

## Dudley Andrew ile Söyleşi: Sinemanın Enerjisine İnancımı Hiç Yitirmeyeceğim



Ahmet Gürata

*Sinema araştırmalarına ilgi duyan hemen herkes daha yolun başında Dudley Andrew ismiyle tanışmış, onun Büyük Film Kuramları kitabından yararlanmıştır. Sinema araştırmaları disiplinin öncü isimlerinden olan Andrew, halen Yale Üniversitesi'nde ders veriyor. İlgi alanları, sinema kuramlarından dünya sinemasına uzanıyor. sinecine ekibi olarak sinema araştırmalarını tartışmaya açmayı hedeflerken ilk aklımıza gelen isimlerden biri yine Dudley Andrew oldu. Son kitabı Nedir Sinema! 'yı (What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge) bahane edip, kendisiyle uzun bir söyleşi gerçekleştirdik. Andrew sinema araştırmaları sorgulamamız için sağlam bir çerçeve sunarken ufukumuzu da genişletti.*

**Eğer çok alakasız bulmazsanız, sinemaya dair anılarınızdan başlamak istiyorum. İzlediğiniz ilk filmleri hatırlıyor musunuz? Çocukluğunuzdan sinemaya dair ne tür anılarınız var?**

Yetiştiğim dönem, sinema açısından harika bir geçiş dönemiydi. Bu nedenle çok şanslıyım. Belki de dışarıdan bakıldığında sinemanın ne olduğunu araştıran mesafeli bir kuramcı gibi görünüyorum, ancak herkes gibi benim de hayat hikâyem meselelere nasıl baktığımı büyük oranda belirledi. Bu nedenle sorunuz alakasız sayılmaz. Los Angeles'da büyüdüm, hatta bir yaz Universal Stüdyoları'nda çalıştım. Çevremde sinema dünyasından insanlar vardı. Örneğin, küçük bir çocukken Gregory Peck'in evine gazetesini ben dağıtıyordum, Hitchcock'la çalıştığı dönemde Grace Kelly bizim gittiğimiz kiliseye geliyordu ve bir sıra önümde oturuyordu. Ama o sıralarda Hollywood filmleri çok da ilgimi çekmiyordu. Herkes gibi sinemaya gidiyordum, o kadar.

Sinemayla ilgilenmeye üniversitede okurken başladım. Bir yaz tatilinde ailemin yanına dönecek param yoktu ve o yaz sinema kulübüne üye oldum. Kulübün düzenlediği Orson Welles Filmleri Festivali'ne gittim. Kampüste hiç arkadaşım yoktu ve yalnızdım. Dört gün içerisinde, *Yurttaş Kane*'i (*Citizen Kane*, 1941), *Muhteşem Amberson*'ları (*The Magnificent Ambersons*, 1942) ve *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) belki de dörder kez izledim. Ve çok etkilendim. 1963 ya da 64 yılıydı... Sanırım bu deneyim önemli bir etken oldu. Sinema kulübünün bir parçası oldum ve bütün film gösterimlerine katıldım. Yazları Los Angeles'a döndüğümde de, elimden geldiğince çok film izliyordum. Sanırım

Truffaut'nun filmlerini ilk kez 1962'de gördüm. Hollywood'ta sinemaya gidiyordum. Günümüzde gençler rock konserlerine gidiyorlar. Bizse sinemaya gidiyorduk ve ardından kafelerde oturup sinema üzerine konuşuyorduk. Yeni Dalga filmlerini ve Antonioni filmlerinin çoğunu gösterime girer girmez izledim. Gazeteleri takip eder ve bazı filmlerin Güney Kaliforniya'daki ilk izleyicisi olmaya çalışırdım. Örneğin, *Kızıl Çöl'ü (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)* ABD'de ilk görenlerden biriydim. Filmin gösterime girdiği ilk gün, ilk seansa bilet almıştım. Bugün gibi hatırlıyorum. Edebiyat okuyan biri olarak bu benim için bir tutkuydu. Bütün Yeni Dalga filmlerini izlemeye çalışıyordum, üstelik yalnızca Fransa'da çekilenleri değil. Truffaut'nun arkadaşı Kanadalı yönetmen Claude Jutra'nın *Hepsini Al (A Tout Prendre, 1964)* filmini beğendiğimi hatırlıyorum. Çoğu insanın bugün hatırlamadığı birçok film izledim. Marcel Ophüls'ün komedi filmi *Muz Kabuğu (Peau de banane, 1963)*, Godard'ın yeni filmiyle birlikte ardarda gösteriliyordu. Ancak, film yeterince ilgi görmedi. Bu filmi çok az kişi izledi ve bugün çok az insan Ophüls'ün aynı zamanda komedi yönetmeni olduğunun farkında. Sanat filmi gösteren sinemalarda başı Bergman ve Antonioni çekiyordu. İki de çok önemli isimlerdi. Üniversitede sinema kulübü başkanı olduğumda onların filmlerini göstermeye başladım. 1960'lar sinema için olduğu kadar benim için de müthiş zamanlardı.

**Anlaşılan filmler bugüne oranla daha erişilebilirmiş. En azından Avrupa filmleri ABD'ye daha rahat giriyormuş.**

1967-68 sezonu, ABD'de gösterime giren Avrupa filmlerinin sayısının en yüksek olduğu yıl. New York'ta gösterilen filmlerin % 10'unu yabancı filmler oluşturuyordu. Bu Amerika için büyük bir oran. Her şehirde gösterilen yabancı film sayısı bu kadar yüksek olmasa bile, üniversitelerin sinema kulüpleri bir şekilde bu filmlere ulaşıyordu. Bizim sinema kulübü daha çok 16 mm ve az da olsa 35 mm kopyalar gösteriyordu. Hararetli tartışmalar gerçekleşiyordu —tabii, hemen her gösterime katılan fanatik bir azınlık arasında. Sinema kulüplerinin aralarında bağlar mevcuttu. Dartmouth Sinema Kulübü ile Teksas Üniversitesi Topluluğu bastıkları programları paylaşıyordu.

1967'de Columbia Sinema Okulu'na girdim ve New York'a taşındım. O yaz Çek Yeni Dalgası ile tanıştım ve sanırım 11 Çek filmi izledim. Prag Baharı'nın eli kulağında. Filmleri hayranlıkla izledim. *Cezayir Savaşı'nı da (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966)* gösterime çıkar çıkmaz izledim. Kara Panterler'in gerilla savaşı tekniklerini öğrenmek için bu filmden yararlandıkları iddiası ortaya atılmıştı. Son derece dramatik bir dönemdi, zira Martin Luther King vurulduğunda New York'taydım. İnsanlar bir ayaklanmadan endişe duyuyorlardı. O tarihlerde New York'taki sinema ortamı müthişti.

**Bu dönemde, Fransa'daki sine-kulüpler kadar olmasa da, sinema topluluklarının önemli rolü olmuş anlaşılır. Sinemaseverliğin gelişimine katkıda bulunmuşlar...**

Fransa'da sinema toplulukları şehir hayatının bir parçasıydı. ABD'deki durumdan ise emin değilim. Örneğin, New York'ta herhangi bir sinema derneği hatırlamıyorum. Sinema, üniversitelerde, belki bir ölçüde müzelerde yoğunlaşmıştı. Modern Sanatlar Müzesi MOMA filmlerin dağıtımında önemli

bir rol oynuyordu. Ayrıca, bastıkları program notları da filmlerle ilgili tartışmalara temel oluşturuyordu. Sinemaseverliğin yaygınlaşmasında en önemli rolü üniversitelerin sinema toplulukları oynadı sanırım. Yanılıyor da olabilirim, çünkü Antonioni, Bergman ve Fellini'nin filmleri aynı zamanda şehirlerdeki büyük sinemalarda da gösteriliyordu. Ama bu filmler hakkında tartışmalar düzenlendiğini hatırlamıyorum. Buna karşılık, sinema topluluklarında bu türden tartışmalar yapılıyordu. Gerçek anlamda sinema eğitimi ise henüz başlamamıştı. Bu rolü sinema toplulukları yerine getiriyordu. Yönetmenlerle söyleşiler düzenliyorlardı, tabii genellikle daha az ünlü olanlarla... Bir keresinde genç bir Kanadalı yönetmeni davet etmiştim, üniversite bütçesi ancak o kadarına el veriyordu. Gelen konuklardan nasıl film yapıldığını, dağıtımın nasıl işlediğini, filmlerin izleyici üzerindeki etkisini vs. öğrenmeye çalışıyorduk.

1966'da ayrıca *Cahiers du cinema* dergisinin İngilizce versiyonu yayınlanmaya başladı. Eleştirmen Andrew Sarris bu işi bir yıl sürdürdü. Derginin bütün sayılarını almıştım, hâlâ bir köşede duruyor. Fransız sinema eleştirisiyle böyle tanıştık. Bazin'in *Sinema Nedir*'inin (*Qu'est-ce que le cinema?*) İngilizce çevirisi içinse 1967 sonunu beklememiz gerekecekti. Ancak 1966'da, Sarris eski *Cahiers*'nin nasıl bir dergi olduğunu göstermek için Bazin'in birkaç ünlü makalesini yayınladı. Yine bu dergi sayesinde Truffaut'nun *Fahrenheit 451* (1966) çekim günlüklerini okuyabiliyorduk. Bizim onu okuduğumuz sırada Truffaut'nun çekim yapıyor olduğunu bilmek son derece heyecan vericiydi. Buna karşılık İngilizce sinema dergileri daha sıradandı. *Film Culture*, *Film Quarterly* ve *Sight & Sound*, bu dergiler arasında en iyileriydi. Sinema topluluğumuzun bürosunda bu ve benzeri film dergileri bulunuyordu. Film çekiyor, filmler üzerine sohbet ediyor, gösterimlerde ve sonrasında tartışmalar düzenliyorduk.

**O tarihlerde edebiyat mı okuyordunuz? Sinemaya dair akademik ilginiz ne zaman başladı?**

Evet, edebiyat ve felsefe alanında çift anadal eğitimi alıyordum. Pek çok felsefe dersi aldım. Edebiyat okumak için Fransızca ve Almanca öğrendim. İşte sinema akademik olarak o tarihlerde hayatıma girdi. Karşılaştırmalı edebiyat merakım sayesinde... Birden fark ettim ki, Satyajit Ray filmleri de, en az okuduğum Rus romanları kadar, anlatı aracılığıyla bana bambaşka bir dünyanın kapılarını aralıyordu. Ray'in bulabildiğim bütün filmlerini seyrettim. Benzer biçimde 1930'ların Fransız filmlerine dadandım. Tıpkı Gide ya da Malraux okumak gibiydi.

