T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

21.YÜZYIL BAŞINDA SİNEMADAKİ AVANGARD İZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI
PROF.DR.HÜLYA YENGİN

AYDIN KETENAĞ
015223003

KOCAELİ
MAYIS 2005

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

21.YÜZYIL BAŞINDA SİNEMADAKİ AVANGARD İZLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Aydın Ketenağ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 05.07.2005/16

Jüri Başkanı: Prof.Dr.Hülya Yengin

Jüri Üyesi: Doç.Dr.Mete Çamdereli

Jüri Üyesi: Yard.Doç.Dr.Emel Karagöz

KOCAELİ 2005

SUNUŞ

Avangard, sanatın içine düştüğü çıkmazlardan kurtulma çabasının en verimli örneklerini tanımlamaktadır. Özellikle sinemanın, 21.yüzyılda, küreselleşmenin etkisi ile yeni arayışlara girmesinin en önemli göstergeleri de avangardın miraslarıyla belirgin kılınmaktadır. Bu çalışma, avangardın mirasları ışığında sinemanın 21.yüzyıl başındaki arayışları ile ilgili genel bir değerlendirme niteliği taşımaktadır. Seçilen filmler, yeni sinemanın biçim ve içerikle ilgili özelliklerine dair önemli ipuçları vermektedir. Küreselleşmenin kimlikler üzerinde yarattığı olumsuz değişikliklerin anlaşılması ve bu olumsuzluğun tedavi edilmesi sürecinde yeni sinema önemli görevler üstlenmektedir. Yeni sinemanın bu süreçte ortaya çıkardığı avangard yaklaşımların ipuçlarını aramak, bu çalışmanın temel amacıdır.

Bu çalışmada özenini ve emeğini esirgemeyen değerli hocam Sayın Prof.Dr.Hülya YENGİN'e; henüz emekleme dönemimde olduğum akademik yaşantımdaki ve özel yaşantımdaki destek ve özeninden dolayı değerli hocam Sayın Doç.Dr.Zehra Gönül BALKIR'a; rahat çalışmam konusundaki desteklerinden dolayı Kocaeli Üniversitesi Kandıra Meslek Yüksekokulu'ndaki mesai arkadaşlarıma sonsuz bir teşekkürü borç bilmekteyim.

İzmit, Mayıs 2005 Aydın Ketenağ

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ……... I

İÇİNDEKİLER…… II

ÖZET…… V

ABSTRACT……. VI

TABLO ve ŞEKİL DİZİNİ……. VII

GİRİŞ…… 1

I.BÖLÜM:TARİHSEL OLARAK ESTETİK ve AVANGARD……. 7

1.Estetiğin Tanımları ve Tarihsel Gelişimi Üzerine…….. 7
1.1.Estetik Alanı ve Tanımların Belirleyiciliği…… 7
1.2.Sanat Felsefesinin Bir Sorunu Olarak Sanatın Tanımı…….. 10
1.3.Sanat Tarihini Oluşturan Temel Etkenler…….. 11
1.4.Estetiğin Yeni Basamağı Olarak Modernizm ve Yeni Reddin Başlangıçları……. 13
1.5.Reddin Ayakları Yere Basıyor……... 14
2.Avangardın Biçimlenişi ve Yorumların Gücü…… 16
2.1.Avangard ve Tanımlar……... 16
2.2.Avangard Bakış Açısı İle Dadacılık ve Gerçeküstücülük…….. 18
2.3.Sinema Estetiği ve Sorun Olarak Sinematografi…… 21
2.4.Sinemada Yıkıcı Estetik ve Avangard……... 22

II.BÖLÜM:SİNEMA DİLİ, KURAMI ve ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ 26

1.Sinema Kuramları ve Biçim-İçerik İlişkisi……. 26
1.1.Felsefe-Edebiyat Etkileri…… 26
1.2.Dışavurum ve Gerçek……. 27
1.3.Kurgunun Etkisi……. 29
1.4.Bazin ve Yeni-Gerçekçilik……. 30
1.5.Metz ve Çağdaş Kuramlar…….. 31
2.Filmi Okumak……. 31
2.1.Ontolojik Bir Yaklaşımla Filmin Algılanma Süreci…….. 31
2.1.1.Madde, Film ve Buluşma…….. 32
2.1.2.Figüratif Tanımlama ve Algı……. 33
2.1.3.Filmin Ruhu ve Düşüncesi…… 33

2.1.4.Filmin Aktardığı Ruh Hali ve Kabul…… 34
2.1.5.Davranış Değişikliği……. 34
2.2.Anahtar Olarak Çözümleme Yöntemleri……... 35
2.2.1.Göstergebilimsel Çözümleme…….. 35
2.2.2.Marksist Çözümleme…… 39
2.2.3.Ruhbilimsel Çözümleme…….. 40
2.2.4.Toplumbilimsel Çözümleme……. 41

III.BÖLÜM:YENİ ARAYIŞLARDA AVANGARD İZLERİ……. 44

1.Sinemadaki Arayış ve Nedenleri…… 44
1.1.Küreselleşme ve "Devrimin Sıradanlığı"…….. 44
1.2.Gerçeğin Açmazları ve Yeni Doğa…… 45
2.Örnek Filmler Üzerinden Arayışlar…… 47
2.1.Örnek Filmler Hakkında…… 47
2.1.1.Matrix Serisi Künye……. 48
2.1.2.Mulholland Çıkmazı Künye……. 49
2.1.3.Dönüş Yok Künye……. 50
2.1.4.Yazı Tura Künye……... 51
2.2.Başlıklar ve Örneklerin Taşıdığı İzler…… 52
2.2.1.Filmin Oluşması ve Görüntü Oluşturma Tekniği Açısından İnceleme…. 52
2.2.1.1.Matrix Serisi – Görüntü Oluşturma Tekniği…… 56
2.2.1.2.Mulholland Çıkmazı – Görüntü Oluşturma Tekniği…… 58
2.2.1.3.Dönüş Yok – Görüntü Oluşturma Tekniği……... 60
2.2.1.4.Yazı Tura – Görüntü Oluşturma Tekniği……. 61
2.2.2.Film Biçimi ve Estetik Tercihler Açısından İnceleme……. 63
2.2.2.1.Matrix Serisi – Film Biçimi ve Estetik…… 65
2.2.2.2.Mulholland Çıkmazı – Film Biçimi ve Estetik…… 67
2.2.2.3.Dönüş Yok – Film Biçimi ve Estetik……... 69
2.2.2.4.Yazı Tura – Film Biçimi ve Estetik……. 71
2.2.3.Kahraman Tercihi Açısından İnceleme……. 74
2.2.3.1.Matrix Serisi – Kahraman Tercihi……... 74
2.2.3.2.Mulholland Çıkmazı – Kahraman Tercihi……... 75
2.2.3.3.Dönüş Yok – Kahraman Tercihi…….. 76
2.2.3.4.Yazı Tura – Kahraman Tercihi…… 76
2.2.4.İktidar İle İlişki Açısından İnceleme……. 78
2.2.4.1.Matrix Serisi – İktidar İle İlişki…… 79
2.2.4.2.Mulholland Çıkmazı – İktidar İle İlişki……... 80
2.2.4.3.Dönüş Yok – İktidar İle İlişki…….. 81
2.2.4.4.Yazı Tura – İktidar İle İlişki…… 82
2.3.Karşılaştırmalı Değerlendirme ve Gerekçeler…… 83

SONUÇ……..... 87

YARARLANILAN KAYNAKLAR…… 92

ÖZET

Küreselleşmenin etkisi ile birlikte ortaya çıkan sorunlardan biri, kişilerin ve toplumların kimlik sorunudur. Sanat eserlerinin iktidar kavramı ile ilişkileri de bu sorun temel alınarak incelenmektedir. Avangard kavramı, sanatın, iktidar özneleri ile mücadelesinin tanımlaması olarak ele alınmaktadır. Bu çalışma, 21.yüzyıl sinemasının, avangard olarak nitelendirilebilecek özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Matrix Serisi, Dönüş Yok, Mulholland Çıkmazı ve Yazı-Tura adlı filmler, kimlik sorunlarını ve yeni toplum arayışlarını konu etmeleri sebebiyle çalışmanın temelini oluşturmaktadırlar. Çalışmanın birinci bölümünde sanatın ve estetiğin tarihsel gelişimi sunularak avangardın doğuş sebepleri ortaya konmaktadır. İkinci bölümde, konu, sinema üzerine yoğunlaştırılarak, avangard sinemanın gelişimi aktarılmaktadır. Üçüncü bölümde ise, örnek filmlerin barındırdığı avangard izler araştırılmaktadır. Çalışma sonucunda, 21.yüzyıl sinemasının avangard özelliklerinin, içerikte kimlik arayışlarına, biçimde ise yeni görüntüleme ve kurgu tekniklerine dayandığı ortaya çıkmıştır.

ABSTRACT

The important one's of concerns which comes out with effect of globalization is individuals and societies identity problem. The work of arts and government concepts relationships is examined based on this problem. The avant-garde concept, is dealt with as definition of struggle with art and government subject. This study aimed to exposed 21st century cinema's characteristics could qualified as avant-garde. The films named Matrix, Irreversible, Mulholand Drive and Yazı Tura has formed to this study's foundation because of its got subjects of identity problems and new society seeking. In the first chapter; historical development of art's and aesthetic's is presented and avant-garde's birth reasons is exposed. In the second chapter; subject is become dense to cinema and development of avant-garde cinema is transferred. In the third chapter; avant-garde traces in which sample films's accomodated that mentioned above is searched. In the conclusion part; exposed that avant-garde characteristics in 21st century's cinema's based on identity seeking in content, new visualization and editing technics in form.

TABLO ve ŞEKİL DİZİNİ

Şekil 1 – Görüntüyü Okumak
Şekil 2 – Görüntüyü Anlamak

Tablo 1 – Avangard Öğe Oranları Karşılaştırma Tablosu

GİRİŞ

Sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesi ile birlikte, diğer sanat dallarının karşılaştığı durumlar sinema için de söz konusu olmuştur. Sanat olarak tanımlama ile birlikte "estetik" konusu, bu durumların çoğunda belirleyici olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eseri estetiğin belirleyiciliği ile oluşmakta ve bir yapı haline gelmektedir. Estetik de, çağlar boyunca bir gelişme süreci göstermiş ve süreçte bazı temel sorunlara özne olmuştur. Bu sorunlardan en önemlisi sanat eserinin bir iktidar aracı ve giderek bir iktidar öznesi haline gelmesidir.

Sorun: Din, aristokrasi ve yönetici sınıfın bir baskı aracı olarak kullandığı sanat, bu durumuyla bir iktidar aracı olmuştur. Ancak bu baskılandırma, açık seçik bir iktidardan çok, sanat izleyicisini kontrol altına alarak onu iktidarı onaylar hale getirmekle mümkün hale gelmektedir.

Sanatın iktidar öznesi olma hali ise tamamen kendi dinamiklerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle sinema, kurduğu iç yapı, kullandığı anlatım öğeleri itibarıyla bir üst yapı halini almıştır. Bir filmin çekilme şekli, kurgulanması ve anlam oluşturma yaklaşımları, sinemayı iktidar öznesi yapma sürecinde etkin olmuşlardır.

Diğer sanat dalları gibi sinemada da bu sorunun çözümüne dair araştırmalar ve uygulamalar yapılmıştır. Öncü sanat anlamında kullanılan avangard kelimesi, iktidarı yıkmaya yönelik sanat öğelerinin tümü için geçerli olmuştur. Avangard, sanat eserinin biçimsel özelliklerinden yola çıkarak anlam ile ilgili tavrını incelenmektedir. Sanatın bir iktidar öznesi haline gelmesinin sebebi özellikle sanatın iç yapısını ilgilendirmektedir. Bu iç yapıdaki yeni oluşumların adlandırılmasında avangardın büyük ölçüde payı bulunmaktadır.

Çalışmanın amacı ve sınırlılıklar: Sinemada avangard olarak nitelendirilen yaklaşımlar özellikle 1920 ve 1970 yılları arasında belirgin olarak ortaya çıkmıştır. Popüler sinemanın büyük kitlelere ulaşması sonucu avangard sinemanın yaygınlığı azalmış ve bu sanat türü, özel bir tercih haline gelmiştir. Avangard sinemanın seyircileri belirlidir ve bu seyirciler nasıl bir film izleyeceklerini bilmektedirler. Özel

bir takipçi kitlesi oluşmuştur. Filmin çekimi, ışık ve kamera tercihleri, kurgu gibi özellikleri biçimsel avangard öğeler olarak; anlatım ve öykü yapısı ile ilgili tercihleri içeriğin avangardlığı olarak belirginleşmektedir. Alışıldık düzgün kamera hareketleri yerine serbest olarak yapılan kamera hareketleri, öykünün kurgulanmasındaki sıralamanın değiştirilmesi biçimsel denemeler biçimsel avangarda örnek olmaktadır. Öykünün anlatımı sırasında, özellikle karakterler ile ilgili olarak, alışıldık "iyi" ve "kötü" karakter betimlemelerinin yerine, bir karakterin iyi ve kötü tüm yönleriyle verilmesi, filmin sonunun seyirciyi rahatlatacak mutlu bir son yerine seyircinin aklında soru işaretleri bırakarak bitirilmesi, bir anlamda sonun seyircinin yorumuna ve hayal gücüne bırakılması gibi yaklaşımlar içeriğin avangardlığına örnek olmaktadır.

Popüler sinema, özellikle kolay algıya dayanan yapısı ve seyirciyi kahramanlardan biri yaparak edilginleştirdiği yönlendirme eylemi nedeni ile sinemanın bir iktidar öznesi haline gelmesine çok iyi bir örnektir. Ancak popüler sinema, özellikle 20.yüzyıl sonunda, avangard sinemanın ortaya çıkardığı yeni anlatım yöntemlerini denemeye başlamıştır. Bu denemenin nedeni, avangardın ortaya çıkış sebebi ile ilgili değildir. Avangardın iktidarı yıkma amacı, biçimsel avangard öğelerini kullananan popüler sinemanın amaçlarından biri değildir. Bu sadece, avangardın yeniliklerini alıp kimliksizleştirme amacını ortaya çıkartmaktadır. Popüler sinemanın bu yaklaşımı, iktidarı yıkmak üzere kurulu olan avangardın, ironik bir biçimde, dolaylı olarak da olsa iktidarı yeniden kurmak için kullanılması anlamına gelmektedir. Matrix serisi bu anlamda bir çalışmadır ve avangardın bu durumunu incelemek için çalışmaya dahil edilmiştir.

Bunun yanında, popüler sinemanın sınır çizgilerinde duran bazı filmler de avangard olarak nitelendirilebilecek yaklaşımlar sergilemektedir. Bu filmlerin bazı özellikleri, sinema tarihindeki denemelerle örtüştükleri için avangard olarak nitelendirilmişlerdir. Bazı özellikleri de, sinema tarihinde belirgin olarak görülmemektedir. Bu filmler bu yeni anlatım denemeleri itibarıyla avangard olarak tartışılmalıdır. Dönüş Yok, Mulholland Çıkmazı ve Yazı Tura bu yapıdaki filmlere örnek olarak çalışmaya dahil edilmişlerdir.

İncelenen filmlerin hepsi, hedef seyirci kitlesi olarak geniş bir topluluğa hitap etmektedirler. Yönetmenleri, oyuncuları, filmin reklam ve fragmanlar ile tanıtılması gibi öğeler ister istemez bu filmleri popüler sinemanın sınırlarında dolaştırmaktadır.

Çalışma, bu filmlere avangard sıfatını aktarma amacında değildir. Çalışmada, 21.yüzyıl başına denk gelen bu filmler, küreselleşme ve kapitalizmin belirleyiciliği etkisiyle değerlendirilmektedir. Geçmişten gelen avangard izler ve küreselleşmenin etkisiyle biçimlenen avangard izlerin saptanmasıyla, sinemanın şu anki iktidar öznesi olma durumuna bir bakış açısı geliştirmek istenmektedir. Küreselleşmeyi ve kapitalizmi giderek bir baskı aracı halinde yorumlamak, sanatı ve özelde sinemayı da karşı çıkış öğeleri ile incelemeyi gerektirmektedir. Sinema bu karşı çıkışını, yine biçim bozumları ve yeni anlatım tarzları ile deneyecektir. Tarihsel süreçte sanatın karşısına çıkmış olan kilise ve aristokrasinin yerini küreselleşme almaktadır. Filmler küreselleşmeyi yorumlamaları yönünden değerlendirilmektedir. Sinemanın küreselleşme karşısında alacağı tavır, günümüzün avangardını tanımlamada belirleyici olacaktır. Amaç, bu yeni avangard yaklaşımın öğeleri ile ilgili ipuçları belirlemektir.

Çalışma konusu olarak seçilen filmler, popüler sinema içinde yeni olarak nitelendirilen filmler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Matrix dışındaki filmler, tam anlamıyla popüler sinemaya dahil edilmemekle birlikte yukarıda saydığımız özellikleri yüzünden popüler sinema ile en azından bazı durumlarda aynı kulvarda ilerlemektedirler. Bu yüzden çalışma konusu olarak seçilmektedirler.

Varsayımlar: Bu çalışma, küreselleşme ile birlikte çoğu sınırın ortadan kaldırılması ve bu nedenle kimliklerin yeniden sorgulanması üzerine yoğunlaşmaktadır. Teknolojinin temel belirleyici olduğu bu süreçte, sinemaya dair bir yeni avangard tarifi yapmak da teknolojiden bağımsız gerçekleştirilemeyecektir. Yeni avangard, sinemanın üretimiyle ilgili olarak teknolojinin yeniliklerinden büyük ölçüde faydalanmak durumundadır. Geçmiş dönemlerdeki avangard eserlerin miras olarak bıraktığı anlatım şekilleri de yeni avangardın oluşmasında etkin olacaklardır. Ancak yeni sinema kendi muhalif biçimini ve dilini yaratacaktır. Dijital görüntü teknolojisi, yeni avangardın en önemli kozlarından biridir. Teknik anlamda yeterliliği

sağlamaktadır. Bu teknik doyumun yanında ekonomik olarak da film üretimini avantajlı hale getirmektedir. Bu, film üretimini belli tekellerin (film yapım firmaları, film şirketleri, medya şirketleri vb.) elinden alacağı için sanatın yorumuyla ilgili farklılıkları ortaya çıkaracaktır. Bu da avangardın önemli belirtilerinden biri olmaktadır. Ayrıca konu seçimi itibarıyla kimlik bunalımlarının konu edileceği filmler, küreselleşme karşısındaki tavırların da temel dayanak noktalarını ortaya koyacaklardır. Çünkü küreselleşmenin ana sorunlarından biri kimlik tanımlarıdır. Açlık, ekonomik dengesizlikler, çevrenin gördüğü zarar gibi sorunlar, kimlik savaşlarının farklı görünümlerinden başka bir şey değildir. Bu durumda, kimlik arayışı konusunda insanları tetikleyecek ancak onlara yol göstermek yerine sadece uyarmak amacında olan bir sinema da, küreselleşme çağının avangard sineması olarak karşımıza çıkacaktır.

Yöntem: Birinci bölümde sanat ve estetik kavramlarının tarihsel süreci incelenmiş ve iktidar öznesi olma sorunu, tarihselliği itibarıyla tanımlanmıştır. İkinci bölümde ise, birinci bölümde anlatılanların yansıması olarak sinemanın iktidar öznesi olma sorunu kuramlar açısından incelenmiştir. Bu inceleme sonunda biçim ve içerikle ilgili değerlendirmelerin yapılması gerektiği ortaya çıkmıştır. Biçim ile ilgili değerlendirmeler görüntü oluşturma tekniği ve film biçimi-estetik başlıklarıyla sınıflandırılmıştır. İçerik ile ilgili değerlendirmeler ise kahraman tercihi ve iktidar ile ilişki başlıklarında toplanmıştır. Görüntü oluşturma tekniği açısından inceleme sırasında teknik film yapım bilgileri kullanılmıştır. Diğer üç başlık ile ilgili çalışma yapılırken göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Oyuncuların vücut dilleri, mekanların ışıklandırması ve dekoru, kamera hareketleri ve senaryodaki bazı sözler birer gösterge olarak yorumlanmıştır. İktidar ile ilişki ve kahraman tercihi başlıkları başta olmak üzere ruhbilimsel ve toplumbilimsel çözümleme yaklaşımları da yöntemin tamamlayıcı birer parçası olmuşlardır.

Bölümlerin özeti: Çalışmanın birinci bölümünde sanatın ve estetiğin temel tanımlarından yola çıkılarak tarihsel gelişimleri aktarılmıştır. Özellikle estetiğin yorumları ve sanatın estetiğin etkisiyle iktidar öğesi haline gelmesi anlatılmıştır. Bu gelişme, avangardın ortaya çıkışını hazırlayan etkenler olarak yorumlanmıştır.

