sup> Daha çok bilgi için Brian Lewis’e bakılabilir (2009). Ancak söz konusu metin Bazin ya da *filmologie* ile ilgili bir başlık içermemektedir.

sinemanın bilinçdışı etkilerini, esrarengiz görüntü efektlerinden anlatının genel geçer kullanılan dilbilgisel tekniğine kadar olan üst üste bindirmenin gelişimiyle seviyenin dağılmasında olduğu gibi kontrol etmeyi öğrendiler. Aslında Bazin, Morin'in bilinçdışı katılımdan daha çok bilinçli oyunu temel alan sinemaya özel tekniklerin düzeyli tartişmasını tanıtmasını daha çok isterdi. Bazin, Morin'in büyüünün antropolojisine, oyunun ve hilenin (kesinlike Roger Caillois'in aklında olan) antropolojisinin eklenebileceğini önerdi. *Le Jeu* tiyatroyu hatta televizyonu bile sağlama alırken, *la magie* sinema için temel sağlıyordu. Ancak Bazin bize seyircilerin, oyuncular, yazarlar ve yönetmenleri dışarıda bırakacağımız pek çok teknikte, bir gösteri türünden diğerine geçtiklerini anımsatıyor. 20. yüzyılda yaşayan “hayali insan”ı kapsamlı bir şekilde tedavi edebilmek için sinemanın diğer sanatlar ve medya ile diyalog içinde olması gerekiyor.

Morin buna *L'Esprit du temps: Essai sur la culture de masse*'de devam etmişti (1962). Geniş kapsamı olan meselelere ilginin arttığı ve TV'nin geleceğin formatı olacağını belirleyen dönemlerde, Morin kitle iletişimin kapsamlı bir kuramı olarak bu kitabı yazdı. Yine de, Morin sinemanın öneminden mecburen daha az bahsetti çünkü Jean Rouch'la birlikte o sıralarda önemine varılamayan film *Chronicle of Summer*'ı çekmişti. Beğenin ya da beğenmeyin, o bu nedenle Yeni Dalga'nın ve onun sinefilliğinin bir parçasıydı. Böylece, onun yeni kitabında çağın örnek teşkil eden kültürel yaratımı, reddedilemez bir biçimde finansal ve estetik bir (simgesel) değer içeren ruhsal-maddesel bir varlık olarak sinema hala en temel deneyimsel rolü oynar. Bununla birlikte, Morin sinemanın özel tekniklerini ve özelliklerini analiz etmemişti. Yüksek standartlarda genellemelerle ve iletişimleri genel terim olarak çalışarak, Marshal McLuhan'ın aynı momentini test edişinde görüleceği gibi Morin sinemayı bir tür amaç ve yaşam felsefesi olarak aldı. Morin *Ecole Pratique en Sciences Sociales*'de resmi açılışı 1960'da yapılan ve *Communications* başlığını taşıyan yeni bir dergiye seve seve katılmış oldu. Bunun yanı sıra, derginin editörleri arasında Roland Barthes da yer alıyordu. *Filmologie* için olduğu gibi, Morin, Bazin Alpler'e göç etmeden ve bir belaya bulaşmadan ona yol verdi.

Başladığı günden itibaren *Communications*, sinemaya, o büyük süreç ve yaratım takımıyıldız içinde ancak tek bir yıldız olarak gördü. Buna ek olarak, Yeni Dalgacıların giderek çoğalan amatör film dergilerine alternatif olarak sinemayı disiplinli bir uğraş olarak göreceği tanımlanmıştı. Aynı zamanda, *Communications* geleneksel akademik disiplinleri *filmologie* olarak popüler kültüre uygulamaktan kaçınmak istedi ve *filmologie'nin* pozitivist profilini yerine şaşırtıcı bir biçimde yeni bir şeyle değiştirmeyi kesinlikle istedi. Aslında, Yeni Dalga'nın film yapım ve dağıtımının gerçek dünyasında elde etmiş olduğu devriminin başarısını, akademide elde edeceğini umdu. Film çalışmaları için ve Barthes'ın *Camera Lucida* isimli kitabı için temel olan “The Photographic Message” ilk sayıda yer aldı. Morin'in katkısına “Kültür Endüstrisi” dedi, ayrıca o güncel Yeni Dalga fenomenini dosya konusu olarak tanıştırdı. Derginin ve Morin'in savaş sonrası estetik ve sosyolojiden sapması, başlığı “Recherches semiologiques” (1967) olan dördüncü sayıda aşıkardı. Christian Metz, etki alanı en geniş makalelerinden biri olan “Cinéma: Langue ou langage” ile sahneye çıkıyorken, açık bir disiplin tanımını destekleyen Claude Bremond ve oldukça

genç yaşlarında olan Tzvetan Todorov’u edebi sistemler üzerine yazıyordu. İlkinde ünlü “Rhetoric of the Image”’le sonra da “Elements of Semiology”’in ile Barthes sahnede iki kere parlamıştı (1964).

Metz, 1965’te, Mitry’nin Critique’de yayınlanan *Esthétique et psychologie du cinéma* isimli yazısını eleştirerek Mitry’nin isminin üzerini çizmesiyle, akademik film çalışmalarının ilerleyişini dönemlendirmiş oldum.<sup>19</sup> Gördüğümüz gibi Mitry, kökleri 1920’lere dayanan ve büyük âlimleri yetiştiren geleneksel bir okulda büyüdüğünü biliyoruz. Léon Moussinac, Jean Epstein ve Bazin gibi ondan önceki isimler gibi, kendi sinema sistemini gözlemlerle ve yönetmenlerin ve eleştirmenlerin ifade ettiği düşünceleri toparlayarak mecranın yaşam süresi boyunca birleştirdi. Mitry dâhiyane bir ansiklopedik bilgiye sahipti. Başyapıtı, daha sonradan kapsamlı ve ilişkisel argümanlara dayanarak karara bağladığı kategoriler ve pozisyonlara göre sinemaya dair yazılmış önemli olan her şeyi organize etmişti. Metz’in yükselişi Mitry’nin devasa cildine dair yaptığı yetmiş beş sayfalık eleştiriyle ortaya çıktı. Tesadüf eseri oldukça değişik bir misafir olarak gerçek dünyadan üniversiteye davet edilen Mitry’nin tersine, A. J. Greimas’ın danışmanlığında aldığı dilbilim eğitiminin üniversitenin kalbinde yetişmiş biri olmasını sağlamasıyla, Metz bir bilim insanı olarak yazdı.<sup>20</sup> Metz, yeni yapısalcı dağarcılığıyla ve metoduyla sistematik olarak eski hümanizminin altını oydu.

Zamanla Metz’in *filmologie* ve ana akım Fransız film kuramı arasında önemli bağlar kurduğunu öğrendik. İlk kitabının ilk makalesi, “*A propos de l’impression de réalité au cinéma*”, “yedinci sanata adanmış en zengin yapıtlardan biri” olarak adlandırdığı *Le Cinéma ou l’homme imaginaire*’den ilhamla yola çıkar (1974, s. 4).<sup>21</sup> Aynı zamanda, *filmologie*’nin Metz’e filmsel gerçek ve sinemasal gerçek gibi kategorileri de kazandırdığı bilinir.<sup>22</sup> Ama en kesin bađ Martin Lefebvre tarafından ortaya çıkarıldır: Metz’in 1962’de CNRS’ye sunulan (ve dolayısıyla Morin tarafından dikkatle incelenmiş olan) araştırma için verdiği ilk teklif *filmologie* ile dilbilim arasındaki, daha sonra *Langage et cinéma*’yı da meydana getirecek olan bağı açıkça ortaya koyar

<sup>19</sup> Bkz. Christian Metz, “Une Etapedans la réflexionsur le cinéma,” *Critique* 21 (Mar. 1965): 227–48 ve “Problé mesactuels de théorie du cinéma,” *Revue d’esthétique* 20 (Nisan-Eylül 1967): 180–221; (daha sonra yeniden şu üst başlıkla basılmıştır) “Sur la théorieclassique du cinéma: A propos des travaux de Jean Mitry,” Metz, *Essaissur la signification au cinéma*, 2 cilt. (Paris, 1968–72), 2: 9–86.

<sup>20</sup> Mitry sıklıkla Fransız film okulu IDHEC’de, bazen de Paris Üniversitesi’nde dersler veriyordu. 1960’da Montreal Üniversitesi’ne davet edildi ve 1973 yılında bir dönem Iowa Üniversitesi’nde idi.

<sup>21</sup> Metz, “A propos de l’impression de réalité au cinéma”, *Cahiers du cinéma*, sayı 166-167 (Mayıs-Haziran 1965), s. 75-82; yeniden basımı, *Essais sur la signification du cinéma 1*, s. 13-24. Bu kitap zamanın önemli eleştirmenleri ve çok yönlü akademisyenlerinden, Collège de France’tan Georges Blin’e adanmıştır.

<sup>22</sup> Cohen-Séat bu ayırımı *Essais sur les principes d’une philosophie du cinéma* kitabında yaptı ve Metz *Langage et cinéma*’nın (Paris, 1971) başlangıcında bu fikirden etraflıca bahsetti. Kısaca, filmsel gerçek deneyimlendiği ve anlaşıldığı haliyle metin ve onun dâhili sistemidir; sinemasal gerçekte bu metni mümkün kılan film endüstrisi, teknoloji, yıldızlar, film kültürü ve benzeri olgularla ilgilidir.

(Lefebvre, 2009). 1971’de yayınlanan bu doktora tezi film gösterge bilimini ve onun çekimine kapılan her şeyi sağlama alır. “Her şey” kısa süre içinde psikanaliz ve (Althusserci) Marksizm anlamına gelecektir ve Metz bu akımların ilkinin ekolünde yetişmiştir. Althusser’in yıldızı ise 1968 sonrası akademik avangard çevrelerde parlamıştır. Foucault’nun etkisi de işin içine girince Kuram (ya da çoğu kişi tarafından alay edildiği haliyle Büyük Kuram) adı verilen sistem, farklı disiplinlerin güçlü bir birleşimi, beşeri bilimlerin kesişim kümesi olarak ortaya çıkmıştır.