Ancak, esas belirleyici an lisans eğitiminin son döneminde karşıma çıktı. Başarılı bir öğrenciydim, bu nedenle son senemde ders almak yerine bir danışman yardımıyla bitirme tezi yazma imkânı sundular. Bu hakkı yalnızca üç öğrenciye tanımışlardı. Ben de tez konusu olarak sinema estetiğini seçtim. Danışmanım aynı zamanda sinema topluluğunda da görev alan Donald P. Costello'ydu. Daha sonra Fellini hakkında harika bir kitap yazdı. Çok iyi bir İngiliz edebiyatı hocasıydı ve sinema hakkında çok şey biliyordu. Bir anlamda ne istiyorsam onu yapmama izin verdi. Ben de film estetiğiyle ilgili ne bulursam okudum. Üniversitemizin kütüphanesi çok parlak değildi; bu yüzden Los

Angeles'a UCLA Kütüphanesi'ne gittim. Kracauer'ın kitabı kısa bir süre önce çıkmıştı: *Sinema Kuramı: Fiziksel Gerçekliğin Kefareti (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality, 1960)*. Her ne kadar kitabı çok sevmesem de, iyi yazılmış bir yapıtı ve bana sağlam bir çerçeve sundu. Velhasıl, bütün yılı 200 sayfalık bir tez yazarak geçirdim. Meselenin yüzeyini ve derinliğini kavradım. Tabi bunlar bilinen konulardı, ancak bana Antonioni ve Resnais hakkında daha derinlemesine yazma imkânı sağladı. Antonioni'yle ilgili bölümü son derece prestijli bir dergide yayınlama şansına eriştim. Yazım, Susan Sontag'ın E.M. Cioran ile ilgili makalesinin yanında yer alıyordu. İnanılmazdı, belki de en iyi yayınlarımdan biriydi ve henüz 21 yaşındaydım. Antonioni'nin filmlerinde, özellikle de *Kızıl Çöl (1964)* ve *Cinayeti Gördüm*'deki (*Blow-up, 1966*) nesnelere ilgili bir yazıydı. Çok hoşuma gitti. Kendi kendime "sanırım bu konuda başarılıyım" dedim. Böylece sinema konusunda yüksek lisans yapmak için Columbia Üniversitesi'ne başvurduğum. Daha önce hiç sinema dersi almamıştım. Üniversitede bir iki sinema dersi vardı, ama ilginç gelmemişti.

Columbia'da film çekmeyi öğrendim. Ama Columbia'nın iyi bir film yapım okulu olmadığını düşünüyordum. Bunun üzerine sinema estetiği çalışmaya karar verdim. Prag okulu üyelerinden Mojmir Drvota ile çalıştım. Ayrıca, Pasolini'nin *Şiir Sineması* kitabını çeviren Paul Ronder'dan kurgu öğrendim. Mezuniyet filmi yerine, Alain Resnais ile ilgili akademik bir tez yazdım. Yıl 1968 ve o yıl ilk kez Bazin okudum. Arkasından edebiyat ve sinema okumak üzere Iowa Üniversitesi'ne gittim. Iowa'daki sinema araştırmaları programı belki de ABD'deki en iyi programdı, ayrıca son derece güçlü bir edebiyat kuramı grubu vardı.

#### Fransa'ya ne zaman gittiniz?

Aslında 1973'e kadar pasaportum bile yoktu. O tarihe kadar hep ABD'deydim. Vietnam Savaşı'na dahil olmamak için çabalıyordum. O yıllarda her şey belirsizdi. Bir yandan okulu bitirmeye çalışırken, bir yandan da savaştan endişe duyuyordum. Oldukça zor zamanlardı. Bazin üzerine yazdığım tezi bitirdikten sonra Fransa'da bir yıllık bir burs kazandım. 27 yaşında olmalıyım. Fransızca okuyabiliyordum ama hiç Fransızca konuşmamıştım. Ailemle Fransa'ya gittim ve 1973-74 arasında bir yıl kaldım. Çok verimli bir yıldır. Her ay *Büyük Film Kuramları*'nın (*The Major Film Theories*) bir bölümünü yazdım. Bu kitapla ne yaptığımı çok iyi biliyordum. O nedenle sabahları onu yazarken, öğleden sonraları da Bazin biyografisiyle ilgili araştırma yapıyordum. Fransa'da iki şey yaptım: *Büyük Film Kuramları*'nı yazdım ve Andre Bazin biyografisiyle ilgili olarak bulabildiğim herkesle görüştim. Tezim Bazin'in Fransız felekesesiyle ilişkisi üzerinedir. Fransa'daki entelektüel hayatı konu ediniyordu. Onu hiçbir zaman bastıramadım. Ancak, Oxford Üniversitesi Yayınevi ile anlaştıktan sonra çalışmanın daha biyografik olmasını kararlaştırdık. Fransızcam iyi değildi ve görüştüğüm insanlarla röportaj yapabilmek için birkaç ay geçmesi gerekti. Eğer şimdi o röportajları yapacak olsaydım başka sorular sorardım ve daha fazla insanla görüşürdüm. Ne yazık ki o zamanlar bu konuda yeterince maharetli değildim. Yine de o tarihlerde konuya yönelik heyecanımı yansıtan bir gençlik enerjisi var kitapta (*Andre Bazin, Oxford University Press, 1978*). Fransa'dan döndüğümde iki proje de hemen hemen hazır gibiydi.

**Büyük Film Kuramları’na** daha sonra geleceğiz, ama önce sinema araştırmalarını konu alan iki makalenize, “Sinema Araştırmalarının ‘Üç Çağı’” (“The ‘Three Ages’ of Cinema Studies and the Age to Come”, *PMLA*, 115: 3, 2000, s. 341-351) ve “Sinema Araştırmalarının Özü ve Gelişimi”ne (“The Core and Flow of Film Studies”, *Critical Inquiry* 35, 2009, s. 879-915) değinmek istiyorum. Bu yazılarınızda sinema araştırmalarının tarihini dönemselleştirmeye çalışıyorsunuz. İlkinde tarihi üç döneme ayırırken, ikincisinde iki ana döneme odaklanıyorsunuz. Neden böyle bir değişikliğe gerek duyduunuz?

Bu konudaki fikirlerimin değiştiğini sanmıyorum. Sadece odağımı biraz kaydırdım. “Sinema Araştırmalarının ‘Üç Çağı’” daha çok ABD’deki duruma odaklanıyordu. Amerikan dil ve edebiyat hocalarına hitap eden *PMLA* dergisinde yayınlanmıştı. Ancak, “Sinema Araştırmalarının Özü ve Gelişimi”nde sinema kuramının tarihiyle ilgili görüşlere —en azından başlangıçta— farklı bir eksenden yaklaşmak istiyordum. Zira herkes sinema araştırmaları disiplini sanki ABD ve İngiltere’de doğmuş ve sonlanmış gibi yazıyordu. Fransa’daki durumu yakından bilen biri olarak, bu çok rahatsız ediciydi. Ayrıca, senin de bildiğin gibi Türkiye’den yeni dönmüştüm. Japonya’daki meslektaşlarımla temasım vardı ve meseleyi o açıdan da görmeye çalışıyordum. Çalıştığım Yale Üniversitesi’nde Japon film kuramı son derece güçlü. İşte bu nedenle, sinema araştırmalarının yalnızca Amerikan Sinema Araştırmaları Derneği’nde (SCS, daha sonra SCMS) olup bitenlerle sınırlanmayacağını vurguladım. SCS, perspektifini ne kadar geniş tutumaya çalışırsa çalışsın sonuçta yerel bir yapı. Makalenin esas amacı buydu: disiplini uluslararası kılmak.

**Makalenizin örnek çalışmasını oluşturan Fransa, Japonya ve Türkiye’yi aşına olduğunuzdan dolayı mı seçtiniz?**

Türkiye’deki enerjiden çok etkilenmiştim. Sinema araştırmaları eşgüdüm içerisinde değildi ve ABD ya da Fransa’da olduğu gibi maddi açıdan desteklenmiyordu. Ancak, çok verimli bir heyecan ve enerji vardı. Farklı bir bilgi birikimi söz konusuydu. Özellikle de dergilerdeki tartışmalar, bana sinema araştırmalarının esasında ne derece canlı olabileceğini hatırlattı. En son Ljubljana’da buna benzer bir deneyim yaşadım. Bir konuşma yapmak üzere davet edilmiştim. Slovenya’da gerçek anlamda bir sinema eğitimi söz konusu değil. İletişim bölümlerinde sinemayla ilgili dersler veriliyor. Belki bir gün o da olacak. Ama umarım şu andaki ortamı yitirmezler. Harika bir sinematekleri var, nefis bir eski sinema salonunda faaliyet gösteriyor. Sinema, şehrin merkezinde ve birkaç salonu var. Çok sayıda film gösteriyorlar. Program sabah 11’de ilkokul çocuklarına yönelik filmlerle başlıyor. Ayrıca, kafe ve kitapçıları da var. Bir dergi ve çeşitli kitaplar yayınlıyorlar. Etkinlikler düzenliyorlar. Bazin’in *Sinema Nedir*’inin tamamını Slovenceye çevirmişler. 1,7 milyonluk bir ülke için bu inanılmaz bir şey. Bütün hepsi bir sinematek tarafından gerçekleştirilmiş. Kendi kendime dedim ki: “ABD’de olmayan bir enerji ve üstelik akademi dışında bir yapı”.

Türkiye’de, anladığım kadarıyla, sinemayla ilgili yayınlar ve tartışmalar konusunda üniversiteler öncülük yapıyor. Ama yine görebildiğim kadarıyla her

şey bununla sınırlı değil. Örneğin, *Altyazı* dergisi Boğaziçi Üniversitesi'nde yer almakla birlikte herhangi bir sinema programına bağlı değil. Onların film merkezi fikrini çok sevdim. Bu ABD'de görmezden gelinen bir taban deneyimi. Türkiye'de gördüğüm bu yapı, sinemayla entelektüel ilişki kurma konusunda daha doğal bir yöntem. Amerikalıların bunu kıskanması gerekir diye düşünüyorum.