İkinci bölümde sinema dili ve kuramlarından bahsedilmiştir. Filmin bir sanat olarak algılanması süreci aktarılmıştır. Çözümleme yöntemlerinin kısa bir özeti yapılarak yöntem belirleme yaklaşımı oluşturulmuştur.

Üçüncü bölümde ise ilk iki bölümün belirlediği bir yöntemle, seçilmiş olan filmler üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bu incelemeler görüntü oluşturma tekniği, film biçimi ve estetik, kahraman tercihi ve iktidar ile ilişki alt başlıkları ile sınıflandırılmıştır.

I.BÖLÜM

I.BÖLÜM

TARİHSEL OLARAK ESTETİK ve AVANGARD

1.Estetiğin Tanımları ve Tarihsel Gelişimi Üzerine

Estetik, tarihsel sürecinde göstermektedir ki; iktidar nesnesi ve sonrasında bir iktidar öznesi olmuştur. Güzelin tanımı üzerine kurulan bu bilim dalının zaman zaman içine düştüğü bu açmaz, bilimsel çalışmaların ve sanatçıların araştırma konusu olarak sürekli karşımıza çıkmaktadır. Nietzsche'nin, sosyal bilimlerin çoğu alanında geçerli olan "tarihsel olan tanımlamaz"[1] şeklindeki değerlendirmesi, estetik için de büyük ölçüde geçerlidir. Ne var ki; estetiğin, aslında "açmaz gibi görünen" anarşistliği yüzünden karşımıza çıkan zengin yapıyı, bir yerinden başlayarak anlaşılır kılmak gerekmektedir. Çünkü bu zengin yapı, bir tür kapı bekçiliği (gatekeeping)[2] görevi görmektedir. Sanat eserinin aktardığı çoğu iletinin anlaşılırlığı, estetiğin izni ve biçimlendirmesine bağlı olmaktadır.

1.1.Estetik Alanı ve Tanımların Belirleyiciliği

Konuyla ilgili olarak yapılmış tanımlar, çalışmanın tarihselliğini ortaya koymak açısından faydalı olacaktır. Yunanca bir sözcük olan estetik, düşünme ve anlama eylemini tanımlamaktadır. Doğa ve sanat için tartışıla gelmiş estetik yargılar, felsefenin ve hemen bütün sosyal bilimlerin ilgi alanına girmiştir. Estetiği bir bilim alanı olarak ilk kez disipline etmeye çalışan Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten; 18.yüzyılın ortasında yayınladığı "Aesthetica" adlı çalışma ile bu uzun yolculuğun ilk yol işaretlerini belirlemiştir. Baumgarten, hocası Christian Freiherr von Wolff'un incelemediği duyu bilgisini çalışma alanı olarak belirlemekte ve estetik çalışmaların temellerini ortaya koymaktadır. [3]

Bu sorun, Grek dönemlerinden beri bir araştırma konusu olarak çok kişiyi ve toplumu meşgul etmektedir. Zihnin disipline edilmesini mantık olarak tanımlayan

---

[1] John Tomlinson, **Kültürel Emperyalizm,** İstanbul: Ayrıntı Yay., 1999, s.18
[2] Gordon, Marshall, **Sosyoloji Sözlüğü**, İstanbul: Bilim ve Sanat Y., 2002
[3] "Estetik", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** Cilt I, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 2002

insanoğlu, duyunun disiplinine estetik demektedir. Gerçek ve güzellik, kendilerini konusu oldukları bilimlerin gelgitleriyle dünyanın gelişimini belirlemektedir.

Ancak konu, sıradan gibi görünen iyi-güzel tartışmasını bir iktidar mücadelesine dönüştürmektedir. Mantığın yapmaya çalıştığına bulanık bir ifade ile hizmet eden estetik kavramı, doğa ya da sanat güzelliğini açıklama amacını, zaman zaman bir iktidar kurucusu olmaya saptırabilmektedir. Hatta bu ifade, estetiğin tarihsel gelişimine bakıldığında çok naif kalmaktadır. Estetiği mantığın kızkardeşi, hatta aklın daha az etkili seviyeden kadınsı bir benzeri olarak niteleyen Baumgarten; tam da bu noktadan hareketle estetiğin olası görevlerinden birini de tanımlamaktadır: "duyusal alanı, aklın çalışma sistemine benzer bir tarzda, mantığın yaptığına benzer bir eylem dizgesi ile düzenlemek". [4]

Aklın yaptığı aslında, "yasa" olma ihtimali olan eylemleri yorumlamaktır. Akıl, bu yorumları yapar ve ortaya çıkardığı sonuçları hiyerarşik olarak yeniden düzenlemektedir. Bu düzenleme sırasında, dış iletiler tarafından kendisine aktarılan iktidar kırıntılarını almaktadır. Kabullenebildiğini kabullenir, kabullenemediğini ise işte bu yeniden düzenleme işlemine tabi tutmaktadır. İşlemden önce kabullendikleri temel değerler olarak nitelendirilmektedir. Değişebilirlikleri tartışılır olmakla birlikte aile, cinsiyet, din gibi iletilerin iktidar dizgeleri ilk anda sorun çıkartmaz görünmektedir. Çünkü bunların hiyerarşi sıralarını belirleyen kişi, iletiyi alan olmadığı için, karşı çıkış süreci çok uzun olmaktadır. Bunlardan daha üst düzeydeki iletiler ise, kendi hegemonyaları ile birlikte gelmektedir. Ama öncelikle bu iddianın yerleşeceği mantık hücrelerinin rezerve edilmesi gerekmektedir. Estetik işte bu noktada, aklın sert ve iddialı tavrından daha yumuşak ve daha ayrıntısız bir imge ile gelerek aklın görevini yerine getirmektedir. Baumgarten'in de belirtmek istediği budur: "ıslah etmek" görevinde iki polisi vardır tarihin; biri iyi diğeri kötü polis. Kötü polis akıl'dır, iyi polis de estetik. Bu kontrast sayesinde ortaya çıkan uyum çok farklı sanat akımlarını doğurmaktadır. Çok iyi dengelenmiş bu görev ortaklığı da işlevini yerine getirmekte ve sanat tarihi bir iktidar mücadelesi öyküsü haline gelmektedir.

[4] Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, çev.Bülent Gözkan ve diğerleri, Ankara:Doruk Yay., 2002, s.32

Varlık ve gerçek kavramları en belirgin yönlendiriciler olmuşlardır. Platon(M.Ö.428-348) güzeli tanımlarken; tanrısal güzellikten, idea'dan, öz yaklaşımdan ve iyi'den yola çıkmaktadır. Plotinus(M.S.205-270), "bir" kavramı üzerinde durarak metafizik bir yol çizmektedir. Bu görüşe yüzyıllar sonra Alman idealistlerinde de rastlanmaktadır. Schelling(1775-1854), "sonsuzun sonluda somutlaşması" gibi etkili bir cümle kurmaktadır. Hegel(1770-1831), tin'in duyusal görünüşü; Soriau(1852-1927), yetkinlik; Hartmann(1882-1950), tinsel varlığın maddi varlıkta görünüşe ulaşması; Heidegger(1889-1978), varlığın gizlilikten kurtulması ve gün ışığına çıkması gibi cümlelerle güzelliği tanımlamaktadırlar. [5]

Bütün bu tanımlar içerikle ilgilidir. Biçim ve içerik ilişkisi, popüler sanatın da sorunlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm kültürler, bu ilişkiyi biçimlendirme yetisi ile ilgili olarak da bir tavır geliştirmekte ve bu noktadan itibaren sanatın o toplumdaki görevi de belirlenmektedir. Ancak bu güncel gibi görünen sorgulamayı açımlamadan önce biçimle ilgili tanımlara göz atmak gerekmektedir.

Platon ve Aristoteles'in(M.Ö.384-322) tanımları, doğru orantılardan, matematiksel ölçütlerden geçmektedir. Güzelin oluşum süreci tarih boyunca bu teknik çalışmalarla açıklanmıştır. Düzen, simetri, oran, uyum gibi özellikler; insanlığın varoluşundan itibaren güzellik tanımının içinde, kabul ya da reddediş olarak, mutlaka yer almaktadır.

Nesnel güzellik anlayışı yukarıdaki kavram ve niteliklere bir açıklama getirmektedir. Bu özellikler ile kendini tanımlamaktadır. Öznel güzellik anlayışı da, güzeli, ona (güzele) bakan kişinin algısıyla açıklamaktadır. Öznel güzellik anlayışını nesnel bir temele oturtan Kant'a (1724-1804) göre; güzelin ne olduğunu anlamak için beğeninin nitelikleri bilinmelidir;. estetik yargıların çıkış noktasını öznel olarak algılamak ve bu sürece nesnel yaklaşımlar bulmaya çalışmak gerekmektedir. [6]

1.2.Sanat Felsefesinin Bir Sorunu Olarak Sanatın Tanımı

[5] "Estetik", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi
[6] "Estetik", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

Estetik üzerine yapılan tartışmalar değişik başlıklar altında incelenmektedir. Bu başlıklar, bakış açılarının çıkış noktalarına göre değişmektedir. Ancak genel yargıların, güzel olan ile güzel olana bakan kişinin ilişkisi üzerinden ortaya çıktığı görülmektedir. Bu ilişkinin ortaya çıkardığı sorular arasındaki, çelişkiye benzer bağlantılar da tartışmaların hedefe ulaşmasını hızlandıracak niteliktedir.

"Estetik" üretenin kim olduğu sorunu önemlidir. Güzel olma özelliğini üzerinde taşıyanın mı yoksa güzel olana bakan kişinin içine girdiği psikolojik durumun mu bu konuda özne olduğu saptanmalıdır.

Güzelin somutlandığı yerler üzerine, doğadaki güzellik ve sanattaki güzellik üzerinde durulmaktadır. Çalışma konusunun özelliği yüzünden, diğer tüm tartışmaların uzantısı olarak "sanatta güzellik" üzerine somutlanmak gerekmektedir.

Güzelin olduğu gibi sanatın tanımlarında da değişik yaklaşımlar söz konusudur. Bu yaklaşımlar, birbirinden farklı olarak; taklit, yaratma ve oyun anlayışları üzerine kuruludur. Taklit ile ilgili ilk betimlemeler Aristoteles tarafından yapılmıştır. Platon da buna benzer bir şekilde; görünenin, idealar dünyasındaki temelin taklidi olduğunu söylemektedir. Ancak Aristoteles, insandaki taklit yeteneğinin(mimesis), varlıkların özündeki fikri ortaya çıkardığını söylemiş ve bunu da doğanın eksik bıraktıklarının tamamlanması olarak açıklamıştır. Baumgarten madde-ruh ahenginin taklidini, Koch toplumsal değerlerin güdümündeki taklidi "sanat" tanımının temeli olarak ortaya koymaktadırlar. Taklidin bağımlı olma halini reddeden kimi düşünürler de, esas olanın hayal gücü olduğunu söylemektedir. Onlara göre hayal gücü taklitten kuvvetlidir. Yunan tanrılarının heykelleri tanrılar görülerek yapılmamıştır. Model olarak ele aldığı nesne ya da olay gerçek olsa bile sanat eseri, gerçeğin yalın taklidinden öte bir şeydir. Hegel(1770-1831), sanat güzelliğini doğa güzelliğinden değerli ve geçerli tutmaktadır; Schelling(1775-1854), sanat eylemini bir yeniden yaratım olarak görmektedir. Hatta Hegel'e göre sanat tam olarak, maddeye giren ve maddeyi kendine benzeten sanatçı ruhudur. Tüm bunların yanında sanat, temel ihtiyaçlarını gideren insanoğlunun eğlence için ürettiği bir eylem olarak da yorumlanmıştır.[7]

[7] Mustafa Ergün, **"Sanat ve Estetik",**www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf,Erişim Tarihi:21 Nisan 2005

Bu, felsefenin tanımlarıyla yüklediği sorumluluğun reddi anlamına gelmektedir. Yaşam alanının içindeki hareketine "oyun" diyen sanat, kimi zaman bu haylazlık yakıştırması ile kendini ayrıştırmaktadır.

Türkiye'deki ilk film çekimlerini yapan iki gayrimüslim kardeşin önemsiz öyküsü, sanatın işlevi konusunda iktidarların yaklaşımı özetler niteliktedir. Osmanlı'nın son padişahı saraydan çıkarken kocaman kameralarını padişaha yöneltirler; etraftaki askerler, bu garip makineyi tanımadıkları için müdahale etmek isterler, ancak padişah, her türlü anlamı içeren cümlesini kurar: "Bırakın, oynasın çocuklar".

1.3.Sanat Tarihini Oluşturan Temel Etkenler

Bu çalışmada ana tema olarak incelenecek avangardın doğuşunu daha net ortaya koyabilmek için, sanatın bir iktidar aracı ve iktidar haline gelişini aktarmak gerekmektedir. Sanatın iktidar aracı ve iktidar haline gelmesi ile kastedilen, siyasal iktidarlar tarafından kullanılışından çok kendisinin iktidar ortaya koyan bir özne haline gelmesidir. Bu durumun sebeplerini, sanatın iç ve dış özelliklerinde aramak gerekmektedir. Sanatın biçim ve içerikle ilgili özellikleri ile sanatçıların içinde bulundukları psikolojiler sanatın iç özellikleri; siyasi iktidar, toplumsal yapı ve kültürel ortam gibi etkenler de sanatın dış özellikleri olarak ele alınmaktadır.

Dinsel esaslara göre temellenen Mısır sanatından, efsaneler üzerine kurulu Grek sanatından ya da tamamıyla taklide dayalı primitif halk sanatlarından bahsedilsin; sonuçta ortaya çıkacak birçok sorudan biri "sanatın kim için yapıldığı" sorusudur.

Mısır sanatında yapılan heykeller bizzat heykeli yapılan kişi yerine geçer, ideal olma durumu yoktur ve seyirci için yapılmamıştır. Grek sanatı ise seyircinin bakış noktasından hareket etmektedir. [8]

Bu çok basit karşılaştırma bile göstermektedir ki, sanatın iktidar sorunu uzun zamandır tartışma konusudur. Bu sorular, bugünkü en büyük handikaplardan biri

[8] Adnan Turani, **Dünya Sanat Tarihi,** İstanbul:Remzi Kitabevi, 2000, s.127

olarak görülen popüler kültürün de dayanak noktalarına işaret etmektedir. Üretenin sanatçı mı yoksa seyirci mi olduğu sorusu en önemli dinamiklerden birini oluşturmaktadır.

Yukarıda sözü edilen karşılaştırma sonrasında, sanat tarihi incelenmeye devam edildiğinde görülmektedir ki; dönemlerin ve akımların esas dinamiği bu sorundur.

Grek sanatının dağılması ile kendini belli eden Helenistik Çağ(İ.Ö.3-1.yüzyıl), tanrılara olan saygının görece yok olduğu bir çağdır. Krallıkla birlikte yayılan ve gelişen saray kültürü, bu sefer sarayın beklentilerine hizmet eden bir sanatın doğmasını istemektedir. Bireyci görüşler önem ve değer kazanmaya başlamıştır. O zamana kadar belirleyici olan tanrısal ideal değerler önemsizleşmektedir. Helenistik Çağ, yeni bir toplum yapısını gerekli kılması sebebiyle sonrasındaki dönemleri büyük ölçüde etkilemiştir. [9]

Helenistik sanatın devamı olduğu kabul edilen Roma sanatı, Helenistik anlayışın olgunlaşması olarak da yorumlanmaktadır. Ancak bu olgunlaşma, Roma sanatının kendine özgü nitelikleri oluşturduğunu göstermektedir. Roma sanatı özellikle zerafetin, rengin ve derinliğin biçimsel olarak egemen olduğu eserler üretmiştir. İçerikleri de hem mitolojik öyküler hem de günlük hayata dair sahnelerdir. İsa'nın ölümü sonrası benzeri kimlikleri barındırmaya çalışan Papalık kurumu, Avrupa'nın keskinleşen egemenlik savaşları gibi fon niteliğindeki olayların güdümünde ilerleyen sanat, Gotik dönemi de verimli ve etkileşimli olarak geçirmiştir. Ortaçağda bir katedralin yapımı için aç ve susuz çalışan insanların tanrıya teslimiyet niyetiyle oluşturdukları sanat eserleri, konumuz olan iktidar sorununun hangi ayrıntılarla belirlendiğinin ufak bir örneği olmaktadır. Egemenlik kavramının büyüsü ve bağnazlığın garip huzuru, daha önceki dönemler gibi bu dönemi de mücadeleler dönemi yapmıştır. Rönesansın ilk sinyallerinin alındığı bu süreç aynı zamanda, önemli kurumlardan biri olan mesenliğin de (sanat koruyuculuğu) etkilerinin görüldüğü bir süreçtir. [10]

[9] Turani, a.g.e., s.173
[10] Turani, a.g.e., s.233

Sanat bu süreçlerde üç önemli etkenin yönlendiriciliği ile yol almaktadır; din, siyasi iktidar ve aristokrasi. Ağırlıkları zaman zaman değişse de etkilerinin sürekliliği değişmemektedir. Sanatın içine düştüğü tıkanıklıkların ve şaşırtıcı biçimde, tıkanıklıklardan kurtulmasının sebebi genelde bu üç etken olmuştur. Bu ilerlemenin ilginç biçimlere büründüğü en etkileyici dönem şüphesiz rönesanstır.

Rönesans; kelime anlamı olarak "yeniden doğuş" demek olsa da aslında bir yenilenme ve bilinçlenme dönemidir. Ortaçağ Avrupa'sından aktarılan kültür ve sanat miraslarının yeni bir yöne güdülenmesidir. Rönesansın; Eski Yunan sanatına dönmek, dini konular anlatılsa bile merkeze insanı koymak, dünya gerçeklerini yorumlamak gibi nitelikleri vardır. Bireycilik düşüncesinin ön plana çıktığı dönem, burjuvazinin kültür devrimi olarak da tanımlanmaktadır. Bu başkaldırı, kiliseye karşı çıkış olarak güçlenmektedir. Protestanlık ve benzeri kurumlarla kendini kabul ettirmiştir. Dinden bağımsız bir kültür oluşturma isteği, hümanizmi yeniden güçlü kılar ve başta İtalya olmak üzere Batı Avrupa'da kendine birçok sanatçı yandaş bulmuştur. Petrarka, Erasmus, Reuchlin, Bude, Colet, Boccacio, Makyavel, Cervantes, Shakespeare, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello, Bruneleski, Bramante gibi isimler bu ilerici dönemin önemli yazar, ressam, heykeltıraş ve mimarlarıdır.[11]

1.4.Estetiğin Yeni Basamağı Olarak Modernizm ve Yeni Reddin Başlangıçları

Sosyal ve ekonomik gelgitlerin ve arayışların etkisiyle Barok devresi ve Fransız İhtilali gibi evreleri geçiren sanat, sosyal sınıfların netleşmesiyle birlikte daha fazla çelişki ortaya koymaya başlamıştır. Sosyal sınıfların ve aralarındaki etkileşimin tarihi söz konusu olduğunda Sanayi Devrimi'nden bahsetmek gerekmektedir.

18.yüzyıl İngiltere'sinde buharın üretimde kullanılmaya başlanması Sanayi Devrimi olarak tanımlanmaktadır. Bu değişim ani olmamıştır. Tarihsel evrelere dayanır ve hala sona ermiş değildir. Teknik icatların gelişmesi sayesinde üretim hızlanmış ve ucuzlamıştır. El emeğinin yerini makineler almıştır. Bu durum, üretim araçlarının mülkiyeti ve üretim araçlarını kullanacak olanların kimliği gibi sorunlar doğurmuştur. Burjuvazi ve işçi sınıfı, iki farklı dinamik sınıf olarak netleşmektedir.

[11] Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi,** İstanbul:Adam Yay., 2002, ss.79-86

Köylerdeki nüfus kente akmaktadır. Üretim ilişkileri siyasi yapıyı, kültürü ve sanatı da önemli ölçüde etkilemiştir. Siyasi ve felsefi yapı, romantik ve akılcı olarak tanımlanan başkaldırılar üretmiştir. Schopenhauer ve Nietzsche romantik başkaldırının, Marx gibi isimler de akılcı başkaldırının yönlendirici düşünürleridir. Sanattaki düşünce ve eylem hareketleri de 20.yüzyıl'ın işaretlerini belli etmeye başlamıştır. Romantizm, gerçekçilik, izlenimcilik, sembolizm gibi akımlar bu dönemin önemli yorumları olarak ortaya çıkmaktadır. [12]

Modernlik kelimesi de bu hareketler ile birlikte görünmektedir. Tarih boyunca çok farklı yorumlar ile bazen neredeyse birbirine zıt anlamlar üretebilen modernizm, sanatın sınıflar arası yayılımını teknolojik ve sosyal ilişkiler bağlantısı ile incelemektedir. Sanatın aristokrasi ve burjuvazinin tekelinden çıkmasını da müjdeleyen bu süreç, yeni bir biçim-içerik sorgulaması ile karşılaşıldığının da göstergesi olmaktadır.