1978’de Morin çekinerek kendi film kuramının ancak gösterge bilim öncesi olabileceğini açıkladı. Ne de olsa Metz’in, Barthes’in ve onların *École Pratique des Hautes Études*’de sıklıkla karşılaştığı ünlü öğrencilerinin ileri düzey gösterge bilim ve anlatı bilim uzmanlıklarını düşününce, o ancak bir amatör olabilirdi. Morin’in, sinemaya dair yirmi yıl önce bir antropolojik-sosyolojik model üzerine geliştirdiği kapsamlı anlayış belli ki genç nesil tarafından geçersiz sayılıyordu. Morin yetmişlerin sonuna doğru, sosyal bilimler alanında tırmanmış olduğu Olympia Dağı’nın zirvesindeki pozisyonundan, yeni yeni gelişmekte olan yapısalcı gösterge bilim disiplininin önce Fransız üniversitelerinde, daha sonra da *Screen* dergisi sayesinde İngiltere’de ve *Diacritics*, *MLN*, *Boundary 2* ve *New Literary History* gibi karşılaştırmalı edebiyat dergilerinin film çalışmalarında yeni bir devrin başladığını ilan ettikleri ABD’de yayıldığını izleme fırsatı buldu. Bu devir, bir dil bilim bölümündeki pozisyonunu film gösterge bilimine çeviren Wollen sayesinde İngiltere’de daha da parlak yaşandı. Benzer bir değişim Amerikan dil bilim programlarında yaşanmadı; hatırladığım kadarıyla, bu programların çoğu biz karşılaştırmalı edebiyatçıların, Ferdinand de Saussure’e, Emile Beneveniste’ye, Louis Hjelmslev’e ve daha da beteri Vladimir Propp ile İtalyan Umberto Eco ve Emilio Garroni’ye atfettiğimiz değere dudak bükmedi; bu isimleri Noam Chomsky ve üretici dilbilgisi çağında modası geçmiş ya da naif buluyorlardı.

Yapısalcılığın modası film kuramı tarafından baş tacı edildiği Paris’te geçmemiştir. Karizmatik ve enerjisi tükenmeyen Metz çoğu yurtdışından gelen bir lisansüstü öğrenci kuşağını yetiştirdi ve film üzerine çalışan akademisyenlerin öğrenmeleri gereken şeylerin sadece bir kısmının sinemayla sınırlı olması gerektiğini özenle iddia etti. Sinematografi, montaj (sekiz dizimlik ünlü listesi), zamanlama (kararma ve geçişler) ve benzerlerine dair kurallar derin incelemeler ve sinema tarihi üzerine eğitim almayı gerektiriyordu (Metz, 1966, s. 120-4).<sup>23</sup> Ama sinemadaki anlamlandırma sürecinin büyük bölümü tiyatro, düzyazı kurgu, resim, karikatür, fotoğraf gibi diğer sanatlarda da geçerli olan kurallar ya da az bir müdahaleyle aktarılabilen genel kültürel kodlarla ortaya çıkmıştır. Kuram, sinemanın yadsınamayacak psikososyal etkilerini oluşturan çeşitli faktörlerin araştırmasını düzenleme yetisine sahip bir süper-disiplin olarak görülebilir. Anglofon ve Frankofon akademilerindeki sayısız genç film

<sup>23</sup> Metz’in Mitry eleştirisinin ikinci kısmı, İngilizce’ye Diana Matias tarafından “Current Problems of Film Theory: Christian Metz on Jean Mitry’s *L’Esthétique et psychologie du cinéma*, Vol. II” adıyla çevrildi (1973, s. 40-87.) Metz, *Film Language: A Semiotics of Cinema*, çeviri Michael Taylor, *Essais sur la signification du cinéma*’nın sadece ilk cildinin çevirisidir.



akademisyeni (Güney Amerika, Japonya ve Doğu Avrupa'daki meslektaşlarıyla birlikte) kendilerine aynı anda hem sinemaya özel olabilecek her şeyi öğrenme, hem de herhangi bir filmin, türün, *auteur*'ün ya da ulusal sinema hareketinin önemini ifade edecek kadar psikanaliz, Marksizm ve (Foucaultcu) tarih yazım bilgisine sahip olma hedefini koydular.

Sine-göstergebilim Amerika ve İngiltere'de konuya dair kapsamlı bir program açılabilceği umudu ve tutkusunu taşıyan genç akademisyenlerce ele alındı. Disiplinin takipçileri öğrencilerinin hem *filmi* oluşturan metinsel sistemi, hem de *sinemayı* oluşturan, onun psişe ve toplum ekonomisi içindeki fonksiyonunu kontrol eden daha büyük sistemi anlamalarını istiyorlardı. Bu, sinemanın insan davranışı üzerindeki ismi konulmamış sonuçlarının araştırılıp incelenmesi konusunda akademik yöneticileri ve devlet yetkililerini uyarmış olan Cohen-Séat'in programına benziyor olabilir.<sup>24</sup> Ancak pratikte birçok filmolojist kişisel araştırmalarını bu programın cömert şartları altında sürdürmekten öyle memnundular ki *filmologie* bir yöntemden çok bir kurum olarak görülebilir. Diğer taraftan, sine-gösterge bilim, kendisini beşeri bilimleri oluşturan disiplinlerin iç içe geçmiş doğasıyla oynayan baskın bir yapısalcı hareketin parçası olarak görüyordu. Dilbilimle ilişkisi olan gösterge bilim, her sinema öğrencisinin uzmanlaşması gereken temel bir bilimdi. Ana unsurları birbirinden dallı budaklı film okumalarında görülebilirdi; bu okumalar, geçerli olduğu eninde sonunda kanıtlanan ufacık göstergelerin psikanalitik ya da ideolojik sonuçları hakkında fazlasıyla genel iddialarda bulunmaktan kaçınıyordu. Stephen Heath'in "Film ve Sistem: Çözümlemenin Şartları" isimli yetmiş sayfalık *Bitmeyen Balayı* (Orson Welles) okuması, bu alanda heyecan verici, zeki, belki biraz da rahatsız edici bir örnektir. *Screen*'de 1975 yılında iki kısım olarak yayınlanan bu makale, Metz'e ve Raymond Bellour'a çok şey borçluydu. Bellour'un Hitchcock'unkiler başta olmak üzere klasik Hollywood filmlerindeki moleküler yapılarla uyguladığı çözümleme serileri film akademisyenlerini her filmin her biri çözülebilecek ve genel (metinsel) sistemleri anlatının üzerinde yer alan daha büyük sistemlere bağlanabilecek, iç içe geçmiş bir kodlar ağına ayrıştırılabileceğine inandırdı (2000).

Yapısalcı okumanın ilk ve en etkili örneklerinden biri *Cahiers du cinéma* editörlerinin John Ford'un *Young Mr. Lincoln*'üne adadıkları, 1970 yılında yayınlanan ve 1972'de *Screen*'de çevirisi çıkan kolektif metindir. Bazin'in ölümünün ardından on yıl bile geçmeden, kurduğu dergi onun aleyhine dönmüş ve Paris akademik kültürünün öncülüğündeki yapısalcı paradigmayı sahiplenmişti. 1965 ve 1972 arasında Metz *Cahiers*'te beş gösterge bilimci metin yayınladı. Ama esas olarak kariyerinin 1975'te *The Imaginary Signifier*'ı yayınlamasıyla başlayan, psikanalize ağırlık verdiği dönemi, Bazin'in dergisinin bu yeni, politikleşmiş, editörlerin daha bilimsel bir tutum alıp Bazin'i geride bırakmalarına olanak tanımıştı. O günlerde *bilim* denildiğinde, Althusser'in kastettikleri anlaşılıyordu.

<sup>24</sup> 1948'de dahi, *filmologie* ahlaki ve pedagojik film araştırmasının en soyut seviyesi olarak görülmekteydi. Bkz. André Lang, *Le Tableau blanc* (Paris, 1948). Lang, Cohen-Séat'in anlaşılması güç formüllerinin belirli ve açık örneklerle desteklenmedikleri zaman kafa karıştırmacı olduklarını söylüyordu.

Böyle gergin bir ortamda, Bazin sıradan, kafası karışık ve kafa karıştıran eleştirmenlerin filmlere ve *auteur*'lere düzdüğü övgülerin sorumlusu olarak görülen bir idealist olarak yeriliyordu. Ancak o zamandan beri açıkça bilindiğı üzere, dikkatle yapılan incelemelerde ortaya çıkan ayrıntılar üzerine soyutlamalar ve geniş çaplı benzetmeler yapmaya eğilimi, Fransız film çalışmalarının alamet-i farikalarından biri haline geldi. Ford'un filmi üzerine yayınladığı kolektif metnin gösterdiği gibi *Cahiers du cinéma*, 1968'den sonra Bazin'i, Rohmer'i ve Truffaut'yu reddetmiş olabilir; ancak derin filmlerin bulunup belirlendiğı ve bu filmlerin yine derin ve semptomatik okumalara maruz kaldığı bir mecra olmaya devam etti. 1970'lerdeki fark disiplinseldi. Bazin'in *Qu'est-ce que le cinéma?*'sı, zamanında Rohmer (1959) ve Roger Leenhardt'ın da vurguladığı gibi, sinemanın programlı bir incelemesi olarak görünür. Aslında Bazin kitabının başlığında sorduğı soruya dair metodik bir çalışma yapmamıştır. Bazin üretken bir eleştirmendi ve kitapta çoğu halkın okuması için öylesine karaladığı günlük ya da haftalık eleştirilerden oluşan 2600 yazısının sadece elli ikisini toplamıştı. Tam olarak özümsemiş bir sinema anlayışı önermesi sayesinde oldukça tutarlı kaldıysa da, üslubunu akademik bir alan kurmak ya da en azından bir müfredat belirlemek için değil de, halkı farklı filmlere hazırlayabilmek adına şekillendirmişti. Diğer taraftan Metz ve ona güvenen bir yapısalcı-materyalistler nesli kamuya değil bireye sesleniyorlardı; o bir sistemdi ve onu sistematik olarak açıklamaya kararlıydılar. Bunu da üniversitenin yapılanmasında, kendi tezlerinde de ünlü profesörlerinin her sömestr ilerledikleri noktalara ulaşmaya çalışan lisansüstü öğrencilerinin katıldığı seminerlerde geliştirdikleri makale ve kitapları sayesinde başardılar.<sup>25</sup>