**Bu üç ülke (Fransa, Japonya ve Türkiye) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar neler sizce?**

Sinema kulüpleri, üniversitelerin sinema programlarından farklı bir sinemaseverlik kültürü oluşumuna aracılık ediyor. Sinema araştırmaları ABD'deki Sinema Araştırmaları Derneği gibi bir kurumun çatısı altında örgütlendiğinde, her şey çok fazla profesyonelleşiyor. Genç akademisyenler sinemayla ilgili hararetle tartışmalar yerine, çalışılmamış alanlar bulmaya yöneliyor. Daha küçük ülkelerde ise, sinemaseverler ilgiye ve tartışmaya değer sanat sineması, deneysel ya da alternatif film yapım pratiklerini gözardı etmiyorlar. Bu tür durumlarda sinemanın yapabilecekleri konusunda daha umutluyum. Türkiye'de belki de dünya sinemasına katkıda bulunmaya yönelik bir heyecan olduğu için yeni üslup arayışları var. Bu tür avantgard eğilimler Türkiye'yi uluslararası sanat dünyasının bir parçası haline getiriyor. Öte yandan, ABD'de sinemayla ilgilenenlerin çoğu bir an önce profesyonelleşmek istiyorlar. Halihazırda oturmuş bir yapıda mevki edinmeye çalışıyorlar. Türkiye ve Slovenya gibi ülkelerde bu tür örgütlenme ve profesyonelleşme çok söz konusu değil. Bu da, söylemi tek tek filmlerin yönlendirmesine imkân tanıyor. Ayrıca, başka ülkelerin sinema kültürlerine de fazlasıyla açıklar. Yeni sinemaya karşı bu heyecan, insanların izlemek istedikleri filmler hakkında bir tartışma ortamı yaratıyor. Filmler ve yönetmenlerin bakış açısı aracılığıyla, dünyayı daha farklı bir yer haline getirebileceğimize dair bir inanç söz konusu. Bu da genç heveslileri farklı filmler üretmek konusunda heyecanlandırıyor.

Fransa, ABD, İngiltere ve Avustralya gibi profesyonelleşmenin daha fazla olduğu yerlerde, gençler genellikle akademide iş bulabilmek için sinema okuyor. Bu, gençlerin kişisel tercihlerden çok camianın durumuyla ilgilenmeleri, işlenmemiş konular, denenmemiş yaklaşımlar bulmaya yönelmeleri anlamına geliyor. Sinemaseverlik bu yüzden enerjisini yitiriyor ve giderek daha fazla akademik edebiyat çalışmasına benziyor. Bu da bir bakıma gerekli ve iyi bir şey. Ama, "profesyonel olmayan" ve "bir şeyi tutku derecesinde seven" anlamlarına gelen amatörlüğün yitiriliyor oluşuna üzülüyorum.

**Türkiye'de de sinema araştırmaları giderek doyma noktasına geliyor. Bu alanda iş bulmak giderek daha zorlaşıyor.**

Türkiye'de alan çok hızlı büyüdü. İnsanların sadece moda olduğu için sinema araştırmalarına yöneldiğini mi düşünüyorsun? Bu demektir ki, yeni açılan programlarda okuyan öğrencilerin hepsine yetecek iş sahası olmayacak. ABD'de pek çok okulun sinema ve medya araştırmaları doktora programı var. Her yıl doktora derecesine sahip onlarca öğrenci mezun oluyor. Bunların kaçısı iş bulabiliyor? Alan bu sayıyı absorbe edecek düzeyde büyüyor. Ama nereye doğru? Yeni medyaya, sosyolojik konulara doğru... Bu genişlemenin bizi sinema

araştırmalarının “özünden” uzaklaştırmasından endişe duyuyorum. Yazdığım makale de bununla ilgili. Umarım Türkiye’de, yeni bakış açılarıyla değerlendirilecek olsa da, filmlerin önceliğini yitirmezsiniz.

**Biraz da sinema araştırmalarının başlangıcından söz edelim. Belirleyici bir an olarak Christian Metz’in Jean Mitry’nin kitabıyla ilgili yazdığı eleştiriye değiniyorsunuz. Sonrasında ise, Fransa merkezli göstergebilimsel çalışmalardan Amerikan sinema araştırmalarına doğru bir geçiş var. Bunu biraz açabilir miyiz?**

Bu çok katmanlı ve karmaşık bir konu aslında. Metz, Mitry ile ilgili olarak 1960’larda bir dizi yazı kaleme almıştı ve bunlar ancak birkaç yıl sonra ABD’ye ulaştı. O tarihlerde ciddi sinema araştırmaları programları açılmıştı. Ben Iowa Üniversitesi’nde çalışıyordum. Orada bir süredir sinema araştırmaları programı vardı. Iowa’ya ek olarak Northwestern ve Wisconsin üniversitelerinde sinema programları vardı. Daha sonra, Texas, UCLA ve USC benzer programlar açtılar. Doğu’da ise New York ve Boston üniversiteleri vardı. 1968’den 1974’e kadar sinema araştırmalarında egemen yaklaşım biçimi *auteur* ve ulusal sinema ağırlıklıydı. Antonioni, Fellini, Truffaut gibi yönetmenlerin kampüste belirli bir ağırlığı vardı. Dolayısıyla bu üniversitelerin ders programlarında bile bir tür *sine-kulüp* yaklaşımı gözlemleniyordu. Sinema hocalarının çoğu edebiyat kökenliydi ve sinemaya yönelerek öğrenci sayılarını arttırmışlardı. Ancak, en iyi akademisyenler Avrupa’daki gelişmeleri takip ediyor ya da araştırma amacıyla oraya gidiyorlardı. Göstergebilime yönelik artan bir ilgi vardı.

*Diacritics* gibi karşılaştırmalı edebiyat dergileri, yapısalcılık ve post-yapısalcılıkla ilgili makalelerin yanı sıra, sinemayla ilgili tartışmalara yer veriyorlardı. Kendi kişisel tarihimden örnek verecek olursam, o tarihlerde göstergebilimle ilgili okumalar yapıyordum. Bulduğum Iowa’da, Gayatri Spivak Derrida’yı İngilizceye çeviriyordu. Derrida birkaç kez Iowa’ya gelmişti. Geoffrey Hartmann ve Hillis Miller da düzenli ziyaretçiler arasındaydı. Yapıbozumunu yeni yeni öğreniyorduk ve sinema araştırmalarını nasıl etkileyeceğini tartışıyorduk. Metz ise, bize sinemanın bir dil dizgesi gibi çalıştığını söylüyordu. 1970’lerin ilk yarısında sinema araştırmaları hâlâ ağırlıklı olarak bir metni olabildiğince derinlemesine yorumlamak olarak anlaşılıyordu. Konferanslarda bu türden fikirler dile getiriyorduk. 1967’de kurulan Amerikan Sinema Enstitüsü Washington’da bir konferans düzenlemişti —buna söz konusu makalemde değinmedim. Sanırım 1972’ydi. Konferansa katılanlar arasında Raymond Bellour’un yakın arkadaşı Thierry Kuntzel gibi önemli isimler vardı. Konferanstan kısa bir süre sonra öldü. 1970’lerde *M* (Fritz Lang, 1931) ve *En Tehlikeli Oyun* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel ve Ernest B. Schoedsack, 1932) gibi filmlerle ilgili harika makaleler yazmıştı. Son derece parlak bir eleştirel zekaya sahipti. Psikoanaliz eğitimi almıştı ve Roland Barthes’ı çok iyi biliyordu. Barthes’ın *S/Z*’nin en etkili olduğu zamanlardı. Kuntzel ile Paris’te de görüşüyorduk. Barthes’ın yöntemini sinemaya uygulamayı ondan öğrendim. Lafi uzatmayayım, 1972’deki konferansta ayrıca İsraili eleştirmen ve kuramcı Daniel Dayan’la tanıştım. Dikiş (*suture*) kuramı üzerine çalışıyordu. Diğer katılımcılar, bütün bunların Maksizm’le olan ilişkisinden söz ediyorlardı. Ben daha henüz yolun başında olan genç bir

akademisyendim. Öğrencilerse, “ABD’de yaptığımız her şey yanlış; Avrupa’da çok daha iyi şeyler oluyor” diye düşünüyordu. Üniversitede sinema ve dil konusunda tartışmalar yapıyorduk. Bu çerçevede birkaç makale yazmaya çalıştım. Sonuçta bir geçiş dönemiymi. 1973-74’te Paris’e gittiğimde Metz’in seminerlerine katıldım. O zamanlar henüz basılmamış olan *Hayali Gösteren (Le Signifiant imaginaire, 1977)* üzerine çalışıyordu. Bu sayede o çalışmayla tanışmış oldum. ABD’ye döndüğümde, iki farklı sinema kuramı olduğunu fark ettim. Bir tarafta hümanist yönelimli standart sinema araştırmaları paradigması vardı. Tıpkı edebi metinler gibi filmleri de yorumlanacak metinler olarak değerlendiriyordu. Sanırım ben de bu eğilime yatkındım. Sinemayla ilgili dersler sunan üniversitelerin çoğunda bu paradigma egemendi. Ancak, benim gibi Avrupa’ya gidip gelen hocaların olduğu yerler, öğrencileri daha *anti-auerist* olarak nitelendirilebilecek bir yaklaşımla tanıştıyordu. Göstergibilim ve psikoanalizden yararlanarak sinemayı bir dil, tür ve kültürel sistem olarak ele almaya çalışıyorduk. Avrupa’da kaçınılmaz olarak Marksist bir yaklaşım egemendi. Bütün bunları doğrudan Avrupalı akademisyenlerden öğrendik. Her yıl Iowa’ya bir misafir öğretim üyesi davet ediyorduk. Jean Mitry ile başladık. 1973’te Fransa’ya gittiğimde benim yerime ders verdi. Daha sonra, Geoffrey Nowell-Smith, Jacques Aumont, Marc Vernet, Thomas Elsaesser, Annette Kuhn, Roger Odin ve Francesco Casetti gibi isimleri getirdik. Genellikle altı haftalık bir süre için geliyorlardı, bazense bu süre bir yıla kadar uzuyordu. Bu sayede Avrupa’da olup bitenleri yakından takip ediyorduk. Çok güzel zamanlardı. Harika yüksek lisans öğrencilerimiz vardı. Bu kadar başarılı olacaklarını bilmiyordum ama gerçekten çok iyidiler. En yeni yöntemleri araştırıyorlardı. 1970’lerde Iowa’da okuyan öğrenciler arasında David Bordwell, Mary Ann Doane, Bobby Allen, Thomas Schatz, Philip Rosen, David Rodowick ve Mimi White gibi isimler vardı...

Örneğin Mimi White —ki şimdilerde Northwestern Üniversitesi’nde dekan, ABD’de daha kimse Michel de Certeau adını duymamışken de Certeau’yla ilgili bir tez yazdı. Tarih ve Fransızca eğitimi görmüştü. Ben de Certeau ile onun sayesinde tanıştım. Diğer yüksek lisans öğrencileri de aynı derecede başarılıydı. Toparlayacak olursak, doğru öğrenciler ve “ithal” hocalarla Iowa uluslararası düzeyde etkili bir kurum oldu. Eminim aynı şey Annette Michelson’lı NYU ve İngiltere’den hocaların olduğu Northwestern gibi sinema bölümleri için de geçerlidir. Bu sayede, 1970’lerde sinema araştırmalarında *auteurcü* çizginin dışına çıkılmaya başlandı. Bazıları bundan rahatsızlık duydu. Üzerine yazıp çizdiğim yapısalcılıkla ilgili bazı itirazlarım olsa da, ben de bir filmi incelemek için en heyecan verici yöntemin bu olduğuna inanıyordum. Bu yüzden, 1980’lerde, Avrupa temelli bu kuramsal yaklaşımın yerini kültürel araştırmalar ve amprik sinema tarihi çalışmaları almaya başlayınca çok şaşırđım. Belki karşılaştırmalı edebiyat okuduğum, belki de Amerikan sinemasına duyduğum güvensizlikten dolayı yüzümü hep Avrupa’ya çevirmiştim.