1.5.Reddin Ayakları Yere Basıyor

Doğayı taklit etme, hayatı betimleme, mitoloji ve dinin öykülerini görselleştirme gibi tarihsel görevlerini yerine getiren sanatın, endüstrileşme ile birlikte farklı disiplinler altına girmesi 20.yüzyıl'ın başlarına rastlamaktadır. İçerikle ilgili kaygıları artan sanatçılar, biçimin de, endüstrileşmenin etkisiyle dönüşüm geçirmesi gerektiğini fark etmiş ve modern sanatın tohumlarını büyütmeye başlamışlardır. Bu tohumları tarihe bırakan ise yüzyıllardır etkin olan din, siyaset, aristokrasi, burjuvazi ve endüstrileşmedir. Doğanın tam tersi bir yapaylıkla yaşam alanı haline gelen teknoloji ve kentin ayrıntı dolu imge dünyası, sanatçıları saf imgeler oluşturmaya yöneltmektedir. Bu yöneliş, bilinçli bir tercihten çok bir güdülenmedir.

Modern sanat; anlaşılmaz, çirkin, tahrip edici, çocukça, hasta gibi yakıştırmalarda bulunan tepkilerle karşılanmıştır. Dünya savaşlarının, bu tepkiyi anlamamızda bize yardımcı olacağı düşünülebilir. Teknolojinin etki alanını genişleten bu süreçler, estetik kaygıların da değişim sebeplerinden biridir. Modern sanat hiçbir topluluğa ya da topluma yönelik değildir. İçinde bulunduğu çağın genel isteklerine uymayı

[12] Tanilli, a.g.e., ss.117-136

reddetmektedir. Beklentileri karşılamamakla kalmamış, o beklentilerin anlamsızlığını da kanıtlamaya çalışmıştır. Teknolojinin ilerlemesi ile atomun parçalanmasına yaklaşımı, sanatta nesneyi parçalama olarak yeniden yorumlamaktadır.[13] Bu, savaşlar ve krizler nedeni ile maddeye olan güvensizliğin de bir uzantısıdır. Bozulmamış doğaya çekilmek yerine bu davranışı sanata taşımak, iktidar mücadele alanının da herkes tarafından artık kabul edildiğini göstermektedir. Bu alan "kent" tir.

Doğanın güzelliğine karşı kentin çirkinliği, doğanın doğruluğuna karşı kentin yanlışlığı kesinleşmek üzeredir. Bu yüzden modern sanatın sahnesi doğa değil kenttir.[14]

Kübistler ve Empresyonistler, biçimin kurallarını reddederek ilk tepkileri vermişlerdir. Bu tavır daha sonra maddeyi tümüyle resimden atarak soyut sanatın kapılarını açmıştır. Kent ne kadar ayrıntılı ise sanat o kadar ilkel ve kaba; kent ne kadar yorucu ise sanat o kadar sade olarak ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım; makine imalatına ve uzantısındaki tüketim kültürüne bir karşı çıkıştır. Kentin barındırdığı üstün kuvvetin etkinliği karşısında yaşanan içe kapanmalar da modern sanatın iç dinamiklerinden biri olmaktadır. Bu da zaman zaman, kişisel iç dünya görüşlerini sanat üretimine yansıtmaktadır Kilisenin ve aristokrasinin boyunduruğundan kurtulan sanat, burjuvazinin çelişkileri ile birlikte bu süreci çok şiddetli bir şekilde yaşamıştır. Yeni anlatım modelleri geliştirmiştir. Fovizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, dadacılık, neo-plastisizm, yeni gerçekçilik, sürrealizm gibi akım ve yaklaşımlarla açıklanan özgürlük arayışı, sürekli olarak "iktidar" kavramını sorgulamış ve çıkış yolları aramıştır.

Modernizm tam olarak modern kelimesi etrafında; Latince "modo" kökünden gelen modernus'un anlam dairesinde bulunmaktadır. Modo kökü ise "şimdi, şu an" anlamındadır.[15] Modernizm de sürekli olarak kendinden önce gelenin ve gelenekselin karşısında olmuştur. Bunun bir süre sonra kendisine de yönelmesi kaçınılmazdır. Yani modernizm sonrası da aslında modernizmin kendisidir. Bu yüzden post-

[13] Turani, a.g.e., s.550
[14] Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı,** çev.Ali Berktay, İstanbul:İletişim Yay., 2003, s.56
[15] Ahmet Turhan Altıner, **"Postmoderen Türkiye",**
www.milliyet.com.tr/2001/02/08/pazar/paz04.html, Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2005

modernizm kelimesi de modernizm dışında bir anlam içermemektedir. Ancak modernizmin disipliner eleştirisinin de zamanla yanlış yorumlanması sonucu yoz beğeni ve özellikle televizyon kültürüne dayalı bir yaklaşım olarak post-modernizm tanımlaması ortaya çıkmıştır. Modernizmin yıkıcı mirasını alıp yeniden kurgulayıcı yöntemleri çember dışında bırakan bu anlayış, modern sanatın demokratikliğinin yerine ileri-teknoloji toplumunun hız kaynaklı ayrıntısızlığını benimsemiştir.Sanat yapıtının estetik ölçütlerini toplumun belirlemesi gerektiğini söyleyen postmodernistler yeni bir iktidar alanı kurmak eylemi yüzünden avangardın yeniden sorgulanmasına neden olan yorumlarda bulunmuşlardır. Bu ayrımı en belirgin kılacak nokta ise, iktidarın yıkımı ve devri ile ilgili noktadır. Avangard yıkım sonrası yeni bir iktidar belirlememekte, ancak postmodernizm seyirciyi, bu yıkımdan sonra iktidar olarak belirlemektedir.

2.Avangardın Biçimlenişi ve Yorumların Gücü

2.1.Avangard ve Tanımlar

Avangardın çıkış noktası olan avant-garde kelimesi Fransızca'da "savaşta önde giden asker" anlamındadır.[16] Sanatla ilgili olarak ürettiği anlam da bu ifadenin açıklamasına çok yakın anlamlar içermektedir. Savaşta önde giden asker tüm riskleri almaktadır. Keşif yapma görevi onundur. Keşfedilen yeni yerlerde, belirsizliklerden dolayı tehlikeler yaşayabilmekte hatta ölebilmektedir.

Sanatın, toplumsal ve ekonomik yapının modernleşmesi ile din ve devlet egemenliğinden kopması hızlı değişimleri başlatmıştır. Yenilik ve özgünlük bir değer olarak benimsenmiştir. Antik Yunan'da da böyle bir kesit tanımlanır ancak avangard yaklaşım Rönesans ile birlikte gelişmiştir. Tarihsel gelişimi içinde sanat, soylu sınıflara hitap eden eserlere yöneldiğinden, kendi üzerine kurduğu dil ve anlatım yapısı da bir sorun olarak görülmemiştir. Ancak dil ve içeriğin gerçek yaşama yakınlığı, gelenekçiler ve gerçekçiler gibi anlayışlar arasında tartışma konusu haline gelmiştir. Kentleşme ve endüstrileşme ile birlikte bu tartışmalar daha demokratik bir

[16] "Avant-garde", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

yapıya yaklaşmış, böylece avangardizme yol açan sanat sorunlarının varlığı inkar edilemez hale gelmiştir.[17]

Avangard, akımlar üstü bir tanımdır. Kendi tek başına bir akım olarak değerlendirilemez. "Biçimin sorgulanmasından yola çıkarak içeriğin yenilenmesi" tavrı ile akımlar üstü olma durumunu temellendirmektedir.

Estetiğin gelişimi ve sanat tarihi göstermektedir ki; din, saray ve aristokrasi baskısıyla bir iktidar aracı haline gelen sanat, kullandığı biçimsel dinamikler ile kendini de bir iktidar öznesi haline getirmektedir. "Sanat disiplini" gibi bilimsel bir yaklaşımdan ziyade; kullanılan dilin tercihi önemli olmaktadır. Bu dil, neyin sanat olduğuna karar vermekten, kendisini tüketecek sanat izleyicisini seçmeye kadar tüm alana ağırlığını koymaktadır. Ancak bu, sanatı zamanla bir tahakküm doğurganı haline getirmektedir.

Sanat, burjuvazinin de isteğiyle, kamusal alanın düzenlenmesi amacına hizmet etmiştir. Bu kamusal alan belirlenirken ortaya çıkan temel sorun, "kimin özne olduğu" sorunudur. Bu aşamada sanat, orta ve alt sınıfın bilincinde, bir iktidar tanımlama görevi görmüştür. Endüstri devrimi ile yıktığı iktidar alışkanlıklarını kendi lehine tekrar kurma ihtiyacı duyan burjuvazi, üstten gelen bir baskı yerine, insanın içinden gelen bir gücü "yasa" olarak belirleme yolunu seçmektedir.[18] Resmi yasalar, kaçınılmaz toplumsal dönüşüm nedeniyle eksik ya da eskimiş olduğunda, onları yeniden kurma; alışıldık otoritenin yerine alışkanlığın boyun eğdirici etkisini yaratma görevi estetiğin ve dolaylı olarak sanatın görevi olmuştur. Estetik tarihsel olarak incelendiğinde açık şekilde görülmektedir ki; kendi içindeki yorum farklılıklarını da bu temel çelişkiden doğurmaktadır.

İç hareketlenme ve duygudaşlık gibi tepilere dayanma özelliği sebebiyle özgürleştirici olarak tanımlanan estetik, bunun tam tersi bir duruma da özne olarak katkıda bulunmaktadır. "Toplumsal uyuma sokulmuş olma" niteliği yüzünden; kendini yeniden biçimlendirme eylemini de ortak beğeni üzerinden modellemiştir.

[17] "Avant-garde", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi
[18] Eagleton, a.g.e., s.37

Bu da Max Horkheimer'in "içselleştirilmiş baskılandırma" olarak tanımladığı durumdur.[19]

Estetik olan, özellikle anlamak için çaba isteyen bir şey ise tehlikeli olarak görülmektedir. Çünkü bu, seyircinin de sanatın üretimi aşamasına katılımını büyük ölçüde gerekli ve etkili kılmaktadır. Gelenekçiler ile modern sanat anlayışının temel çatışma noktası da budur. Sanat, kendi kendini tanımlama sürecine girdiğinde aşılmaz bir iktidar öznesi olmaktadır. Kendi kendini reddetmesi "asıl iktidarı yıkma" eyleminin dayanağıdır. Avangard bu temel tapı üzerine kurulduğu için iktidar karşıtı bir anlayış olmaktadır.

Avangard sanat uygulamalarının şu temel nitelikleri genelleme olarak sunulmaktadır. Seyredilmeyi değil izleyici katılımını öngörmektedir. Yaratılan nesneden çok onun oluşturulma süreci ve algılanması önemlidir. Değerleri sorgulama özelliği nedeniyle politiktir. Sorgulama yöntemidir, kesin yargı ve değerler ortaya koymamaktadır. Akılcılık ve kalıplaşmanın karşısındadır. Özgünlük ve yeniden yaratım sorunlarını irdelemektedir. Kapsamcılığa öncelik vermektedir. Sanatın sınırlarını biçim, araç ve tanım açısından yıkmaktadır. Estetik amacın karşısındadır. Sanatın alınıp satılabilirliğine karşıdır. Avangard sanatın olduğu toplumda sanatçılar bir azınlıktır. Sıradanın ve olağanın önemini ortaya koymaktadır.[20]

2.2.Avangard Bakış Açısı İle Dadacılık ve Gerçeküstücülük

Avangard tanımı, geleneğin oluşturduğu kuralları yıkarak yeni ve özgün bir tavır sergileyen çoğu sanat eseri ve sanatçı için kullanılmıştır. Bakış açısını en iyi yansıtan örnek olarak Dadacılık ve Gerçeküstücülük'ü incelemek, avangardın somutlanarak daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

Dada hareketi, Marcel Duchamp adlı Fransız ressam ile Francis Picabia adlı İspanyol sanatçının etkileşimi ile başlamıştır. 1915 yılında New York'ta beliren bu sürece Dada adını veren kişi ise Tristan Tzara'dır. Tzara, Münih'in siyasi sürgün ortamında hareketlenen sanat olaylarının etkisinde davranmıştır. Paris'te yoğunlaşan karmaşa

[19] Eagleton, a.g.e., s.48
[20] "Avant-garde", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi

“Dada Bildirisi’nin okunmasıyla devam etmiştir. Harekete göre; savaş, bütün değerlerin yok olmasına sebep olmuştur. Bunu; bilimin, felsefenin ve sanatın da iflası olarak yorumlamak gerekmektedir. Başkaldırının, sosyal kaygıları da olmalıdır. Dadaistlere göre, var olan bütün rejimler, bütün bir uygarlık yok olmuştur. “Hayır” tavrı artık en değerli seçenektir. Bu düşüncelerin oluşturduğu ortamda gerçeküstücülük(sürrealizm) doğmuştur. Geleneksel duyma ve düşünme biçimlerine karşı olan gerçeküstücüler, aklın bozucu etkisinden uzaklaşmak için bilinçaltında yoğunlaşmayı önermişlerdir. André Breton 1924’te “Gerçeküstücü Bildiri”yi yayınlamış ve “Gerçeküstücü Araştırmalar Merkezi”ni açmıştır. Louis Aragon, Robert Desnos, Paul Eluard, Federico Garcia Lorca, René Char, Luis Bunuel, Salvador Dali gibi isimler hareketin en çok bilinen isimleridir.[21]

Duchamp’ı daha ayrıntılı incelemek, kavram üzerine somutlamayı arttıracaktır. Duchamp, sanatın en önemli sorununu ayrıntılı biçimde incelemiş ve çözüm önerisini de net bir şekilde ortaya koymuştur. Bu sorun, sanatın tanımı sorunudur; sanatın sunulması ve algılanması süreçleridir. Sanatın bu aşamaya gelmesindeki taşıyıcı görevini de estetik üstlenmiştir. Duchamp’a göre saldırılması gereken ilk noktalar bunlardır.

1913 yılında, bir taburenin üzerine bir bisiklet tekerleği yerleştirmiş ve bu çalışmaya “Bisiklet Tekerleği” adını vermiştir.[22]

Duchamp’ın bu çalışmayla ilk yıkmak istediği bilinç “estetik bilinç”tir. Sanat eserinde özel bir yetenek üretimi bekleyen izleyici, bu çalışma karşısında, beklentisini yeniden sorgulamak zorunda kalacaktır. Çünkü karşısındaki biçim, alışıldık biçimdeki yetenek gösterilerine benzememektedir. Duchamp’ın ikinci hedefi de; sanatın algılanmasında izleyicinin önyargısına büyük katkıda bulunan “sanat eserini isimlendirme” eylemidir. İlk aşamada uğradığı biçimsel hayal kırıklığını tedavi etmeye çalışan izleyici göz, sanatçının sanat eserine verdiği isimden yola çıkarak yorum yapma yolunu seçecektir. Ancak bu yaklaşım da işe yaramaz. “Bisiklet Tekerleği” gibi, özel bir anlam içermiyor gözüken isim de izleyicinin beklentilerini karşılamaz. İzleyici sanat ile ilgili tanımlama konusunda sıkıntı

[21] Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası Cilt 6,** İstanbul:Adam Yay., 2002, ss.78-80
[22] Elif Dastarlı, **“Uslanmaz Bir Anarşist”**, rh+sanat dergisi, 2004/13, s.57

yaşayacaktır. Geleneksel sanat tanımlarıyla hiçbir şekilde örtüşmeyen bu çalışma, temel görevini yerine getirmiştir: "Sanat yoktur".

Duchamp bu tavrını "insan, sanat yapıtı olmayan bir sanat yapıtı yapabilir mi" cümlesiyle de somutlaştırmıştır.[23]

1915 yılında ise bir kar küreğini alıp, ona "Kol Kırılması Olasılığına Karşı" ismini vermiştir. Geleneksel sanatı yıkma eylemlerini sürdüren Duchamp, kendi sanat tanımını da ortaya koymaya başlamıştır. "Kapsamcı Sanat" terimi bu yaklaşımı tanımlar. Bu noktada kullanılan temel sanat aracı hazır yapımlardır (ready made). Sanat eseri olması amacıyla üretilmeyen nesneler, sanatçının yorumuyla bir sanat eseri haline dönüşebilmektedir. 1917'de ise New York'ta bir sergide asıl büyük sorun başlamıştır. Duchamp, Mott Works firmasının ürettiği pisuarı ters çevirmiş, R.Mutt ismiyle imzalamış ve bu sergiye göndermiştir. Duchamp'ın çalışmaya verdiği ad "Çeşme"dir.[24]

Duchamp'ın çalışmaları, avangard sanat anlayışının önemli örnekleridir. Biçimsel yaklaşım, Duchamp'ın deyimiyle "görsel aldırmazlık" olarak ortaya çıkmaktadır. Gelenekçilere göre estetiğin tarih boyunca katetttiği yol bir anda anlamsız hale gelmiştir. Avangard ise bu son noktayı, estetiğin asli görevi olarak tanımlar.

2.3.Sinema Estetiği ve Sorun Olarak Sinematografi

Seyircinin gerçeklik duygusuna en çok hitap eden sanat türü sinemadır. Anlattığı öykü gerçekdışı olsa bile, seyirciyi olaya katabilme özelliği nedeniyle "gerçeklik yanılsaması" durumunu ortaya çıkartmaktadır.[25] Olaylara seyirci kalamayan seyirci ise artık seyirci değildir, olayın bir üyesidir. Bu da seyircinin nesnel olma özelliğini yitirmesine neden olmaktadır. Filmin seyircisine davranışı, bu sebep yüzünden, demokratik bir sanat ürünü tavrı değildir.

---

[23] Dastarlı, a.g.e., s.57
[24] Dastarlı, a.g.e., s.58
[25] Yuriy M.Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları,** çev:Oğuz Özügül, Ankara:Öteki Yay., 1999, s.26

Çekim ölçekleri ve çekim açıları, kameranın ve nesnelerin hareketleri, kostüm ve dekorlar, görsel efektler, oyunculuk gibi teknik özellikler filmin biçiminin oluşmasını sağlamaktadır. Bu öğelerin kullanım şekli de filmin estetik yapısını belirlemektedir. Kurulan bu estetik yapı sayesinde seyirci, filmdeki karakterler ile özdeşleşmektedir. Olayların içine girmiştir ve tüm gerilimi yaşamıştır. Öykünün bir yerinde gerilimin çözülmesi sonucu, seyirci de bir rahatlama ve haz duygusu yaşamaktadır. Geleneksel sinemanın "iktidarı yeniden kurma" niteliği de buradan gelmektedir. En etkin örnekleri Hollywood'ta görülen bu yaklaşımın çeşitli yorumları çoğu ülke sinemasında da bulunmaktadır. Geleneksel sinema, iktidarla ilgili bu döngüsü sebebiyle "burjuva sineması" olarak da anılmaktadır.[26]

Geleneksel sinemanın gerçeklik üzerinde bu kadar özenle durmasının sebebi budur. Perdede görünenleri gözlemci olarak izleyemeyen seyirci eleştiri yapma şansını yitirmektedir. İyinin iyiliğine, kötünün kötülüğüne büyük bir inançla yaklaşmaktadır. Filmin öyküsünün aşk, polisiye, seks, toplum sorunları gibi konuları içermesi bu noktada çok önemli değildir. Önemli olan, seyircinin bir süre sonra bir film izlediğini unutması ve özne olma özelliğini yitirmesidir.

Ancak gerçeklik öğesinden çok, özdeşleşme ve katharsis(yaratılan gerginliğin sonrasındaki rahatlama) kavramları sinemanın estetik sorunlarının temel dayanakları olarak nitelendirilebilir. Gerçeklik öğesinin sinemayı var eden yapısı ötesinde, izleyicinin kahramanlar ile özdeşleşmesi ve yaratılan gerginlik sonrası rahatlatılması, onda bir arınma duygusu yaratmaktadır. Edilgen hale gelen izleyicinin üzerinde kurulan iktidar, görevini yerine getirmektedir.[27]

Sinematografi bu görevin yerine getirilmesi için kullanılan temel anahtardır. Resim sanatından alınan çerçeve altın oranları, renklerin ve kontrast görüntü kurgularının kullanımı, pürüzsüz ve titrek olmayan kamera kaydırma hareketleri, yavaş oynatım ile durağanlaştırılan zaman ve bu durağanlaştırma ile haz veren birer gösteri haline gelen sahneler; sinematografinin en önemli aktarım araçlarıdır.

---

[26] Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema,** İstanbul:Donkişot Yay., 2004, ss.32-34
[27] Parkan, a.g.e., s.36

2.4.Sinemada Yıkıcı Estetik ve Avangard

Resim, mimari, tiyatro ve heykeldeki "estetiğin iktidarlaşması" sorunu sinemada kendini gösterdiğinde yine avangard sanat eserleri ortaya çıkmaktadır. Bu örnekler üzerinde yapılacak ufak bir özetleme ile sinema tarihine göz atmak verimli olacaktır.

