

Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" In The Context Of Cinematographic Representation

Mehmet Fatih Yelmen*

Abstract

The "representation" corresponds to different forms and contents in visual arts. For example, in the art of photography, elements such as; light, shade, costume, makeup are considered to be representative. In the art of cinema; in addition to these features, motion and assembly are the primary formal characteristics of representation.

In terms of content, representation is shaped according to the subject and context expressed by the work of art. For example, female characters in various genres of films such as horror, science fiction, western, and gangster, generally with low budgets, have both the form and content characteristics of cinematographic representation. According to this, some of the similar appearances and characters of women in these films belonging to the late 1950s have become parts of a stereotyped representation.

In this study, photos that are in Cindy Sherman's "Untitled Film Stills" series which is inspired by female characters in type B movies; the idea that the elements of photographic representation are turned into cinematographic representations, especially in the context of content, and so that the audience is directed to think about cinematographic thinking, will be explained by using phenomenological method.

Keywords: Photograph, Representation, Stereotype, Mimesis, Femme Fatale, Cindy Sherman.

ORCID ID : 0000-0003-1143-7403
E-mail : mehmetfatihyelman@gmail.com
DOI: 10.31122/sinefilozofi.493740

Recieved - *Geliş Tarihi:* 07.12.2018
Accepted - *Kabul Tarihi:* 05.02.2019

Giriş

Görsel sanatlar, imgesel açıdan yazılı sanatlara kıyasla daha belirgin tasvirlerden oluşmaktadır. Bunun sebebi, renk ve form gibi dışsal özelliklerin, ortak algıya hitap edecek şekilde ortaya konulmasıdır. Başka bir deyişle, görsel sanatların herhangi biriyle ifade edilmiş kırmızı bir koltuk -kişide renk körlüğü vb. algıyı etkileyecek bir rahatsızlık bulunmadığı sürece- herkes tarafından kırmızı bir koltuk olarak algılanacaktır. Üstelik bu koltuğun kumaşının dokusu, iskeletin tasarımı ve hatta dayanıklı olup olmadığı bile anlaşılabilir. Öte yandan koltuğun anlamı ve bağlamı söz konusu olduğunda, o zaman salt tasvir yeterli olmayacak, koltuğun temsil içeriği ön plana çıkacaktır.

Cindy Sherman, temsil kavramı bağlamında eserler üreten bir fotoğraf sanatçısıdır. Çalışmalarında, zaman zaman çeşitli kimliklere bürünerek otoportreler oluşturduğu ve temsil kavramını sanat tarihi açısından ele aldığı görülmektedir.

Mimesis ve Temsil Kavramları

Mimesis ve temsil, birbirlerinden tamamen bağımsız iki kavram olmasalar da aralarındaki farklılıktan bahsetmek, temsil kavramını belirginleştirmek açısından önemlidir. Stuart Hall (2017:35), M.Ö. 4. yüzyılda Yunanlıların dilin, hatta çizim ve resmin, doğaya nasıl ayna tuttuğunu ya da onu taklit ettiğini anlatmak için *mimesis* kavramını kullandıklarını belirtmiştir. Buradan hareketle *mimesis* kavramı, öncelikle Platon'un sıklıkla referans gösterilen ve bir temel niteliği taşıyan yaklaşımıyla ele alınacak, sonrasında onun öğrencisi olan Aristoteles'in kavrama dair reddiye sayılabilecek yaklaşımından ve son olarak da temsil kavramı üzerine çalışmalar yapan Jacques Ranciere'in görüşleri üzerinden incelenecektir.

Mimesis

Mimesisi "taklidcilik, taklid, öykünme, sanat" olarak tanımlayan Francis E. Peters (2004: 221-222), anlamlarının tüm nüanslarında *mimesis*in Platon'da merkezi önem taşıdığını, üretici sanatların ilahi ve insani sanatkarlık halinde ikiye bölündüğünü ve ayrıca hem tanrının hem de insanın paylaştığı, "asıllar" değil salt kopyalar (*eikones*) üreten başka bir tipten üretimin var olduğunu ve bu tip üretimin *mimesis* olduğunu söyler. Başka bir deyişle görsel sanatlarla uğraşan sanatçıların üretimleri de *mimesis*in sınırları içindedir.

Platon (2010:338-339), bir sedirin tanrı, dülger ve ressam olmak üzere üç farklı tasarımcısının olabileceğini, fakat bunlardan sadece tanrının tasarımının öz olduğunu, diğer ikisinden dülgerin işçi, ressamınsa benzetmeci olduklarını ifade etmiştir. Bu düşünceye göre, öz, tanrısal olandadır ve onun haricindekiler sadece birer işçilik ürünü ve benzetmedirler. Orhan Hançerlioğlu (1982:163) ise, Platon'un tanrısal sanata karşılık, Aristoteles'in insansal sanat olarak *mimesis* kabul ettiğini yazmıştır. Algılanan dünyanın taklidi olarak *mimesis*, Platon'un idealar dünyasından çıkmış gibidir, çünkü ona göre herşeyin kökeni idealardır.

Platon'da idealar, zaman ve mekân içinde bulunan somut, tikel nesnelere ayrı olarak, kendilerine ait bir soyut varlıklar evreninde var olurlar. Yani, onlar zamanın ve mekânın dışında olup, ayrı bir idealar evreni meydana getirirler. İdealar, gerçeklik ve değer derecesi bakımından, tikel varlıkların çok yükseğindedirler; bir başka deyişle, idealar somut varlıkların, tikel nesnelere kendilerinin yalnızca görünüşleri olduğu mutlak gerçekliklerdir. Bir idea, somut varlığın, tikel nesnesinin bir kopyası olduğu model ya da ilk örnektir (Cevizci, 2002: 529).

Anlaşılabileceği üzere, Platon'un idealar dünyasının tanımında, aynı zamanda *mimesis*in de tanımı yapılmış oluyor, çünkü mutlak gerçeklik görünende değil idealar dünyasındadır,

böylelikle de o dünyanın dışında kalan tüm görünüşler *mimesis*in alanına girmektedir. Sanat eseri açısından değerlendirildiğinde ise, algılanan şey taklidin taklidi yani salt kopyanın kopyası olmaktadır. Bu bakımdan, ideaların dünyası esas kabul edildiğinde algılanan dünyadaki şeyler, gerçeklikten kopuk kopyalardır. Özetle, Platon'un idealar dünyasında sanat eseri, algılanan dünyadaki kopyalara dair izlenimlerin bir çeşit yansımasıdır. Platon, bu yanılsamanın hakikati dışladığı için ideal devlet için bir risk olduğunu düşündüğünden, sanatçıyı ideal devlette istenmeyen kişi olarak tarif eder. *Mimesis*'i taklit olarak ele alan Platon (2007:108), taklidin doğruluk ve yanlışlık açısından değerlendirildiğini, taklidin doğruluğunun, taklit edilenin niceliğinin ve niteliğinin gerçekleşmesi nispetinde kabul edileceğini de ifade etmiştir.

Öte yandan Aristoteles için *mimesis* bir yanılsama değildir. Ona göre:

Epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir (mimesis). Ancak adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesnelere bakımından, taklit tarzı bakımından. İster bir sanatçı yetisi isterse alışkanlığa dayanan bir ustalikle olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracılığıyla taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığıyla taklit eder; buna göre bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit, ya ritmi, ya söz ya da harmoni aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu üçü ayrı ayrı ya da birlikte kullanılır. Örneğin dans sanatı harmoni olmadan yalnız ritmi kullanılır; dans edenler, ritmik beden hareketleri aracılığıyla karakter özelliklerini, tutkuları ve hareketleri taklit ederler (Aristoteles, 1987:11).