**İtiraf etmeliyim ki, sinema araştırmalarında kullanılan göstergibilimi —en azından erken dönemdeki örneklerini— anlaşılmaz buluyorum. Zaten Christian Metz de bu projesini tamamlayamamış, tek tek filmler üzerinde sınıyamamıştı. Bu nedenle Amerikan film araştırmalarının en büyük katkısının göstergibilimi,**



**biçimsel çözümlene çerçevesinde, anlaşılabilir ve uygulanabilir kılmak olduğunu düşünüyorum. Bu görüşe katılıyor musunuz?**

Kesinlikle. Söylediğin çok doğru. Yakınlarda Fredric Jameson’la sohbet ediyorduk. Konu göstergebilime geldi. “Bunca çabaya değer miydi?” dedi; “Hatırlar mısın, o karmaşık tartışmaların içinde nasıl çabalıyıp duruyorduk”. *Dilin Hapishanesi (The Prison-House of Language, 1975)* kitabını yazan Jameson’dan söz ediyoruz... O bile film dilinin öğelerini bulma çabamızda kendimizi kandırıp kandırmadığımızı sorguluyor. Daha sonraları Jameson göstergebilimi bir tarafa bırakıp sinema konusunda çok önemli bir akademisyen oldu. Tabii meselelere geniş bir toplumsal perspektiften bakabildiği için... Her neyse, Jameson, göstergebilimsel dönemi gerekli ancak geçmek zorunda olduğumuz talihiz bir dönem olarak değerlendiriyor. Bence göstergebilim hâlâ sinema araştırmalarını bir noktaya taşıyabilir. Ancak, lastik reklamlarında söyledikleri gibi, yolu sağlam kavramıyorsa, savrulmalara neden oluyordu.

Öğrencilerime öğretmekle birlikte, ben göstergebilimi yeterince derinlemesine çalışmadım. Hâlâ Roger Odin’i ve gösterge-pragmatik çalışmalarını kullanıyorum. Bazı akademisyenler yeniden göstergebilime dönüyor. Örneğin John Mowitt’in *Yeniden-Değerlendirmeler: Postkolonyalizm ve Yabancı Sinema Dilleri (Re-takes: Post-coloniality and Foreign Film Languages, 2005)* adlı bir çalışması var. Senegal sinemasına ve yönetmen Ousmane Sembene’ye odaklanıyor. Afrika’daki sinema dilinin daha geniş bir dil ailesinin diyalekti olarak değerlendirilebileceğini öne sürüyor. Bunu incelemek için sinemayı bir dil dizgesi olarak ele alıyor ve konuşma dilinin işleyiş biçimiyle karşılaştırıyor. Okuyucuyu 1970’lerin zor metinleri arasında dolaştırıyor. Bu kitabı okumak benim açımdan harika bir deneyimdi. Zira zordu ve bütün o bilgilere geri dönmeme vesile oldu. Yine de aynı soruyu sormaktan kendimi alamıyorum: “Değer miydi?” Sinema ve dil hakkında yeterince derinlemesine ve sistematik bir biçimde düşünersek, sinemada anlamın nasıl üretildiğini bilimsel olarak ispatlayabilecek miyiz?

Önümüzdeki dönem uyarlamalarla ilgili bir ders vereceğim. Derse, bazı temel filmlerin göstergebilimsel çözümlenmesiyle başlayacağım. Bütün öğeleri tek tek parçalara ayıracağız, çekimler arasındaki ilişkilere, dekupaja dair tablolar çıkaracağız ve örüntülere bakacağız... Raymond Bellour’un kitapları bugün hâlâ önemli. Derslerde, iyi filmlerin mikro-yapısını nasıl ortaya koyabileceğimizi göstermek için Bellour’dan yararlanıyorum. Ancak, günümüzde imaj kültürü belirli bir doygunluğa ulaştığı için, çok az kişi tek bir filmi incelemek ya da tek bir sahneyi çözümlenmek istiyor. Bunun geçerli bir yol olmadığı düşünülüyor. Bugün öğrenciler, *Derin Uykusu’dan (The Big Sleep, Howard Hawks, 1946)* tek bir sahne seçip nasıl işlediğine bakmak yerine, birçok filmi bir arada ele almaya ya da bir iletişim aracı olarak sinemanın bütününe bakmaya eğilimlidir. Ancak, sinema araştırmacılarının, her şeyin sistematik olarak çalıştığını gözardı etmeden, bu tür şeylerin sistematik olarak nasıl çözümlendiğini öğrenmeleri gerektiğini düşünüyorum. Bu önemli bir mesele.

**Biliyorsunuz, 1980’lerin sonunda neredeyse kuramsal olan her şeyin terk edilmeye çalışıldığı bir dönem geldi. Bu dönemi en iyi tanımlayan çalışma belki**

**de Noël Carroll ve David Bordwell'in derledikleri *Post-Theory* (1996). Tarihsel ve amprik çalışmalara yönelik bu ilgiyi nasıl değerlendiriyorsunuz?**

1980'lerde ABD'deki sinema programları o kadar çok yeni akademisyen yetiştirdi ki, Amerika Avrupa'ya kafa tutabilecek, hatta onu yok sayabilecek önemli bir güç konumuna geldi. Bugün ABD'de sinema okuyanların ve sinemayla ilgili doktora tezi yazıp akademisyen olanların sayısı Fransa'dan kat kat fazla. Christian Metz, Laura Mulvey ya da Stephen Heath gibi düşünürlerin gündeme getirdiği konular daha geniş kesimler tarafından ele alınıyor. Yeni araştırma alanları keşfediliyor. ABD, özellikle tarihsel araştırmalar konusunda Fransa ve diğer ülkelere göre son derece avantajlı konumda. Çünkü arşivler açık ve ücretsiz, kütüphaneler Avrupa'ya oranla çok daha erişilebilir. Fransa'da sinema araştırmalarının bu kadar kuramsal düzeyde kalmasının nedenlerinden biri, tarihsel konuları araştırmanın neredeyse imkânsız olması. Arşivlere girme ayrıcalığına çok az kişi sahip. ABD'de ise herkese açık kütüphanelerin yanı sıra büyük stüdyoların kendi arşivleri var. 1980'lerde Amerikan sinemasına ve sinemanın erken dönemine yönelik artan ilginin bununla alakalı olduğunu düşünüyorum. Yazacağımız tezin yeni bir konuya eğilmesi gerekiyor. Konu arayan pek çok genç akademisyen de işte bu alanlara yöneldiler. Bu son derece sağlıklı ve önemli bir gelişmeydi. Ben de, daha geç bir dönemde olsa da benzer çalışmalara yöneldim. Tarihçi filan değilim ama herkes gibi ben de "tarihsel dönemecin" etkilerini yakından hissettim.

Bordwell ve Carroll'ın *Post-Theory*'deki öncülüne gelecek olursak, sinema kuramında iyi tanımlanmış soruların çözümünde tarihsel araştırmanın önemine vurgu yapıyorlardı. İki de müthiş tarihçiler, özellikle de David. Tarihsel ya da amprik çalışmaya bilimsel metodolojide daha ağırlıklı bir yer veren bir tavır ya da yaklaşım geliştirmek istedi. Bordwell "arşivler herkese açık, onları kullanalım" demiyordu. "Fransa ve İngiltere'den aldığımız 1970'lerin sinema kuramı yeterince güvenilir değil ve artık terk edilmeli". Bu kuramlarla yetişmişti, Iowa ve daha sonra Wisconsin'de bu konuda çalışmıştı. 1980'lere geldiğinde artık bunun bir safsata ya da en azından iskambil kartlarından yapılmış bir kule olduğunu düşünüyordu. Saussure'ün görüşlerinin üzerine Lacan'ınkiler, onun üzerine de Althusser'inkiler şeklinde... Bir kartı çektiğinizde bütün kule yıkılabiliirdi. Her üç düşünürün çalışmalarıyla ilgili mantıksal sorunlar olduğuna işaret ediyordu. Bu nedenle de "Mega Kuram" olarak adlandırdığı şeyin yerine daha mütevazı kuramlar yerleştirmeyi öneriyordu. Sinema akademisyenlerine, sinema tarihiyle ya da film üslubuyla ilgili farklı ve önemli sorunları tespit etmeleri, bu sorunlara arşivde belgelere bakarak, film izleyerek sağduyu ve dikkatle yaklaşmaları çağrısında bulunuyor. Buna klasik Amerikan metodolojisi deniyor: renkli filmin senaryo yazımına nasıl etkide bulunduğu, sinemada doğaüstü şeylerin temsilinde değişen yöntemler, stüdyoların ürettikleri filmlerin üslubunda sendika ve meslek kuruluşlarının rolü vb. somut sorular tespit etmek... Bunlar gerçek sorular ve bir araştırma planı hazırlanarak çözümlenebilirler. Bu soruları yanıtlamak için, en azından başlangıçta bir anlam felsefesi ya da psikolojisi ya da yöntemine ihtiyacımız yok. Araştırma konusundaki bu pragmatik yaklaşım, zamanın ruhuna ve gereklerine çok uydu. Pek çok akademisyenin tez, makale ya da kitap yazmasını sağladı.

1980’ler ve 90’larda ABD’de tarihsel çalışmalarla birlikte kültürel araştırmalar da gündemdedi. “Post-teori” savunucularının kültürel araştırmalarla pek işlerinin olduğunu sanmıyorum. Onlar sadece Avrupa-merkezli soyut temsil ve öznellik kuramlarından sıyrılmayı hedefliyorlardı. Bu gelişmeler ABD’de alımlama çalışmalarına yönelik ilginin artmasına neden oldu. Etnik gruplar, kadınlar, cinsel azınlıkların sinema tarafından nasıl ‘inşa edildikleri’ ya da alternatif kimlikler kurarken sinemadan nasıl yararlandıklarına bakıldı. Bunu söylemek tepki çekebilir ama bu tür çalışmaların hayal kırıklığı yarattığını düşünüyorum. Zira, ya tekil bir duruma odaklandılar ya da belirli bir kültürün otoritesine yaslandılar. Eğer (Kaliforniya’da yaşayan Asya kökenli göçmen kadınların belirli bir televizyon dizisini nasıl yorumladıkları gibi) özel bir alımlama durumunu inceliyorsanız, görüşlerinize itiraz edilmesi ihtimali yoktur. Bu tür bir çalışma tartışmaya yol açmaz. Öte yandan, elde ettiğiniz sonuçlar başka bir alana uygulanamaz. Bu tür sonuçların bize genel olarak görsel metin hakkında pek fazla bir şey söylediğini de sanmıyorum. Bu örnekte, televizyon dizisi aslında söz konusu grubun başka yollarla da ifade edebileceği duygularını dile getirmesine aracılık eder.