Geleneksel sinemanın karşısında, sanatın kaçınılmaz yönelimi sonucu, avangard sinema doğmuştur. Avangard sinema; gerçeküstücü, underground gibi tanımlamalarla kendini ortaya koymaktadır. Resim, şiir gibi sanatlardaki avangard anlayışı, sinemada anti-estetik, anti-entelektüel olarak kendini göstermektedir.[28]

Nitelikten çok nicelik, başarıdan çok deneysellik ön plandadır. Bilinçaltı, tüketim, cinsiyetler arasılık, uyuşma ve bilinçaltı gibi konular ön planda tutulmuştur. "Yeni bir sinema" anlayışının yanında "yeni bir insan" anlayışı, avangard sinemanın toplumsal amacını ortaya koymaktadır. Estetik açıdan gösterişli ve kusursuz filmler yerine kaba-saba ama yaşayan filmler yapmayı amaç edinmişlerdir. Sinema ile ilgili terimlerde de değişik yorum ve tanımlamalara yönelmişlerdir. "Yönetmen" sıfatı yerine "film yapıcı" sıfatını kullanmaları, film kadar filmin yapım sürecinin de ne kadar dikkate alındığını göstermektedir. Film yapıcıları, duygusal ve sosyal alandaki hoşnutsuzluklarını ve uyumsuzluklarını ifade etmektedirler. Bu uyumsuzluğu ortaya koyarken de estetik uyumsuzluğu kullanmaktadırlar.[29]

Dr.Caligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinett des Dr.Caligari, 1919, Robert Wiene); çoğu araştırmada avangard sinema tarihinin başlangıcı sayılmaktadır.[30] 20.yüzyıl'a geçişle birlikte insan kimliğinin ve toplumsal rollerin sorgulanmasını gündeme getiren film, sürrealizm ve sanallık gibi yaklaşımların sinemada yer bulmasına örnek teşkil etmiştir. İçerikle ilgili bu tavrını biçimiyle de destekleyen film, kübist sayılabilecek dekorları ve gerçekliği engelleyen oyuncu makyajları ile avangardın özelliklerini belirgin olarak taşımaktadır. İlk gerçeküstücü film sayılan Endülüslü Köpek (Un Chien Andolou, 1929, Luis Bunuel & Salvador Dali) 'teki bir sahnede,

[28] "Avangard Dosyası", ve sinema dergisi sayı 6, İstanbul:Hil Yay., 1989, s.8
[29] ve sinema sayı 6, s.12
[30] İhsan Kabil, **"Underground Üstüne Serbest Okuma"**, ve sinema dergisi sayı 6, İstanbul:Hil Yay., 1989, s.33

çıplak bir kadın gözünün usturayla kesilmesi, kurgudaki deneysellikleri bakımından seyirci beklentisinin yıkılmasına iyi bir örnektir.

Avangard sinema, kendi içinde de belirgin bir dönemsellik taşımaktadır. 1924 yılındaki Sinemasal Dada, 1929-1930'daki Gerçeküstücülük ve 1957-1969 yıllarındaki underground tanımları bu dönemselliğin ve iç-tür ayrımının yansımasıdır. Bu ayrım ise yöntemden ziyade yöntemin ileri aşamaları ile ilgili farklılıklarda ortaya çıkmaktadır. Örneğin; underground sinema, Gerçeküstücülük gibi, filmi gerçeğin ötesini anlatmakta bir araç olarak kullanılmıştır. Ancak bu saldırı ile algısını anlamsız kıldıkları seyircinin bu durumuna yeni açıklamalar getirmede bazen yetersiz kalmışlardır. Avangard sinemanın bu ilk çıkışının son dönemini temsil eden underground'un bir süre sonra popüler kültüre dahil olmasının sebeplerinden biri budur. Avangard sözcüğü, 1920'lerin Fransa'sındaki bağımsız bazı yapımları, ana-akım deneylerinden ayırmak için kullanılmıştır. Sadece bu ince ayrım bile, bu sanat disiplininin asıl görevi hakkında net sınırlar ortaya koymaktadır. Aşağıdaki filmler, bu sınırları anarşist bir estetik gösterisi ile sağlamlaştıran çalışmalara örnek olarak verilebilir. Robert Florey ve Slavko Vorkapich'in 9413'ün Hayatı ve Ölümü (Life and Death Of 9413, 1928); boş karton ve teneke kutular ile mukavva modeller kullanarak Hollywood'un klişe tiplemelerine göndermeler yapmıştır. Robert Florey bir diğer çalışması Sıfırın Aşkları (Loves of Zero, 1929) 'nda, endüstri toplumunun mekanikleştirdiği insan ilişkilerini anlatmıştır. Charles Vidor'un Casus (The Spy, 1932) 'u, kurgu zamanı ile oynayan filmlere ilk örnektir. Ritüelin ustası ve sinemasal şiirin prensesi kabul edilen Maya Deren'in Şiddet Üzerine Meditasyon (Meditation on Violence, 1948) 'u, film yapma eyleminin metafizik ile olan ilişkisinin deneysel bir yorumudur. Peter Kubelka'nın Adebar (1956) ve Schwechater (1958) adlı kısa filmleri, soyut devinimin en önemli örnekleridir. Bu dönemdeki dönüşüm ve geçişin en önemli temsilcisi olarak Andy Warhol'un adı anılmaktadır. Zaman ve beklentiler üzerine deneysel kurgular içeren çalışmalarıyla tanınan Warhol, pop-sanat'ın kurucusu sayılmaktadır. Warhol, Uyku (Sleep, 1963) adlı filminde uyuyan bir adamı altı saat boyunca perdede göstermiştir. Empire (1964) 'da ise New York'un gökdelenlerinden Empire State Building'i akşamdan bir sonraki şafağa kadar seyirciye kesintisiz olarak izlettirmiştir.[31]

[31] ve sinema sayı 6, s.13-25

Avangard, yetmişli yıllardan itibaren video-art gibi örneklerle kendini göstermektedir. Ancak bu örnekler, mekan kullanımını film gösterimi sırasında etkin bir şekilde benimsemeleri, seyirciyi gösterime etkin kılmaları gibi yönleri sebebiyle yeni bir sanat anlayışı olan video-art'ı sinemadan bağımsız olarak üretmektedirler. Video-art, deneysel sinemadan ayrı olarak, filmin oluşum maddelerine başka öğeler de eklemektedir. Birden fazla televizyon ekranını insan biçiminde monte ederek, her bir ekranda ayrı bir film oynatmak bir video-art örneğidir. Bu ekranlardaki her bir film, insanın farklı yönlerine göndermede bulunmaktadır. Bir kamerayı kapalı devre halinde televizyona bağlamak ve kamerayı televizyon ekranına bakan bir kişiyi çekecek konumda yerleştirmek bir video-art örneğidir. Bu örnekler, çeşitli sergilerde karşılaşılabilecek örneklerdir ve video-art'ı daha anlaşılır kılmak için verilmiştir. Video-art bir avangard sanat örneğidir ancak bu çalışmanın konusu itibariyle sinemanın dışında kalması nedeniyle farklı bir sanat disiplini olarak incelemek gerekmektedir.

II.BÖLÜM

II.BÖLÜM

SİNEMA DİLİ, KURAMI ve ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ

1.Sinema Kuramları ve Biçim-İçerik İlişkisi

1.1.Felsefe-Edebiyat Etkileri

Sinemanın sanat olarak tartışılmaya başlandığı yıllarda Vachel Lindsay "Hareketli Resmin Sanatı (The Art of Moving Picture-1915)" adlı çalışmayı yayınlamıştır. Yapıt, eğlence aracı olan sinemayı "sanat" olarak niteleme ve bunu tartışmaya açma eğilimindedir. Lindsay, filmleri kaba gösterişliden sanatsal ayrıntılar konumuna geçen bir skalada üç temel kategoriye ayırmaktadır: aksiyon filmleri, içten filmler ve şahane filmler. Bu kategoriler, yaklaşık elli yıl boyunca Hollywood sinemasının dayanak noktalarını oluşturmuştur.

Lindsay daha sonra sinemayı, önceki sanatların sunum yöntemleri ile ele alarak; hareketli-heykel (sculpture-in-motion), hareketli-resim (painting-in-motion) ve hareketli-mimari (architecture-in-motion) olarak yorumlamıştır. Bu araştırmalar sırasındaki tartışmalar özellikle sinema-tiyatro karşıtlığı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sinema için yeni bir kimlik oluşturma çabalarının çıkış noktası da bu tartışmalardır. Lindsay, tüm bu bölümlemelerin ardından sinemayı bir dil olarak ele alır ve bu yaklaşımı, "göstergebilim" ile ilgili ilk tanımlamalar olarak ortaya çıkmıştır. Sinema sanatını, etkileşimsiz müzik dinleme eyleminden farklı olarak, seyircinin katılımına açmayı öneren Lindsay, toplumsal etkileşimli sinemanın da öngörüsünü ortaya koymuştur ve sinemaya şiirsel bir disiplin olarak yaklaşmayı tercih etmiştir. Bu yaklaşımı itibariyle de katı akademik kuramcılığın ayrımsayamadığı noktaları ön plana çıkarmıştır. Lindsay'in kitabının yayınlanmasından bir yıl sonra Hugo Münsterberg'in "Fotooyun: Psikolojik bir Çalışma (The Photoplay: A Psychological Study-1916)" adlı yapıtı yayınlanmıştır. Çalışma, sinema kuramına stil ve anlatım tonu yönünden tamamen karşıt yönde yaklaşmaktadır. Felsefe ve psikoloji kökenli Münsterberg'in kuramı, şair Lindsay'inkinden farklı olarak, akademik anlamda ün kazandırmıştır. Münsterberg sinemadan çok popüler sanatla ilgili çalışmalar yapmış bir akademisyendir. Sinemayı entelektüel bir bakış açısından incelemesi sonucu saygın olma kimliğini netleştiren kuramları, çağdaş kuramların dengeli ve nesnel bir taslağı olarak yorumlanır. Münsterberg, profesyonel kuram ile popüler anlayış arasında bir köprü kurmuştur. Entelektüel ve sıradan insanlar ayrımı üzerine, sinemanın psikolojik gelişiminin bu iki ayrımı ortadan kaldıracağı fikrini ortaya koymuştur. Bu sosyal etki ile ilgili araştırmalarının yanında, sinemanın estetik özelliklerinin tiyatrodan farklı olması gerektiğini söylemiştir. Bunun uzantısı olarak içsel (estetik yapı, biçim) ve dışsal (toplumsal ve psikolojik etkiler) etkilerden

bahsetmiştir. Münsterberg'in kuramlara yaptığı en önemli katkısı, psikolojik etkileri kuramlara dahil etmesidir. Freudcu düş psikolojisi, 1920'li yıllardan itibaren sinema kuramlarının başvurduğu bir çözümleme yöntemidir ancak Münsterberg, Freud öncesini dikkate almıştır. Gestalt psikolojisinin öngörüsü olarak nitelendirilebilecek bu tavır, Münsterberg'in yaklaşımını çağdaş temeller üzerine oturtmaktadır. Freudcu yaklaşım, film izleme eylemini bilinçdışı olarak tanımlayarak seyirciyi pasif tutuma yönlendirmektedir. Münsterberg ise film izlemeyi karşılıklı etkileşime dayandırmaktadır. Film izlemeyi aktif bir zihin etkinliği olarak tanımlamıştır.[32]

1.2.Dışavurum ve Gerçek

Sinema kuramları ile ilgili araştırmaların dört sorun üzerine odaklandığı görülmektedir: "ham malzeme, yöntem ve teknikler, biçim ve şekiller, amaç ve değer".[33]

Bu sınıflamalar; araç, yönetmen ve seyirciyi birbirine bağlayarak bir zincir oluşturmaktadır. Kuramlar da bu ilişkileri düzenleme yaklaşımları açısından farklılaşmaktadır. Ham malzemeyi ön plana çıkaran tutum "gerçeklik" üzerinedir. Gerçekliği yönlendirme ve yeniden kurma olarak nitelendirilen anlayış ve eylemler "dışavurumcu" olarak tanımlanır. Lumiére Kardeşler'in gerçek belgelemeleri ile başlayan sinema tarihi, bu noktada özellikle sinema yapıtının nasıl algılandığı ile ilgilenmektedir. Münsterberg ve Lindsay'in öngörüleri bu noktada değerlidir. Dışavurumculuk 1920-1930 dönemlerinde sinema kuramlarını yönlendirmiştir. D.W.Griffith'in değerlendirmeleri, anlayışın nasıl bir modellemeye yöneldiğinin göstergesidir. Griffith; Amerikan filmi izleme eylemini "deneyimi yaşama", Alman filmi izleme eylemini "deneyimi izleme" olarak nitelendirmiştir. Bu noktada, özelde Griffith'in genelde ise Hollywood sinemasının istediği, seyirciyi, kontrol altında tutulabilen tepkilere yöneltmektir.[34] Egemen gücü meşru olarak belirlemesi ve kitlenin onayı ile bu baskı gücünü temellendirmesi yüzünden bu yaklaşım hegemonya kuramına iyi bir örnektir.[35] Avangardın karşı çıktığı temel noktalardan

[32] James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, çev:Ertan Yılmaz, İstanbul:Oğlak Yay., 2002, ss. 370-372
[33] J.Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, çev:İbrahim Şener, İstanbul:İzdüşüm Yay., 2000, s.11
[34] Monaco, a.g.e., s.374
[35] Şermin Tekinalp ve Ruhdan Uzun, **İletişim Araştırmaları ve Kuramları**, İstanbul: Derin Yay., 2004, s.187

biri de budur. Seyircinin bir süre sonra üzerindeki baskıyı onaylaması sebebiyle sanat yıkıcı bir biçim ve içerik değişimine uğratılmalıdır. Dışavurumun gerçeklikle ilgisi her zaman avangardın ilgi alanına girmiştir.

Gerçekçilik, ana bir akım olmasa da, sinema tarihinin ilk kırk yılında görülmektedir. Bu durum, 1940'larda İtalyan Yeni-Gerçekçiliği'ne dek kuramsal olarak incelenmemiştir. Bu gecikmenin nedeni, gerçekçi yaklaşımın sanattan önemli kılınması ve bu yüzden dışavurumcu yaklaşımın tercih edilmesi olarak görülmektedir. Yönetmenin dilini sinemanın en önemli dinamiği olarak gören dışavurumculuk, sinemayı "sanat" olarak tanımlama çabalarına büyük bir destektir. Diğer sanatların soyut anlatımlara başvurması, "sanat" olma durumunun yeni bir tanımıdır. 20.yüzyıl'ın başındaki bu anlayışın etkilerini sinemada görmek de kaçınılmaz olmaktadır. Dışavurumculuk ve Gerçekçilik ile ilgili en önemli yaklaşımlar Rudolf Arnheim'in "Bir Sanat Olarak Sinema (Film as Art-1933)" ve Siegfried Kracauer'in "Film Teorisi (Theory of Film-1960)" adlı çalışmaları ile tartışmaya açılmıştır. İki çalışma da kural koyucu ve tartışmacıdır. Arnheim, psikolog olması sebebiyle, kitabını da psikolojik ilkelere dayandırmıştır. Münsterberg'ten farklı olarak, filmin algılanma sürecinden çok yapım süreciyle ilgilenmiştir. Fiziksel yapım sınırlarını, sinemanın estetik özelliklerinin belirleyicisi olarak kabul etmiştir. Sessiz sinemanın son dönemini sinema sanatının zirvesi olarak görmektedir. Teknik anlamdaki yeni yönelimleri hoş karşılamamaktadır. Kuramını iki varsayıma dayandırmıştır; "sanat dışavurumun eşitidir ve sanatçının malzemeyi yönlendirme düzeyi, sanat yapıtının önemini belirler" ve "sanat formunun sınırları yalnızca estetiği oluşturur ancak bu, sanatı eylem olarak sınırlamaz".[36]

Kracauer ise çalışmasında, dışavurumun ve gerçekçiliğin dinamikleri üzerinde durmuştur. Dışavurumun anlamını belirleyen ama aynı zamanda onu sınırlayan tanımları incelemiştir. Gerçekçilik'in belirleyicisi olarak belgesel ve kurmaca filmler üzerine tartışmalar yapmıştır. Fotoğrafik yanını öne çıkardığı sinemayı; içeriğin biçim üzerindeki hakimiyeti açısından ele almıştır. Sinemanın, gerçekliği mükemmele yakın biçimde yeniden üretmesinin zorunluluğu üzerinde durarak yeni dil arayışları ile ilgili fikirlerini açıklamıştır.[37]

[36] Monaco, a.g.e., s.374
[37] Monaco, a.g.e., ss.376-377

1.3.Kurgunun Etkisi

"Dışavurumculuk" ve "biçimcilik" terimleri, "gerçekçilik" karşıtlığı amacına birbiri yerine kullanılmış iki temel terimdir. Dışavurumculuk, 1920'li yıllar boyunca Alman kültür yaşamında kendini göstermiştir. Aynı dönemde Sovyetler Birliği'nde edebiyat ve sinema alanındaki akımlar da biçimcilik olarak incelenir. Dışavurumculuk daha da genelleşmiş, romantik bir sinema anlayışıdır. Biçimcilik ise daha bilimsel bir tanımdır ve aracın öğeleriyle, ayrıntılarla yakından ilgilidir. Devrim sonrası Sovyet sineması hem kuram hem de uygulama açısından önemli bir tarihsel dönemdir. Gerçekçilik'in, yönetmenin gücünü görmezden gelme anlayışı karşısında sinemanın toplumsal değişimi etkileyici gücünü önemseyen biçimcilerin en önemlileri; V.I.Pudovkin ve Sergei Eisenstein'dir. Pudovkin ve Eisenstein, biçimci kuramı, yoğunlaşmış bir çalışma olarak sunmak yerine uzun yıllara yayılmış makaleler dizisi olarak aktarmışlardır. Aynı yıllarda Macar eleştirmen ve yönetmen Béla Balazs da biçimci düşünce üzerine çalışmalar yapmıştır. Pudovkin, Eisenstein ve Balazs, sinema için kurallar koymak yerine sanatı tanımlayabilme üzerinde durmuşlardır. 1917 sonrasında bir film atölyesi kuran Lev Kuleshov, ham film bulamadığı için önceden çekilmiş filmler üzerinde yeniden kurgu çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalar, film kurgu tekniğinin sinema üzerindeki etkilerinin keşfedilmesine yol açmıştır. Kuleshov'un öğrencileri olan Eisenstein ve Pudovkin'in kurgu alanındaki iddialı kuramlarının kökeni bu çalışmalardır. Farklı kurgunun ortaya çıkardığı "yaratıcı coğrafya" tanımı Kuleshov dönemine aittir. Pudovkin, Kuleshov ile yaptığı çalışmalar üzerine "Film Tekniği (Film Technique-1926)" ve "Film Eylemi (Film Acting-1935)" adlı kitaplarını yayınlamıştır. Sinema kuramını, "bağlantısal kurgu" anlayışına dayandırmıştır. Pudovkin'e göre kurgu, izleyicinin psikolojik rehberliği görevini üstlenir. Eisenstein'in da kuram yaklaşımı kurgu ile temellenir. Ancak Pudovkin'in aksine Eisenstein; kurguyu, çekimleri birbirine bağlamaktan çok "çarpıştırma" olarak geliştirmiştir. Eisenstein'e göre kurgunun amacı gerçekliği yeniden yaratmak ve algıyı yönlendirmektir. Hareketlerin ve olayların kurgusu (çarpıcı kurgu) üzerine yoğunlaşmıştır. Bağımsız parçaların kurgulanması ile oluşturulacak gerçeklik üzerine çalışmıştır. Eisenstein'e göre gerçekliğe yaklaşmak

için gerçekçiliğin bertaraf edilmesi gereklidir. Bu yaklaşımlar; dışavurumculuk ile gerçekçilik arasındaki ikiliği de ortadan kaldırmaya yöneliktir.[38]