### 3. Bizim Sıramız: 1980'lerde Amerikan Film Çalışmalarının Patlaması

O üstünkörü bir araya getirilmiş gösterge bilim, anlatı bilim, psikanaliz ve Marksizm mabedi, yani Kıta Avrupası eleştirel kuramı sayesinde Amerikan film çalışmaları beşeri bilimler içinde 1970'lerin ikinci yarısından itibaren öne çıktı. Büyük kısmını *Screen*'den aldığı için bazen adlandırıldığı şekliyle ekran (*screen*) kuramı, sinema öğreten hemen herkesi heyecandıran ya da endişelendiren bir gelenekselciliğe büründü. Bu da genel olarak SCS'nin bu disipline, edebi metinlerin yanında sana filmlerini öğreterek, çok sevdiği bir *auteur*'ü destekleyerek ya da sinema tarihi ve hakkındaki kuramları sınıfta göstermek için ellerinden geleni yaparak giren yüzlerce üyesini kapsıyordu. Her ne kadar sine-gösterge bilimin üslubu ve yöntemleri birçoğunu şoka uğrattıysa da, diğerleri, özellikle de Roman dilleri ve karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinde çalışanlar, kendilerini herhangi bir filmde, hatta sinemanın kendisinden daha yüce bir misyona, yani kurama adadılar.

Benim durumum hayli semptomatikti. 1970'lerin başlarında edebi açıklamalar ve muğlak yorumlardan ibaretmiş gibi duran bir "disiplin-sizlik"e

<sup>25</sup> O zamanın Fransa'sındaki akademik kurumlarda film çalışmalarının varlığı hissediliyorsa da, sinema üzerine ileri düzey derecelerin verilmeye başlaması 1986'yı bulacaktı. Lefebvre, bu gecikmenin sebebinin *filmologie*'nin 1960'larda Sorbonne'da kötü bir iz bırakması olduğuna inanır.

özenilmesini sağlamak için *The Major Film Theories* kitabı haline gelen bir dizi konuşma yazdım. On yıl sonra, her şey değişmişti. Kitabımda bahsettiğim büyük kuramcılar şimdi en fazla, kıta eleştirmenlerinin düzenli bir şekilde dile getirdiği, benim de 1984'te *Concepts in Film Theory* kitabımla ele aldığım kavramlarla belirlenen bir ekol için ön okuma niteliğindeydi. Ama henüz on yaşında bile olmamasına rağmen, bu “Büyük Film Kuramı”nın şimdiden zayıflamaya başladığını düşünmemiştim. Zayıflamanın sebebi disiplinin enerjisini dar kafalı düşmanlıklarla (yapısalcılığın, postyapısalcılık tarafından içeriden baltalanması gibi) ya da ilkelerini her dosyada, zekice de olsa lüzumsuz biçimlerde yeniden onaylamaya çalışarak tüketmesiydi. İsmi 1990'ların gündemini oluşturan kitapları *Post-Theory: Reconstructing Film Studies (Post-Kuram: Film Çalışmalarının Yeniden Yapılandırılması)* ile David Bordwell ve Noël Carroll (1996) bu hegemonyayı yendiklerini iddia ettiler ki zaten 1980'den sonra Amerikan akademisyenleri arasında daha açık bir üslubu tercih edenler, anlaşılmaz, çoğu zaman çevrilemez sözcükler kullanan yabancı entelektüelleri tahtlarından indirmeye başlamışlardı. Bir bilgi sosyoloğu Büyük Film Kuramı'nın Amerika'daki doktora programlarından mezun olan çok sayıda araştırmacının çalışacak fazladan alanlar ve bu alanları incelemek için yeni yollar bulma ihtiyacını karşıladığı sonucuna varabilir. Tarihi ve kültürel başlangıç noktalarından yola çıkarak birçok yere ulaşmak mümkündü ve film çalışmalarının Amerika'da seçtiği yön bu oldu.

Ben kuramın böyle tümenden yok sayılmasına direndim. Kitabımdaki son iki kavram, tasvir ve yorumlama, yeniliğe büyük bir ihtiyaç duyulduğunu, ama bunu Avrupa eleştirel düşüncesini yabana atmadan yapmamız gerektiğini gösteriyordu. Hava geçirmez bir yapısalcılık olarak gözükken şeyin yeni ve tahmin edilemez bir olguya dönüşmesini, filmlerin incelenmeyi bekleyen bulgular değil, konuşmalarımızın esas ögesi olmasını istiyordum. Hem tasvirin, hem de yorumlamanın kökenleri Avrupa'dır. Jean-François Lyotard'ın *Discours, figure* (1971) kitabıyla şerefendirilen ilki, aynı yazarın gizemli makalesi “Acinema”da (1978) ve Jean-Louis Schafer'in taklit edilemez, boyun eğmez yazılarında da görülebilir. Yorumlama ise Paul Ricoeur tarafından beşeri araştırmaların belirleyici pratiği olarak ilan edilmiştir. Neden enerjik, sonuçlara bağlı yeni bir film çalışmalarının tarih, eleştiri ve kuram yorumlamaları üzerine kurulup kurulamayacağı sorulabilir. Ancak yorumlamanın kendisinin 1980'lerde ateş altında olduğunu fark etmemiştim.

Bugün 1980'lerdeki küçük tabancaların gürültüsü arasından iki ağır topun sıyrıldığını görebiliyoruz. Bordwell, Kristen Thompson ve Janet Staiger'in 1984'te yayınladığı *The Classical Hollywood Cinema* ve Gilles Deleuze'un 1983'te ve 1985'te patlayan çift namlulu sinema kitapları *L'image-mouvement* ve *L'image-temps* (bu iki cilt İngilizce'ye 1986 ve 1989'da çevrildi).<sup>26</sup> 1980'lerde çıkan başka hiçbir şey savaş alanını yeniden belirleyen bu patlayıcı projelerin yanına bile yaklaşamadı; bu kitapların artçı sarsıntıları bugün bile film çalışmaları sahasında yankılanıp, yeni medya çağında dahi bağlılıkları ve

<sup>26</sup> Deleuze'un etkisini tam olarak görmek için, bkz. Andrew, “La Réception de Deleuze”, *Deleuze et les images* (2008a). Bu yazıda, o makalenin ilk kısmının bir çevirisi vardır.

duyarlılıkları tetiklemektedir. İki proje de yorumlama ve kültürel çalışmaların aşırılıklarını kesip attı ama müttefik oldukları söylenemezdi. *The Classical Hollywood Cinema* süslü kuramlardan tamamen vazgeçip görüntü işleme kavramı üzerine kurulu bir kültür tarihinden bahsediyordu ki bunu Bordwell sonradan bilişsel psikolojinin ilkelerinde temellendirecekti. Diğer yandan Deleuze tereddüt etmeden tarihi yaklaşıma karşı olduğunu ortaya koymuştu. 1980’lerde Bordwell ve Deleuze sinemanın özel ve sistematik kişiliğine dikkat edilmesi konusunda hemfikirdi. İki de filmlerin yorumlanması kavramını kınamıştı çünkü yorumlama filmlerden uzaklaşıp başka yerlerde hali hazırda var olan insani kavramların ve kelime haznelerinin kullanıldığı boş spekülasyonlara yönelmişti. Kültürel çalışmalar da, geçici modaların rüzgârında uçuşan polenler gibi, ya da toplumsal gündemlerin sonucu olarak sinemanın alanından uzaklaşır. 80’lerin sonunda yorumlamadan uzak bir araştırma programı kurulması gerektiğini açıkça ifade eden Bordwell, kitabını beğeni ve görüşlerine değil, bir algoritmaya göre belirlediği bir dizi filmle şekillendirmişti. Bu, kitabın Hollywood sisteminin bakış açısının sistematik, ön yargısız ve modalardan uzak olacağı anlamına geliyordu.

Deleuze’ün projesi beğeniye (yani bir çok eleştirmenin kabul edeceği üzere *Cahiers du cinéma*’nın kanonundaki filmlere) ve sinemasal kimliklerin okunmasına dayanıyor gibi görünebilir; ancak gerçekte onun kitapları, filmlerin düşünce zincirlerini birleştiren düğümler olduğunu belirten kavramsal bir ağı oluşturur. Kendisinin de ifade ettiği gibi, bu zincirler filmler üzerine düşünceler değil, sinema aygıtının ta kendisinin düşünülüşüdür. Deleuze toplumsal enerjinin kültürel çalışmalar bağlamında bölgeselleştirilmesine, sonucunda meydana gelecek olan şey gelişmekte olan kültürler kadar yenilikçi olduğunda dahi karşı çıkıyordu. Anarřist politikaları “insanlar kayıptır” (Deleuze, 1989, s. 216) gibi bir sözü ortaya çıkarmıştır, ama bu söz üçüncü dünyanın Üçüncü Sinema yoluyla ifade edilmesinden ziyade, alt kültürel ve kültür-ötesi enerjinin, içinde insan denetiminden çıktığı bir girdabın yerini belirlemek amacını taşır.