Aristoteles (1987:11), *mimesis*i evvela bir taklit olarak kabul etmiştir, ancak bu yaklaşım meseleye dair genel bir yaklaşımdır. Kavramı derinlemesine ele aldıkça Aristoteles (1987:16-17), örneğin tiksinti uyandıran hayvanların ve cesetlerin resimlerinde olduğu gibi gerçeklikte hoşlanmayarak bakılan bir nesnelere tamamlanmış bir resim haline geldiğinde onlara hoşlanarak bakıldığını, öte yandan ilk defa karşılaşılan bir nesnenin resminde oluşan hoşlanmanın ise taklitten ötürü değil teknik yetkinlik, renk vb. bu tür bir nedenden ötürü oluştuğunu da söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki, Aristoteles daha en başından *mimesis*i bir yanılsama olarak kabul etmemiştir, dolayısıyla sanat eseri de onun nazarında bir kopya değildir, aksine çeşitli biçimleriyle taklit gerçeklikle bir ilişki kurmaktadır. Bu ilişkinin izleyici üzerindeki etkisi ise hoşlanma ile açıklanmaktadır. Başka bir deyişle *mimesis*, algılanan nesneyle veya doğayla bir benzerlik kurmaktadır. Meseleyi daha yakın bir tarih itibarıyla ele alan Jacques Ranciere ise şunları söylemiştir:

Mimetik ilke, temelinde, sanatın modellerine benzeyen kopyalar yapması gerektiğini söyleyen normatif bir ilke değildir. Öncelikle sanatların (yapma tarzlarının) genel alanı içerisinde özgül birtakım şeyler -yani yansımalar- gerçekleştiren özel bazı sanatları yalıtın pragmatik bir ilkedir. Bu yansımalar hem kullanımları dolayısıyla sıradan doğrulamadan, hem de hakikatin söylemler ve suretler üzerindeki yasağa yetkisinden bağıştırlar (Ranciere, 2008:159).

Anlaşılmaktadır ki, Platon'un sınırlandırdığı *mimesis*, Aristoteles ile özgürleşmiş ve Ranciere'in yaklaşımıyla da bu özgürlüğün alanları genişlemiştir.

Temsil

Temsil, özellikle de tasarım kavramıyla açıklandığında, sıklıkla kabul gören İngilizce

representation veya *presentation* kelimelerinin de anlamını karşılamış olmaktadır. Bu bağlamda Haçerlioğlu (1982:251) tasarım kavramını, “önceden algılanmış olanın yeniden üretilen imgesi... İmgelem yoluyla oluşturulan’ı dile getirmekle algı’dan ayrılır. (...) Tasarım, algı’yla kavram arasında bir bağlama aracıdır. Çünkü nesnel gerçeklikle doğrudan ilişkili bulunmadığından önemsiz ayrıntıları bir yana bırakıp önemli özelliklere dikkati çeker. Böylelikle, algılardan genelleştirmeler yapılarak kavramlara varılır.” şeklinde tanımlayıp açıklamıştır. Bu düşünceden hareketle, çalışma içinde temsil kavramının sinema ve fotoğraf bağlamındaki kullanımı, tasarım anlamını içerecek şekilde olacaktır.

Temsilin, algı ve kavram için bağlama aracı olması düşüncesi, bunun yapılabilmesi için birtakım öğelerin kullanılması gerektiği fikrini akla getirir. Hall (2017:23), temsilin; anlam ve dilin kültürle ilişki kurmasını sağladığını, anlamın üretildiği ve bir kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edildiği sürecin temel parçası olduğunu ve şeyleri simgeleyen ya da tasvir eden dil, işaretler ve görüntülerin kullanılmasını içerdiğini söylemiştir. Bu sayede resim, fotoğraf, sinema vb. görsel unsurlar, temsilin biçim ve içerik kısmını oluşturmaktadırlar.

Temsil kavramının karşılığı, Orhan Haçerlioğlu’na (1982:290) göre, tasarım, andırım, simge, biçim ve karşılaştırma kavramlarının içeriklerinden oluşmaktadır. Gordon Marshall (2005:725) ise temsili; imge ve metinlerin, temsil ettikleri orijinal kaynakları doğrudan yansıtılmalarından ziyade onları yeniden kurmalarını anlatan bir terim olarak tanımlamış ve dolayısıyla bir ağaç hakkındaki resmin, fotoğrafın ya da yazılı metnin asla gerçekten ağaç olmadığını, o ağacın görünüşünün ya da onu temsil etme çabasındaki kişiye ifade ettiği şeyin yeniden kurulması olduğunu belirtmiştir. Gerek Haçerlioğlu’nun gerekse Marshall’ın düşüncesine göre temsilde, *mimesis*in özü vardır, fakat bu, ondan fazlasını taşıyan bir kavram olarak kabul edilebilir, çünkü hem tasarımda hem de yeniden kurmada, model olarak orijinal bir kaynak bulunmaktadır. Oysa temsil, orijinalin mimetik kopyasının, tasarım yoluyla elde edilebildiği bir yeniden kurmadır.

Fotoğrafik ve Sinematografik Temsil

Resim sanatı açısından, var olanın tuvale aktarılması, 19. yüzyıla kadar *mimesis* kökenli bir temsil biçimi olarak kabul edilmiştir. Ressamlar; bilhassa konusunu dinden ve mitolojiden almadıkları portrelerde, manzaralarda, natürmortlarda, gördükleri dünyayı mimetik bir biçimde temsil etmeye çalışmışlardır (Görsel 1). Helen Langdon (2012:202), Caravaggio’nun, *Emmaus’ta Yemek* isimli tablosu hakkında “meyve ve çiçekleri o kadar taze ve parlak bir görünüme sahipti ki asma yaprakları gözümüzün önünde soluyormuş ve çiy taneleri çiçeklerin taç yapraklarına tutunuyormuş gibidir. (...) Caravaggio’nun sanatını eşsiz yapan, buradaki resimde de belirgin olan, bu yoğun gerçekçiliktir.” demiştir. Langdon, bu açıklamasıyla aynı zamanda ressamın mimetik kabiliyetine de dikkati çekmiştir.



Görsel 1. Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1601.

Gerçekçilik, bir bakıma iyi bir taklidin de işaretidir. Bu durumun, Empresyonizm akımının ortaya çıkışına kadar sürdüğü söylenebilir. Empresyonist sanatçılar, daha önceki sanatçılarla benzer konuları ele aldıkları halde, biçim açısından onlardan oldukça farklı bir tarzı benimsemişlerdir. Buna göre, anlaşılır ve gerçekçi biçimler yerini belirsizliğe ve hatta biçimsizliğe bırakmaya başlamıştır. Diana Newall (2014:6), empresyonistlerin temsilde yeni formlar geliştirmelerinin, empresyonist resmin renk ve formunu takip eden gelecek nesil sanatçılara, soyutta üst düzey başarıyı elde etmek için ilham kaynağı olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla, temsilin içeriğinde bulunan mimetik boyut, empresyonistlerin eserleriyle birlikte daha kişisel, daha soyut ve böylelikle de daha çeşitli bir hal alarak temsil kavramına yeni bir yaklaşımı mümkün kılmıştır. Bu durumun gerçekleşmesinde fotoğraf sanatının da etkisi vardır, çünkü fotoğraf sayesinde gerçekliğin tasviri, tuvale aktarılan gerçekliğin gerçekçiliğinin ötesine geçebilmiştir. Böylelikle de, sanatın konusu ve konuyu ele alış tarzı değişmiştir. Fotoğrafın icadıyla karşılaşan insanların gerçeklik üzerine resim sanatı aracılığıyla elde ettikleri kavrayış, kökünden sarsılarak değişmeye başlamıştır. Fotoğrafın ilk dönemindeki resimsilik, fotoğrafın resim sanatıyla kıyasıya bir rekabete girmesine sebep olmuş olsa da, bazı sanatçıların konu ve üslup seçimleri fotoğrafın, resimden tamamen bağımsız bir sanat olduğunu ispat etmiştir. Fotoğraf sanatında bahsi geçen temsil, biçimsel açıdan teknik olarak temelde ışık ve gölge ile sağlanmaktadır. Temsile dair Hall'un yaklaşımındaki anlam boyutu ise temsilin içerik açısından ele alınmasıyla belirginleşmektedir.