1.4.Bazin ve Yeni-Gerçekçilik

1940'lı yılar ile ölüm tarihi olan 1958 yılları arasında sinema üzerine araştırmalarını yoğunlaştıran Andre Bazin, bu çalışmalarını filmler üzerine yazı yazarak sürdürmüştür. Makaleleri, ölümünün ardından "Sinema Nedir (What is Cinema? /Qu'est-ce que le cinéma?)" adıyla kitaplaştırılmıştır. Sinemanın sınırlarının belirginleşmeye başlaması ve bir sanatsal olgunluğa ermesi Bazin ile birlikte gerçekleşmiştir. Bazin'in kuramları, yapılanma açısından gerçekçidir. Önceki kuram çalışmalarına dayanarak biçimcilik ile dışavurumculuk arasındaki ilişkiye göre Bazin, "işlevselci" olarak nitelendirilmektedir. Bazin, sinemanın ne olduğu ile değil ne yaptığı ile ilgilenmiştir. Gerçekçiliği estetiğin değil psikolojinin konusu olarak tanımlamıştır. Sinemanın gerçeklikle sürekli olarak yakın ilişki içinde olduğunu ancak hiçbir zaman örtüşmediklerini belirtmiştir. Zamanın önemli akımı Yeni-Gerçekçilik'in, film yapma yönteminden önce bir yaklaşım (insancıllık) devrimi olduğunu ortaya koymuştur. Biçimcilerin kurguyu merkeze koymasına benzer olarak mizanseni gerçekçi filmin merkezine koymaktadır. Bazin'e göre Yeni-Gerçekçilik, sinemaya gerçeğin muğlaklığı eylemini geri getirme isteğindedir. Mizansen uygulayımı bakımından seçim hakkının ortaya çıkması, yorumlama konusunda da bir özgürlük getirmektedir. Ancak diğer yandan da "özdeşleşme" kavramını sinema estetiğinin anahtarı olarak belirlemiştir. Odak derinliğinin gerçekliğe katkısından ayrıntılı olarak bahsetmektedir. Odak derinliği ile sağlanan sinema gerçekliğinin, olağan deneyimdeki gerçeklikten daha bağlayıcı olduğunu söylemiştir. Bu ise, seyircinin daha aktif bir tutum sergilemesini ve harekete olumlu katkısını sağlamıştır. İmgenin anlamının seyircinin istek ve dikkatinden doğduğunu belirtmiştir.[39]

1.5.Metz ve Çağdaş Kuramlar

Christian Metz, 1968-1978 yıllarındaki çalışmalarını iki isim altında kitaplaştırmıştır: "Sinemada Anlam Üzerine Denemeler (Essais sur la signification au cinema)" ve

[38] Monaco, a.g.e., ss.379-384
[39] Monaco, a.g.e., ss.385-386

"Dilyetisi ve Sinema (Language and Cinema)". Metz bu çalışmalar ile, sinema ile ilgili arayışları mantıksal bir taslak olarak değerlendirmiştir. Göstergebilimsel yaklaşımı çalışmalarının ayrılmaz parçası haline getirmiştir. Yaklaşımı; göstergebilimin filme ve filmin parçalarına bağlılığı sebebiyle somut, yine göstergebilimin felsefe ile yakın ilişkisi sebebiyle somut bir kimlik taşımaktadır. Çalışmaları sinema göstergebiliminin öncülleri olarak kabul edilmektedir. Metz, filmi bir dil olarak tanımlamıştır. "Gördüğünüz anladığınızdır" açıklaması ile sinemayı diğer dillerden bir ölçüde ayırmıştır. Kurgunun belirleyici olduğu fikrine katılmamakla birlikte anlatımın önemli bir öğesi olduğunu söylemiştir. "Dilyetisi ve Sinema" adlı çalışmada, kodlar sisteminin üzerinde özellikle durmuştur. Kodları "sinemanın alanına girenler" ve "sinema alanının dışındaki kodlar" gibi ayrımlara dönüştürerek, bir filmi okumadaki dış etmenleri de belirlemiş olmaktadır. [40]

2.Filmi Okumak

2.1.Ontolojik Bir Yaklaşımla Filmin Algılanma Süreci

Sinemanın kuramsal olarak incelenmesi ve bir sanat olarak kabul edilmesi sürecinde, seyirci üzerindeki etki anlamında yapılan tartışmaların dayanak noktası "biçim ve görüntülerin algılanması" sorunudur. Amaç ne olursa olsun (özdeşleştirme, uyarma, eğlendirme vb.), bunu gerçekleştirmenin yolu filmin madde olarak sunulması ve algının gerçekleştirilmesidir. Bu maddi tabaka, anlam ve etki tabakasının da temeli olacaktır. Buradan yola çıkarak, bir filmin okunma sürecinin tamamı ontolojik olarak açıklanmaktadır.

Bu tabakaların iletiyi aktarmada ve anlamlandırmadaki rolü, sanatın temel sorunlarına da yeniden açımlandırmak anlamına gelmektedir.[41] Seyircinin film ile ilk buluşmasından son eylem kararına kadar geçen sürenin her aşaması eşit derecede belirleyici olacaktır.

Sanatın algılanması ile ilgili süreci açımlamada kullanılacak bu tip bir yaklaşım, sadece bu etkinin aşamalarını incelemek ile yetinmemektedir. Çünkü sanat eseri, tüm

[40] Monaco, a.g.e., ss.388-390
[41] İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul:İnkılap Yay., 2002, s.26

nesnelleştirme çabalarına rağmen estetik davranışın karmaşık süreci olarak yorumlanmaktadır.[42] Bu karmaşık süreç anlaşılır kılınmalı ve çözümlemenin önü açılmalıdır. Bu süreç, beş aşama olarak ayrımlanabilir.

2.1.1.Madde, Film ve Buluşma

Etki sürecinin ilk aşaması filmin maddi yapısı ve filmle buluşulan mekandır. Filmin maddi yapısı ile kastedilen; film görüntüsünün oluşturulmasıdır. Çeşitli standartlardaki ham film kullanımı ile elde edilecek sinematografik gerçeklik, alan derinliği gibi etkilerle seyirci ile film arasında gerçekliğin yeniden kurulumu olarak tanımlanmaktadır. Bu yapı, özdeşleştirmeyi bir iktidar öğesi olarak merkeze koymakta ve seyirci tepkisini kontrol altına almada büyük avantaj sağlamaktadır.

Dijital video kameranın kullanımı ile birlikte, dijital video kameraların görüntü keskinliğini de bir tartışma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Bu keskinlik, dijital videoda oluşan görüntünün alan derinliği ve renklerin kontrast değerleri ile ilgilidir. Görüntü, kameranın varlığını kanıtlarcasına canlıdır. Bu durum, seyircinin film görüntüsü ile ilgili beklentisini sekteye uğratacak ve alışıldık "sinema filmi izleme zevki"ni tam olarak tatmin etmeyecektir. Bu tatminsizlik, avangard bir tavrın etkisi olarak yorumlanır ve bir sanat disiplini haline getirilirse yeni bir gerçeklik tanımı ortaya çıkacaktır. Ancak buna karar verecek kişi kamerayı kullanan ve filmi ortaya çıkaracak olan yönetmendir.

Görüntünün oluşturulması dışında seyircinin filmi izlediği mekan da bu aşamada önemlidir. Bir filmi, karanlık bir sinema salonundaki perdede izlenmesi ile evin oturma odasındaki sinema sisteminde izlenmesi arasındaki fark belirgindir. Konfordan daha öncelikli olarak filmin ortak algılaya hitap etmesi anlamında, bu farkı algı süreci içinde değerlendirmek gerekmektedir. Akla gelen bu basit ayrımın yanında, sergi salonunda sunulan bir video-art'ın etkisi ile cep telefonu ekranından izlenen bir filmin etkisi; içerik-biçim ilişkisinin yanında, "sunum uzamı" tercihleri bakımından da farklı psikolojik ve eylemsel değişikliklere yol açacaktır. "Sunum uzamı" ile kastedilen, seyircinin filmi izlediği teknik malzeme ve mekandır.

[42] Sıtkı M.Erinç, **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara:Ayraç Yay., 1998, s.39

2.1.2.Figüratif Tanımlama ve Algı

Bu aşamayı resim sanatı üzerinden aktarmak daha açıklayıcı olacaktır. Bir sanat eseri olarak resimle karşılaşan kişi, o resmi oluşturan boya, iz, çizgi, leke, ton gibi nitelikler ile oluşturulan biçimsel yapıyı, önceki görmek deneyimleri ile karşılaştırarak bir tutarlılık sağlamaya çalışmaktadır. Başka bir ifade ile, resimdeki şekillerin neye benzediğini anlamaya çalışmaktadır. Bu aşama film izleme eylemi için de benzer bir şekilde geçerli olmaktadır.

Filmi izleyen seyirci, kadrajda görülen şekil ve hareketlerin ne olduğunu anlamak istemektedir. Önceki deneyimleri ile örtüştüremediği görüntüleri ise tanımlamaya çalışmaktadır. Karşısındaki filme, bir sanat eseri olarak yaklaşmadaki tutumu, bu aşamanın geçilebilirliği açısından belirleyici olmaktadır.

2.1.3.Filmin Ruhu ve Düşüncesi

Kadrajdaki biçim, hareket ve seslerin tanımını yapabilen seyirci, bir sonraki aşamada, filmin kurgusu ile ortaya konan düşünceyi ve ruh halini anlamaya çalışmaktadır. Öykünün geliştirilme ve sonuçlandırılması, kahramanın olaylar karşısındaki ruh halinin aktarılması gibi yöntemler, bu aşamanın nitelikleridir. Filme dair yapılan acı, komik, romantik, gerilimli, korkunç, heyecanlı gibi değerlendirmeler bu aşamanın aktardıkları ile ilgilidir.

Buradaki nitelendirmelere seyircinin katılıp katılmaması ile ilgili olarak yine özdeşleştirme kavramının üzerinde durmak gerekmektedir. Seyircinin filmle kuracağı ilişki bu noktadan gelişmektedir.

2.1.4.Filmin Aktardığı Ruh Hali ve Kabul

Bu aşamada artık sanat eseri görevini seyirciye aktarmıştır. Seyirci, tutum ve estetik yargılarının yönlendirmesi ile filmin aktardığı duygu ve düşünceyi kendi uzamına kabul eder ya da etmez.

Sanat eserleri karşısındaki haz eylemi de bu aşamada belirleyici olmaktadır. Filmi algılama eylemi sonrasında duygu halindeki değişime izin veren ya da vermeyen kişi seyircidir. "İzin verme" durumu bilinçli olabileceği gibi bilinçdışı olarak da gerçekleşir. İzlenecek olan filmi tercih etme aşaması, bu özelliği nedeniyle belirleyici olmaktadır.

2.1.5.Davranış Değişikliği

İlk dört aşama sonucunda kişinin karşılaşabileceği aşama olan davranış değişikliği aşaması ise sanat eserinin işlevselliği ile incelenmektedir. Sanat eseri ile olan deneyimi sonrasında, eserin aktardığı ruh halini düşünce değişikliği olarak somutlayan seyirci, eylemsel değişiklik ile bu etkileşimi sonlandırabilir. "Bir kitap okudum hayatın değişti" gibi günlük hayata dair bir tanımlama, bu aşamanın ironik bir örneği olacaktır. "Küresel dengesizlik ve açlık" teması ile çekilmiş bir fotoğraf karesini gördükten sonra tabakta yemek bırakmamak gibi naif bir eylem değişikliği ya da savaş karşıtı bir film izledikten sonra sokak gösterilerine katılmak gibi görece riskli bir eylem yönelimi, sanat eseri ile ilgili deneyimin beşinci aşamasına basit birer örnektir.

Ancak sanat eserinin, bu tür toplumsal içerik ve sonuç ilişkisinin dışında etkileri de olmaktadır. Kişisel iç sorgulamalar, psikolojik teşhislere ihtiyaç duyacak noktalara kadar gelebilen yaşam alanı sınırlamaları, değiştirilmek ya da sonlandırılmak istenen kişiler arası ilişkiler de beşinci aşamaya örnektir. Beşinci aşamanın gerçekleşebilmesinin, filmin tür olarak ayrımı ile bir ilişkisi yoktur. Seyircinin filmi tercih sebepleri, gerçek hayatı ile örtüşen sahneler ve filmi okuma yöntemi, bu aşamanın etkilerini belirgin kılmaktadır.

2.2.Anahtar Olarak Çözümleme Yöntemleri

2.2.1.Göstergebilimsel Çözümleme

Yapısalcı yaklaşımlar sonucu sinemanın dil olarak tanımlanması ile "sinema göstergebilimi" olarak anılan kavramla karşılaşılmaktadır.[43]

Sinema ile ilgili özel yaklaşımdan önce göstergebilimi incelemek, çıkış noktalarına ve dinamiklere göz atmak gerekmektedir. Göstergebilim "semiyoloji" olarak da anılmaktadır.[44] Bu terim Yunanca "gösterge" anlamına gelen "semeion" kelimesinden türemiştir.[45] Göstergebilim, anlamın nasıl düzenlendiği ile ilgilenmektedir. Teknik olarak, anlam iletmek üzere oluşturulmuş öğeleri gösterge olarak belirlemektedir. Öğeler kadar öğeler arası ilişkiler de birer gösterge olarak tanımlanmaktadır. Öğelerin ilettiği bilgi düzeyi anlamında, deney ve duyularla algılanan bilgi olma özelliği, ileti karşısında etkin olan kişinin, bu iletiyi değerlendirip karar vermesi ile sonuçlanmaktadır.[46] Bu kararın oluşması için gerekli olan aktarımı en iyi yapan ise göstergeler olmaktadır.

Konunun bilimsel tarihi, İsveçli dilbilimcisi Ferdinand de Saussure (1857-1913) ve Amerikan düşünürü Charles Saunders Peirce (1839-1914) ile başlamaktadır. Saussure göstergeyi, gösteren ve gösterilen olarak iki bileşene ayırmış ve bu iki bileşen arasındaki ilişkiyi nedensiz olarak nitelendirmiştir.[47] Bu ilişkisizlik, dil olmanın tarihselliğine bir gönderme olarak algılanmalıdır.

Konunun bundan sonraki açılımını sinema dili ve sinema göstergebilimi üzerine yönlendirmek gerekmektedir. Filmsel anlatının öğelerini; kurulumlar ve sınırlanmaları sebebiyle, sinema dilinin kuralları olarak nitelemek mümkün olmaktadır. Kamera hareketi, oyuncu yönetimi, kurgu gibi dil öğelerinin yanında öykü aktarım yöntemi de bu kurallarının inceleme alanına girer. Başlangıçtaki istek, isteğin yerine gelmesini sağlayacak sınamalar, kahramanın bilgilenmesi, eyleme

---

[43] Oğuz Adanır, **"Christian Metz İle Sinema Göstergebilimi Üzerine Söyleşi"**, Sinemasal Dergisi Bahar 2000/4 Sayısı, İstanbul, 2000, s.10

[44] Nijat Özön, **Sinema-Televizyon-Video-Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul:Kabalcı Yay., 2000, s.327

[45] Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev.Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, İstanbul:Metis Yay., 2004, s.104

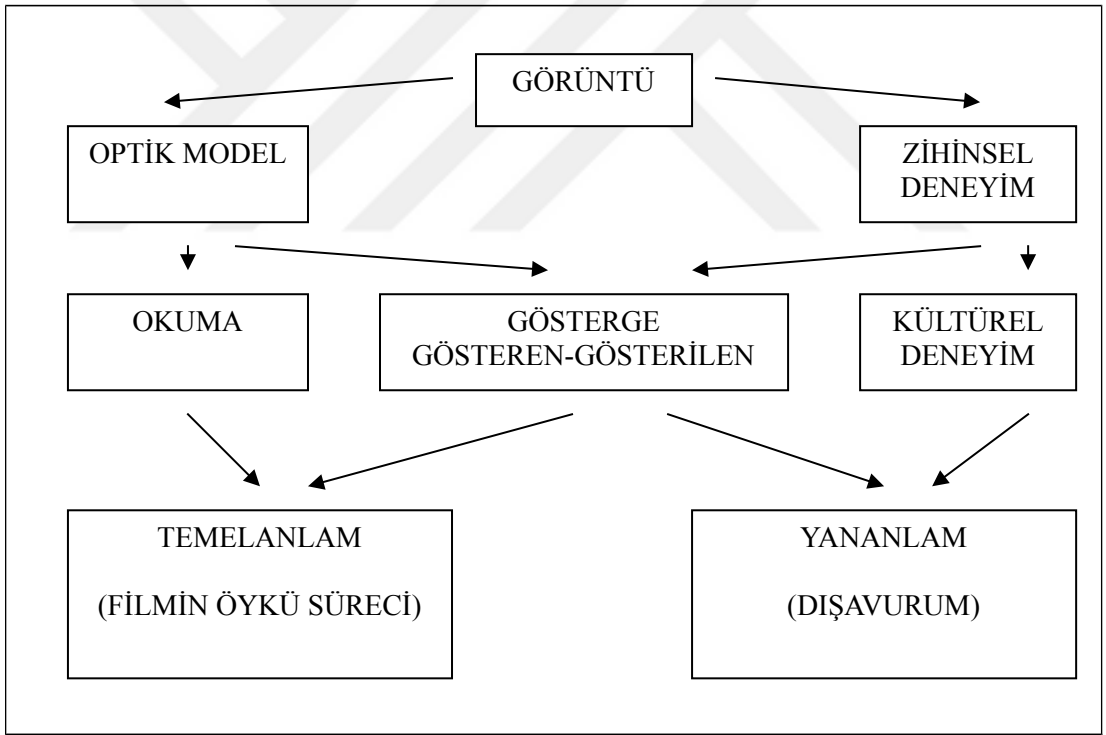
[46] Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara:İmge Yay., 1991, s.19

[47] Arthur Asa Berger, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, çev.Nazlı Bayram ve diğerleri, Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yay., 1996, s.12

geçiş ve çözüm[48] gibi aşamalara ayrılabilecek dilsel yapı, kırılmaz olmamakla birlikte anlatı sinemasının temel özelliği olarak ortaya çıkmaktadır.

Eşzamanlı ve artzamanlı ayrımını Saussure'un bu yaklaşımı yorumlanarak, sinemaya özgü olmak üzere tarihsel olma özelliği örneklenebilir. Eşzamanlı ile çözümsellik, artzamanlı ile tarihsellik belirtilmektedir.[49]

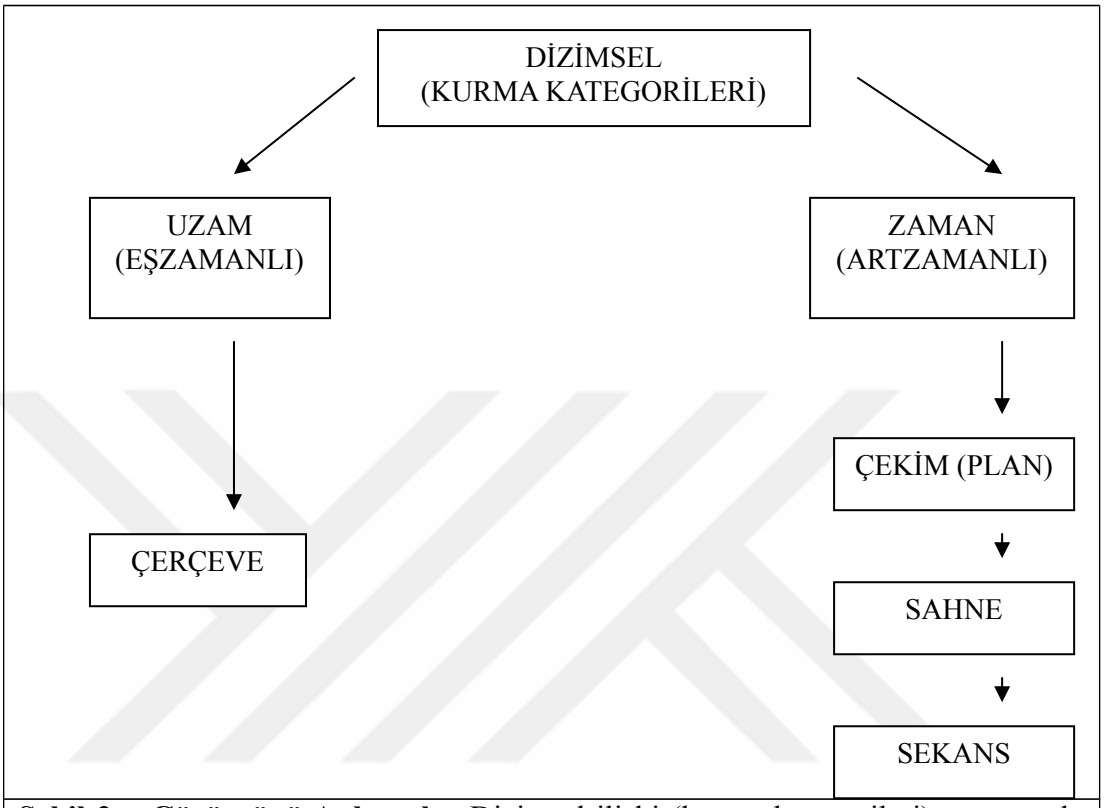
Artzamanlı yaklaşımın temel özelliği olarak göstergenin üretilme süreci de incelenmektedir. Bu süreç, film çözümleme eyleminin temel niteliği olarak ortaya çıkmaktadır. Şekil 1 (Görüntüyü Okumak) ve Şekil 2 (Görüntüyü Anlamak) ile süreç olarak aktarılan diziler, sinemanın anlam üretme etkinliğini açık bir şekilde göstermektedir.