Açıklamaya çalıştıkları filmlerin gücünü azalttıkları için gösterge bilim ve psikanalize saldırılmak konusunda Deleuze’ün Bordwell’den aşağı kalır yanı yoktu. İki de o günlerde film kuramı yerine geçen fikirleri bir kenara bırakıp, ilgilerini klasik kurama, özellikle de Epstein ve Sergei Eisenstein gibi hem kuramcı hem de sinema tutkunu olanlara yönelttiler. Yaratıcılığı ve geleceği her şeyin üstünde tutan bir filozof olmasına rağmen önemli filmlere döndüğü gibi, önemli düşünürlere dönmesi de Deleuze’ün yöntemiydi. Kitaplarında bahsettiği, fikirlerini üzerinden açıkladığı filmlerin muazzam sayısı, onun İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda gittiği sinemateklerin müdavimi olduğunu gösteriyor (Dosse, 2007). Özel ilgi alanlarına hitap eden filmler, seyirciler ve televizyon ile meşgul olarak geçen yılların ardından, Deleuze’ün sinema kitaplarının etkisiyle kanonik filmler Amerikan film çalışmalarına geri döndü. Deleuze, (bir dönem *Cahiers du Cinéma*’nın editörlüğünü yapmış ve yazılarının küçük bir kısmı İngilizce’ye çevrilmiş olan) Serge Daney ile birlikte, Avrupa’daki entelektüel, deli dolu film incelemelerinden yoksun kaldığı için disiplinin zayıf kaldığını düşünenlerimize cesaret verdi. İkişinin de *Cahiers du Cinéma*’nın köklerine dönmeleri, Bazin’in tartışılmaz bir kaynak olduğunu kabul etmeleri, onun

yaptığı gibi sezgilerle seçilen farklı filmler hakkında geniş kapsamlı ve yaratıcı yazılar yazmaları beni özellikle memnun etti. Deleuze'ün sinema kitapları bizi sinemaya geri dönmeye yöneltti ve tam o dönemde üniversite kütüphaneleri VHS ve Betamax kasetleri edinmeye başladığı için, bunu güzel bir zamanlamayla yaptığını söyleyebiliriz. 1980'lerin sonu ve 1990'ların başında, bu yeni kaynaklarla Deleuze'ü öğretmek bir zevkti. Benim seminerimde her katılımcı kitaplardaki toplam yirmi iki kısmın birinden sorumluydu ve onlardan, Deleuze'ün tezlerini, düşünürün verdiği sayısız örnekten görüntüler ve klipler eşliğinde tartışmalarını istiyordum. Her kısımda gösterdiğimiz filmler hem bahsedilen kavramları örneklendiriyordu, hem de kendi başlarına yeni kavramlar üretiyorlardı. Deleuze bunları görse memnun olurdu.

Alanın şu anki halini incelediği bir makalesinde Rodowick, Deleuze'ü ve Stanley Cavell'i, gücünün tükendiğini iddia ettiği "kuram" yerine "felsefe"ye iliştirmiştir. Bunu sağlayan da sinemadaki yeni kavramlardır (2007, s. 92). Bu, kuramın Althusserci bir şekilde bilim tarafından şekillendirildiğinde de (Büyük Kuram), doğa ve bilişsel bilimlerden alınan örnekler tarafından düzenlendiğinde de programlı ve buyurgan olmasından kaynaklanır. Bunlardan ikincisini savunmak ve Rodowick'in tezlerini çürütmek amacıyla, Malcolm Turvey, bize Avrupa film çalışmalarının Noël Carroll'un sıkı incelemeleri sonucunda Anglofon etkisinden temizlenmesiyle, bir hedefe hizmet eden, faydalı çalışmalar yapılabileceğini hatırlatır. Bizi aynı zamanda duygu, montaj, algılama, hayal gücü, haz, müzik, anlama, yorumlama, karakter tahlili, anlatı ve endişe kuramlarında yakın zamanda gelinen önemli noktalar arasında bir yolculuğa çıkarır (Turvey, 2007, s. 110-120). Bu alanlarda kitap ve makale yazarlar bunu istisnasız olarak sosyal bilimler ya da felsefe alanında yerleşmiş fikirlere başvurarak yapıyor olsa da Turvey onların aynı zamanda kendi disiplinlerinden de güç olarak bunu gerçekleştirdiğine inanır. Burada başından beri savunduğum bir şeyi söyler:

Çoğumuz filozof, sosyolog ya da ekonomist değil, film akademisyeniyiz. Bu da, nihai olarak, çok sayıda film izleyerek onları ve seyircilerin onlara verdiği tepkiyi inceleyerek ve bu filmlerin yapıpı gösterildiği bağlamlar hakkında bilgi edinerek kazandığımız uzmanlığımızı, diğer disiplinlerden aldığımız fikirleri sinemaya etkili bir biçimde uygulanıp uygulanamayacakları yönünden değerlendirebilmemiz için kullanmamız gerektiği anlamına gelir (2007, s. 120).

Turvey bunu profesyonelce bulsa da post kuramın takındığı tavır ve ilgilendiği meseleler pozitivist olarak görülmektedir. Belki de becerikli ve alçakgönüllü yeni bir film akademisyeni nesli başa geçmiştir ve bu nesil önceki sorulara verilen cevaplardan ortaya çıkmış daha ufak tefek meseleleri de çözmeye hazırdır. Bu bakış açısı, yeni arşivlerin, veri bankalarının ve yayınlanmış ya da kaydedilmiş röportajların ortaya çıkarılmasıyla desteklenmiştir. Sayısız akademisyenin kendilerine yepyeni çalışma alanları bulabileceği kadar çok kaynak gün yüzüne çıkarılmıştır. Allison Trope'un da belirttiği gibi, arşivciliğe duyulan bu yeni ilgi üniversitenin ötesine geçmiştir ve IMDb'deki ayrıntılı maddelerde ya da DVD eklerinde görülebilir. Yeni keşfedilen bilgilerin ve etrafa saçılmış belgelerin çoğu şüpheli gözükse de, bu bilgi akını film çalışmalarını şüphesiz

demokratikleştirmiştir. Elektronik ağlar sadece resmi unvanlı profesörleri değil, herkesi alana katkıda bulunmaya çağırılmaktadır.

Fakat bu bilgi yęını nasıl düzenlenmeli, sınıflandırılmalı ve daha büyük bir girişimle bütünleştirilmeli? Bilgi, birikime nasıl dönüşebilir ve merak nasıl disiplin altına alınabilir? İnternet araştırmanın merkezini kaydırđı süreçte, üniversite en azından bir seviyede seçme, yönetme ve değerlendirmeye sadık kalan, hiyerarşik bir ortam olmaya devam edecektir. Ne de olsa, üniversitedeki akademik programlar, başlangıcından on ya da on beş hafta sonra belli bir bilgi seviyesine ulaşılacağını vaat eden sömestrlerden oluşur. Öğrenciler için oluşturulan çalışma planları art arda dizilir ve bu derslerin ilerleyiş ve karşılıklı ilişkileriyle beraber toplamına müfredat denir. Amerikalı film akademisyenleri içinde sinema müfredatına en sadık olan Bordwell'dir. Onun kitapları temel bilgileri, kavramları ve becerileri sunar, sinemanın tarihsel söylemi dediği alanda öğrencilerin daha çok yönlü araştırmalar yapabilmesini mümkün kılar. Temel ilkeleri savunup onlarla tartışır ve öğrencilerin ileri seviye derslere ancak temel bilgileri (bir parça sinema tarihi) ve becerileri (yakın inceleme, arşiv taraması, vb) kavradıktan sonra geçmeleri gerektiğini savunur. Ancak ABD'de, en azından lisans seviyesinde böyle bir programı bulmak çok kolay değildir. Film çalışmaları profesörleri arasında sadece ilk seviye dersleri almadıkları için başka bölümlerden (mesela İngiliz Edebiyatı bölümünden) acemileri reddedip, onları ileri düzey feminist film kuramı ya da film dağıtımının küreselleşmesi derslerine almayacak olan da azdır. Bu bağlamda, yapım ve yönetim kısımları dışında, sinema bölümleri kimya ya da iktisat gibi bölümlere benzemez. Yine de film çalışmaları programlarının müfredatın en azından öğrencilerin film incelemelerini ve tarihsel araştırmalarını giderek daha derin ve detaylı yapabilecekleri şekilde organize edilmelidir.

Müfredata dair böyle yıpratıcı sorunlar *disiplin* terimini çekici kılan kılıfı söküp çıkarıyor. Daha önce de belirttiğim gibi, *disiplin*, yöntem ve kurumun bir birleşimidir. Beşeri bilimlerin içinde bir *kurum* olarak film çalışmaları bölümleri filmleri şu veya bu şekilde işleyen birçok derse ev sahipliği yapar. Bu şekilde verilen ve farklı alanlardan olmasına dikkat edilen derslerle öğrencilerin seçimlerine yön verilir. Bir *yöntem* olarak film çalışmalarıysa birbirini takip eden, hiyerarşik bir deneyimler zinciri anlamına gelir; bu da temelde sinema tarihinin yatması, üst katmanlarda da kuram ve inceleme olması demektir. Yöntemsel film çalışmaları bir zamanlar birçok üniversitede gelişecek gibi olduysa da, öğrencilerin ve akademisyenlerin daha fazla alanda inceleme yapmanın gereğini ve bunun çekiciliğini fark etmeleriyle bu eğilim durdu. Böylece çalışma alanı, yöntemsel derinliğin kaybedilmesi pahasına genişledi. Kültürel çalışmaların ilerleyişinden sonra bu "çadır" (artık bir evden söz edilemezdi) yırtılma noktasına gelecek kadar büyümüştü.