Bu gelişmeler karşısında 70’lere özlem duymaktan kendimi alamıyorum. Bir Welles, Hitchcock ya da Godard filmi üzerine tekrar tekrar tartıştık. Bir konferansta Antonioni’nin *Macera (L’Avventura, 1960)* filmiyle ilgili çözümleme yaptığımızda tartışacak en az 3-4 kişi bulurdunuz. Tek bir filme, ister feminist yöntemle, ister *auteur* yaklaşımıyla ya da tamamıyla göstergebilimsel bir okumayla yaklaşabilirdiniz. Bu türden derinlemesine bir yaklaşım, hem yönteme hem de konuya daha derin biçimde vâkıf olmanızı sağlıyordu. Öte yandan, adı fazla duyulmamış bir filmin belirli bir izleyici grubu tarafından nasıl alımlandığına dair bir sunum neredeyse hiç tartışma yaratmıyor. Zira, kimsenin öne sürülen düşüncelere ekleyecek ya da itiraz edecek bir şeyi yok. Bu, filmlerin ve televizyon programlarının farklı izleyici grupları tarafından tüketildikleri giderek genişleyen bir alanda, suya sabuna dokunmadan çalışmaya benziyor. “İşte sinemayla ilgili bir başka çalışma” deyip yapılanları takdir edebiliriz. Ama bu çalışmalar bize sinemanın “nasıl” işlediğine dair gerçekten bir şey söylüyor mu? Kültürel araştırmalarla ilgili temel kaygım bu. Yatay düzlemde genişlerken, sinemayı anlama ve önemli filmlerden öğrenme çabamızı yeterince derinleştiremiyoruz.

**Sizin bu eğilimlere karşı tepkinizin son derece manidar olduğunu düşünüyorum. Kurama yönelik eleştirileri ciddiye almakla birlikte, “yorumbilimsel yapısalcılık” adlı yeni bir yöntem önerisinde bulundunuz. Bunu biraz açabilir misiniz?**

Sinema araştırmalarında 1980’lerde ve 1990’larda gelişen tarihsel ve kültürel dönemece benim kişisel tepkim, filozof Paul Ricoeur aracılığıyla gelişti. Ricoeur’le edebiyat kuramı ve klasik felsefe okurken tanıştım. Onunla aynı dönemde aynı soruları sorduğumu fark ettim. Tabii ben bu soruları sinema üzerinden soruyordum. Örneğin, Ricoeur’ün metafor üzerine yazdığı kitap bildiğim en önemli çalışmalardan. Ayrıca, anlatı üzerine de birçok kitap yazdı. Bütün bunlar geliştirdiğim yorumbilime katkıda bulundu. Eleştiri ve tarihin hep bir yorumlama edimi olduğu görüşünden hareket eden yorumbilim, herhangi bir

filmdeki “hakikat” ya da sorun konusundaki tartışmalarla ilgilenmez. Bunun yerine, her bir tartışmayı konuyla ilgili kültürel anlam birikimine katkıda bulunan kavrayış biçimlerinden biri olarak değerlendirir. Herhangi bir şeyin hakikati yerine, onun hayatımız ya da kültürel hayat açısından önemiyle ilgilidir. Bu hepimizin içinde yer aldığı tarihsel bir mücadele. Yorumbilim, bazı filmlerin, görme ve sorgulamamıza yardımcı olmak anlamında, diğerlerinden daha güçlü olduğunu savunmama yardımcı oldu. Ayrıca bana bazı yorumların diğerlerinden daha verimli ve ikna edici olduğunu önermem konusunda cesaret verdi. Genelde filmlerin, özelde ise güçlü filmlerin, disiplinimiz açısından merkezi önemde olduğuna inanıyorum. Dünyadaki bütün filmleri açıklayacak dışsal bir otoriteye dayanmak yerine, bu tür filmlerden hareketle düşünceler geliştirmeliyiz.

**1980’lerin iki önemli kitabına değiniyorsunuz: Bordwell, Thompson ve Staiger’ın birlikte kaleme aldıkları *Klasik Hollywood Sineması (The Classical Hollywood Cinema, Routledge, 1985)* ve Deleuze’ün iki ciltlik *Sinema* kitabı (*Cinema 1: The Movement-Image, çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, University of Minnesota Press, 1986; Cinema 2: The Time-Image, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, Athlone Press, 1989*). Bu iki kitabın birbirini desteklediklerini söylüyorsunuz. İkisinin birarada okunabileceğini düşünüyor musunuz?**

1980’lerde okuduğum sinema dergileri ve katıldığım konferanslar, özellikle de somut bir katkı sunmayan dar çerçeveli çalışmalar, bana sinema araştırmaları disiplinin rutin ve sıkıcı bir hâl aldığı izlenimini verdi. Ama şimdi geriye dönüp baktığımda, Hollywood sisteminin nasıl işlediğine dair esaslı bir tez öneren *Klasik Hollywood Sineması* ile pek çok önemli filmi yorumlarken harikulade görüşler sunan Deleuze’ün kitaplarının da aynı dönemde yayınlandığını fark ediyorum. Son derece iddialı olan her iki projenin de etkisi hâlâ sürüyor. Bu iki çalışmanın birlikte etkide bulunup bulunmadıkları ya da diyalog içinde olup olmadıkları ayrı bir konu, ancak ikisi de önemli katkıda bulundu. Öncelikle, farklı nedenlerle de olsa Büyük Kuram’ı reddettiler. Daha önce de belirttiğim gibi, Bordwell, soyut düşünceleri (Lacan, Althusser, Saussure vb.) müphem kaynaklara dayandığı için, özellikle Stephen Heath ve Christian Metz’i eleştirmişti. Deleuze de, Lacan ve Saussure’ü reddeder. Filmin bir dil gibi yapılandırılmadığını savunur. Film bir dil değildir, ama düşünce içerir. Mekân, zaman ve düşünceden oluşmuştur. Bordwell ve Deleuze’ün bir diğer ortak noktası da, kültürel araştırmalara mesafeli oluşlarıdır. Sinemanın kendine has bir yönü olduğu konusunda hemfikirdirler ki, buna ben de katılıyorum. 1980’lerde pek çok akademisyenin yaptığı gibi, bir kültürel meseleler yığınında ya da ideolojik iktidar mücadelesinde boğulmak istemediler. Her ikisi de sinemayı sistematik olarak inceleyebileceğimiz bir şey olarak değerlendirdiler. Sistemleri çok farklıydı ve tamamen ayrı ilkelere dayalıydı. İki yazara da saygı duyuyorum, zira meseleye geniş bir perspektiften bakmamızı sağladılar. Onların bu kadar derinlemesine düşünmesine ve önemli yapıtlar üretmesine yol açan filmleri de unutmamak lazım. Bu bize sinemanın düşünce açısından önemli bir enerji kaynağı olduğunu gösteriyor. Sinemanın bu enerjisine olan inancımı hiçbir zaman yitirmeyeceğim. Hiçbir zaman “o da diğerleri gibi bir iletişim aracı işte” demeyeceğim.

**Sanırım bu nedenle, komşu disiplinler olan iletişim araştırmaları, görsel ve kültürel çalışmalar çeşitli sorunlarla karşılaşırken, sinema araştırmalarının hâlâ güçlü olduğuna inanıyorsunuz.**

İletişim araştırmaları ya da kültürel çalışmalar sorunlu demek bence doğru değil. Pek çok kişi bunun tersinin doğru olduğunu, iletişim araştırmaları geliştirken sinema araştırmalarının gerilediğini düşünüyor. Bunun doğru olduğunu varsaysak bile, sinemayla ilgili iki istisnai şey söz konusu. İlkinin daha önce ifade ettim: Filmlerin hayatlarımıza anlam katma kapasitesi... Yalnızca başyapıtları değil, türleri de kastediyorum. Yalnızca *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, John Ford, 1956) filminden değil, disiplinlerimiz değişse de etkisini sürdürecektir güçlü fikirler üreten westernden söz ediyorum. Dönüp dönüp önemli filmlere ya da türlere bakacağımızı düşünüyorum, zira Deleuze’un dediği gibi, o filmler hakkımızda sorular soran birer “düşünme makinası”. Öyleyse birinci nokta: filmler çok güçlü...

Ve olağanüstü etkisi olsa da, çizgiromanlar ya da diğer popüler ifade biçimleri için aynı şeyden söz edemeyiz. Belki ileride bunları farklı biçimde değerlendireceğiz. Hatta bu şimdiden başladı. Ancak, 20. yüzyılda çizgiromanlar basılırken, televizyon programları yayınlanırken, insanlar onları derinlemesine incelemedi. İnceledilerse bile geriye dönüp bakarak... Hiç kuşkusuz 50’lerde ve 60’larda harika programlar üretiliyordu. Sebil gibi üretiliyordu ve önemli bir sosyolojik fenomendi. Herkes televizyon seyrettiği için sinemadan daha önemliydi. Ama kimse de durup bu televizyon programlarını *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) filmini çözümlediğimiz gibi çözümlemedi. Öyleyse, ikinci nokta, bir inceleme konusu olarak sinemayı diğerlerinden ayıran şey, vesile olduğu akademik çalışmaların niteliği ve niceliğidir.

Sinema çeşitli nedenlerle olağanüstü miktarda önemli düşüncenin dile getirilmesine aracı oldu. Pek çok önemli düşünür sinema hakkında yazdı. Sinema hakkında yazılıp çizilenler, onun canlı kalmasını sağlıyor ve önemini yitirmemesine neden oluyor. Hatta belki de bu durum sinemaya hak ettiği kadar daha fazla değer verilmesine neden oldu. Ama gerçek şu, sinemanın çekim gücü o kadar etkili ki, onun hakkında yazılanlar, radyo ve televizyon üzerine yazılanlardan çok fazla. Bu, başka iletişim araçlarına bakmamıza gerek yok anlamına gelmiyor. Yalnızca bu olağanüstü mirasımızı yitirmememiz gerekiyor. (Pek çoğu sinema akademisyeni olmayan) Son derece önemli isimler, birer anlam makinesi, kültürel nesne vb. olarak sinemanın nasıl işlediği üzerine düşündüler. Görsel çalışmalar, kültürel çalışmalar ve iletişim araştırmaları geliştikçe, sinemayla ilgili bütün bu yazılanlar önemini korumayı sürdürecektir.