Hall (2017:12), fotoğrafın belirli bir kişi, olay ya da sahne hakkında fotoğrafik anlamı aktarmak için ışığa duyarlı kağıt üzerindeki görüntüleri kullanan bir temsil sistemi olduğunu söylemiştir. Bununla birlikte, görsel temsil söz konusu olduğunda hem Platon'un hem de Aristoteles'in mimetik yaklaşımları açısından, sinemanın fotoğrafın önüne geçtiği düşünülebilir, çünkü fotoğraftaki ışık, gölge, kostüm, makyaj, dekor ve aksesuara ek olarak, sinemanın teknik unsurları çok daha geniştir. Özellikle devinim ve montaj sayesinde, var olan gerçeklikle izleyici arasında -fotoğrafla kıyaslandığında izleyicinin duyularına hitap etmesi ve böylelikle de gerçeklikle ilişki kurabilmesi açısından- daha güçlü bir bağ kurma imkanı bulunmaktadır. Çünkü sinemada, izleyiciyle gerçeklik arasında sadece görüntünün sunulduğu ekran veya perde kalmaktadır. Temsildeki anlama dair Sebahattin Şen şunları söylemiştir:

Bir futbol maçı ve onun seyircilerinin yaptıkları hareketler, giydikleri giysiler, yüzlerine ve bedenlerine sürdükleri boyalar, şekiller, işaretler ve yazdıkları yazıların temsilin bilgi bağlamında kimlik ve aidiyetlikler üzerinden işlediğini göstermektedir. Temsil, anlam ve kimlik arasında bu

ilişki türü yalnızca futbol maçı gibi insanların bir araya geldikleri zamanlarda görülmez. Giyilen kıyafetler, saç, sakala, bıyığa verilen şekiller ya da bedenimize çizdiğimiz, taktığımız her şey bir anlam ve kimlik ifade etmesi bağlamında birer temsil olarak yorumlanabilir. Bu işaret ya da temsillerle anlatılmak istenen ya da karşımızdakine iletmek istediğimiz anlamlar, ulusal, yerel, etnik, cinsel, sınıfsal, ideolojik vb. gibi çok geniş bir bağlamda olabilirler. (...) Amerika Birleşik Devletlerinde zencilerin popüler kültürde, medyada ya da sinemada her türlü suç ile gösterilmeleri, temsil edilmeleri pek çok araştırmada ortaya konulmuştur (Sebahattin Şen, 2009:33).

Şen'in verdiği örnekten hareketle, bir insanın dış görünüşünün, aynı zamanda onu tanımlamaya yönelik, başka bir deyişle kimliğine yönelik bir ipucu olduğu söylenebilir. Bu ipucu, çeşitli durumlarda birbirini tekrar eden bir hal aldığı zaman, ortak birtakım kavramlar veya isimler kullanılarak tanımlanırlar ve bu sayede bir kavramın veya imajın temsili haline gelmiş olurlar. Böylelikle var olan veya var olmakta olan bir kültür, simgeleşerek anlam kazanıp temsil sisteminin bir parçası olur. Ryan ve Kellner, sinemanın temsille ilişkisini şu şekilde açıklamışlardır:

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. (...) Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. (...) Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemindir (Ryan ve Kellner, 2010:35-37-38).

Anlaşılmaktadır ki, kültürel temsiller ve onların bir kısmının içselleştirilmesiyle ortaya çıkan görünüm, aynı zamanda sinematografik temsilin de parçası olmuş olurlar. Bahsi geçen bu temsiller, çeşitli dönemlere göre değişiklik göstermektedirler. Ryan ve Kellner (2010:29-30), siyahlar ve yoksulların altmışlı yıllarda seyircide eşduyum yaratan kurbanlar, yetmişlerin *Dirty Harry* (Kırlı Harry, Don Siegel, 1971) gibi filmlerinde düzen bozucusu rolüne büründüklerini; altmışlı yılların filmlerinde adaletsiz ve baskıcı kurumlar olarak resmedilen kanun ve asayiş güçlerinin ise toplumsal kahramanlar olarak baş tacı edildiklerini söylemişlerdir. Değişen bu temsiller aynı zamanda politik bir programın parçası da olabilmektedirler. Örneğin Amerikan temsiline, bir strateji olarak "biyeci erkek kahraman, haklı Amerikan savaşı, ABD tarihinin dürüst ve haktanır bir görüntüsü ve en ön safta yer alan, başarı ve zenginlik fırsatlarının herkese açık olduğu miti önemli yer tutar" (Ryan ve Kellner, 2010:46). Bu miti oluşturan karakter, olay vb. etkenlerin, daha önce bahsedilen sinemanın kendine has unsurlarından olan devinim ve montajla bütünleşmesiyle ortaya sinematografik temsil çıkar ve aynı temsilin benzer tekrarları da stereotipik bir durumun oluşmasını sağlar.

Sinematografik Temsilin Stereotipleşmesi

Sinematografik temsilin stereotipleşmesini ele almadan önce stereotip kavramının temsil kavramı üzerinden açıklanması yerinde olacaktır. Gordon Marshall (2005:701), Yunanca *stereos* (katı) ve *typos* (damga) sözcüklerinden türetilip on sekizinci yüzyılın sonunda teknik bir terim olarak kullanılan stereotip kavramının, Kuzey Amerikalı gazeteci Walter

Lippman'ın *Public Opinion* (1922) başlıklı kitabında, sarsıcı değişimlere karşı genelde dirençli olan "kafamızdaki sabit, dar ufuklu resimler"i karşılayacak şekilde geliştirildiğini belirtmiştir. Lippmann (1998:81), çoğunlukla önce görüp sonra tanımlamadığımızı, önce tanımlayıp sonra gördüğümüzü ifade ederek stereotip kavramının algı üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Bahsi geçen kitabın 1998 yılındaki baskısına önsöz yazar Michael Curtis ise, stereotip kavramının temellerinin Platon ile atıldığını söylemiştir. Platon'un (1942:53) *Menon* isimli eserinde Sokrates ve Anytos arasında geçen diyalogta bazı bilginlerden bahsedilmektedir ve Anytos, o bilginleri tanımadığı halde onların kim olduklarını bilmenin kolay olduğunu söylemektedir. Bu diyalog bir bakıma görmeden önce tanımlamanın gerçekleştiğinin adeta ispatıdır.

Elisabeth Noelle-Neumann (1998:167), ölüm cezasından yana olan bir politikacının adının önüne düzenli olarak "kelle uçuran" benzeri kısaltmaların eklenmesiyle artık o kişinin bu şekilde anılmasını örnek olarak verir. Başka bir deyişle lakaplar da, stereotipleşmeyi mümkün hale getirmektedir. Üstelik benzer bir durum, olay veya kavram çatısında gruplaştırılabilen insanlar da aynı lakabı alabilirler, tıpkı ölüm cezasından yana olan başka insanların yine "kelle uçuran" lakabını alabilmeleri gibi. Bu örnekte, insanların ortak noktaları politikacı olmaları olmayacaktır, ölüm cezasını savunuyor olmaları, lakapla anılmaları için yeterlidir.