Yine de film çalışmaları hala ayaktaadır ve kuram onu oluşturan, birbirine denk unsurlardan sadece biridir. Günümüzde kuramın derinliğini şöyle açıklayabiliriz: Kuram eskisi gibi alanın tam ortasında bir direk değildir; bunun yerine alanın içinde, sürdürülebilir ve tutarlı düşünceye açık olan her türlü çalışmaya dâhil olacak şekildedir (tarih yazım biliminin, tarih çalışmalarının kuramı olması gibi). Bu değişimi en açık gösteren örneklerden biri 1970'lerin

aygıt kuramından bugünün medya arkeolojisine geçiştir. Aygıt kuramının kendisi de sinema teknolojilerinin gelişimini ve bunların temel ideolojik etkilerini açıklayan bir aygıttı. En çok da kameranın merceğinin, kapitalizmin doğuşunda Rönesans bakış açısıyla belirlenen görüntü kurallarını yeniden yarattığı gibi bir kaç n kabule bağlıydı ve Plato'nun, Freud'un, Lacan'ın ve Marx'ın metinlerinden oluşturulmuştu. Medya arkeolojisi bu araştırma gündemini tersine çevirmektir. Tarihçiler kazılarının her birinde kültürel tarihin engebeli kayalıklarında sinemanın ya da diğer görsel-işitsel olguların farklı yönlerini araştırmaları ve onların sanat ve bilime dair fikirleri (mesela Jonathan Crary ve Friedrich Kittler'in on dokuzuncu yüzyıla dair fikirleri gibi) bu araştırmaları yönlendirir ve boşluklarını doldurur. Değişimin ne kadar büyük boyutta olduğunun en büyük göstergelerinden biri Althusser'in 1985 yılından sonra film akademisyenlerinin kaynakalarından neredeyse kaybolması ve Walter Benjamin'in bu kaynakaların olmazsa olmazı haline gelişidir. Benjamin'in parçalı üslubu arşiv tarayıcılığının ve felsefi yorumun bir karışımı gibidir.

Benjamin bize Frankfurt Okulu'nun eleştirel kuramlarının 1990'lardaki geç kalmış, ama belirgin ortaya çıkışını hatırlatır. O zamanlar ufak bir Deleuzecü grup dışında, Anglo-Amerikan film kuramı, Fransız ekolünü yenmiş gibi gözüküyordu. Bir tarafta politikleşmiş kültürel çalışmalar, diğer tarafta tarih yazınbilimin bir parçası olduğu formalist, bilişsel film kuramı vardı. Bunlardan ilki sinemanın kendisinden başka tarafa kayıp onu o anda ilgilendiren her neyse dikkatini ona yoğunlaşmayı seçiyordu; ikincisiyse sabit bir Şekilde sadece sinemayla ilgileniyordu. Eleştirel kuramsa Marksist doğası gereği sinemanın biçimsel, tarihi ve siyasi boyutlarına beraber bakıp disiplinli bir alternatif oluşturur.

Daha dikkatli olmamız gerekirdi. Atlantik'in iki yakası arasında 1970'lerden sonra sık sık gidip gelen, gelişmeleri Fransızca, Almanca ve İngilizce olarak takip eden Thomas Elsaesser eleştirel kuramın, özellikle de Frankfurt Okulu'nun tam kapsamlı bir film çalışmaları müfredatı içinde alması gereken yerini vurguluyordu. 1980'ler zarfında, bakış açısı sinemanın erken dönemi üzerine 1978'deki nl Brighton konferansından beri süre gelen araştırmalarla birleşti. Elsaesser 1983 yılında İngiltere'de sinemanın erken döneminin farklı özellikleri üzerine bir konferans düzenledi ve 1990'da, İngiliz Film Enstitüsü'nün yayıncılığında dikkatle Şekillendirilmiş bir antoloji çıkardı. Benjamin'in ismi daha ilk paragrafta "sinemanın zaman, mekn ve materyal kültür kavramlarına getirdiği yeniliklerden ötürü sanat işleri için yeni bir arkeoloji bulmak gerektiği için" zikrediliyordu (Elsaesser, 1990, s. 1). Noel Burch, Andr Gaudreault, Yuri Tzivian, Charles Musser, Tom Gunning ve benzeri isimlerin uzun metrajlı, kurgusal filmlerin alandaki egemenliğini yıkmasına yardım etmesinin ardından Elsaesser, film çalışmalarını eleştirel kuramın her zaman ön planda tuttuğu toplumsal deneyim boyutunu, araştırmalarda her zaman var olan geleneksel biçim ve anlatı sorularının içine katmak suretiyle yenilemeyi amaçladı. Aynı vakitlerde, Miriam Hansen sessiz (ve sessiz öncesi) sinemanın büyük çaplı yeniden keşfedilişine, katmanlı bir deneyim anlayışıyla daha toplu bir katkıda bulunan *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* kitabını yayınladı (1991). Morin, Metz ve Baudry de elbette izleme faaliyetine ve izleyicilere önem veriyorlardı. Ama

kitabının açıklayıcı ön sözünde de belirttiği gibi, Hansen, Fransız psikanalitik kuramının seyircileri aygıtta köle eden gururunu reddediyordu. Amerikalı yaklaşımlardan da aynı şekilde kuşku duyuyordu ve hem izleyici demografiklerini inceleyen ampirik araştırmaları, hem de anlatıların ya da tikel türlerin (korku gibi) akıl tarafından nasıl bir işleme tabii tutulduğuna dair evrensel kurallara erişmeye çalışan, büyüme sürecindeki bilişsel paradigmaları bu kuşkularına dâhil ediyordu. Filmlerin tarihsel olarak şekillendirilmiş ürünler olarak görölmesiyle, izleyicilerin tarihsel olarak konumlandırılmış halk olarak görölmesi arasında bir diyalektik kurmaya çalışıyordu.

Hansen'in farklı zamanlar ve yerlerdeki seyircilerin, bu terimin alabildiğine siyasi anlamlarıyla, bir çeşit kamusal alan oluşturabileceği düşüncesini geliştirmesi Jürgen Habermas sayesinde. Takipçileri Oskar Negt ve Alexander Kluge'ninkilerle birlikte Habermas'ın çalışmaları, özellikle ilk yılından itibaren onları yayınlayan *New German Critique* dergisi sayesinde yirmi yıldır İngilizce olarak bulunabiliyordu. Ama bu önemli derginin ve ara sıra tezlerde ya da makalelerde görülen bahislerin dışında ve Kluge'nin sinema ve televizyondaki güçlü yapımlarına rağmen, bu çalışmalar Anglofon film çalışmalarında pek az yankı bulmuştu. Film çalışmalarının her alanına iyi ya da kötü bir şekilde ulaşan Fransız düşünürlerin aksine Alman düşünürler genelde Alman sinemasına dair tartışmalar haricinde ya da Alman edebiyatı ve karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin kapıları dışında yer bulamamıştır. Bunun istisnası Fransız kültürüne olan bağları (sürrealizm ve *Collège de Sociology* gibi) sayesinde, örneğin Theodor Adorno'dan çok daha az Alman olarak görülen Benjamin'dir.

Benjamin'in çalışmaları *Illuminations*'un ilk çıktığı 1969'dan beri İngilizce'ye çevrilmişti. Ancak film çalışmaları için, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı"ndan sonra ilk ortaya çıkışı 1985'te, *New German Critique*'in 1985'teki bir sayısını tamamen sinemayla olan ilişkisine adanmasıyla oldu. Bu derginin bir sonraki sayıysa Weimar Film Kuramı üzerineydi. Daha sonra da Susan Buck-Morss, 1989'da çıkardığı *The Dialectics of Seeing* kitabında Benjamin'in pasajlar çalışmasını anlattı. Benjamin böylece Amerika'da sinema tarihinin, özellikle de erken dönem sineması tarihinin, ortaya çıkarılıp yazılması konusunda elzem hale gelmişti. Örnek olması açasından 1995 tarihli *Cinema and the Invention of Modern Life* kitabı verilebilir; bu kitabın on dört kısmının dokuzunda, dört yüz sayfasının kırkında Benjamin'den bahsediliyordu. Son on yıldır Harvard Üniversitesi Yayınları Benjamin'in yazılarının ve yazışmalarının çok büyük kısmını, yakın zamanda "*The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*" and *Other Writings on Media* başlığı altında yayınlandı (2008). Benjamin, fotoğraf ve radyo üzerine göz kamaştıran yazılarıyla şüphesiz ki İkinci Dünya Savaşı öncesindeki en büyük medya kuramcısıydı.

Benjamin'in arkadaşı Siegfried Kracauer, Frankfurt Okulu tarzı eleştirel teoriyi Amerika'ya getirmek konusunda daha şanslı olmuştu çünkü *Caligari'den Hitler'e* (1947) ve *Theory of Film* (1960) kitapları burada yayınlanmıştı. Bunlardan ilk çalışma işlevsiz olsa da, sinemasal kamusal alanlar üzerine bir çalışmadır. İkincisiyse sinema üzerine Frankfurt Okulu'ndan çıkan en iddialı incelemedir. Fakat *Theory of Film* yakın zamana dek göz ardı ediliyordu. Bu



ihmale ben de *The Major Film Theories* ile Kracauer'in 1920'lerdeki gazeteciliğini gözden kaçırmak katkıda buldum. Gerçekten de *Theory of Film*, özellikle de hemen hemen aynı dönemde yazdıkları toplanan ve enerjik Fransız eleştiri geleneğinin içinden gelen Bazin'in çalışmalarıyla karşılaştırıldığında, Frankfurt Okulu dâhil herhangi bir söylemle diyaloga girememesinden ötürü yetim kalmıştır. Kracauer, Bazin'le yapılan kaçınılmaz karşılaştırmada kötü bir sonuç elde etmişti ve bu, realizmin, özellikle de Bazin'in yıldızının büyük oranda söndüğü bir dönemde gerçekteymişti. Kracauer bu yüzden iki misli lanetlenmişti ve bu en azından 1990'lara, Benjamin'in ününden faydalanmaya başladığı zamana kadar sürdü. Tony Levin'in kaliteli bir biyografik kurtarma çalışması yaparak 1995'te *The Mass Ornament (Kitle Süsü)* kitabını çevirmesi de bu sürece katkıda bulundu. Bu çevirideki makaleler, Anglo-Amerikan akademisyenlerin özellikle de erken dönem sinemaya ve bu sinemanın ortaya çıkardığı kültür konularına dair yaptıkları ayrıntılı ve hayal gücü kuvvetli tarihi araştırmaları Kracauer'in kitaplarından daha çok teşvik ediyordu. Mesela Gunning'in farklı konularda yazdığı makaleleri düşünün; farkında olsa da olmasa da, Frankfurt Okulu üslubuyla yazdığı iddia edilebilir. Eleştirel kuram deyim yerindeyse sinemayı yerine oturttu ve onu bu yerde sorguladı. Belki de etkisinin görölmesi ancak Amerikan film çalışmaları akademisyenlerinin, artık tarihler ya da belirli teknolojilerle sınırlandırılmayacak bu disiplini gerçekteştirmek için medyanın zaruri olduğunu fark etmesiyle oldu.