**David Rodowick gibi bazı akademisyenler, sinema araştırmalarının odağını internet ve bilgisayar oyunları gibi alanlara kaydırması gerektiğini savunuyor. Bu görüşe katılıyor musunuz?**

Bu konuda Rodowick’i doğru anladığımdan emin değilim. Her neyse, insanlara ne yapmaları gerektiği konusunda akıl vermek istemem. Rodowick’in de böyle bir niyetinin olduğunu sanmıyorum. Sinema araştırmalarının yeni medya, oyun kuramı, bilgisayar oyunları ve benzeri fenomenleri incelemek için en sağlam temele sahip disiplin olduğunu düşünüyorum. Sinemanın geçmişte ve

günümüzde nasıl işlediğini bilmek, bu ve benzeri konulara eğilirken bize neleri gözönüne almamız gerektiği konusunda yardımcı olacaktır. Sinema mükemmel bir sinama alanı, zira pek çok akademisyen onun dağıtım, yapım ve teknolojisini inceledi. Şimdi bütün bu konular yeni medyayla birlikte yeniden gündeme geliyor. Ama, bu basitçe söz konusu görüşleri bir iletişim aracından diğerine aktaracağımız anlamına gelmiyor. Sesli filmin gelişinin sinemayı nasıl etkilediğine bakarsanız, ister yeni teknoloji ve dağıtım, ister kültürel etki konusu olsun, Facebook ya da benzeri bir fenomenin nasıl etkide bulunduğunu anlarsınız. Sinemanın meselelere nasıl bakmanız ve nasıl dersler çıkarmanız gerektiği konusunda size ayrıcalıklı bir konum sağladığını düşünüyorum. Benim yaşlarımda olan pek çok meslektaşım şimdilerde kültürel dünyayla haşır neşir olmak ve onu anlamak için yeni medya çalışıyor. Onları tebrik ediyorum. Ancak hocaların çoğu, günümüz kültürünü öğrenciler kadar iyi bilmiyor. Bu yüzden en iyi bildiğimiz şeyi, sinemanın nasıl işlediğini öğretmeye devam etmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bu birincisi...

Bütün diğer iletişim araçlarını incelemek için sinemayı temel almamız gerektiği konusunda Rodowick'e katılıyorum. Artık belli bir yaşa geldiğim için yeni medyayla ilgileneceğimi ve bu konuda ders vereceğimi sanmıyorum. Yeni medyayla ilişkimin varacağı en uç nokta belki de Skype aracılığıyla yaptığımız bu konuşma (gülüyor). Öte yandan, sinemanın öldüğüne inanmıyorum. Günümüzün filmleriyle ilgili olarak, anlatı, görüntü düzenlemesi ya da dijital teknoloji açısından yanıtlamamız gereken pek çok ilginç soru var. Bu sorulardan hareketle son derece mükemmel ve ilginç çalışmalar yapılıyor. Bu nedenle kimsenin karamsarlığa kapılmasına gerek yok. Garret Stewart'ın, sinemanın dijital dünyanın bir parçası durumuna geldiği tespitinde bulunan *Çerçeveleşmiş Zaman (Framed Time: Toward Postfilmic Cinema)*, University of Chicago Press, 2007) kitabına bakalım. Dijitale geçişle ilgili son derece iyi kaleme alınmış bir kitap. Ancak konusunu anlatısal filmleri inceleyerek ele alıyor. İşte sinemayla ilgili hoşuma giden şey de bu. Ele aldığı konuyu dramatize ederek bir anlatıya dönüştürüyor. Stewart'ın kitabı sinemayı daha geniş bir elektronik medya dünyasının parçası olarak değerlendirse de, bunu *Altın Kap (The Golden Bowl)*, James Ivory, 2000) gibi bir filmin tartışması üzerinden yapıyor. Böylece dijital medyaya Merchant ve Ivory'nin Henry James romanı uyarlamasını çözümlyerek yaklaşıyor. Zira söz konusu uyarlama, sinema ve fotoğraf ilişkisi ile filmin dijital süreçle olan ilişkisi üzerine kurulu. Teknolojinin beyazperdede bütünlüklü olarak belirli bir çerçevede ele alınması, Stewart'a iletişim alanında neler olduğu konusunda ayrıntılı düşünme olanağı sağlıyor. Bu nedenle, iletişim eğitiminde sinemanın hâlâ merkezi önemde olduğunu düşünüyorum. Bu belki ileride değişebilir, ancak şu anda iletişim ilişkileriyle ilgili sorunları incelemek için en uygun alan sinema.

Peter Greenaway'in *Tual Bedenler (Pillow Book)*, 1996) ya da *Prospero'nun Kitapları (Prospero's Books)*, 1991) filmindeki sinemaskop çerçevesini hatırlayın. Bu sinemaskop çerçevenin içinde pek çok başka çerçeve var. Fotoğraftan resme, maske takan insanlardan tiyatroya pek çok farklı iletişim aracına ait atraksiyon var. Greenaway bunları birbiriyle etkileşimli olarak çerçevesiyor. Bir başka deyişle, Greenaway'in filmleri, medyayla ilgili bir savı

sinema çerçevesi içinden sunuyor. Greenaway’ın fikirlerinin değiştiğini, artık enstalasyonlar ürettiğini ve bunları müzede ya da sokaklarda sergilediğini biliyorum. Apicathpong Weerasethakul da benzer biçimde bazı işlerini müzede sergiledi. Bu tür girişimler sinemayı başka bir konuma yerleştiriyor. Yakınlarda çalıştığım üniversitede, müze ve sinema konusunu ele alan iki ders açtık. Birini Thomas Elsaesser, diğeri ise Francesco Casetti ve David Joselit birlikte verdiler. Sinemayı sinema salonunun dışına taşımaya başladığımızda ne olur? Bunun sinema sanatının gelecekteki standartları açısından ciddi bir sorun olduğu görüşüne katılıyorum. Ancak, inanıyorum ki daha uzunca bir süre internet deneyimi ya da platformu gibi amorf bir form yerine, filmler üzerinden soru sormaya devam edeceğiz.

**Bir de madalyonun öteki yüzüne bakalım. Bu dönemde aynı zamanda yeni bir sinofil kültürünün doğuşuna tanıklık ediyoruz. Elektronik dergiler, bloglar vb. son derece canlı bir ortam yaratıyor.**

Doğru. Bu birçok açıdan heyecan verici bir an. Örneğin, internette filmlerin farklı amaçlarla kullanılması ya da tamamen yeniden üretilmesi... YouTube’a baktığınızda insanların filmlerden parçalar alıp yeniden kurguladıklarını ya da farklı altyazılar yüklediklerini görüyorsunuz. Artık film metninin kendisi bile, yönetmeni bir yana bırakalım, dağıtımçıya dahi ait değil. İzleyici, metin üzerinde istediği gibi müdahalede bulunabiliyor. Elbette bunu yapanların sinofil olduklarına kuşku yok; belki de filmi o kadar çok seviyorlar ki değiştirmek istiyorlar. Sevgilerini filmleri kesip biçerek göstermek istiyorlar arkadaşlarına. Sanırım Picasso’nun yapmaya çalıştığı da buydu. Gerçeküstücüler de beğendikleri sanatı benzer biçimde dönüştürüyorlardı. Bu nedenle bu tür girişimlere karşı değilim. Yakın gelecekte pek çok ilginç ürünün ortaya çıktığını göreceğiz. Ancak, işin temelinde değer meselesi var. Bir şeye yalnızca değerli olduğu için bakmak istiyoruz. Acaba kimse kardeşinin ya da komşusunun ürettiği görüntüyü değiştirip remixler mi? Sanırım, aile içi kullanımlar hariç, hayır... Ancak, *Hayat Ağacı* (*The Tree of Life*, Terence Malick, 2011) filmini benzer biçimde dönüştürüyorsanız, bunun nedeni, filmin eleştirel beğeni aracılığıyla kendini ispatlamasıdır. Şimdi artık onu alıp değiştirebilir, dinazor sahnesinden yeni bir film çıkarabilirsiniz. Bu saygı duruşu sınıfına giriyor.

**Bu, bana film eleştirisiyle ilgili son tartışmaları hatırlattı: David Bordwell Film Comment dergisinde yayınlanan “Akademisyenler Eleştirmenlere Karşı - İmkânsız Buluşma: Sinefiller ile Akademisyenler Neden Anlaşmıyor” (“Academics vs Critics – Never the Twain Shall Meet: Why can’t cinephiles and academics just get along?”) başlıklı yazısında, akademisyenlerle sinefillerin karşı cephelerde olduğunu öne sürüyor. Sanırım siz diyalogtan yanasınız...**

Her zaman diyalogtan yana oldum. Hoca olarak başarıım —eğer böyle bir şey söz konusuysa tabii— insanların filme ilgi duymasını sağlamak, daha sonra bu ilgiyi kullanarak genel olarak sinemayla, özel olarak da filmlerle ve filmlerin ele aldığı meselelerle ilgili bir şeyler öğrenmelerini sağlamaktır. Bazin’in benim üzerimdeki etkisi de budur. Bazin yaşasaydı akademik sinema araştırmalarına yönelir miydi bilmiyorum. Ama ben onun amatör yanını seviyorum. Bence

Bordwell'in de bu yönü saygıya değer. Wisconsin'deyken çok iyi bir hocaydı. Şimdi blogunda sinema aşkını ve bilgisini daha ileri bir noktaya taşıyor. Müthiş bir akademisyen.

Bordwell haklı olarak dikkatimizi aşırı uçlara çekiyor. Bir tarafta sinema aşkıyla yapıldığını düşündüğümüz bazı illegal ve izinsiz işler var, diğer taraftaysa bir filmle ya da starla ilgili son derece profesyonel ve akademik bilgilerle karşılaşyoruz. Bu konuda bir diğer önemli isim de Robert Ray... Yaklaşımına 'gerçeküstücü araştırma' adını veriyor. Bu güzel bir tarif, zira gerçeküstücüler bilgiye kasıtlı olarak sorumsuz bir biçimde yaklaşıyorlar. Ancak, bu tür bir yaklaşım, geçici ve mantıksız görünen şeyleri yakalamalarını sağlıyor. Ray'ın önemi şuradan kaynaklanıyor: filmlerin tetiklediği her türlü bilinçdışı referans ve izi takip ediyor. Ancak, daha sonra bunları sistematik olarak yazıya aktarıyor ve ortaya koyduğu şeyin kendi çıkarımını değil, kullandığı sistemin bir ürünü olduğunu gösteriyor. Kesinlikle bir sinefil, ama aynı zamanda akademik açıdan son derece özenli ve tamamen sistemli çalışıyor. Bu ikisi arasındaki gerilim sıkça tartışılan bir konu. Roland Barthes *Metnin Hazzı*'nda (*The Pleasure of the Text*, 1973) bir yandan haz hakkındaki düşüncelerini serbestçe ifade ederken, diğer yandan yazdıklarını A'dan Z'ye dizinsel olarak düzenliyordu. Zira, haz kolayca sistematize edilecek bir şey değildir. S/Z'te Balzac'ın çağrışımlarla dolu hikâyesini alıp, "lexia" adını verdiği birimlere bölüyordu. Bu sayede hikâyeyi okurken hissettiğimiz amorf duyguları kataloglamak, hatta nicelleştirmek mümkün. Dolayısıyla, gerçek bir okuma ve yazma sevgisinin yanı sıra, akademik bir boyut da sözkonusu. Ama Barthes'a akademisyen diyebilir miyiz? Bu konuda henüz kimse emin değil. Bu tür konulara değinmemizi sağladığı için, Bordwell'in bunları gündeme getirmesi yararlı.