Melek Göregenli (2012:23) ise, stereotiplerin belirli bir objeye ya da gruba ilişkin bilgi boşluklarını dolduran, böylece onlar hakkında karar vermeyi kolaylaştıran, önceden oluşturulmuş birtakım izlenimler, atıflar bütünü olarak zihnimize oluşturduğumuz imgeler olduğunu, örnek olarak her 'sarışın' yabancı turistin Alman olduğunu, bütün Japonların 'çalışkan' olduğunu, Arapların 'temiz' olmadığını düşünmemize neden olanın, bu gruplarla ilgili stereotipler olduğunu söylemiştir. Anlaşılmaktadır ki stereotip, tamamen ve her zaman olumsuz yargılar içeren bir kavram değildir. O, daha çok birtakım yargıların kalıplaşmış halidir. Ancak yine de, stereotipler her zaman doğru tespitlerden oluşmamaktadırlar. Alexander Mosoley (2010:99), kadın imgesinin karşılıklarından bazılarının anaç, sevgi dolu, şefkatli olmak olduğunu, fakat bununla beraber çocuk doğurmuş olduğu halde bu sıfatların hiçbirine uymayan kadınların, kavgadan hoşlanan kadınların veya huzur ve sükûnu seven erkeklerin de var olduğunu hatırlatır. Demek oluyor ki, stereotipleşmiş sinematografik temsiller de, diğer stereotipleşmiş temsiller gibi istisnasız bir tanım ve örnek uyumluluğuna sahip değildir. Bununla birlikte Mike Wayne (2011:71), öfkeli insanların siyah iken, iyi yerlilerin beyaz olduğunu ve böylelikle bir filmin ırkçı stereotipleri üretebildiğini de belirtmiştir. Özetle stereotipler, konu edindiği varlık ya da durumun çeşitli biçim ve içerik özelliklerinden faydalanarak yargılarımızı kalıplaştırmakta ve böylelikle bir kanı oluşturmaktadır, ancak öte yandan bu işlem her zaman tutarlı olamamakta ve ırkçılığa veya ayrımcılığa varan sınırlar koyabilmektedir.

Kara Filmden B-Tipi Filme Kadın Stereotipleri

Bir karakterin sinematografik temsili, en genel anlamda içerik bakımından karakterin davranış biçimiyle ve biçim bakımından ise dış görünüş, jest, mekan vb. görsel algıyı öncelikli olarak hedef alan unsurların kullanılmasıyla gerçekleşir. Örneğin, senaryoya göre sorumluluk sahibi olmayan bir karakterin; işinde, aile ve arkadaşlık ilişkilerinde sürekli sorunlar yaşaması, o karaktere dair bir içerik özelliğiyle, maddi gücünden fazlasını harcayarak kendine pahalı

giysiler alıp onları giymesi veya tam aksi biçimde giyimine özen göstermemesi görsel algıya dair biçimsel bir özelliktir. Oğuz Adanır (2003:53), sinematografik inandırmanın en önemli koşulunun devinim olduğunu söyledikten sonra sinemanın, genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcısı ve aktarıcısı olduğunu; dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamının olabileceğini söylemiştir. Başka bir deyişle, sorumluluk sahibi olmayan bir karakterin sinematografik temsili, hem onun psikolojik durumunun hem de o durumun imgesinin temsilidir.

Temsili, mimesisten ayıran önemli özelliğin, temsilin stereotip oluşturabilme kapasitesine sahip olduğu söylenebilir. Bu açıdan, kavramın Türk Dil Kurumu'nun temsili "belirgin özellikleri ile yansıtma, sembolü olma, simgeleme" şeklinde tanımlanmış olması da, çalışmanın bağlamını destekler niteliktedir. Çünkü herhangi bir canlının, nesnenin, olayın, durumun vb. görsel tasvirleri, birbirlerinden farklı olsalar da, çeşitli bağlamlarda ortak özelliklere sahip olabilmektedirler. İşte, temsilin bir canlının, nesnenin, olayın, durumun vb. belirgin özelliklerini esas alarak yansıttığı veya simgelediği bu tasvirler, aynı zamanda stereotipleşmeyi de mümkün hale getirmektedir.

Meseleyi sanat tarihi açısından değerlendiren Ahu Antmen (2014:44) ise bakire, anne ve esin perisinden fahişe, ucube ve cadıya kadar geniş bir yelpazeye yayılan çeşitli kadın stereotiplerin, erkek egemen kültür için birer gösteren olarak sunulduklarını - arzulanır olanı (bakireler ve anneler), baskılanması ve ehlileştirilmesi gerekenleri (fahişeler, ucube ve cadı) temsil ettiklerini ifade etmiştir. Antmen (2009:162), benzer şekilde kadın imgesinin Pop sanatın başlıca konularından birisi olarak cinsellikle yüklenmiş, seyirlik bir nesne konumunda olduğunu, sarışın, kırmızı dudaklı ve seksi olduğunu, ama örneğin Tom Wesselmann'ın resimlerindeki gibi, bazen bir surattan bile yoksun bırakılmış olarak, kültürel bir stereotip olmaktan öteye gitmediğini de belirtmiştir. Wesselmann'ın 1967 tarihli İçici olarak tercüme edilebilecek olan *Smoker* isimli resmi, Antmen'in örneğini doğrular niteliktedir (Görsel 2). Resimde kırmızı rujlu kalın dudaklı bir kadının ağzında, yanmakta olan bir sigara bulunmaktadır. Resmin zemini beyazdır ve bu yüzden dudak oldukça dikkat çekicidir. Bunun dışında, resimde herhangi bir yüz bulunmamaktadır. Şuhluk, baştan çıkarıcılık ve seksilik, resimdeki kadın imgesini çağrıştıran sıfatlardır.



Görsel 2. Tom Wesselmann *Smoker*, 1 (*Mouth*, 12), 1967.

Wesselmann'ın resmi, adeta kara film döneminin *femme fatale* karakterlerinden birini akla getirmektedir. *Detour*'da (*Dolambaç*, Edgar G. Ulmer, 1945) Vera rolünü oynayan Ann Savage'ın ağzında sigara bulunan fotoğrafı, stereotipleşen *femme fatale* imgesinin arketipi gibidir (Görsel 3). Fredric Jameson (2011:220), stereotip olanın, önceden tüketilmiş bulunan ve estetik yönden tüketime hazır bulunan olduğunu söylemiştir. Bu bağlamda Wesselmann'ın resmi, Jameson'ın stereotip tanımına uymaktadır.



Görsel 3: Ann Savage Vera karakterinde, 1945.