Yani kuram bir meta-söylem olarak çarpınıyor olabilir, fakat kuram açasından zengin çeşitli araştırma alanları, akademisyenlerin erken dönem sinema araştırmaları, belgesel çalışmaları (ölçütleri, türleri, teknolojisi, toplumsal sonuçları), hatta (kuramın kendisinden ayrı olarak) film kuramı tarihi gibi sinemanın çok farklı yönlerini çalışmasını sağlamıştır. En son bahsedilen alan halen çok faaldir; uluslararası çabalar sayesinde oluşan bir araştırma grubu daha önce duyulmamış zamanlar ve yerlerden söylemleri ortaya çıkarmaya, bağlama oturtmaya ve tartışmaya açmaya çalışmaktadır. Örnek olarak İkinci Dünya Savaşı öncesi Çek Cumhuriyeti'nden bir antoloji (Andel & Szczepanik, 2008), yakın zamanda profesyonel bir toplantıda bahsedilen, 1913 yılından kalma bir Japon eseri,<sup>27</sup> Afrika'dan sanat ve tasarıma dair fikirler<sup>28</sup> ve daha niceleri verilebilir.

Bahsettiğimiz çalışmaların kapsam ve uygulama açasından uluslararası düzeyde oluşuna dikkat edin. Son on beş yıldır internet ulusal ekollere bir alternatif oluşturarak akademisyenleri ve projeleri bir araya getirdi. Fransa'da internetin öncesinde dahi, tarihi araştırmaya duyulan ilgi alana uzun zamandır hâkim olan kibirli estetik tartışmaların arasından sıyrılarak artmaktaydı. Bu değişiklik büyük ölçüde Fransız tarih yazınının nüfuzuna bağlanabilir (*Annales Okulu*'nun önemli mensuplarından birçoğu filmlerle çalışmaktadır). Daha da

<sup>27</sup> Turin, İtalya'daki Museo Nazionale del Cinema'da, 2007 yılında "film kuramı tarihi üzerine kalıcı bir seminer" başlatıldı (bkz. [muzeonazionaledelcinema.it/filmtheories/](http://muzeonazionaledelcinema.it/filmtheories/)).

Aaron Gerow and Markus Nornes bu seminerin Mart 2008'de Udine, İtalya'da gerçekteştirilen ilk toplantısında erken dönem Japon film kuramından bahsettiler.

<sup>28</sup> Bu "Imagine" in konusuydu (Ouagadougou, Burkina Faso, 2-4 Mart 2009).

önemlisi, önceden sadece azınlığın erişebildiği belge arşivlerine şimdi kamusal olarak ulaşılabilmesidir. 1990’da kurulan *Bibliothèque du Film*, dostane ve kullanışlı bir ortam oluşturup, genç akademisyenlerin çalışma şekillerini değiştirmiştir. Hâlihazırda zengin olan Fransız arşivlerine dudak uçuklatan koleksiyonların bağış ve katkılarla eklenmesi sonucu, çalışılacak çok daha fazla malzeme vardır. Fransa’daki ileri gelen profesörler arasında bir anket yapılacak olsa, estetikçiler sayıca tarihçileri geçer; ancak eşitlik yakın zamanda sağlanacaktır ve aradaki farklar daha önemsiz hale gelmiştir. İyimser olanlarımız dünyanın her yerinde tarihin kuramsallaştırılmasından, kuramınsa tarihselleştirilmesinden memnundur. Aynı zamanda, Jacques Rancière, Marie-José Mondzain, Georges Didi-Huberman ve Jean-Luc Nancy gibi meşhur aydınların, çok daha büyük sorulara cevap aramak için fazlasıyla katmanlı film incelemeleri yaptıkları Paris’e bakmak insana bir şeyler öğretmektedir.

#### 4. Şeylerin Durumu: Yakınsama ve Boşlukları

Kuram direğine bağılı zincirler 1980’lerde gevşedikçe, film çalışmaları geleneksel merkezinden uçlara doğru yayıldı. Deleuze’ün ve Bordwell’in kitaplarının o dönem içinde sıyrılmamasının sebebi fikirlerinin sanat filmi ve klasik Hollywood sineması gibi köklü bir külliyat içinde ve etrafında şekillenmesiydi ama bu külliyat kültürel çalışmaların baskısı altında patlamak üzereydi. Anglofon film çalışmaları o yıllarda yükselmekte olan bu nehre dalıp, boğulmamaya çalıştı. Yeni yöntemlerin ve türlerin aşınana kadar tartışılması bir yana, filmlerin kendisi giderek başka alanların (seyirciler, televizyon, reklamcılık gibi) çalışılabilmesi adına bir kenara koyuluyordu.<sup>29</sup> Sinema çalışmalarıysa taşıdığı belirsiz anlamı büyük ölçüde yitirmişti, ancak bir kurum, bir “topluluk” olarak, filmleri ve ilgili kavramları toplumsal süreçleri gözlemek için elverişli, hatta istisnai bir fırsat olarak gören yeni tür akademisyenlerle dolup taşıyordu.

Başka organizmalar gibi, film çalışmaları da kritik bir çapa ulaşıldıktan sonra etkili bir şekilde farklı çalışma alanlarına bölünmüştü. Videokaset devriminin ortasında, *medya* kültürel çalışmalar ve film çalışmalarının arasında tampon bölge görevini üstlenecek ortak terim olarak ortaya çıktı. Medya çalışmaları bunlardan ilkinin bir ürünüdür, ama ikincisi onun dışavurumlarından biridir. Beşeri bilimler içinde sonradan ortaya çıktığını ve gelişmekte olduğunu iddia edebilecek tek disiplin kesinlikle medya çalışmalarıdır. Her zaman bir kurumdan çok bir yöntem olarak görülmüş olan medya çalışmaları –akademide tanınan ilk teknolojik mecra olan sinemanın yanında- televizyonu, radyoyu, bazen gazeteciliği ve hatta halkla ilişkileri kapsar. En önemlisi de en modern haliyle yeni medyaya yer verir. Medya çalışmaları, post modern çağda iletişimin yeniden doğmuş halidir. Giderek büyüyen medya kuramı kütüphanesi disiplinin ciddiyeti hakkında şüphe duyanlara bir fikir verebilir. Ancak medya çalışmaları

<sup>29</sup> Bu değişim beşeri bilimlerin hepsinde görülebiliyordu. Örneğin, eski çalışma arkadaşım Garrett Stewart karşılaştırmalı edebiyattaki bizleri kışkırdığını söylüyor, çünkü en azından antetli kağıtlarımızda yazan şeyler çalışma alanımızı tanımlayabiliyor; İngilizce bölümlerinde ise alanın konusu sınıfta, hatta profesyonel dergilerde herkesin kapmasına açık bir çok konudan sadece biri olarak görülüyor.

sürdürülebilir şekilde yöntemsel olabileceğini kanıtlaması konusunda film çalışmalarından bile daha zorlanmaktadır.

SCS'nin ismine medyayı eklediği 2002 yılının öncesinde geçiş çoktan tamamlanmıştı. Amerika'da ortaya çıkan en güçlü lisansüstü programlarından biri, Chicago Üniversitesi bünyesindeydi ve kendisine Sinema ve Medya Çalışmaları Komitesi ismini vermişti. Brown Üniversitesi'ndeki önemli film akademisyenleri Modern Kültür ve Medya adlı bir bölümde çalışmaktadır. Yayınevinin “güncel düşünce ve araştırmalarda geline en son noktanın incelemesi” olarak tanıttığı altı yüz sayfalık *The Oxford Handbook of Film and Media Studies* basılmış durumdadır. Robert Kolker'in güzel ön sözü kitabın iki ana konusunun ve bu konulara giren kavramların bir açıklamasını yapar.

Geleneksel film çalışmaları tek bir işle, türle ya da yönetmenle başlar ve giderek daha büyük konulara, yapım ve alımlamanın ideolojilerine, cinsiyet meselelerine, dağıtımın izleyiciler üzerindeki tesirine ve son zamanlarda sıklıkla görüldüğü gibi, küreselleşmenin ulusal sinemaları etkileyişine doğru yönelir. Bunu yaparken de her zaman tartışmayı kuramda temellendirmeye çalışır. Medya çalışmaları ise daha büyük metinsel oluşumlara bakar, bazen bazı medya olgularını ayrı tutar (bir müzik türü, bir televizyon dizisi, bir sosyal ağ sitesi, bir bilgisayar oyunu gibi) ve bunları çoğu zaman alt kültürel, izleyiciye dayalı etkileşim yönünden inceler. Belki de film çalışmaları kendisini sanatın *aura*'sından hiç ayıramamıştır ve belki de medya çalışmalarının kökenleri hala sosyoloji ve kültürel tarihin yöntemlerindedir (Kolker, 2008, s. 16).