**Sinema araştırmalarında sanki Bazin'e yeniden dönüyoruz, en azından pedagojik anlamda... Bütün bu bloglar, akademi ile sinefillik arasındaki uçurumu kapatıyor. Bazin'in yapmaya çalıştığı da buydu sanırım. Felsefi olarak da düşünceleri tekrar gündeme geliyor ve kuramcılar tarafından yeniden ele alınıyor. Sizce yakın gelecekte Bazin'in çalışmaları daha fazla gündeme gelecek mi?**

Bazin'in yazılarının daha fazla günışığına çıkması gerekiyor. Bunu her platformda dile getiriyorum. Fransızca olarak dahi yazıları yeterince günışığına çıkabilmiş değil. Eğer bir kütüphaneye gidip Bazin'in derlenip basılmış çalışmalarını tararsanız, karşınıza en fazla 250 yazı çıkacaktır. Ancak, Bazin 2,600 yazı yazmış. Bu da demektir ki, yazdıklarının ancak % 10'una erişebiliyoruz. Elbette bu 250'nin içinde çok iyi yazılar var, ama ne malum? Bu 2,600 yazının tamamı, benim kişisel arşivimde mevcut. Bir grup akademisyen bunları yakından inceliyor. Angela Dalle Vacche her hafta bu arşive geliyor ve Bazin'in yazılarını sistematik olarak tarıyor. Ben de uzun zamandır bu arşiv üzerine çalışıyorum. Bugün unutulmuş olan bir film üzerine yazılmış kısa bir tanıtım yazısında bile müthiş fikirlerle karşılaşıyorsunuz. Avrupa'da Bazin'in yazılarının tümünü barındıran iki koleksiyon daha var.

Yakın bir gelecekte Bazin'in yazılarının daha fazla günışığına çıkacağına inanıyorum. Bir İngilizce derleme kitap için müzakereler sürüyor. Telif hakları



konusu biraz karmaşık ve bu kadar yazıyı İngilizceye çevirmek de oldukça masraflı. Ancak yine de olumlu gelişmeler var. Biraz zaman alabilir. Bazin’in pek çok konuyla ilgili görüşlerini açığa çıkarmak istiyorum. Belirli konularda Bazin görüşlerini içeren antolojiler olsaydı görüşlerini tartışma fırsatı bulabilirdik. Örneğin, uyarlama konusunu ele alalım. *Sinema Nedir*’de uyarlamayla ilgili bir yazı var. Ancak, bu konuyla ilgili çok yazısı var ve pek çok uyarlamayla ilgili tanıtım yazısı kalem almış. Farklı görüşler dile getirmiş. Bazin’in uyarlama konusundaki görüşlerini içeren bir antoloji çok değerli olurdu.

***Nedir Sinema*’da (*What Cinema Is! Bazin’s Quest and its Charge*, Wiley-Blackwell, 2010) iki farklı Bazin’den söz ediyorsunuz: “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”ni yazan Bazin ve “Arı Olmayan Bir Sinema İçin”i kaleme alan geç dönem Bazin (*Çağdaş Sinemanın Sorunları içinde*, çev. Nijat Özön, Ankara: Bilgi Kitabevi, 1966). Bazin deyince aklımıza daha çok birinci makale geliyor. Bu iki Bazin’i ilginç bir şekilde uzlaştırmaya çalışıyorsunuz. Bu iki farklı konumu ve birbirlerini nasıl tamamladıklarını açıklayabilir misiniz?**

Bazin’i ilgiyle takip eden insanlar onun bütünleşik bir sinema kuramına sahip olduğuna, sinemanın ne olduğu, sanatın nasıl işlediği, medyanın nasıl çalıştığı konusunda net fikirler taşıdığına inanıyor. Gerçekten de her şeyi kafasında oturtmuştu. Bu nedenle de ilgisiz gibi görünen konular üzerine yazarken tutarlı kalmayı başardı. Bir gazeteci olarak, yeni gösterime giren bir filmi tanıtırken konudan konuya atlıyordu. Bir yeni teknolojik gelişmeyi tartışıyor, ardından perdede görünen karakterlerden birine değiniyordu... Ama yine de tutarlıydı. Demek ki, daha geniş bir perspektife sahipti. Mesele bunun ne olduğunu ortaya koymak.

Bazin’in birbirinden ayırt edilebilecek iki temel görüşü olduğunu fark etmem zor olmadı: “Varlıkbilim” makalesindeki gerçekçilik meselesi ile “Arı Olmayan Bir Sinema” makalesinde en iyi ifadesini bulduğunu düşündüğüm kültür içerisinde sinemanın yeri sorunu... Ancak bu iki meselenin diğer yazılarda da ele alındığını görebilirsiniz. Bazin’in üzerinde en çok durulan makaleleri, herkesin dikkatini gerçekçilik meselesine çektiği İkinci Dünya Savaşı sonrası 1945-48 dönemine ait. O yıllarda, her ne kadar film festivalleri ve başka konularla ilgili yazsa da, ağırlıklı olarak sinemayla gerçeklik arasındaki ilişki üzerinde duruyor.

1948’in sonundan 1950’lere kadar olan dönemdeyse, sinema ile diğer sanat dalları arasındaki ilişki konusuna eğiliyor. Bunun bazı nedenleri var tabii ki... Hastalığı nedeniyle sinemaya gidemiyor, evde kitap okuyor, büyük ihtimalle de sanat kitaplarına bakıyordu. Aynı zamanda Fransız Komünist Partisi ile ilişkili siyasi nedenleri de var bu ilginin. Stalinizm, Kore Savaşı gibi meseleler, Parti’de tartışmalara neden oluyordu. Ayrıca, filmler de değişiyordu. Yeni-gerçekçilik giderek yerini başka tür filmlere bırakıyordu. Bütün bunların sonucunda, Bazin de başka meselelerle ilgilenmek durumundaydı. Bu dönemde uyarlamalara ilgi duyduğunu ve bu konuda fikir yürüttüğünü görüyoruz. Belki de bu filmler ona daha ilginç geldi. Giderek sıradan hale gelen Yeni-gerçekçi filmlere oranla uyarlamalar daha ağır meselelerle ilgileniyordu. Ama aynı zamanda Japon sinemasından da etkilenmişti. Bu dönemde karşısına çıkan pek çok başka mesele

vardı. Ancak, bu iki koordinatın (gerçekçilik ve sinemanın melezliği) nasıl bir bütün oluşturduklarına bakarak, Bazin'in daha kapsamlı bir perspektife sahip olduğuna giderek daha fazla inanıyorum. Sinemanın diğer iletişim araçları ve genel anlamda kültür içerisindeki konumunu herkesten daha iyi kavramıştı. Bu çok önemli bir bakış açısı.



Ölüdoğa (Sanxia haoren, Jia Zhangke, 2006)

**Buradan kitabınızın kapağında kullandığınız film karesine geçmek istiyorum. Jia Zhangke'nin Ölüdoğa'sı (Sanxia haoren, 2006) son derece etkileyici bir film. Filmde bir uzay aracına benzeyen binanın göğe yükseldiği sahne çok ilginç. Filmi ilk kez izlediğimde ne olduğunu tam anlayamadım. Bu sahne, hakiki gerçekçilik ile yabancılaştırmanın tuhaf bir birleşimini sunuyor.**

Evet, bu iki farklı üslubun biraradalığı son derece normal görünüyor. Ama yine de bir sürpriz içeriyor. Bu sahne sinemanın hâlâ şaşırtıcı olabileceğini bize gösteriyor. Arkasında bir tür siyasi neden var. Göğe yükselen anıt, o bölgeyi inşa eden işçiler anısına dikilmiş. Şimdiyse baraj nedeniyle bütün şehir sular altında. Jia anıtı göğe yükseltiyor. Çin'in aynı zamanda uzaya kendi uydularını gönderdiğini hatırlayın. Giderek daha önemli bir uzay gücü haline geliyorlar ve belki de bizleri Mars'a onlar taşıyacak. Öte yandan, bu sahne aynı zamanda, Çinlilerin işçilere olan güven ve bağlılıklarını rafa kaldırdıklarını, uzaya gönderdiklerini gösteriyor. Bu işçilere adanmış bir anıt ve işçilerin eserini suların altına gömerken, anıtın yükselmesi manidar. Bu karede hoşuma giden bir diğer şey de Tao Zhao'nun çamaşır ipinde asılı duran gömleği. Bu yeni-gerçekçi bir imge. Ama hemen arkasından şaşırtıcı ve afallatıcı bilimkurgu anı geliyor. Bunun, filmin toplumsal eleştirisini ve gerçekçiliğini pekiştirdiğini düşünüyorum.

**Gerçekçilik ve yabancılaştırma genellikle iki zıt kutup olarak adlandırılıyor. Sonuçta, Ölüdoğa gibi gerçekçi bir film için alışılmadık bir sahne bu.**

Evet, tam bir ‘imgelem sineması’... Kitapta algısal sinema ile imgelem sineması arasında bir ayrım yapıyorum. Eğer olmasını istediğiniz her şeyi içeren bir film yaparsanız, anıtları uçurabilir, müteveffa oyuncularını canlandırabilir ve gerçekten oradalmış gibi oynatabilirsiniz. Yönetmenin kafasındaki gibi bir görüntü, şahsen benim çok ilgimi çekmiyor. Bu, olmasını istediğimiz, tasarladığımız dünya ile gerçek dünya arasında bir gerilim yaratıyor. Dünya gerçekte neye benziyor ve biz onun neye benzemesini istiyoruz? Yaşayan en büyük sinemacılardan biri olan Jia Zhangke, bir yandan bize şeyleri olduğu gibi gösterirken, diğer yandan da olmasını istediğimize dikkatlerimizi çekiyor. Biri diğerinden daha önemli değil. Önemli olan ikisi arasındaki gerilim ve sinema tam da bu gerilimden doğuyor. İki uçtan birine kaymak ise sıkıcı. Örneğin, gerçekçilik yönünden bakacak olursak, açısı değişmeyen ve olaylara yalnızca tanıklık eden bir güvenlik kamerası görüntüsü, yorucu bir etki bırakır. İnsanlar video kameralarını açık tutup, maliyeti düşünmeden, ortaya 40 saatlik belgeseller koyduklarında, bunu bir tür kararsızlık göstergesi olarak algılıyoruz. Öyleyse, uzun çekimi savunurken dikkatli olmalıyız. Öte yandan, görüntüleri tamamen bilgisayar desteği ile dönüştürülmüş filmler de, canlandırma çizgi filmi andırıyor. Evet, canlandırma bir sanat. Ama sinemanın bir alt dalı değil. Sinema ne saf gerçeklikten ne saf imgelemden doğar. İkisi arasındaki gerilimin bir sonucudur.