Şekil 1 – Görüntüyü Okumak : Görüntü hem optik hem de zihinsel bir olgu olarak deneyimlenir. Optik model sıra ile okunur. Zihinsel deneyim, kültürel belirleyenlerin toplamının ürünüdür ve onun tarafından biçimlendirilir. Hem optik hem de zihinsel idrak, gösterenin gösterilene bağlandığı gösterge kavramında bir araya gelir. Gösteren zihinselden çok optiktir, gösterilen ise optikten çok

[48] Simten Gündeş, **Film Olgusu-Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul:İnkılap Yay., 2003, s.49
[49] Berger, a.g.e., s.19

zihinseldir. Tüm bunlar; anlam üretmek üzere bir araya gelirler.
Kaynak[50]



Şekil 2 – Görüntüyü Anlamak : Dizimsel ilişki (kurma kategorileri) ya uzamda ya da zamanda işler. Eşzamanlı görüngü aynı zamanda ya da zamandan bağımsız olarak meydana gelir. Çerçevenin iç kurgusu eşzamanlı, çerçevelerin sıralanma kurgusu artzamanlı olarak nitelenir.
Kaynak[51]

Bu noktada "temelanlam" ve "yananlam"dan bahsetmek gerekmektedir. Filmler, anlamın iletimini temelanlam ve yananlam ile düzenlemektedir. Görüntünün (sürekli olarak belirtmemekle birlikte, "görüntü" ile kastedilen, görüntü ve ses birlikteliğidir) temelanlamı, orada olan ve anlamak için çaba sarf edilmeyen anlamdır. Sinema, gerçekliğin en yakın benzerini bize bilgi olarak aktarabilme özelliğine sahiptir.

Yananlam ise temelanlamın niteliğinden yola çıkarak üretilen anlamdır. Temelanlam üreten nesne; kültürel deneyim, bilgilenme, kamera açısı, kamera hareketi, renk, ışık, filmin ana öyküsünün aktardığı fikir gibi etkilerle yananlamı üretmektedir.[52]

[50] Monaco, a.g.e., s.170
[51] Monaco, a.g.e., s.171
[52] Monaco, a.g.e., s.157

Film çözümlemenin, film araçları üzerine yapılması kaçınılmazdır. Filmin kurulumunda ve çözümlenmesinde anahtar görevi görecek bir başka öğe de kurgudur. Kurgu, film düşüncesinin oluşturulmasında ve dili belirlemede içeriğin parçası olmaktan ayrı duramamaktadır.[53] Çalışması konusu olarak seçilmiş olması sebebiyle, günümüz sinemasında avangard öğe olarak nitelendirilebilecek oluşumların en önemli mimarı kurgudur.

Kameranın hareket, açı ve ölçekleri ile renk ve ışığın kullanımı, yönetmenin istediği görüntü uzamını ortaya çıkartacaktır. Filmin atmosferini oluşturmada etkin rol oynayacak görüntüler, kadraj tercihi itibarıyla çözümlemeye yön vermektedirler. Ancak görüntüler ile oluşturulacak imge, sadece tatmin etme niyeti taşıyan bir gösterme isteği olarak kalmamaktadır.[54] Bu, dil anlamında bir tercih olabilir ya da kurgunun imge oluşturmaya farklı yaklaşımı nedeniyle yeni bir öykü yönelimine de işaret etmektedir.

Kurgu, film dilinin oluşturulması ile ilgili bu görevinin yanında, gösterme süreci[55] terimiyle açıklanan niteliğin de sinemadaki birincil öznesidir. İzleyicinin algılamasına izin veren ve o algıyı yönlendirerek filmin bir gösterge halini almasını sağlayan etken kurgudur.

2.2.2.Marksist Çözümleme

Marksist anlayış, düşünce sistemini maddecilik üzerine kurgulamaktadır. Burada anlatılmak istenen, somut toplumsal ilişkiler ve tarihsel süreçtir. Maddecilik, toplumun kendini düzenleme biçimi olarak ele alınmaktadır. Bu biçimin açıklanması adına iki kavramdan bahsedilmektedir; altyapı ve üstyapı. Toplumdaki ekonomik ilişkiler, üretim biçimleri gibi etkenler alt yapı olarak adlandırılmaktadır. Üstyapı ise; toplumun kurum ve değerleri ile ilgili tanımlamadır. Marksist anlayışa göre, üst yapının belirlenmesi ile ilgili temel etkin güç, altyapıdır. Toplumun tüm kültür, sanat

[53] Sergey M.Eisenstein, **Film Biçimi**, çev.Nijat Özön, İstanbul:Payel Yay., 1985, s.310
[54] Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul:Ayrıntı Yay., 2002, s.41
[55] Fatma Erkmen, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul:Alan Yay., 1987, s.80

ve bilim yaşantısı ekonomik ilişkiler üzerine temellenmekte ve büyümektedir. Dolayısı ile üstyapının tüm araçları birer ideolojik aygıt[56] haline dönüşmektedir. Bu ilişkiden yola çıkılarak, toplumun bilinci yönetici sınıfın bilincinin bir kopyası haline gelmektedir. Bakış açısı farklılıkları ortadan kalkmaktadır. Yine de sınıf ayrımları belirginleşmekte; sosyal ve kültürel süreç, sınıfların çatışması temeline dayanmaktadır. Marksizm, çatışmanın ortadan kaldırılması için sınıf farklılıklarının ortadan kaldırılmasını önermektedir. Sınıf ayrımı ve üretim ilişkiler sonucunda ortaya çıkan bilinç bölünmesi "yabancılaşma" olarak nitelendirilmektedir. Başka birinin işi için çalışan işçinin, ürettiği nesne ile arasındaki ayırıcı ilişki, ekonomik ilişkiler anlamında bir yabancılaşmayı belirtmektedir. Toplumsal anlamda ise, standart ve ayırt edici olmama yönünde ilerleyen kültürel hayat, sonunda yönetici sınıfın ideolojisinin tüm topluma yayılmasına neden olmaktadır. Kendi üretmediği bir kültürün içinde kalacak olan birey de yaşadığı alana yabancılaşacak ve farklı algı geliştirmek için mücadele etmek zorunda kalacaktır.[57]

Marksist çözümleme, bakış açısını bu bilinç üzerinde geliştirmektedir. Sınıf ayrımlarını belirgin kılarak çözümlediği metni, yönetici ideolojiden yana iletiler ve emekçi sınıftan yana iletiler olarak algılamakta ve anlamlandırmaktadır.

2.2.3.Ruhbilimsel Çözümleme

Ruhbilimsel çözümleme; bilinç ve bilinçaltı etkileşimini temel almaktadır. Aklın işlevselliğinden yola çıkarak, toplumsal ilişkilerin biçimlendirdiği bilinçaltı düşünceyi eylem olarak tanımlamakta ve çözümlemede anahtar olarak kullanmaktadır. Platon, Nietzsche ve Bergson gibi çoğu düşünür ve araştırmacı bu konuyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Freud'un çalışmaları ise ruhbilimsel çözümlemenin temel taşlarını ortaya koymada, bilinçaltına verdiği önem nedeniyle öne çıkmaktadır. Aklın işlevselliği ise id, ego ve superego ile temellendirilir. İd; kişisel dürtülerle ilgilidir ve bu yüzden "ilkel ben"[58] olarak anılmaktadır. Ego; birey-çevre ilişkisiyle, superego; arzu ve ahlaki değer ilişkisiyle ilgilenmektedir. Bu

[56] Tülay Toprak, **"Sanat ve İdeoloji"**, Anadolu Sanat Dergisi sayı 3, Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yay., 1995, s.152
[57] Berger, a.g.e., ss.42-56
[58] Erhan Arda ve diğerleri, **Sosyal Bilimler El Sözlüğü**, İstanbul:Alfa Yay., 2003, s.266

kavramlar üzerinde hareket eden psikanaliz, insan ruhunu üçe ayırmaktadır: bilinç, önbilinç ve bilinçaltı. Ruhbilimsel çözümleme, tüm bu bilimsel ön tanımlardan yola çıkarak, insanların ürettiği sanatlarda, insan davranışlarının anlamını bulmaya çalışmaktadır. Sanat eserine, yaşam öyküsü ile ilgili doyurulmuş ya da aç bırakılmış öğeleri[59] aktaran sanatçının eserine bakan seyirci de bu noktalarda uyarılacak ve anlam oluşturma süreci hızlanacaktır. Bu süreç, semboller üzerinden yol almaktadır. Kurama göre; bilinçaltındaki cinsel ve saldırgan istekler semboller yoluyla maskelenmektedir ve bu, superegodan kaynaklanan suçluluk duygusundan kaçış anlamına gelmektedir. Ego tarafından içgüdülerin kontrol edilmesi gibi etkilemekte, savunma mekanizmalarını harekete geçirmektedir. Tüm bu süreçleri kitle iletişim araçlarına uygulamak ise sadeleştirme ve yalın yaklaşımla ilgili sorunlar ortaya çıkarmaktadır.[60] Sanat eseri ile seyirci arasındaki ilişki göz önüne alarak zevk ve rahatsızlık duyguları üzerinde durmak, ruhbilimsel çözümlemenin somutlanması bakımından etkili olacaktır.

2.2.4.Toplumbilimsel Çözümleme

Toplumbilimsel çözümleme, kitle iletişim araçlarının doğası itibarı ile sosyolojinin açıklamalarını temel alarak çözümleme dinamiğini oluşturmaktadır.

Sosyalleşmenin insanın özü[61] olarak nitelendirilmesi sebebi ile, toplumsal kategoriler üzerinden hareket etmektedir. Etkileşimin belirleyiciliğini ön plana çıkararak bu etkileşimin sonuçlarını çözümlenebilir bir şekilde ortaya koymaktadır.

Toplumbilimsel çözümleme; insanların, kitle iletişim araçlarını kullanım biçimlerini kuramın temeline koymaktadır. Bu noktada ortaya çıkan, zevk ve tatminlerin seçimi sürecini de çözümlemenin ilk belirleyicisi olarak nitelendirmektedir. Bu tercihleri sınıflandırmak için de toplumsal örneklemeleri ve simgeselleştirmeleri kullanmaktadır. Yabancılaşma, anomi, sosyo-ekonomik sınıflar, sapkınlık, seçkinler, azınlıklar, işlevselcilik, toplumsal roller, cinsiyet, statü, stereotipler, değerler gibi

[59] Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, çev.Kâmuran Şipal, İstanbul:Yapı Kredi Yay., 2001, s.39
[60] Berger, a.g.e., ss.67-86
[61] Jean Maison-Neuve, **"Sosyal Psikoloji"**, Armand Cuvillier editörlüğünde **"Felsefe Yazarlarından Seçilmiş Metinler"**, çev.M.Mukadder Yakupoğlu, İstanbul:Doruk Yay., 2003, s.405

dinamikler ile eğlendirme, yüceltme, aşağılama, güzel tasvirleri, deneyim paylaşımı, tatmin, bilgilenme, özdeşleşme, duygu paylaşımı, modellerin taklit edilmesi, adaletin gerçekleşmesi, tarihselleşme, tabulara saldırı, tabuları yüceltme gibi eylemleri anahtar olarak kullanmaktadır.[62]

[62] Berger, a.g.e., ss.90-102

III.BÖLÜM

III.BÖLÜM

YENİ ARAYIŞLARDA AVANGARD İZLERİ

1.Sinemadaki Arayış ve Nedenleri

Endüstri Devriminden sonra kimlik belirleme sancıları yaşayan sanatın, 20.yüzyıl sonu ve 21.yüzyıl başı geçişinde de benzer sıçramalara sahne olması kaçınılmaz olmaktadır. Üstelik kültür ve sanatın yolculuğu artık sadece kendi kanallarında gerçekleşmez; ikisinin yolculuğu da sinema, moda, pazarlama, reklamcılık gibi konuların yollarıyla kesişmektedir.[63] Kendi alanı içindeki sanat ve estetik tanımlarını belirleme sorunuyla uzun zamandır uğraşan sanat, iletişim çağı olarak nitelendirilen 21.yüzyıl başlarında, yeni sorgulamalarla karşı karşıya kalmaktadır.

1.1.Küreselleşme ve "Devrimin Sıradanlığı"

Piyasa ekonomisi 1930'lu ve 1970'li yıllardaki iki büyük krizi;[64] savaş ve değişim sancıları ile karşılamış ve göndermiştir. Bu "gönderme" nitelemesi geçici bir süreci belirtmektedir. Enerji sıkıntısı, ucuz iş gücü gibi etkenlerle ekonomik sınırları kaldırma ihtiyacı duyan politikalar, sermaye kavramının bir süreçten ibaret olduğunu[65] ilan etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı öncesinde başlamış olan yeni yaşam inşasının adı da "küreselleşme" olarak konmuş olmaktadır. Aslında 500 yıldır varlığını sürdüren küresel ekonomi[66], ekonomi dışındaki alanlarda da bir bütünleşme örneği koymakta ve sınırlarla ilgili sorular sormaktadır.

Ekonomik sistem, su yüzünde, hızla gelişen bir teknoloji ortaya çıkartmaktadır. Buharlı makinelerin icadını bir devrim olarak nitelendiren tarih, aynı etkilere sebep

[63] Terry Eagleton, **Kuramdan Sonra**, çev.Uygar Abacı, İstanbul:Literatür Yay., 2004, s.25
[64] Ayşe Buğra, **İktisatçılar ve İnsanlar**, İstanbul:İletişim Yay., 2003, ss.379-381
[65] David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, çev.Sungur Savran, İstanbul:Metis Yay., 1999, s.376
[66] Jeremy Brecher, Tim Costello ve Brendan Smith, **Aşağıdan Küreselleşme**, İstanbul:Aram Yay., 2002, s.19

olmasına rağmen bu sefer kelimeyi aynı hassasiyetle kullanmamıştır. Yeni yaşam, insanı sürekli olarak değişime zorlamakta; kendi içindeki dönüşüme kaynak aktaran ekonomi, bireyin bu uyum hareketini dinamik ve devrimci bir toplumsal organizasyonun[67] temeli saymaktadır. Tarihsel anlamda çok sert dönüşümlerin niteleyicisi olmuş olan "devrim" kelimesi, günlük hayatın öğelerinden biri haline gelmiştir. Ancak kast edilen, teknolojiye ayak uyduran bireysel ve toplumsal dönüşümdür. Genel anlamda söylenirse; makine özne, birey ve toplum nesne haline gelmiştir.

Yeni tanımlı bu toplumsal sistemde, toplumsal uyum ve kültürel algılarla ilgili yaklaşımlar, farklılıkların kapatılmasına yöneliktir. Ancak bu, kültürel farklılıkların kapanması ile ilgili bir nitelemedir. Burjuva sanatının estetik değerleri ve halk sanatının ayrımlayıcı öğeleri yerini popüler kültüre bırakmıştır. Popüler kültür, tüm toplumsal öğeleri aynı başlık altında toplamaktadır. Toplumun tüm sınıfları tarafından anlaşılır göstergeler üzerine kuruludur. 'Herkesin kültürü'[68] dür. Ancak bu bir demokratik tavır değildir. Beğenilerin ortak hale getirilmesi yüzünden kontrol altına alınması gereken kitle de aynı iletilerden haz almaya başlamaktadır. Bu, ayrıntılardan ayrıştırma süreci, "muhaliflik" tanımını da değiştirmektedir. Küreselleşme ve popüler kültürün asilik kavramını yeniden tanımlaması ile avangard yaklaşımların da geçerliliğini yitirdiği[69] gerçeği tartışılmalıdır. Bu iddia, "yıkılacak bir şey kalmadı" cümlesiyle açıklanmaktadır ancak yukarıda belirtildiği gibi, "yeniden tanımlama" tavrı, şimdiki avangardı zorunlu kılmaktadır.

1.2.Gerçeğin Açmazları ve Yeni Doğa

Tarihi bölümlendirerek algılama yaklaşımı sonucu "çağ" kavramı ile karşılaşılmaktadır. Çağ değişimleri ise bir dönemden çıkış ve yeni bir döneme giriş olarak algılanmaktadır. Toplumlar çağdan çıkışlarını metaforlar ile dinamik hale getirir ve simgeselleştirirler. Ortaçağdan çıkışın Rönesans ile bütünleşmesi buna bir örnektir.[70] Çağ değişimi aynı zamanda ideolojinin algılanmasındaki değişimi de

[67] Harvey, a.g.e., s.376
[68] Roy Wilson, **Mass Media-Mass Culture,** New York:McGraw-Hill, 1992, s.4
[69] Eagleton, Kuramdan Sonra, s.17
[70] Meryem Koray, **Avrupa Toplum Modeli-Nereden Nereye**, İstanbul:TÜSES(Türkiye Sosyal Ekonomik Araştırmalar Vakfı) Yay., 2002, s.30

belirlemektedirler ve ideoloji algısı, iktidarın öznelerini yakından ilgilendiren bir konudur.

21.yüzyıl, açıktır ki, kent yaşamının ideolojiyi taşıması üzerine kurulu olarak başlamıştır. Endüstri ve teknolojinin isteği ile kente gelen insan yığınları, "kitle toplumu"[71] kimliğini harekete geçirmek üzere, kitle iletişim araçlarının ideolojisini de belirlemiş olmaktadır. Bu belirleme, özne olmaktan çok nesne niteliği taşıyan kitlenin, geri beslemelerini toplumsal hareketlenme ile ifade etmesi üzerine iktidarın yeni modellemeler geliştirmesi olarak gelişmektedir. Bu geri beslemeler, aynı zamanda, kendi otorite öznesini kendisi belirleyen bir toplum oluşturmanın ipuçlarıdır. Kitlenin, öngörülebilen hareketler üretecek bir sistem olarak inşa edilmesi, iktidar kavramını da yeni bir kimliğe bürünmek zorunda bırakacaktır. Belçikalı matematikçi Adolphe Quélet(1796-1874), "toplumsal fizik" ismiyle nitelendirdiği çalışmalarda, bireyin dengesini bedendeki ağırlık merkezine örtüştürerek kitle hareketinin de öncül tartışmalarından birini başlatmıştır.[72] Toplumsal düzenin hastalık ve krizlerini bu temele dayandırmanın sonucu olarak, olasılık kavramı sosyolojinin düzlemine taşınmaktadır. Hareketlerin önceden tahmin edilebilmesi; "güvenceli insan"[73] ve onun da ötesinde "güvenceli toplum" kavramlarına gönderme yapmaktadır.

"Kitlenin hareketleri" sorunu sürekli olarak iktidarların temel çalışma alanı olmuştur. Kuramlar, bu eylem dizgelerini çözümlemek ve yeniden modellemek için kullanılmıştır. Bu sorunun çözümüyle ilgili çalışmaları burjuva toplum anlayışı ile örtüştürmek ve sanatın bu süreçteki yerini belirlemek yerinde olacaktır.

Küreselleşmenin, her türlü siyasi ve sosyal baskından arındırılmış yurttaş[74] tanımına benzer bir tanımlamayı sanat ideologları da yapmaktadır. Aslında bu tanımlama, sanatın doğasında ister istemez bulunan iktidarın çözümlenmesinden başka bir şey değildir. Burjuva toplumunun gelişimiyle ortaya çıkan "iktidar yöntemi" ayrıştırması temel çıkış noktası olmaktadır. Rıza gösterme ile baskı arasındaki ayrım iktidarın

[71] Armand ve Michéle Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, İstanbul:İletişim Yay., 2003, s.17
[72] Mattelart, a.g.e., s.17
[73] Mattelart, a.g.e., s.18
[74] Ahmet H.Köse, Fikret Şenses ve Erinç Yeldan, **Küresel Düzen:Birikim-Devlet ve Sınıflar**, İstanbul:İletişim Yay., 2003, s.429

özündeki ayrımdır; burjuva, özne olarak kendini belirleyicidir, dıştan gelen yasalarla çatışmaktadır, kendi yasalarını kendi koymaktadır; benzer bir şekilde sanat da yönlendirmeden hoşlanmaz ancak özerk olma adına kendine kurallar koymaktadır,[75] estetiğin egemenliği ile ortaya çıkan sanat anlayışı, işte bu yüzden iktidardır.

2.Örnek Filmler Üzerinden Arayışlar

İncelenecek filmler, sanatın tarihsel arayışının ve küresel kültür etkileşimlerinin etkisi göz önüne alınarak değerlendirilecektir. İçerik olarak seçtikleri öyküler, 21.yüzyıl insanının bireysel, ulusal ve evrensel bunalımlarını yansıtmaktadır. Bu bunalımların temellerini, hepsi net olarak açıklamamakla birlikte, değişen burjuva toplumu ve küreselleşmede aramaktadırlar. Biçim olarak da; deneysellik, underground ve klasik öyküleme modellemelerinin bir karmasını seçmişlerdir. Avangardın doğası nedeni ile "avangard izler" olarak tanımlanan belirtiler hem biçimde hem de içerikte aranmaktadır.

Biçim ile ilgili olarak; kadraj tercihleri, oyuncu yönetimi, kamera hareketleri gibi özellikler, filmin kullandığı deneysel ve underground biçim öğelerini arayacağımız yerdir.