SCS'nin eski başkanlarından biri olan Kolker film çalışmalarının çok sayıda ama sınırlayıcı metne bağlı olmasından ötürü engellendiğini düşünür. Film çalışmalarının etrafında döndüğü konular başka bir sürü meseleyi yörüngesinde döndürecek kadar yoğundur. Diğer taraftan, medya çalışmalarını sabit tutacak böylesi bir yer çekimi yoktur. Medya çalışmaları sadece güzel filmlerden oluşan bir Samanyolu'nu değil, başka galaksileri, gaz bulutlarını, uzayda serbest dolaşan hurdayı ve hepsini uçuran güneş rüzgârlarını içeren bir evrende süzülmemektedir. Olgular, medya çalışmalarının gerçek meselesi olan süreçlerden ve kuvvetlerden güç alır. Bir zamanlar sadece sosyal bilimlerin neredeyse ayrıcalıklı alanında yaşamını sürdürebilen medya çalışmaları, beşeri bilimlerdeki varlığını bir çeşit kültürel çalışmalar olarak sürdürmektedir. Kültürel çalışmalar her ne kadar akademik bölümlere nüfuz etse, hatta bazen onları ele geçirse de, kendi başına bir akademik birim oluşturduğu, uğraştığı konular çok geniş, çeşitli ve şekilsiz olduğu için nadiren görülür (Warner & Siskin, 2008). Buna karşın, medya çalışmaları çok daha tanımlanabilir, ancak aynı zamanda da belirsizdir, çünkü onu oluşturan iki ana kavram olan akış (*flow*) ve ıslah (*remediation*), çalıştığı alanın dengesizliğine ve buharlaşabilirliğine ihanet eder. Medya çalışmaları sanal bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır, sanalın disiplinidir.

*The Oxford Handbook of Film and Media Studies*'deki ilk iki makale film ve medyanın eğlence dünyasındaki ve dolayısıyla akademik dünyadaki potansiyel düşmanlığını bize aktarır. Ufuk açıcı *Remediation*'un yazarlarından Jay Bolter kitabı, sinemayı diğer medya türlerinden ayıran iki çizgiyi önce net olarak çizdiği, daha sonra iç içe geçirdiği yazısıyla açar (2008, s. 21-37). Film,

şeffaflığı, seyirciye gösterilen şeyle aynı yerde, aynı olduğunu hissettirmeyi amaçlayan medya türlerinin ilkiydi. Gösterimindeki kaçınılmaz gecikme bu algısal dolaysızlık hayalini engelleyebilir, ancak anlatının bütünleşmesi sinemayı başka bir düzleme koyar. Daha D.W. Griffith'in dönemi kadar eski zamanlarda dahi izleyiciler perdedeki kurgusal dünya tarafından çevrelendiklerini ve ona katılabileceklerini hissediyorlardı. Bugün, bilgisayar oyunları sinemanın vaadini iki şekilde de gerçekleştiriyor. Oyuncunun ekranla olan etkileşimi oyunun göstergesinin geğtiği şimdiki zaman hissini pekiştirirken, yarı-sinemasal olay örgüleri ekranda olan biteni kocaman bir kurgusal dünyaya dönüştürüyor (Bolter *Grand Theft Auto* örneğini veriyor). Bolter, makaleyi iyimser bir şekilde bitirip, kurgusal filmlerden etkileşimli internet oyunlarına mevcut eğence şekillerinin çeşitliliğini över ve aralarındaki kesişime dikkat çeker (DVD menülerindeki etkileşimli ekler gibi) (2008, s. 35-37). Özetle, günümüzde sinema çalışmak isteyenin medya çalışmaları akademisyeni olması gerektiğini ima eder.

Kitaptaki ikinci makale, Brian Price'mın daha başlığından itibaren Bolter'in henüz yeni sildiği sınırları yeniden çizme amacını güden "The Last Laocöon: Medium Specificity and the History of Film Theory" makalesidir. Price, aralıksız akış ve ışlah durumunda hiçbir nesnenin kendisi olarak dikkat çekemeyeceğini, herhangi bir filmin ve genel olarak sinemanın *aura*'sının yitirileceğini düşünür (2008). Tüm medyaların sürekli olarak her yöne şekillendirilebilir bir elektronik akıntıya ya da rezerve yakınsanmasının sinema çalışmalarını, hatta belki de sinemanın kendisini istikrarsızlaştıracağından da endişe duymaktadır. Sanat tarihi de buna benzer bir durumda görülebilir çünkü sanat eserleri eskiden sadece kendilerine yöneltlen ilgiyi şimdi görsel kültürün stratejik olarak belirlenmemiş bölgesini oluşturan sayısız olguyla paylaşmak zorundadır. Çalışma alanlarını görsel çalışmalar olarak tanımlayan akademisyenlerin çoğu büyük ihtimalle, bugün farklı şeyleri araştırmak ve incelemek için kullandıkları becerileri bildikleri ve gururla taşıdıkları disiplinli bir sanat tarihi eğitiminden gelmektedir. Aynıı sinemanın baskınlığında geçen yirminci yüzyıl çalışmalarını, on dokuzuncu yüzyılın denetlenmeyen görsel-işitsel eğence biçimlerini ya da her zaman yenisi gelecek medyalar için bir gelecek vaat eden yirmi birinci yüzyılı çalışmak için bırakan film akademisyenleri için de söylenebilir. Metinsel sistemleri analiz etmeyi bildikleri ve sosyoekonomik sistemler içindeki yerini düzenli olarak takip ettikleri filmler kadar karışık olgularla baş etmeyi öğrenen herkes, başka medyalardan olgularla karşılaşmak konusunda kendine güvenir.

Ben her zaman film çalışmalarının alışılmadık derecede büyümesinin sebebinin filmlerin kendisinin (özellikle de güçlü olanlarının), sinefiller (eleştirmenler) ve akademisyenler (kuramcılar) tarafından omuzlarına bindirilen söylemsel yükü kaldıracabiliyor olmaları olduğunu savunmuşumdur. Bu alan, 1960'larda savaş sonrası sinemasal modernizmin, toplumsal olaylarla beklenmedik karşılaşmasıyla ve 1968 olaylarının beşeri bilimlerde meydana getirdiği yeni paradigmalarda kuruldu. Filmler inceleme için ideal konulara dönüştü çünkü bir taraftan kurumsal ve semiyotik sistemler içinde meydana getirilirken, diğer yandan da kolektif olarak yapılp seyredildikleri için bu sistemlere cevap verebiliyorlardı. Dahası, basit resimlerden fazlası olduğunu

akademik münazaralar içinde hemen belli ettiler; nadiren kontrol edilebilen görüntülerine ve anlatılarına dair yapılan her tartışmayı ateşlediler. Bu da filmleri ciddiye almanın risklerini ve sonuçlarını –heyecanını- katladı ve bütün bunlar da içlerindeki tartışmaların bir disiplin değilse de, faal bir alan yarattıkları konferanslar, dersler verildi, makaleler, kitaplar yazıldı.

Medya çalışmalarının binyılında bu tartışmaların azalabileceğinin ihtimali, konularının dönüşüm geçirmesi olasılığında daha çok endişe vericidir çünkü filmlerin nasıl işlediğini anlamak ve nasıl bu şekilde işlediklerini sorgulayabilmek konusunda olgunlaşmış becerilerimiz, dikkatimizi çeken her türlü görsel-işitsel olguyu çalışabilmemizi sağlar (Andrew, 2007, s. 47-71). İnsani bilimlerdeki cevherlerin birçoğunun, edebi, felsefi, sosyokültürel ya da tarihsel arayışlarını bırakıp yirminci yüzyılın en gösterişli disiplinine döndükleri bir gerçektir. Bu akademisyenler çoğu zaman katmanlı, dâhice, tutkulu savlar ve konular ürettiler. Düşünme biçimleri yaratıp, bakma ve dinleme içgüdüleri geliştirdiler. Yazılmış olanların çoğu büyük bir kayıp yaşanmadan feda edilebilecek durumda olsa da, bu söylem, yani filmlerin nasıl işlediğini anlama isteği, çok değerlidir. Bu çalışmaların, söz gelimi, daha genel bir görsel-işitsel öğeler tarihinin altına girmesine, kültürel çalışmaların sisinin arasında dağılmasına, ya da iletişim çalışmaları dâhilinde diğerleri gibi bir test alanı haline gelmesine izin vermek, değerini her zaman, filmlerin davet edip, çoğunlukla da zorunlu kıldığı yoğunluk ve odaklanmadan almış olan bir şeyi kaybetmek demektir.

Yani, dikkat başka yönler (televizyon, internet, sanal gerçeklik, GPS) kaysa dahi, film nesnesinin kendine özgü doğası film çalışmalarının kesintisiz gelişimini destekler. Filmin kendisi her metni değersizleştirebilecek olan ıslah süreçlerine, geçici olarak da olsa dayanabilecek kadar farklı olarak değerlendirilmelidir. Filmler ve ilham verdikleri incelemeler ve yorumlamalar akademide geri plana düşmemelidir çünkü filmlerin kendine özgü doğası medya öğelerinin takımıyıldızında alışılmışın dışında bir olgudur.