**Serge Daney’in “gerçek (real) sinema gerçekte ilişkilidir” sözüne atıfta bulunuyorsunuz. Burada belki de “hakikat” (truth) kelimesini kullanmak daha doğru olmaz mıydı?: “gerçek sinema hakikatle ilişkilidir”.**

Önemli bir soru. Zira kelimeler insanların daha derin düşünmesini sağlıyor. Bence hakikat daha uygun değil, çünkü bir tür insana özgü kavrayış çerçevesi sunuyor. Bazı felsefecilere göre, hakikat insanın kurguladığı bir şey. Hakikat belirli bir mantıksal sürecin sonucu. Her şey önceden verili olmadığı için, hakikat aranan bir şey. Bütün bu söylediklerimiz sinema aracılığıyla hakikat arayışına da uyarlanabilir. Ancak, Deleuze’den (hatta Bazin’in J.P. Sartre’ı aştığını düşündüğüm açıklamalarından) sonra, gerçeğin ne olduğu sarıh değil. Uykuyu ele alalım. Uyuyan bir insan gerçek bir dünyada mı yaşamaktadır? Hayal kurarken ya da sinemada deneyimlediğimiz hakikat nedir? Sartre bu tür durumlardan söz etse de, yalnızca oluş ve yokluğa inanır. Bazin’e göre, sinema insana başka türlü deneyimleyemeyeceği şeylerle karşılaşma olanağı sunar. “Hakikat” yerine “gerçeği” tercih etmemin nedeni, direnç kavramını içermesi. Hakikat insanın kendi kendine uydurabileceği bir şey. Sinema geliştikçe insanın hakikate dair bir şeyler bulmak mümkün hale geliyor. Ancak, Bazin’de insanın ya da insanın hakikatinin ötesinde bir şeyin, olası hatta cezbedici olduğunu düşünüyorum. Sinema, bizleri iyi ya da kötünün, hatta hakiki ya da sahtenin ötesinde bir gerçeklikle yüzyüze getirir. Deleuze’ün *Sinema* kitabının ikinci cildi bu noktada devreye giriyor, özellikle de “sahtenin gücünden” bahsettiği bölümler. Sinema bizi sahtenin gücüyle etkisi altına alır. Bunun daha derin bir hakikate işaret ettiğini söyleyebilirsiniz. Ancak, sanırım Bazin gerçeklikten farklı olarak daha derin bir Gerçek’i tercih etmişti. Bu daha derin bir karşı koyuş.

**Aslında birçok benzer kavramdan söz etmek mümkün: Lacan'ın Gerçek, Heidegger'in *alethia* kavramları gibi... Belki de Bazin'in derin kavrayışına uygun yeni bir terminoloji geliştirmemiz gerekiyor.**

Bu benim üstesinden gelebileceğim bir şey değil. Benim işim insanlara film izlemenin hazzını hatırlatmak. Çünkü film, bu ve benzeri konuları düşünmemize aracı ve yardımcı olur. Ve bu ancak iyi filmler sayesinde olur. Herzog'un insanın Neandertalden farkını felsefi olarak sorgulayan son filmi *Unutulmuş Düşler Mağarası*'ni (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010) ele alalım. İnsanlar kayalara neredeyse filme benzeyen resimler çizerken, Neandertaller hemen yanbaşılarında yaşıyor. İnsanlar ne yapıyor? İnsan olmak ne demektir? Bu mağara resimleri ne anlama geliyor? Bu şekillerin anlamı ne? Herzog, bir anlamda bütün kariyeri boyunca, bir mağarada bizleri düşündürecek bir şeyler aramaya devam etti. Filmlerini bazen fazla kitsch ya da "new age" bulabiliriz, ama bunun bir önemi yok. Gerçekten ciddi bir sinema yapıyor. Bu sayede bizleri düşündürmeyi, gösterdiklerinden ya da gösteremediklerinden hareketle bir şeyler yapmamızı hedefliyor.

**Sinema araştırmalarında yakın dönemde bir "felsefi dönemece" tanıklık ediyoruz. Felsefe ve sinemanın bu buluşmasından sizce nasıl bir şey çıkar? Felsefe, eleştirel kuramın 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında oynadığına benzer bir rol üstlenebilir mi?**

Dönemin ruhu, yapılan çalışmaları da belirliyor. 1980'lerin sonunda, eleştirel kuram insanların sinemayı kullanarak geliştirebilecekleri bir şeydi. Sinema, toplumsal örgütler, dil ve temsil hakkında düşünmeye imkân tanıyordu. Kendi kendini tükettiğinden mi yoksa yeterince verimli olmadığından mı bilinmez, eleştirel kuram giderek ortadan kalktı. Kültürel iklim değişti. Sinema ve felsefe arasındaki yakınlık, belki de pek çok önemli felsefecinin sinemadan yararlanmasıyla gerçekleşti: Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Jacques Ranciere, Jean-Luc Nancy... Öteden beri sinemayla ilgilenen felsefecilere bakıyorum. 1970'lerde, sinemaya ilgi duyan bir iki isim vardı, onlar da sinemayla ilgili fazla bir şey yapmıyordu. Ancak felsefeciler birdenbire, oluş ve yokluk, zaman ve mekân gibi gölgede kalmış konularla ilgili sorular sormaya başladılar... Sinemayla büyüyen felsefeciler, bu konularla ilgili felsefi soruları sinema aracılığıyla sordular. Çok başarılı kitaplar yazarak bir çalışma alanı oluşturdular. Bu bir bakış açısı... Bir başka bakış açısına göreyse, gelip geçici bir şey olarak görülen sinemayla ilgili araştırma yapan insanlar bir tür aşâğılık kompleksine kapıldıkları için buna dört elle sarıldılar. Ancak, bugün sinema diğer iletişim araçlarıyla karşılaştırıldığında üstün konuma geldi. Dolayısıyla felsefeciler de ilgilenmeye başladı. Oysa eskiden, sinema edebiyat kadar önemli görülmezdi. Şimdiyse en az edebiyat kadar önemli, ama acaba felsefe kadar önemli mi? Belki de değil. Felsefe, kültürel araştırmalar karşısında son derece sağlam bir disiplin konumunda. Diğer bazı disiplinler dağılırken, felsefe bir anlamda kendisinin ne olduğunun farkında. En azından kimliğini doğru düzgün tartışmayı biliyor. Dolayısıyla, felsefeyle birlikte anılmak, sinemaya istikrar ve prestij sağlıyor. Ama aynı zamanda bizi başka bir noktaya taşıyor: "Sinema dediğimiz nedir?" gibi bir soru hakkında ciddi biçimde düşünmemizi sağlıyor.

Sinemadaki felsefe konusunda başka türlü düşünmek de mümkün. Örneğin, Edward Branigan'ın Wittgenstein'dan yararlanması ya da Malcolm Turvey'in yaptığı çalışmalar gibi. Ancak, bu çalışmalar üzerinde yeterince durulmuyor. Branigan'ın *Sinemada Bakış Açısı (Point of View in the Cinema, 1984)* kitabı ve bir dil olarak sinema üzerine son dönemde yazdıkları ilham verici. Bu tür bir felsefe, Sartre, Cavell, Nancy'nin yaptığı gibi, oluş ve yokluk gibi devasa kavramlar hakkında geniş biçimde düşünmek yerine, zorlu bir dilbilimsel çözümleme gerektiriyor. Tabii diğer felsefecilerin yaptıklarının da etkileyici olduğunu düşünüyorum

Felsefe ve sinema konusunda son dönemde yayınlanmış kitapları yeterince değerlendiremedim. Bu nedenle bunun bir alt-disiplin konumuna gelip gelmeyeceğini bilemiyorum. Aslında çoktan bir alt-disiplin konumuna geldi de, bir geleceği olup olmadığını bilmiyorum. İnsanların yeni şeyler düşünmesine yardımcı oluyor. Branigan örneğinde, sinema hakkında konuşurken kullandığımız kelimeler hakkında ya da film yapımıyla ilgili süreçler —örneğin renk hakkında— derinlemesine düşünmemize neden oluyor. Sinema aracılığıyla sorduğumuz bu sorular, felsefi sorular. İnsanların “renk nedir?” gibi sorular sormasına neden olan belki de dijital teknoloji. Önceleri Technicolor ve üç temel renkten söz ederken, şimdi dijital renkten söz ediyoruz. Birinci ve ikincil niteliklerle ilgili bütün bu soruların temeli John Locke... Çok farklı sorular sormamızı sağlayan bir nesneye —ben bu nesneye “sinema” diyorum— sahip olduğumuz için şanslıyız.

Eğer izin verirseniz, bir endişemi paylaşmak istiyorum: Medyayla ilgili tartışmalar giderek daha amorf hale geliyor. Medya konusunda sorular çok hızlı değişiyor. Zira her zaman üzerinde konuşulacak yeni bir süreç, uygulama ya da etki bulmak mümkün. Medya çalışmalarında gündemi sürekli değiştirmek sıkça başvurulan bir uygulama. Ayrıca, her şeyi kökünden değiştiren yeni teknoloji konusunda ahkâm kesmek de moda. Bunlara hiçbir itirazım yok, ama ara sıra nispeten daha kalıcı bir fenomen olan sinemaya dönüp bakmamız gerektiğini düşünüyorum. Hiç kuşkusuz, teknolojik temeli değişse de, sinema metinsel birimlerden oluşuyor ve belirli etkiler oluşturarak bir izlerkitleye hitap ediyor. Bütün bunlar bir sinema kültürü oluşturdu ve sinemanın ötesinde genel olarak kültürü etkiledi. Bu sistemin nasıl işlediğini bildiğimizi düşünebiliriz, ama sinemadan vazgeçmeden ve medyanın gelecekteki elektronik dalgalarına kapılmadan önce, sinemanın yarattığı zengin içerikli filmlerden ve sinema kuramından yararlanıp sinema hakkında bir kez daha düşünmeliyiz.