İçerik ile ilgili olarak ise; kurgunun ortaya koyduğu estetik yapıdan yola çıkılarak; filmin genel dünyaya bakışı, özellikle kent ile ilgili iletileri, yasalara ve değerlere yaklaşımı gibi nitelikler araştırılacak ve yorumlanmaktadır.

Yöntem olarak çözümleme yöntemleri tercih edilmiştir. Göstergebilimsel yöntem temel anahtar olarak kullanılacaktır. Ayrıca sinema sanatının oluşumu sırasında ortaya çıkan kuramsal yaklaşımlar da yöntemin etkin dinamikleri olmaktadırlar.

2.1.Örnek Filmler Hakkında

[75] Eagleton, Estetiğin İdeolojisi, s.42

Bu bölümde, örnek olarak incelenecek filmlerin künyeleri[76] ve kısaca öyküleri aktarılmaktadır.

2.1.1.Matrix Serisi Künye

Filmlerin Orijinal Adı: Matrix, Matrix Reloaded, Matrix Revolutions
Yapım Yılı: Matrix(1999), Matrix Reloaded(2003), Matrix Revolutions(2003)
Türkiye'deki Gösterim Adı: Orijinal adıyla gösterilmiştir.
Yönetmen: Andy Wachowski, Larry Wachowski
Senaryo: Andy Wachowski, Larry Wachowski
Yapım: ABD
Süresi: 128-136 ve 138 dakika
Dili: İngilizce
Oyuncular ve Canlandırdıkları Karakterler: Keanu Reeves-Neo, Laurence Fishburne-Morpheus, Carrie-Anne Moss-Trinity , Hugo Weaving-Ajan Smith, Gloria Foster-Oracle, Joe Pantoliano-Cypher, Marcus Chong-Tank, Julian Arahanga-Apoc, Matt Doran-Mouse, Belinda McClory-Switch, Anthony Ray Parker-Dozer, Paul Goddard-Ajan Brown, Robert Taylor-Ajan Jones, David Aston-Rhineheart, Marc Gray-Choi, Ray Anthony-Power Station Guard, Christine Anu-Kali, Helmut Bakaitis-Mimar, Steve Bastoni-Soren, Don Battee-Vector, Monica Bellucci-Persephone, Daniel Bernhardt-Ajan Johnson
Filmin Konusu: Matrix bir gerçek tanımı üzerine ve dünyalar arası savaş konusuna yoğunlaşmaktadır. Makineler insanların kontrolünden çıkmışlardır. Aslında yaşanılan dünya, makinelerin programladığı sanal bir gerçekliktir ve adı Matrix'tir. Neo, tüm bunlardan bihaber bir şekilde yaşamını sürdüren bir bilgisayar programcısıdır. Matrix dışına çıkabilmiş ve özgürlüğünü kazanmış olan karakterler, Matrix'e girerek Neo'ya ulaşırlar. Neo, seçilmiş olması sebebi ile bu karakterlerin (Morpheus ve Trinity) ve Matrix'in kontrol gücü olan ajanların hedefidir. Neo, Morpheus ve Trinity'nin yardımıyla Matrix'ten çıkar ve gerçek dünya ile tanışır. Gerçek dünya ise gökyüzünün olmadığı bir dünyadır. Makinelerin saldırısından kaçan son insan topluluğu ise yer altında Zion adlı bir şehir kurmuştur. Neo, Matrix ile ilgili bilgilenme sürecinin tamamlanmasının ardından, makineler ile insanlar arasında

[76] Filmlerin künye bilgilerinin tamamı www.imdb.com sitesinden alınmıştır. Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2005

Matrix'te ve Matrix dışında sürdürülen savaşın en önemli karakteri olur. Sahip olduğu güçler Matrix ile ilgili bilgilenmesi sürecinin ardından daha net ortaya çıkar. İlk film bu ön tanımlamaları yapar. İkinci film, savaşın diğer karakterlerini, yer altındaki insan şehrinin politik yapısını ve bunun gibi gelişim öğelerini aktarmaktadır. Son filmde ise Neo, makineler ile insanlar arasındaki savaşın bitişini belirler. Makinelerin Matrix'teki en önemli karakteri olan Ajan Smith kontrolden çıkmıştır. Gerçek dünyadaki makineler şehrine giden Neo, makineler için de artık bir sorun olan Ajan Smith'i yok ederek barışı sağlar. Yengi ya da yenilgi değil, makineler ile işbirliği sonucu barış olur.

2.1.2.Mulholland Çıkmazı Künye

Filmin Orijinal Adı: Mulholland Drive
Yapım Yılı: 2001
Türkiye'deki Gösterim Adı: Mulholland Çıkmazı
Yönetmen: David Lynch
Senaryo: David Lynch
Yapım: Fransa ve ABD
Süresi: 146 dakika
Dili: İngilizce
Oyuncular ve Canlandırdıkları Karakterler: Naomi Watts-Betty Elms/Diane Selwyn, Laura Harring-Rita/Camilla Rhodes, Ann Miller-Catherine 'Coco' Lenoix, Dan Hedaya-Vincenzo Castigliane, Justin Theroux-Adam Kesher, Brent Briscoe-Dedektif Neal Domgaard, Robert Forster-Dedektif Harry McKnight, Katharine Towne-Cynthia Jenzen, Lee Grant-Louise Bonner, Scott Coffey-Wilkins, Billy Ray Cyrus-Gene, Chad Everett-Jimmy Katz, Rita Taggart-Linney James, James Karen-Wally Brown,Lori Heuring-Lorraine Kesher
Filmin Konusu: Film Laura Harring ile Betty Elms'in tesadüfi karşılaşması ile başlar. Bir trafik kazası yaşayan Laura, arabadaki diğer kişilerin ölümünü fırsat bilerek olay yerinden uzaklaşır. Kazanın olduğu yer Mulholland yoludur. Betty ise Los Angeles'a ünlü olmak için gelmiş bir kızdır. Geçici olarak kaldığı evde Laura ile tanışır ve iki kadının karmaşık öyküsü başlar. Betty sürekli olarak film seçmelerine katılmaktadır. Laura'nın hafızasının yavaş yavaş yerine gelmesiyle bir cinayet olgusu

ortaya çıkar. İki kadın bu cinayetin ayrıntılarını incelemeye başlarlar. Bir süre sonra karakterlerin ve olayların birbirine karışması ile Laura ve Betty'nin kişilikleri anlaşılmaz biçimde aynalaşmaya dönüşür. Artık bazı isimler bir şeyler hatırlatsa da kişiler aynı kimlikler değildir. Ünlü olmaya çalışan Betty'nin yerinde Laura'yı görürüz. Betty bir asistandır. İki kadın arasındaki aşk, erkekleri dışarıda bırakması gereken lezbiyen bir ilişki olması gerekirken, film yapımcısı başta olmak üzere erkek figürler ilişkinin içinde görülür. Diane(Betty'yi canlandıran aktristin oynadığı diğer karakter) ve Camilla(Laura'yı canlandıran aktristin oynadığı diğer karakter), Camilla'nın daveti ile Mulholland Yolu'nda buluşmaya karar verirler. Diane araba ile yola çıkar. Uygunsuz bir yerde araba durur. Camilla Diane'i alır ve elinden tutarak bir davete götürür. Birinci hikayedeki (Betty'nin hikayesi) bütün karakterler aynı yüzlerle fakat farklı kimliklerle ikinci hikayede de (Diane'nin hikayesi) var olurlar. Tüm hayallerini yitiren Betty, geçmişinden gelen hayaletlerin saldırısından korunmak için kendini öldürür. Filmin son cümlesini, Betty ve Laura'nın geceyarısı gittikleri operanın locasındaki mavi saçlı kadın söyler: "Sessizlik".

2.1.3.Dönüş Yok Künye

Filmin Orijinal Adı: Irréversible
Yapım Yılı: 2002
Türkiye'deki Gösterim Adı: Dönüş Yok
Yönetmen: Gaspar Noé
Senaryo: Gaspar Noé
Yapım: Fransa
Süresi: 97 dakika
Dili: Fransızca, İspanyolca, İtalyanca, İngilizce
Oyuncular ve Canlandırdıkları Karakterler: Monica Bellucci-Alex, Vincent Cassel-Marcus, Albert Dupontel-Pierre, Jo Prestia-Le Tenia, Philippe Nahon-Philippe, Stéphane Drouot-Stéphane, Jean Louis Costes-Fistman, Mourad Khima-Mourad
Filmin Konusu: Film sondan başa kurgulanmış bir filmdir. Konuyu da bu ters sıralama ile aktarmak gerekirse: Marcus ve Pierre, bir eşcinsel klübe girerler ve bir adamı kafasına yangın tüpü ile vurarak öldürürler. Önceki sahnelerde Marcus'un

karısı Alex, bir yer altı geçidinde tecavüze uğrar. Bir önceki sahnelerde de Alex, Marcus ve Pierre'in buluşmaları ve partiye gelişleri anlatılır. En başta da Marcus ile Alex'in evlerindeki öykü ve evliliklerine ilişkin bilgiler izleyiciye sunulur. Bu noktada açığa çıkan bir şey vardır ki Alex hamiledir.

2.1.4.Yazı Tura Künye

Filmin Orijinal Adı: Yazı Tura
Yapım Yılı: 2004
Türkiye'deki Gösterim Adı: Yazı Tura
Yönetmen: Uğur Yücel
Senaryo: Uğur Yücel
Yapım: Türkiye
Süresi: 102 dakika (film iki ayrı öyküyü iki ayrı bölüm halinde aktarmaktadır)
Dili: Türkçe
Oyuncular ve Canlandırdıkları Karakterler: Olgun Şimşek-Şeytan Rıdvan, Kenan İmirzalıoğlu-Hayalet Cevher, Bahri Beyat-Baba Cemil, Engin Günaydın-Sencer, Teoman Kumbaracıbaşı-Teoman, Erkan Can-Firuz, Settar Tanrıöğen-Zeyyat, Mizgin Kapazan-Şefika, Levent Can-Hamit, Eli Mango-Tasula, Ahmet Mümtaz Taylan-Maki Amca, Ülkü Duru-Melahat, Haldun Boysan-Muhittin, Sultan Gündüz-Rahime, Seda Akman-Nazan
Filmin Konusu: Film iki ayrı öyküyü iki ayrı bölümde aktarmaktadır. Şeytan Rıdvan ve Hayalet Cevher Güneydoğu Anadolu'da askerlik yapan iki kişidir. Onların da katıldıkları bir operasyonda Şeytan Rıdvan, o anda seyirciye aktarılmayan bir olay nedeniyle bağırmaya, kendinden geçmiş bir halde koşmaya ve rastgele ateş etmeye başlar. Hayalet Cevher de onu kontrol etmek için yanına koşar. Ancak Şeytan Rıdvan mayına basar, Rıdvan'ın bacağı kopar, Cevher'in de bir kulağı sağır olur. İki genç askerliklerini bitirdikten sonra memleketlerine döner, Rıdvan Nevşehir'e, Cevher de İstanbul'a. Rıdvan'ın psikolojik sorunları evde kendini gösterir. Arkadaşları Sencer ve Firuz ile vakit geçirmektedir. Annesiyle birlikte yaşayan Rıdvan'ın meyhanede Sencer ve Firuz'a anlattıklarından öğreniriz ki; Rıdvan'ın operasyon sırasında öldürdüğü yasa dışı örgüt üyesi militan kız, Rıdvan'ın lise yıllarındaki sevgilisidir. Bu durumu kaldıramayan Rıdvan, yine de hayata sarılmaya çalışmakta,

Nevşehir'deki bir kız ile evlenmek istemektedir. Ancak Rıdvan'ın protez bacağı dolaylı da olsa sorun olarak ortaya konur. Daha Rıdvan'ın evlenmek istediği kızı Sencer kaçırır ve Rıdvan intihar eder. Cevher de İstanbul'a döndükten sonra Gazi Büfe adında bir büfe açar. Ancak bu arada mafya ile ilişkilerini sürdürmektedir. Uyuşturucu ihtiyacını mafya aracılığı ile gidermektedir. Bu arada Marmara depremi gerçekleşir. Cevher amcasını kaybeder, babasını da enkaz altından çıkarır. Depremden sonra Cevher'in babası Cemil'in eski karısı Rum Tasula, Cemil'den olan çocuğu Teoman ile Türkiye'ye gelir. Cevher'in kimlik sorunları bu noktada doruğa ulaşır. Teoman, Cevher'in kardeşidir ama Rum'dur ve eşcinseldir. Cevher'in değer verdiği çoğu şeyin karşısında olan bu durum Cevher'in Teoman'dan uzak durmasına neden olur. Ancak Teoman, Türkiye'den ayrılmış olmanın ve babasız büyümenin acısını Cevher'e yansıtır. Bu gerginlik sırasında bir gece iyice sarhoş olan Teoman, sokak ortasındaki bir travestiye yardım etmek isterken serserilerin saldırısına uğrar. Cevher kardeşini kurtarmak için cinayet işler ve kardeşini güvendiği bir yere (mafyanın ufak bir kopyası olan Zeyyat'a teslim eder ve kaçmaya çalışır. Ancak kaçamaz ve polis tarafından yakalanır.

2.2.Başlıklar ve Örneklerin Taşıdığı İzler

Bu aşamada filmler beş ayrı başlık altında incelenecektir. Avangard olarak tanımladığımız izlerin ortaya çıkarılması için gereken bu yaklaşımlar altında, her film ayrı birer değerlendirme konusu olacaktır.

2.2.1.Filmin Oluşması ve Görüntü Oluşturma Tekniği Açısından İnceleme

Sinema görsel ve işitsel algıya dayanan bir iletişim biçimidir. Bu yüzden görüntü ve ses, sinemanın en önemli iki öğesidir. Bir filmin avangard öğeler bulundurmasının temel anahtarı da bunlardır. Görüntü oluşturma tekniği kameranın, ışığın ve sesin kullanılma tercihleri ile ilgilidir. Bu öğeleri açıklamak, çalışmanın amacına olumlu etkisi sebebiyle kaçınılmaz olmaktadır.

Çekim ölçekleri: Kameranın kullanımı ile ilgili öğelerden biridir. Görüntünün boyutlandırılması ile ilgilidir. Özellikle görüntü içindeki kişinin kendi ile ve çevresi

ile olan ilişkisinin niteliklerini aktarmada çekim ölçekleri temel olarak belirleyici olmaktadır. Çekim ölçekleri aynı zamanda birer gösterge olarak kullanılmakta ve yananlamlar üretmektedirler. Bir insanın vücut yapısı üzerinden çekim ölçeklerini tanımlamak bilgilendirici olacaktır. [77]

Gösteren	*Tanım*	*Anlam*
yakın çekim	yalnızca yüz	samimiyet
orta çekim	bedenin çoğu	kişisel ilişki
uzun çekim	dekor ve kişiler	yakın çevre ile ilişki
genel çekim	kişinin bütün bedeni	toplumsal ilişki

Kamera hareketleri ve kamera açısı: Kameranın hareketleri filmin tercih ettiği biçimin en önemli özelliklerindendir. Seyirciye aktarılacak duygu düşünceyi oluşturmada anahtar görevi görmektedir. Aynı zamanda birer gösterge olarak ele alınarak düzanlam ve yananlam üretmektedir.

Çevrinme; kameranın bulunduğu yerde yaptığı hareketlerdir. Kişilerin davranışlarını, çerçeveye giriş çıkışlarını izlemektedir. Uzaklıkları ve çerçeve içi konumları seyirciye aktarma işlevini görmektedir. Kamera sabit bir noktada bir üçayak üzerinde sağa, sola, yukarı ve aşağı hareket eder. Olayların oluşturduğu tepkileri ve nedenlerini ortaya koyar ve bilinmeyen durumları açığa çıkarmaktadır. [78]

Kaydırma; kameranın konum değiştirerek yaptığı hareketlerdir. Kamera herhangi bir araç üzerinde ileri, geri, sağa, sola, yukarı ve aşağı hareket eder. Olayların yakınlık-uzaklık ilişkileri, yalnızlık gibi duyguların aktarımı, kişinin ruhsal durumunun durağanlığı ya da hareketliliği gibi durumlar kaydırma ile etkili bir biçimde verilmektedir.

Kamera açısı; kameranın konuya yaklaşımını belirleyen bir başka öğedir. Konuya göz seviyesinde bakan bir kameranın konumu "göz seviyesi açısı" olarak

[77] Nilüfer Sarı, **Devingen Reklam Görüntülerinde Gösterge Çözümlemesi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999, ss.61-77

[78] Sarı, a.g.e., s.66

anılmaktadır. Bu açıdan daha yukarıda bir açı üst açı, daha aşağıda bir açı da alt açı olarak tanımlanmaktadır. Kamera açısı konuyu aşağılama, yüceltme gibi anlamlandırmaları içermektedir. Bu yüzden, seyircinin konuya yaklaşımını sınırlandırma konusunda diğer öğelerden daha etkin olmaktadır. [79]

Görüntü geçişleri: Kurgu ile birbirine bağlanan görüntülerin geçiş şekli de anlamlandırmanın önemli belirleyicilerinden olmaktadır. Kesme, zincirleme, bindirme, açılma, kararma ve silinme; çekimlerin birbirinden ayrılmasını sağlamaktadır. Kesme; bir görüntüden diğerine ani geçmedir. Zincirleme; bir çekimdeki görüntü yavaş yavaş yok olurken diğer çekimin görüntüsü bu çekimin üzerinde belirmektedir. Bindirme; iki ayrı çekimin görüntüsünün aynı anda ve aynı netlikte belirmesi ile ortaya çıkmaktadır. Açılma-kararma; görüntü siyahtan gelerek belirginleşir ya da bir görüntü yavaş yavaş yok olur ve ekran kararır. Silme ya da silinme; bu geçiş tekniğinde bir görüntü diğer görüntüyü iterek ekrana gelir.[80]

Işık ve renk: Sinemada ışık kullanılmasının iki nedeni vardır; kamera ışığa duyarlı olarak çalıştığı için gereken ışığın oluşturulması ve filmin atmosferinin yaratılması. Filmin atmosferi ile kast edilen, filmdeki ruh halinin, heyecan, korku, sevinç gibi hallerin oluşturulmasıdır. Bu ruh halleri kişiler için olabileceği gibi mekanlar için de geçerli olmaktadır. Bunun yanında renklerin yananlamlarını üretmede de ışık etkin olarak rol almaktadır. Işık kullanımı birçok ayrımla incelenmektedir. Sert aydınlatma ve yumuşak anlatma,[81] filmlerin anlam üretme yöntemleri ile en ilgili olanlardır. Sert aydınlatmada ton ayrımları belirgindir, nesne ve kişilerin hatları ve dokuları ortaya çıkartılmakta, gölgeler belirginleştirilmektedir.. Yoğun bir şekilde ve doğru aydınlatma vardır, bu yüzden ışık, sıcak güneş etkisine benzer bir etki uyandırmaktadır. Yumuşak aydınlatma ise her yönden aydınlatma yapar, daha çok yansımalar ile konuya ulaşır. Gölgeler belli belirsizdir. Amacı mekan ve konunun en açık şekilde görülmesidir.[82] Bu tür aydınlatmada ışığın anlam üretme durumu çok fazla etkin olmamaktadır, anlam daha çok oyunculardan ortaya çıkarılmaktadır.

[79] Sarı, a.g.e., s.68
[80] Sarı, a.g.e., s.70
[81] Sarı, a.g.e., s.71
[82] Sarı, a.g.e., s.71

Renk tercihleri ve anlam üretme ile yakından ilgilidir. Siyahı kapalılık ve belirsizlik, beyazı saflık, kırmızıyı tutku, sarıyı güvenilirsizlik olarak kullanmak gibi alışıldık kodlamaların yanında yeni denemelerde yapılmaktadır. Yönetmenin tercihine bağlı olarak siyah özgürlük, beyaz belirsizlik gibi anlamlarda kullanılabilmektedir. Filmi okuma sürecinde bu kodları belirgin kılmak, filmin genel tavrını ortaya koymakla mümkün olacaktır. Kişilere giydirilen elbiselerin ve kullanılan aksesuarların yanında mekanların renk tercihleri de bir kod olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında renk kontrastları da görüntüde önemli olmaktadır. Görüntüdeki renklerin canlığı ve renklerin arasındaki ayrımlar belirgin ise yüksek kontrasttan, tersi durumda ise düşük kontrasttan bahsedilir.

Ses efektleri ve müzik: Anlam üretmedeki belirleyici rolü sebebi ile müzik ve ses de görüntü oluşturma başlığı altında incelenmektedir. Oyuncuların konuşmaları ve sahnelerin içindeki hareketlerden dolayı çekim anında kaydedilen sesler filmin doğal sesleridir. Doğal seslerin kaynağı çoğu kez seyirci tarafından bilinmektedir. Bunun yanında, nereden geldiği net olarak belli olmayan efektler ya da çarpma, patlama gibi durumlardan ortaya çıkan güçlendirilmiş sesler ve filmin ses efektleri olarak incelenmektedir.