Sebebi de şudur: Teknolojik medya türleri dolaysızlık vaat edip, bunu sağlamaya uğraşırlar,<sup>30</sup> ama sinemanın kendisi boşluklar ve yoklukların nesnesi haline çabucak gelmiştir ve en ilginç örnekleri hala böyledir. Başlangıcından beri sinemanın olağanüstü psikolojik ve kültürel voltajı gecikme ve zaman kayması üzerine kurulmuştur. *Décalage* olarak nitelendirdiğim şey, burasıyla orası, şimdiyle o zaman arasındaki boşluk, sinemanın ve tek tek her filmin kalbinde yatar (Andrew, 2009). Bu Fransızca terim boşluktaki çelişkiler ve gecikmeler, zamandaki atlayışlar anlamına gelir. En temel seviyede, film görüntüsü günümüzden geçmişe sıçrar çünkü montaj edilip bize gösterilen şey en az günler, haftalar, hatta aylar önce çekilmiştir. Meydana gelişindeki bu gecikme daha sonra yönetmeni seyirciden, seyircileriye aynı filmi farklı vakitlerde izledikleri için birbirlerinden ayıran zaman ve uzaklık içinde kendini tekrarlar. Bu ilişkilerin arasındaki boşluklar sinemanın televizyondan ve yeni medyadan farkını oluşturur. Filmler artık geçmiş ve erişilemez olanın izlerini taşıırken, televizyon ve özellikle internet şu anda yaşanmaları ve var olmaları

<sup>30</sup> Bolton da diğer yazarlar gibi bu noktanın üzerinde durur.

için icat edilmiştir. Televizyon hayatımızın ve evlerimizin kesintisiz bir parçasıdır, mobilya olarak satılmaktadır. Onlarca kanalda yirmi dört saat süren gevezelikler televizyonu banalleştirir. Buna karşın, sinemaya, evden çıkıp başka bir gerçekliğe geçmek suretiyle *gideriz*. Her gerçek sinemasal deneyimde *décalage* yani zaman aralığı vardır. Ne de olsa, sinema bizi kendimizde olmadığımız, sonrasında da kendimize gelemediğimiz bir uçuşa çıkarır.

Film nesnesi tüketiciler tarafından kaçırılıp bilgisayarların masaüstlerinde saklandığında farklı bir şekilde var olur, hatta hiç var olmaz. İzleyiciler filmleri bilgisayarlarında kendi zevklerine göre izlemekle kalmaz (istedikleri zaman durdurup başlatarak, farklı kısımları izleyerek, vb.), film sırasında başka pencerelerden işlem yapma fırsatını da kullanırlar (e-postalarının, filmin IMDb'deki maddesinin, notların, blogların, hava durumunun olduğu pencereler gibi). Sinema güçlü Windows sistemiyle çalışan, her şeyi içeren bilgisayar donanımlarında kullanılabilir yazılımlardan sadece biridir. Talebe bağlı olarak satın alınan ya da YouTube'da açılan filmler düz bir ekran üzerinde, kullanıcının isteğine bağlı olarak bir kâğıt oyunundaki gibi açılıp kapanan, değiştirilen başka pencerelerle birlikte belirir. Yirmi birinci yüzyılın bilgisayar ekranı, on dokuzuncu yüzyılın *cinématographe*'ı gibi, seyirciye o sırada konusu, türü önemli olmadan en son, en yeni ne varsa onu gösterir. Yirminci yüzyıla hükmeden sinema ise seyirciyi başka bir dünyaya çekip, geçmiş ve artık erişilemez bir şeyle karşılaşmasını sağlar.

Belki de yeni medya araçları – özellikle de bilgisayar oyunları, karşılıklı etkileşime dayanan internet ve sanal gerçelik- sinemanın derdinin hiç bir zaman doğrudanlık olmadığını anlamamızı sağlamıştır. Sinemanın ana göre, duruma göre hareket edişi –neorealizmi– her zaman asıl cazibesi olmuştur ve bizi kesinlikle dolaysız olmayan, yansıtan, yankı yapan büyük bir deneyime davet eden de o cazibedir. Filmler o kadar çok ve o kadar çeşitli deneyim sunar ve bunu o kadar güçlü yaparlar ki, haklarında yapılan aralıksız çalışmaları hak etmişlerdir. Filmler bizi denetim altında tutarlar ki onlardan ders alabilelim. Bu vazgeçmememiz gereken bir ilişkidir.

## Kaynakça

- Andrew, D. (2000). The “Three Ages” of Cinema Studies and the Age to Come. *PMLA*, 115, 341-51.
- Andel J. & Szczepanik, P. (Ed.) (2008). *Cinema All the Time: An Anthology of Czech Film Theory and Criticism, 1908-1939* (K. B. Johnson, Çev.), Ann Arbor & Michigan: National Film Archive.
- Andrew, D. (2007). A Film Aesthetic to Discover. *CiNéMAS* 17, 47-71.
- Andrew, D. (2008a). La Réception de Deleuze (H. Frappat, Çev.). F. Dosse & J. M. Frodon (Ed.), *Deleuze et les images* (s. 145-159). Paris: Cahiers du cinéma.
- Andrew, D. (2008b). Edgar Morin. Paisley Livingston & Carl Plantinga (Ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 408-421). Londra: Routledge.
- Andrew, D. (2009). Time Zones and Jetlag: The Flows and Phases of World Cinema. N. Durovicová & K. Newman (Ed.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1964). Rhetoric of the Image. *Communications*, 4.
- Bazin, A. (Eylül, 1956). *L'Hommeimaginaireet la fonctionmagique du cinéma. France observateur*, 331.
- Bellour, R. (2000). *The Analysis of Film* (C. Penley, Çev.). Bloomington & Indiana: Indiana University.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, (E. Jephcott vd, Çev.). Cambridge & Massachussets: Harvard University.
- Betz, M. (2008). Little Books. L. Grieveson & H. Wasson (Ed.), *Inventing Film Studies* (s. 319-352). Durham&London: Duke University.
- Bolter, J. D. (2008). Digital Media and the Future of Filmic Narrative. R. Kolker (Ed.), *The Oxford Handbook of Film and Media Studies* (s. 21-37). New York: Oxford University.
- Bordwell, D. ve Carroll, N. (1996). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison & Wisconsin: University of Wisconsin.
- Buck-Morss, S. (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge & Massachussets: Harvard University.
- Charney, L. & Schwartz, V. R. (Ed.) (1995). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California.
- Cohen-Se'at, G. (1946). *Essaısur les principesd'unephilosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota.
- Dosse, F. (2007). *Gilles Deleuze et Félix Guattari: Biographie croisée*. Paris: Editions La Découverte.

- Elsaesser, T. (1990). Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology, T. Elsaesser (Ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londra: BFI.
- Ford, J. (1972). John Ford's Young Mr. Lincoln (H. Lackner & E. Rohmer, Çev.). *Screen*, 13, 5-44.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University.
- İsimsiz, (2009). [www.cmstudies.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=798&Itemid=168](http://www.cmstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=798&Itemid=168)
- Kolker, R. (Ed.) (2008). *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*. New York: Oxford University.
- Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays* (T. Y. Levin, Çev. & Ed.). Cambridge & Massachusetts: Harvard University.
- Lefebvre, M. (2009). L'Aventure filmologique: Documents et jalons d'une histoire institutionnelle. *Cinemas: revue d'études cinématographiques [Cinemas: Journal of Film Studies]*, 19(2-3), 59-100.
- Kirsch, F. [Bazin, A.]. (1955) *La Revue internationale de filmologie*, 20-24, 95-97.
- Kirsch, F. [Bazin, A.]. (1956). *Cahiers du cinéma*, 57.
- Kirsch, F. [Bazin, A.]. (1951). Introduction a` une filmologie de la filmologie. *Cahiers du cinéma*, 5.
- Lang, A. (1948). *Le Tableau blanc*. Paris: Horizons de France.
- Lewis, B. (2009). Jean Mitry. Paisley Livingston & Carl Plantinga (Ed.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (s. 397-407). Londra: Routledge.
- Lowry, E. (1985). *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research.
- Metz, C. (Mart, 1965). Une Etapedans la réflexionsur le cinema. *Critique*, 21, 227-48.
- Metz, C. (1966). La Grande Syntamatique du film narratif. *Communications*, 8, 120-124.
- Metz, C. (1967). Problèmesactuels de théorie du cinéma. *Revue d'esthe'tique*, 20, 180-221.
- Metz, C. (1968-72). Sur la théorieclassique du cinéma: A propos des travaux de Jean Mitry. *Essaissur la signification au cinéma, 1. Cilt* (s. 9-86). Paris: Les Belles Lettres.
- Metz, C. (1973). Current Problems of Film Theory: Christian Metz on Jean Mitry. *Screen*, 14, 40-87.
- Metz, C. (1974). On the Impression of Reality in the Cinema. *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (M. Taylor, Çev.). New York: University of Chicago.



- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of Cinema* (M. Taylor, ev.). Oxford: Routledge.
- Mitry, J. (1990). *Aesthetics and Psychology of the Cinema* (Christopher King, ev.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University.
- Morin, E. (1962). *L'Esprit du temps: Essaisur la culture de masse*. Paris: Garisset.
- Morin, E. (2005). *The Stars* (R. Howard, ev.). Minneapolis: University of Minnesota.
- Mulvey, L. & Wollen, P. (2008). From Cinephilia to Film Studies. L. Grieveson & H. Wasson (Ed.), *Inventing Film Studies* (s. 217-32). Durham & London: Duke University.
- Polan, D. (2007). *Scenes of Instruction: The Beginnings of the U.S. Study of Film*. Berkeley: University of California.
- Price, B. (2008). The Latest Laocon: Medium Specificity and the History of Film Theory. *The Oxford Handbook of Film and Media Studies* (s. 38-82). New York: Oxford University.
- Rodowick, D. N. (2007). An Elegy for Theory. *October*, 122, 91-109.
- Rodowick, D. N. (2008). Dr Strange Media, or How I learned to stop Worrying and Love Film Theory. L. Grieveson & H. Wasson (Ed.), *Inventing Film Studies* (s. 374-398). Durham & London: Duke University.
- Rohmer, E. (1959). La Somme d'André Bazin. *Cahiers du cinéma*, 91, 36-45.
- Trope, A. (2008). Footstoll Film School: Home entertainment as Home Education. L. Grieveson & H. Wasson (Ed.), *Inventing Film Studies* (s. 353-372). Durham & London: Duke University.
- Turvey, M. (2007). Theory, Philosophy, and Film Studies: A Response to D. N. Rodowick's "An Elegy for Theory", *October*, 122, 110-120.
- Warner W. B. & Siskin, C. (2008). Stopping Cultural Studies. *Profession*, 94-107.
- Vidal, J. (1947). Filmologues Distingue's. *cran Francaise*, 119, 11.