Arthur Lyons (2000:2-3), bugün kara film olarak anılan, 1939'dan itibaren Hollywood'da çekilmeye başlanan filmlerin 1949 yılına kadar bu isimle anılmadıklarını; *Laura* (*Laura*, Otto Preminger, 1944); *The Maltese Falcon* (*Malta Şahini*, John Huston, 1941); *Murder, My Sweet* (*Edward Dmytryk*, 1944); *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944) ve *The Woman in the Window* (*Penceredeki Kadın*, Fritz Lang, 1944) isimli filmleri seyreden eleştirmen Nino Frank'ın bu tür filmleri kara film olarak adlandırdığını ve gerek olaylarla, olayların geçtiği mekanlarla, gerek atmosferleriyle, gerekse karakterleriyle birbirine benzer özellikler taşıyan bu filmlerin bu isimle literatüre geçtiğini belirtmiştir. Mark T. Conard (2006:9), kara filmin tanımına dair Sokratesçi bir yaklaşımı benimseyerek yazdığı makalesinde, Sokrates'in bizden bir tanım istediğinde, aslında tanımlanmasını istediği şeyin bir kelime olarak kullanım biçimini gösteren sözlük manasındaki kullanımını değil, daha ziyade o şeyin biçiminin tarifini istediğine dikkati çekmiştir. Conard'ın düşüncesinden hareketle, bu tür filmlerin biçim ve içerikleri göz önünde bulundurulduğunda, kara film isminin oldukça yerinde olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Dönem itibarıyla siyah beyaz çekilen filmler, zaten görsel açıdan siyahın ve beyazın tonlarından oluşmaktadır. Filmlerin konularının da gerilim, polisiye, macera ve suç içerikli olması, metaforik bir renk tercihinde siyaha daha yakın durmaktadır, çünkü siyah, tıpkı karanlıkta kalmanın verdiği endişe ve korku gibi hisleri çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Frank'ın tanımlamasında, bahsi geçen filmlerin hem biçim hem de içerikleri kara sıfatıyla temsil edilmiştir. Blain Brown (2008:192) ise, yan açılı aydınlatmaların, chiaroscuronun, gölgelerin, açılardan, kompozisyonun, montajın, derinlik ve hareketin yeni birer anlatım aracı olarak kullanılmasıyla oluşturulan bu farklı sinematografik temsilin, kara filmin belirgin özelliklerinden olduğunu ifade etmiştir. Söz konusu temsillerin içinde kadın karakterlerin stereotipleşmiş olanı ise ağırlıklı olarak *femme fatale*'dir. Paul Duncan (2006:11-12), kara filmde erkek karakterin iki kadın arasında bir seçim yaptığını; bunlardan birinin hoş, güvenilir, sorumluluk sahibi, sevdiği adama aşkla bağlı olan itaatkar kadın; diğersininse göz kamaştırıcı, güvenilirmez, sorumluluk sahibi olmayan ve kendisini aşkla beklemeyen *femme fatale* olarak adlandırılan karakterler olduğunu söylemiştir. Görülmektedir ki, kara filmlerdeki kadın karakterlerin stereotipleşmiş özellikleri bulunmaktadır. Görsel açıdan bir kadının bu karakterlerden herhangi birine benzetilmesi için

bazı özelliklerin bulunması yeterlidir. Bu duruma, Steven Meisel'in *Vogue* dergisi için yaptığı *femme fatale* konsept çalışması örnek olarak verilebilir (Görsel 4).



Görsel 4: Steven Meisel, *Femme Fatale*, *Vogue*, 1990.

Fotoğraftaki model, tıpkı pek çok *femme fatale* karakterinin yaptığı gibi sigara kullanmaktadır. Fotoğrafçı, modeli bakışlarındaki farklı ifadeleri yakalayacak şekilde fotoğraflamıştır. Model, bir ev hanımı imajından çok, sokakların hareketli ve yer yer tehlikeli durumlarına ayak uyduran mücadeleci bir kadın imajına sahiptir ki, bu da *femme fatale* karakterinin sahip olabileceği bir özelliktir.



Görsel 5: Alexi Lubomirski, *Constance Jablonski is femme fatale for Vogue*, 2013.

Benzer şekilde 2013 senesinde fotoğrafçı Alexi Lubomirski de *Vogue* dergisi için aynı konseptte bir çalışma yapmıştır (Görsel 5).

Her iki fotoğrafçının çalışmaları da göstermektedir ki, *femme fatale* karakteri görsel olarak ifade edilmek istendiğinde birbirine benzeyen imajlar oluşturulabilmektedir. Bu da, kara filmin stereotipleşmiş bir *femme fatale* karakter figürü bulunduğunu kanıtlamaktadır.

Kara filmin popülerliği ve konu, mekan, ışık, kostüm, karakter, vb. stereotipleşmiş unsurları barındırması, düşük bütçeli kara film örneklerinin de ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Aslında B tipi olarak adlandırılan düşük bütçeli bu tür filmlerin ilk örnekleri, Amerikan kara filminin doğuşundan önceye dayanmaktadır. Ronald Bergan (2011:23), 1929'da başlayan Ekonomik Buhran'ın, 1931'de film endüstrisini de etkilediğini ve B tipi filmin doğrudan bu buhranın bir sonucu olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla o tarihlerden itibaren pek çok türün ve konunun B tipi prodüksiyonları gerçekleşmiştir. Bu filmler, star oyuncularından oluşmadığı için, daha düşük bütçelerle çekilebilmişlerdir. Thomas Schatz (1997:220), B tipi film prodüksiyonlarının adeta *Poverty Row* stüdyolardaki sınırlı malzemelerle gerçekleştirilmeye mahkum edilmiş gibi görünmesine rağmen, stüdyo sisteminin büyük bir parçası haline geldiklerini de belirtmiştir. Susan Hayward (2000:49), B tipi film kavramını aynı zamanda bir stüdyo sistemi olarak da isimlendirmiştir. Jörg Schweinitz'in (2011:101) belirttiği gibi, sürekli olarak standart tekniklerin kullanımı, B tipi filmlerin çekirdeğini oluşturan tür filmleri, diziler ve seri filmleriyle sonuçlanmıştır.

Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" Serisi

Sinemanın icadının fotoğraftan sonra gerçekleşmesi ve her ikisinin de ışık, gölge ve görüntüyü iki boyutlu bir yüzeye aktarma gibi benzer teknik özelliklere sahip oluşu, tarihsel açıdan sinemanın fotoğrafı örnek aldığı düşüncesini akla getirmektedir. Rudolf Arnheim (2002:135), sinemanın fotoğraftan doğduğunu açıkça ifade etmiştir. Jean Mitry (1986:101 Mitry'den aktaran Oğuz Adanır) ise, "Sinemanın temelleri, imgeler arası ilişkiler ve imge söz ilişkileridir. Sinema kendini ancak onlarla anlatabilir. Konuşan insanların karşısına kamerayı koyarak seyirciye bunu seyrettirmek, sinema yapmak değildir. (...) Bunu yalnızca fotoğraflar aracılığıyla yapılmış yazınsal bir anlatıma benzetebiliriz." diyerek sinemanın anlatım olanaklarını belirtmiştir. Mitry'nin açıklamalarından, fotoğraf ve sinemanın benzer tekniklere sahip oldukları, ancak yine de birbirlerinden bir hayli farklı oldukları anlaşılmaktadır. Bu farklılık temsil gücünden ziyade temsil teknikleriyle alakalıdır. Bu bağlamda Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* isimli çalışması dikkat çekmektedir.

Sherman, 1977 ve 1980 yılları arasında yetmişden fazla fotoğraftan oluşan bir seri gerçekleştirmiş ve bu çalışmasını *Untitled Film Stills* olarak isimlendirmiştir. Fotoğrafların tamamında, Sherman'ın kendisi bulunmaktadır ve bu bakımdan seri, bir otoportre çalışması olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı, çektiği fotoğraflarda çeşitli kostümler giyerek farklı karakterlere bürünmüş, makyajlar yapmış ve sinematografik mizansenler oluşturmuştur. Fotoğrafların hiçbiri, herhangi bir filme doğrudan gönderme yapmamaktadır, fakat içlerinden bazıları, sanatçının etkilendiği filmleri veya karakterleri çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda fotoğrafların bir kısmı oldukça güçlü çağrışımlara sahipken, diğer kısmı daha zayıf bir çağrışım gücüne sahiptir. Sherman (2003:8), fotoğraflarındaki ilhamla alakalı, Barnes&Noble'da çalışan arkadaşlarının olduğunu ve onların kendisine sinemayla alakalı çok sayıda kitap getirdiklerini ve kendisinin de onları birer ders kitabı olarak gördüğünü; Hitchcock, Antonioni ve neorealist şeylere ilgi duyduğunu ve çok güçlü duyguları gösteren fotoğraflar çekmek istemediğini, aksine ifadesizliğin ağır bastığı fotoğraflar çekmek istediğini ve bu açıdan Avrupa sinemasındaki kadınların daha ifadesiz ve böylelikle de gizemli olduklarını söylemiştir.

Seride, kimlik ve stereotip kavramları da ön plana çıkmaktadır, çünkü Sherman her fotoğrafta farklı bir kimlikle izleyicinin karşısına çıkmakta ve böylelikle de temsil ettiği kimlikler kategorik bir yapıya sahip olmaktadır. Nuri Bilgin (1994:173), stereotiplerin bellek, algı ve temsilleri etkileyen bir bakış çerçevesi olduğunu ve bir algı düzleminde yer aldıklarını ifade etmiştir. Bu bakımdan Sherman'ın fotoğraflarında öncelikli olarak dikkati çeken unsur

kadın kimliğidir, çünkü fotoğraflarda yalnızca Sherman'ın kendisi bulunmaktadır. Öte yandan fotoğrafların tamamının kurgusal oluşunun, çalışmanın bir kimlik inşa etmeyi amaçladığı veya var olan, önceden inşa edilmiş kimlikleri eleştirmeye imkan verdiği de dikkati çekmektedir.

Fotoğraflardaki kimlik kavramı üzerine düşünce ve çalışma üretme süreci hakkında Cindy Sherman (2008:9-10), feminist kuramı bildiğinden değil sadece B tipi filmlerden de daha düşük bütçeli filmleri temsil eden Z tipi filmlerin tarzını taklit ederek ve filmlerdeki erkek rollerinden ziyade başka bir tür haline gelen kadın filmlerini araştırma ihtiyacıyla bu siyah beyaz fotoğrafları oluşturduğunu söylemiştir. Sanatçı, Z tipi filmlerin tarzını taklit ettiğini söylemiş olsa da, fotoğraflarının biçim, içerik ve teknik açıdan B tipi ve hatta doğrudan kara filmin en iyi örneklerinin kalitesinde olduğu söylenebilir. Öte yandan, B ve Z tipi filmlerde star kullanılmayışı ve oldukça düşük bütçelerle çekim yapılıyor olması Sherman'ın çalışmalarıyla benzer özellikler taşımaktadır. Sherman da çalışmasında ünlü modeller veya oyuncuların kendisini kullanabilme ihtimali bulunduğu halde, adeta tanınmamış bir B veya Z tipi film oyuncusu gibi kendisini kullanmıştır. Yanı sıra çekimler için de büyük bir bütçe harcamamış ve elde etmek istediği görüntü için çoğunlukla yapıldığı gibi onlarca rulo değil, sadece birkaç kare harcamıştır.



Görsel 6. Cindy Sherman, #13, 1978 ve Brigitte Bardot.

Daha çok Avrupa sinemasından etkilendiğini söyleyen Cindy Sherman (2008:8), örneğin #13 isimli çalışmasında bilinçli olarak Brigitte Bardot'dan etkilendiğini, #16 isimli çalışmasına baktığında Jeanne Moreau'yu düşündüğünü, ancak çekimler sırasında öyle olmamış olabileceğini, #35'te ise Sophia Loren'in oynadığı *Two Women* (İki Kadın, Vittorio De Sica, 1960) isimli filmde ilham aldığını söylemiştir (Görsel 6, Görsel 7 ve Görsel 8). Anlaşılmaktadır ki, sanatçı serinin tamamında, canlandırdığı karakterle ilgili etkilendiği oyunculara ve filmlere eksiksiz bir bağlılık içinde değildir. Zaten canlandırdığı karakterler de hiçbir filme ait değildir. Bununla beraber #13 isimli fotoğraftaki kostüm, aksesuar kullanımı ve vücudun postürü, Brigitte Bardot'nun oynadığı karakterleri de akla getirmektedir. Sherman, fotoğrafta tıpkı Bardot gibi kadınlığını vurgulayacak bir postürle, göğüslerine dikkat çekecek biçimde kitap rafına uzanmaktadır. #16 isimli çalışmasında ise, Jeanne Moreau'nun oynadığı *La Mariée Était en Noir*'daki, (Siyah Giyen Gelin, François Truffaut, 1968) Julie'ye benzemektedir. Filmde, nişanlısı öldürülen Julie'nin intikam alışı anlatılmaktadır. Julie, filmde intikamını silahla alan güçlü bir kadındır, bu imaj Sherman'ın fotoğrafında da devam etmekte, hatta Sherman'ın

fotoğrafı adeta filmde bir sahneymiş izlenimini vermektedir. Kapının önünde durduğu ve omzunun üzerinden karşıya bakan bir kadını canlandırdığı #35 isimli fotoğrafı ise, Sophia Loren'in genç bir duldu oynadığı ve kızıyla birlikte hem bu sıkıntıyla hem de savaşın zorlu günleriyle mücadele etmeye çalıştığı *La Ciociara* yani *İki Kadın* isimli filmi çağrıştırmaktadır. Filmde Loren'in giydiği elbise ile Sherman'ın fotoğrafta giydiği elbise aynı değildir, fakat bir benzerlik kurulmak istendiğinde, bu analogiyi mümkün kılacak kadar benzemektedir.



Görsel 7. Cindy Sherman, #16, 1978 ve Jeanne Moreau, 1968.

Sherman, sinematografik temsilin özellikle montaj ve devinim özelliklerini kristalize hale getirerek çalışmalarını ortaya koymuştur. Sanatçının, sinematografik temsili kendisine referans aldığı, öncelikle çalışmasına verdiği *Untitled Film Stills*, yani *İsimsiz Film Kareleri* isminden ötürü de kolayca anlaşılmaktadır. Ancak bunun yanında, sinematografik temsili oluşturan kostüm, makyaj, mekan ışık, gölge gibi bazı özelliklerin fotoğraf sanatında da bulunması, Sherman'ın serisindeki sinematografik temsili güçlendirmeye yetmemektedir. Serideki her fotoğrafta sanatçı, sürekli bir devinim halindedir. Ancak burada kastedilen devinim, fotoğraftaki gibi bir hareket izleniminin görülmesi veya onun kimi zaman düşük enstantanelerdeki elde edilen flu görüntüsünden oluşan bir devinim değildir. Buradaki esas kasıt, örneğin sanatçının 1978 tarihli ve #15 isimli çalışmasında görülen, bir pencere kenarına oturarak belli bir süre dışarıyı seyretme işinde olduğu gibi, devam eden bir eylem/eylemsizlik veya durağanlık sürecidir. Nitekim Cem Frolov (1991:203), durağanlığı, devinimin bir anı olarak tanımlamıştır. Bu bakımdan, fotoğraflardaki pozlarda bulunan durağanlık, yine de devinimin bir parçası olarak kabul edilebilmektedir. Rudolf Arnheim (2002:154), devinimi açıklarken, sinemada zamansal bir ilerlemenin bulunduğunu, ancak resimde ve heykelde böyle bir devinimin bulunmadığını söylemiştir. Sherman, serisinin tamamında adeta yarıda bırakılmış bir devinimi göstermektedir ve böylelikle de seyirci, tıpkı bir film izliyormuşçasına, -montaj gereği- önceki veya sonraki planı düşünmeye sevk edilmektedir. Arnheim (2002:78), gerçek yaşamın tersine, filmin zamanda ve uzamda sıçramalara olanak tanıdığını ve montajın da farklı yerlerde ve zamanlarda gerçekleşen durumların çekimlerinin birbirine bağlanması demek olduğunu ifade etmiştir. Sinematografik temsilde, montaj bu sıçramayı gerçekleştiren bir unsurdur, fotoğrafta ise, ancak seri fotoğraf sayesinde bu durum bir miktar gerçekleşebilir. Sherman'ın serisinde montaja dayalı bir sinematografik temsile izleyiciye yönlendiren şey ise, o karelerin birer film karesi oldukları ön kabulüdür. Dolayısıyla her bir fotoğraf, öncesi veya sonrası olmak üzere montajın bir parçası gibi algılanabilmektedir.

Kaja Silverman (2006:300) ise, bu çalışmanın, hareketin durdurulmasıyla ilgili olduğu izleniminden ötürü, evvela sinema üzerinden kavramlaştırmalara teşvik edildiğimizi, ancak verilen pozlara fotoğrafik yananamların yanı sıra merkezîyet de verilmiş olması sayesinde bu imgelerin, fotoğrafa özgü hareketsizleştirmenin daha geniş anlamda bir metaforunu yaptığını ifade etmiştir.



Görsel 8. *Cindy Sherman, #35, 1978 ve Sophia Loren, Two Women, 1960.*

Ryan ve Kellner (2010:138), kırklı yılların sonları ve ellilerin başlarındaki kara film akımıyla, yetmişli yılların ortalarındaki kara filmin birbirlerinden özellikle içerik açısından bir miktar farklı olduklarını belirtmişlerdir. Cindy Sherman'ın 1978'den itibaren serisini oluşturmaya başladığı düşünüldüğünde, hem ilk dönemki örneklerini, hem de değişmekte olan kara film örneklerini bildiği kabul edilebilir. Dolayısıyla, fotoğraflarındaki biçim ve içeriğe dair çeşitlilik, bu şekilde açıklanabilir.

Örneğin, *Carnival of Souls (Ruhların Karnavalı, Herk Harvey, 1962)* isimli filmde, Candace Hilligoss'un pencereden baktığı bir sahnede camda yansıması belirir. Bu görüntü, Cindy Sherman'ın 1980 tarihli #56 isimli fotoğrafını akla getirmektedir (Görsel 9). Sherman'ın fotoğrafında, da tıpkı Hilligoss'un canlandırdığı karakter gibi kendi yansımasını gören bir kadın vardır. Yüz, bir insanı tanımayı ve tanımlamayı sağlayan önemli bir unsurdur, başka bir deyişle görsel kimliğin en güçlü göstergesidir. Bu düşünceden hareketle, deforme olmuş bir yüzün, deforme olmuş bir kimliği de çağrıştırabileceği düşünülebilir. Öte yandan, yansımaya dayanan deformasyonun filmdeki bağlamıyla, Sherman'ın fotoğrafında kullandığı bağlamın farklı olması fenomenolojik açıdan uygunsuz bir duruma sebep olmaz, aksine bu durum, her iki bağlamın farklı fenomenler üzerinden değerlendirilebildiğini ispatlar.



Görsel 9. *Cindy Sherman, #56, 1980 ve Candace Hilligoss, Carnival of Souls, 1962.*



Görsel 10. *Cindy Sherman, #39, 1979 ve Doris Fesette, Edge of Fury, 1958.*

Edge of Fury (*Öfkenin Kıyısı, Gurney, R. J. Jr. ve Lerner, I., 1958*) isimli filmde ise, Louisa karakterindeki Doris Fesette, pencerenin önünde üzerini değiştirmektedir. Filmin, Richard rolünü oynayan erkek başrol oyuncusu Michael Higgins, Louisa'yı dikizlemektedir. Sherman'ın #39 isimli fotoğrafı ise, sanki filmdeki sahnenin karşı açıdan çekilmiş başka bir versiyonu -belki de B tipi demek daha yerinde olur- gibidir. Bu defa, Sherman'ı dikizleyen sadece izleyicidir, başka bir deyişle dikizleme hazzını, filmde Richard izleyiciyle paylaşırken, Sherman'ın fotoğrafında bu haz sadece izleyiciye aittir.

Sherman'ın fotoğrafları, tam olarak belirli bir dönemi veya döneme ait filmleri temsil etmemektedir. Dahası, Damian Sutton'ın (2009:136) da belirttiği gibi, Sherman'ın fotoğraflarında bölünmez bir kuvvet geçmişi ve geleceği böler. Serinin diğer fotoğrafları da, doğrudan veya dolaylı olarak sinematografik temsilin dönem ve tür olarak örnekleri ve çağrışımlarından oluşmaktadır.

Sonuç

Bir ifade biçimi olarak mimesis, içinde görselliği barındırmaktadır, öte yandan benzer bir içeriğe sahip olan temsil ise, adeta bir mimetik çeşitlilikler bütünü oluşturabilmesi açısından mimesisten ayrılır. Başka bir ifadeyle temsil kavramı, pek çok farklı taklit çeşidini, taklit edilenin özünü bozmadan bir bütün haline getirmeyi de ifade etmektedir. Buradan hareketle, temsil kavramının, resim, fotoğraf ve sinema gibi birbirlerinden farklı disiplinlerde, farklı biçim ve içerik özelliklerine sahip olduğu kabul edilmektedir. Resim ve fotoğraf maksimum

düzeyde durağanlığı ve tek planda ifade etmeyi, temsilin teknik bir zorunluluğu olarak kabul ederken, sinema devinim ve montajı bahsi geçen temsilin bir zorunluluğu olarak kabul etmektedir. Dolayısıyla devinim ve montaj sinematografik temsilin hem biçimi hem de içeriği etkileyen iki özelliğidir.

Temsil, kültürel bir içerikle çeşitli kimlikler hakkında bazı standartlar ortaya koyulabilmesini mümkün kılmıştır. Giyim tarzları, konuşma biçimleri vb. özelliklerle standart hale gelebilen kimlikler aynı zamanda stereotipleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Bu sayede oluşan kimlik temsilleri, sinematografik temsilin de konusu olmuştur. Örneğin kara filmdeki *femme fatale* olarak isimlendirilen kadın karakterler, akıllara değişmez bazı görsel özellikleri getirmektedir. Bunun yanı sıra B tipi olarak isimlendirilen düşük bütçeli filmlerin de kendilerine has estetik özellikleri, onların da bir temsil oluşturmasını sağlamıştır. Bu filmlerdeki teknik, biçim ve içeriğin her zaman, mimetik olarak referans aldıkları filmlerin aşağısında yer aldığı bilinmektedir. Özetle, B tipi filmlerin de kendilerine has bir temsil tarzlarının bulunduğu kabul edilmelidir.

Gerek kara filmlerin gerekse B tipi filmlerin temsil özelliklerine, fotoğrafik açıdan Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* serisinde rastlanmaktadır. Sherman, çalışmalarının bir kısmında bu filmlerden ilham aldığını söylemişse de, fotoğrafların her biri belli filmlere gönderme yapmamakta, dolayısıyla her fotoğrafla alakalı yorum ve spekülasyon, izleyicinin hayal gücüne bırakılmaktadır. Buradan hareketle fenomenolojik bir bakışla, fotoğrafların her biri için sayısız hikaye ve anlam üretilebileceği söylenebilir. Fotoğrafların yarıda kalmış bir devinim ve montaj izlenimiyle çekilmiş olmaları, Sherman'ın sinematografik temsilin bahsi geçen iki özelliğini kristalize hale getirdiğini göstermektedir. Çünkü her bir fotoğraf, "bundan önce ne oldu?" veya "bundan sonra ne olacak?" sorularını sorduracak bir belirsizliktedir. Oysa sinemada çoğunlukla bu soruların cevabı bir şekilde verilmektedir. Hatta herhangi bir cevabın olmadığı durumlarda bile, yine devinim ve montaj aracılığıyla bir çeşit son veya cevap verilebilmektedir. Oysa Sherman'ın fotoğrafları tamamen cevapsızdır. Böylelikle Sherman, sinematografik temsilin unsurlarını -özellikle de devinim ve montaj- kristalize hale getirerek, fotoğrafik imgeler üretmiş ve bunun bir kısmını da kara film ve B tipi filmlerin stereotipleşmiş kadın kimlikleri üzerinden ifade etmiştir. Sherman'ın bu yaklaşımı, fotoğrafların sinematografik bir düşünce disiplini ve refleksiyle ele alınmasını sağlamıştır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz, (1986). *İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi*, İzmir: DEÜ Yayınları.
- Adanır, Oğuz, (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa.
- Antmen, Ahu, (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Antmen, Ahu, (2014). *Sanat/Cinsiyet*, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İstanbul: İletişim.
- Aristoteles, (1987). *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi.
- Arnheim, Rudolf, (2002). *Sanat Olarak Sinema*, Çev. Rabi Ünal, Ankara: Öteki.
- Bergan, Ronald, (2011). *The Film Book*, Singapore: Dorling Kindersley.
- Bilgin, Nuri, (1994). *Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege.

- Brown, Blain, (2008). *Sinematografi*, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul: Hil.
- Cevizci, Ahmet, (2002). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma.
- Conard, Mark T. (2006). *“Nietzsche and the Meaning and Definition of Noir”*, The Philosophy of Film Noir, Mark T. Conard (Ed.). United States of America, The University Press of Kentucky.
- Damian, Sutton, (2009). *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, United States of America: University of Minnesota.
- Duncan, Paul, (2006). *Film Noir Films of the Trust and Betrayal*, Harpenden: Pocket Essentials.
- Frolov, Cem, (1991). *Felsefe Sözlüğü*, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul: Cem.
- Göregenli, Melek, (2012). *“Temel Kavramlar: Önyargı, Kalıp Yargı ve Ayrımcılık”*, Ayrımcılık Der. Kenan Çayır, Müge Ayan Ceyhan, İstanbul: Bilgi.
- Hall, Stuart, (2017). *Temsil*, Çev. İdil Dünder, İstanbul: Pinhan.
- Hançerlioğlu, Orhan, (1982). *Felsefe Ansiklopedisi 4. Cilt*, İstanbul: Remzi.
- Hayward, Susan, (2000). *Cinema Studies The Key Concepts*, London: Routledge.
- Jameson, Fredric, (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü, Ankara: Nirengi.
- Langdon, Helen, (2012). *“Emmaus'ta Yemek”*, *Başyapıt Budur*, Haz. Christopher Dell. Çev. Münevver Kınalı, İstanbul: Yky.
- Lippmann, Walter, (1998). *Public Opinion*, United States of America: Transaction Publishers.
- Lyons, Arthur, (2000). *Death on the Cheap*, United States of America: Da Capo.
- Marshall, Gordon, (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Mosley, Alexander, (2010). *A'dan Z'ye Felsefe*, Çev. Ali Süha, İstanbul: Ntv.
- Newall, Diana, (2014). *Empresyonistler*, Çev. Elif Dastarlı, İstanbul: İş Bankası.
- Noelle-Neumann, Elisabeth, (1998). *Kamuoyu*, Çev. Murat Özkök, Ankara: Dost.
- Peters, Francis E., (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, Çev. Hakkı Hünler, İstanbul: Paradigma.
- Platon, (1942). *Menon*, Çev. Adnan Cemgil, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Platon, (2007). *Yasalar*, Çev. Candan Şentuna, Saffet Babür, İstanbul: Kabcacı.
- Platon, (2010). *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası.
- Ranciere, Jacques, (2008). *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas, (2010). *Politik Kamera*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Schatz, T. (1997). *Hollywood: The Triumph of the Studio System*, The Oxford History of World Cinema. Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). London: Oxford University.

Schweinitz, Jörg, (2011). *Film and Stereotype*, New York: Columbia University.

Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Silverman, Kaja, (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*, Çev. Aylin Onocak, İstanbul: Ayrıntı.

Şen, Sebahattin, (2009). *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema: Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wayne, Mike, (2011). *Politik Film*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Yordam.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Başyapıt Budur Hazırlayan: Christopher Dell. İstanbul, Yky. Münevver Kınalı (Çev.). (2012)

Görsel 2. Tom Wesselmann *Smoker, 1 (Mouth, 12)*, 1967. <https://www.moma.org/collection/works/79193>

Görsel 3. Görsel 3. Ann Savage Vera karakterinde, 1945. <http://entertainment.time.com/2007/04/26/top-25-greatest-villains/slide/ann-savage-as-vera/>

Görsel 4. Steven Meisel, *Femme Fatale*, Vogue, 1990.

<https://www.vogue.it/en/trends/trend-of-the-day/2011/04/look-sexy-woman#ad-image81925>

Görsel 5. Alexi Lubomirski, *Constance Jablonski is femme fatale for Vogue*, 2013.

<https://www.anneofcarversville.com/style-photos/2013/1/16/constance-jablonski-is-femme-fatale-for-vogue-germany-februa.html>

Görsel 6. Cindy Sherman, #13, 1978 ve Brigitte Bardot. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 7. Cindy Sherman, #16, 1978 ve Jeanne Moreau, 1968. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 8. Cindy Sherman, #35, 1978 ve Sophia Loren, *Two Women*, 1960. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 9. Cindy Sherman, #56, 1980 ve Candace Hilligoss, *Carnival of Souls*, 1962. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Görsel 10. Cindy Sherman, #39, 1979 ve Doris Fesette, *Edge of Fury*, 1958. Sherman, Cindy, (2003). *Untitled Film Stills*, Italy: The Museum of Modern Art.

Film Kaynakçası

De Sica, V. (1960). *Two Women* [Sinema Filmi]. İtalya: Compagnia Cinematografica Champion.

Harvey. H. (Yönetmen). (1962). *Carnival of Souls* [Sinema Filmi]. Usa: Harcourt Productions

Huston, J. (1941). *The Maltese Falcon* [Sinema Filmi]. Usa: Warner Bros.

Dmytryk, E. (1944). *Murder, My Sweet* [Sinema Filmi]. Usa: RKO Radio Pictures

Gurney, R. J. Jr. ve Lerner, I. (1958). *Edge of Fury*. [Sinema Filmi]. Usa: Wisteria Productions

Lang, F. (1944). *The Woman in the Window* [Sinema Filmi]. Usa: Christie Corporation, International Pictures.

Preminger O. (1944). *Laura* [Sinema Filmi]. Usa: Twentieth Century Fox.

Truffaut F. (1968). *La Mariée Était en Noir* [Sinema Filmi]. France: Les Films du Carrosse, Les Productions Artistes Associés, Dino de Laurentiis Cinematografica.

Ulmer E. G. (1945) *Detour* [Sinema Filmi]. Usa: Producers Releasing Corporation.

Wilder, B. (1944). *Double Indemnity* [Sinema Filmi]. Usa: Paramount Pictures