Müziğin kullanımı ise filmin seyirci ile ilgili yaklaşımını net bir şekilde ortaya koyan bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır. Sahnenin aktardığı duyguya katılımı istenen seyirciye, sahneyle birebir ilgili olarak coşkun ya da durgun müzikler dinletilir. Filmde ortaya konan düşünceye seyircinin katılımı sağlanır. Bu yönüyle müzik özdeşleşmeye yardım eden bir öğe olarak etkin olmaktadır.

Klasik görüntüleme: Açıklamalar sırasında kullanılacak olan "klasik görüntüleme" tamlaması, filmdeki görüntünün fiziksel olarak hangi tekniklerle oluşturulduğuna dair bir tanımlamadır. Kameranın sadece bir belgeleyici olarak kullanıldığı ve görüntüye daha sonra dönüştürücü bir etki uygulanmayan görüntüleme tekniği klasik görüntüleme olarak algılanmaktadır. Ancak Matrix benzeri yapımlarda farklı teknikler de kullanılmaktadır. Örneğin, dövüşen iki kişinin görüntüsü çekilmekte ve daha sonra bu çekim, bilgisayar ile oluşturulmuş bir gökdelen görüntüsünün üzerine konarak, bu iki kişi gökdelenlerin arasında uçarken dövüşür gösterilmektedir. Bu

şekilde oluşturulmuş görüntüler bilgisayar destekli görsel efektler olarak anılmaktadır.

Transparan görüntü tekniği: Transparan görüntü tekniği özellikle bilim kurgu filmlerinin kullandığı bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda verilen iki kişinin dövüşme sahnesi ile bu terimi anlaşılır kılmak verimli olacaktır. İki kişinin dövüşmesi bir film stüdyosunda çekilir. Ancak bu çekim sırasında arka tarafa mavi bir fon yerleştirilir. Daha sonra bilgisayar ile gökdelenlerin arasında uçan bir kameranın görüntüsü oluşturulur. Dövüşen iki kişinin görüntüsü, mavi renge göre transparan hale getirilir yani şeffaflaştırılır. Bu görüntü gökdelen görüntüsünün üzerine yerleştirilir. Birinci görüntüde mavi olan yerler şeffaf olduğundan o kısımlarda gökdelen görüntüsü görünecektir.

Sekans, sahne ve plan: Bir filmin organik olarak yapısı sekans, sahne ve planlardan oluşmaktadır. Plan, kameranın bir defada çektiği görüntüdür. Sahne planların birleştirilmesi ile öykünün bir bölümü ile ilgili ayrıntıların verildiği bölümdür. Sekans ise sahnelerin birleşiminden oluşur ve genel bir bütünlük içermektedir. Örnek olarak bir trende işlenen bir cinayeti ve sonrasında trenin geldiği şehirde katil ile polis arasındaki kovalamacayı anlatan bir filmde; trende geçen kısım ile şehirde geçen kısım birer sekanstır. Trendeki yemek, konuşma ve cinayet gibi bölümler birer sahnedir. örnek olarak, yemek sahnesinde yemek yiyenlerin masada toplu olarak görünmesi, sonra konuşma anında sırayla konuşanların gösterilmesi gibi ufak parçalar ise planlardır.

2.2.1.1.Matrix Serisi – Görüntü Oluşturma Tekniği

Matrix klasik görüntülemenin yanında transparan teknikler oluşturma tekniğini de büyük ölçüde kullanmış bir filmdir. Çoğu sahne katmanların birleştirilmesi sonucu[83] oluşmuştur. Filmin yerçekimi kurallarına aykırı sahnelerinin en iyi çözümü bu olmuştur. Ayrıca öykünün niteliği sebebi ile zaman-mekan ilişkisinin verilmesi için teknik olarak transparan tekniği seçilmiştir. Film, mekanın oluşturulması dışında, karakterlerin hareketleri ile ilgili olarak da büyük ölçüde görsel bilgisayar

[83] Monaco, a.g.e., s.137

efektlerinden faydalanmıştır. Ajanların insanlara dokunarak onları da ajanlaştırmaları, karakterlerin Matrix'ten telefon ahizesi yardımıyla çıkmaları, makineler, karakterlerin fizik kanunlarına ters hareketleri gibi efektler buna örnektir.

Film temel olarak, gerçeğin çoktan yok olduğunu, simulakr[84] niteliğinde eylemlerin varlığını Matrix olarak nitelemiştir. Böyle bir dünyanın perdede oluşturulmasının en geçerli tekniği bilgisayar görsel efektleri olmaktadır. Bunun dışında Matrix serisi, mekanın gerçek olmayışı öğesini ortaya koyarken, günümüz kavramsal sanatından büyük ölçüde yararlanmıştır. Morpheus ve Neo'nun gerçek dünyadaki (Morpheus bu sahnede Matrix dışında kalan gerçek dünyayı "gerçeğin çölü" olarak nitelendirmektedir) görüntüleri buna iyi bir örnektir. Bulundukları yer gerçek dünyaya yakındır. Ancak tüm bilinen öğeler yok olmuştur. Etrafta biçimsiz taş parçaları vardır. Gökyüzü gri bir siyahlık içindedir ve sürekli şimşek çakmaktadır, Morpheus gökyüzünü makinelerin enerjisini kesmek için yıktıklarını söyler. Ancak ikisinin oturdukları koltuk klasik tasarımlarla yapılmıştır. Ortadaki sehpa ve televizyon, 20.yüzyıl sonlarındaki sanat galerilerinde çok sık rastladığımız yerleştirme örneklerine büyük bir örnektir.

Çekim ölçekleri: Matrix serisinin çekim ölçekleri tercihleri özel bir yaklaşımdan çok öykünün aktarılması ile olarak olağan bir düzen içinde kullanılmıştır. Ancak gerçek dünya ile ilgili sorgulamaları nedeniyle genel çekimi büyük bir yoğunlukla kullanmıştır. Kişilerin mekanların içindeki hareketlerini belirginleştirmek ve özellikle savaş sahnelerinde makinelerin hakimiyetini ortaya koymak için genel çekimden faydalanılmıştır.

Kamera hareketleri ve kamera açısı: Kamera hareketleri, filmin ritmine katkı sağlaması amacıyla dinamik olarak yapılmıştır. Karakterlere yoğunlaşılan sahnelerde (bu sahneler Matrix dışında geçen bölümlerde daha çoktur) kaydırmalar etkindir. Matrix dışındaki sahneler korkunun ve mücadelenin çok olduğu sahneler olduğu için düzensizdir.

---

[84] Kemal Mertli, **"Siber Kültür ve Postmodernizm"**, www . elastikv2 . org / node / yazilar_siber_kultur_ve_postmodernizm, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2005

Görüntü Geçişleri: Görüntü geçişleri daha çok öykünün anlatımını düzene koymak amacı ile kullanılmıştır.

Işık ve renk: Matrix'in içinde geçen sahneler, gerçeğin belirsizliği ve ayrıntısızlığının verilebilmesi için genel ve yumuşak bir aydınlatmayla çekilmiştir. Matrix dışındaki dünya ise karakterlerin savaş gemileri ve bir yer altı şehri olan Zion'dan oluşmaktadır. Geminin soğukluğu ve teknik amacının verilebilmesi için sert ışıklandırma tercih edilmiştir. Zion'daki ışıklandırma ise, şehrin yeryüzünde olmadığının belirginleştirilmesi için yine sert ışıklandırmadır. Renkler ise düşük kontrastlıdır.

Ses efektleri ve müzik: Filmlerdeki ses tercihleri doğal ve doğal olmayan sesleri kullanmaktadır. Sahnelerin coşkunluğunun arttırılması için hareketli müzikler kullanılmıştır. Savaş sahnelerindeki sesler ve Matrix içindeki sesler de, filmin yapısı ile doğrudan ilişkili olarak mekanik kaynaklıdır. Özellikle makinelerin çıkarttığı sesler, seyirciye duygu aktarma konusunda etkindir. Savaş sahnelerinde mücadelenin şiddeti ve makinelerin gücü sesler sayesinde daha güçlü olarak aktarılmaktadır.

Matrix serisi, görüntü oluşturma tekniği açısından, avangard sinema tarihinin özellikle mekan oluşturma yaklaşımı ile ilgili olarak, avangard izler barındırmaktadır.

2.2.1.2.Mulholland Çıkmazı – Görüntü Oluşturma Tekniği

Mulholland Çıkmazı, klasik sahne tasarımları dışında efekt kullanmamıştır. Filmin tamamı klasik görüntüleme tekniği kullanmıştır. Filmin başlangıç jeneriğinde dans eden figürlerin yansımalarının elde edilmesi için transparan tekniğin kullanıldığı kesindir ancak bu işlem için bilgisayar teknolojisinin kullanılmış olması filmin yapısını değişik yorumlamayı gerektirecek bir teknik değildir. Filmin perdeye yansıttığı mekan duygusu, gerçek mekanları birebir hissettirmek olduğundan, klasik görüntüleme tekniği yeterli olmuştur.

Çekim ölçekleri: Çekim ölçekleri, öykünün aktarılması gerekliliğinin yanında özellikle yakın çekimler üzerine yoğundur. Bu yoğunluğun nedeni, öykünün

karakterlerin kimlik arayışlarına olan bağıdır. Karakterlerin değişim süreçlerinde kimliklerinde oluşan karmaşanın en iyi gözlemlendiği yer olarak vücutları seçilmiştir.

Kamera hareketleri ve kamera açısı: Film, ağır kaydırmalardan ve sabit çekimlerden yararlanmaktadır. Karakterlerin kimliklerindeki değişimin yavaşlığı bu kamera hareketleri ile güçlendirilmiştir. Ayrıca üst açı tercihleri de belirgindir. Özellikle iki kadın karakterin opera seyrettiği sahnedeki üst açı, karakterlerin kendi değişimlerini bir sahne gösterisini izler gibi yüksekten izlemesini göstermektedir. Bu da, değişen kimliğin, değişimin iktidarını reddetmeye çalışmasının örneklerinden biridir. Karakterler sahnedeki gösteriye yukarıdan bakmaktadırlar. Ama buna rağmen ürkmekten kendilerini alamazlar. Kameranın konumu itibarıyla verilen hakimiyet ve aşağılama duygusu, yerini, değişimin fark edilmesinin yarattığı korkuya bırakmaktadır.

Görüntü geçişleri: Filmin ilk anda algılanan öyküsünden yola çıkılırsa, karakterlerin birbirlerini etkilemesinin yarattığı karmaşa zincirleme geçişler ile verilmektedir. Ayrıca zamanın değişimi aktarılırken de bu zincirleme geçişlerden faydalanılmaktadır. Dönüşümün bir başka göstergesi de kararma ve açılmaların etkin olarak kullanılmasıdır.

Işık ve renk: Filmin iç mekan çekimlerinde de dış mekan çekimlerinde de ışık özenle kullanılmıştır. Anlamın oluşturulmasında önemli bir rol üstlenen ışık, özellikle sert biçimde oluşturulmuştur. Kişilerin ve nesnelerin yüz hatları belirgin bir biçimde verilmiş, gölgeler ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Çünkü insanın karakter yapısı yüz hatları ile daha belirgin kullanılır. Kişinin mekanla ilişkisi gölgeler ile desteklenmiş ve bu anlamda gölgeler birer gösterge halini almıştır.

Ses efektleri ve müzik: Filmde en etkin olarak kullanılan öğelerdir. Doğal sesler ve müzik dışındaki karmaşık sesler ve uğultu benzeri ses efektleri kullanılmıştır. Özellikle Betty'nin intihar ettiği sahnedeki cüce karakterlerin çıkarttıkları sesler, sesin anlamlandırma gücünün belirgin bir örneğidir. Betty'nin tüm hayatını kontrol altına alan toplumsal baskı bu sesler ile vurgulanmaktadır.

Film, görüntü oluşturma tekniği açısından geleneksel sinemadan çok farklı teknikler kullanmamıştır. Ses kullanımındaki yaklaşımı avangard iz taşımaktadır.

2.2.1.3.Dönüş Yok – Görüntü Oluşturma Tekniği

Film, mekanı oluşturma görevini klasik görüntüleme tekniğine yüklemiştir. İlk sahnedeki cinayet olayı dışında efekt gerektirecek fazla hareket yoktur. Bu olayda da bilgisayar destekli görsel efekt sadece montaj aşamasında küçük bir oranda kullanılmıştır. Çünkü parçalanan ceset görüntüsü altı tane kukla üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu altı ayrı görüntü, aradaki atlamaların silinmesi için bilgisayar ile desteklenmektedir.

Çekim ölçekleri: Dönüş Yok, tüm biçimsel özellikleri ile farklı bir teknik uygulanmaktadır. Orta ve uzun ölçekler yoğun olarak kullanılmaktadır. Bunun dışında abartılı halde yakın çekimler kullanılmaktadır.

Kamera hareketleri ve kamera açısı: Film sürekli olarak hareket eden bir kamera kullanmaktadır. Kameranın bu hareketi kimi zaman mekanları ve kişileri algılamamızı zorlaştırır. Özellikle eşcinsel barda geçen sahnede kameranın bu hareketi kontrol edilemez seviyeye ulaşır. Ayrıca sahneler arası bağlantılarda da kamera son derece düzensiz bir şekilde hareket etmektedir. Ancak Alex'in tecavüze uğradığı sahnede kamera yerde sabit kalır ve tecavüz boyunca hiç hareket etmez. Özellikle bu durumun kameranın anlam üretmesine önemli bir örnektir. Değerlerin,toplumun ve genel olarak hayatın dengesiz ve savruk hareketliliğini aktaran kamera tecavüz karşısındaki çaresizliği bu hareketsizlik ile göstergeleştirmiştir.

Görüntü geçişleri: Film, her biri tek plandan oluşan sahnelerden oluşmaktadır. Sahneler arasındaki geçişler ise kameranın kontrolsüz hareketi ve belli belirsiz kararmalar ile verilmektedir. Bunun dışında bir görüntü geçişi yöntemi kullanılmamaktadır.

Işık ve renk: Dönüş Yok, sert aydınlatmanın verimli olarak kullanıldığı bir filmdir. Çoğu sahnede yüksek kontrast ve tek bir noktadan aydınlatma kullanılmıştır. Eşcinsel barda geçen sahne, partinin çekildiği sahne özellikle loş bir şekilde aydınlatılmıştır. Eşcinsel bardaki karakterlerin toplum dışılıkları ve partideki mahremlik bu şekilde belirginleştirilmiştir. Dış mekan çekimlerinde de aynı tutuma rastlanmaktadır. Metro sahnesinde görece daha aydınlık bir ışık kullanılmasına rağmen yine de renklerin tercihleri itibarıyla aynı loşluk ortaya çıkartılmaktadır.

Ses efektleri ve müzik: Filmdeki en etkili ses efekti sahnelerin geçişi sırasında duyulan uğultudur. Film ilerledikçe bu uğultunun dokusu da, çok fark edilir olmamakla birlikte değişmektedir. Seyircinin kafasında oluşturulan merak duygusu bu geçişler ve geçişlerdeki ses ile beslenmektedir. Ayrıca karakterlerin konuşmaları da bir ses efekti olarak nitelendirilebilir. Kullandıkları dillerin hareketliliği ve karmaşık durumlardaki hızlı ve telaşlı konuşmalar, filmin atmosferini oluşturmada farklı bir görev almaktadırlar.

Film, görüntü oluşturma tekniği açısından, büyük oranda avangard iz taşımaktadır.

2.2.1.4.Yazı Tura – Görüntü Oluşturma Tekniği

Yazı Tura, dijital video kameranın farklı kullanımına çok iyi bir örnektir. Film, mekan oluşturma anlamında görsel bilgisayar efektlerinden yararlanmamıştır. Tüm görüntüler kendi mekanlarında çekilmiştir. Ancak görüntüleme için dijital video kamera kullanılmıştır. Ve dijital video kameranın yakınlaşma (optik zoom) özelliğinin yanında resmi dijital olarak büyütme (dijital zoom) özelliği etkin bir şekilde kullanılmıştır. Dijital video kamera, objektiflerin odak uzaklığını değiştirerek görüntünün yakınlaşmasını sağlar. Yakınlaşma, görüntünün çözünürlüğünde bir değişiklik yapmaz. Ancak yakınlaşmadan öte olarak dijital büyütme yapıldığında, dijital resmi oluşturan pikseller fark edilir olur.

Bu, normal şartlar altında istenmeyen görüntüdür, çünkü görüntünün netliğini bozar, figürlerin seçilebilirliğini zarara uğratır. Ancak yönetmen bunu özel bir tercih olarak kullanmıştır. Şeytan Rıdvan'ın ağzına dayadığı tabancaya aşırı bir dijital büyütme

yapılarak pikseller belirgin kılınmaktadır. Bu, gerçekliğin yeniden kurulumundan farklı bir şey değildir. Görüntünün rahatsız edecek şekilde bozuk olması avangard sinemanın öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun dışında, dijital video kameranın keskin gerçek görüntüsü aslında sinema için istenmeyen bir görüntüdür. Odak uzaklığının belirgin bir şekilde görev değişikliğine uğradığı bu teknik, sinemasal gerçekliğin ortadan kaybolması olarak bilinmektedir. Ancak filmde, bu yeniden üretim, karakterlerin gerçeklikleri ile örtüşmüştür. Öykünün rahatsız ediciliğine görüntünün rahatsız ediciliği eklenmiştir.

Çekim ölçekleri: Yazı Tura'nın en önemli avangard özelliği çekim ölçekleridir. Bilinen yakın çekimlerin yanında aşırı yakınlaştırma kullanılarak yeni bir görüntü ortaya çıkarılmıştır. Dijital video kameranın dijital yakınlaştırma özelliği sayesinde elde edilen bu yakın çekimler, görüntülerde biçim bozukluğuna yol açmaktadır. Ancak film, bu özelliği olumlu bir şekilde yorumlamış ve sinemasal gerçekliğin farklı bir görünümünü ortaya çıkarmıştır.

Kamera hareketleri ve kamera açısı: Kamera sürekli olarak hareket etmektedir. Karakterlerin toplum içindeki karmaşık durumlarında ise bu hareketler en üst seviyesine varmaktadır. Bu aşırı ritm, filmin aktarmaya çalıştığı çatışmaların bir göstergesi olarak kullanılmıştır.

Görüntü geçişleri: Yazı Tura'daki görüntü geçişleri genelde kesme ile yapılmıştır. Filmin ritmi ve karakterlerin tutucu tavırları bu yaklaşımı gerekli kılmıştır.

Işık ve renk: Film sert ışıklandırma ile çekilmiştir. Özellikle iç mekanların ışıklandırması için tek yönlü aydınlatma araçları tercih edilmiş karakterlerin yüz hatları belirginleştirilmiştir. Renk olarak da Nevşehir'de geçen dış mekanlarda soğuk renkler, İstanbul'da geçen dış mekanlarda sıcak renkler kullanılmıştır. Sıcak renklerin verdiği sarı tonları, İstanbul'da geçen öykünün şiddetini ortaya koymada gösterge görevi görmüştür.

Ses efektleri ve müzik: Şeytan Rıdvan'ın psikolojik sorunu sürekli olarak öldürdüğü kişinin hayalini görmesidir. Bu sahnelerde duyduğumuz uğultuya benzer sesler anlamı güçlendirmiştir. Hayalet Cevher ise kulağının sağırlığı sebebiyle benzer sesler duymaktadır. Özellikle İstanbul'da geçen sahnelerde büfenin olduğu istasyonda geçen trenlerin gürültüsü, Hayalet Cevher'in durumunu anlatmada yardımcı olmuştur. Müzik ise bazı sahnelerde anlamı güçlendirmek için kullanılmıştır

Film, görüntü oluşturma tekniği açısından büyük bir oranda avangard iz taşımaktadır.

2.2.2.Film Biçimi ve Estetik Tercihler Açısından İnceleme

Sanatın iktidar öznesi haline gelmesi sorununun temel dayanaklarından biri estetik yapıdır. Bu yüzden filmin biçiminin oluşturduğu estetik yapı incelenecektir. Ayrıca güzel tanımının içerikle ilgili olan bağlarının etkisi sebebiyle filmin estetik tercihleri de bu başlık altında ortaya konacaktır. Cinsellik ve şiddet öğelerinin kullanımı, bir filmin estetik tercihlerinin anlaşılmasında önemli bir paya sahiptir. Bu başlık altında yapılacak incelemeler, genel bir değerlendirmenin ardından cinsellik ve şiddet öğelerinin kullanımı ile daha anlaşılır kılınmaya çalışılacaktır.

Cinsellik: Cinsellik birçok sanat eserinin ve kitle iletişim aracının içinde bulunan bir öğedir. Gazeteler, basılı reklamlar, radyo ve televizyon reklamları, video klipler, televizyon gösteri (show) programları ve sinema filmleri; cinsellik öğesini kullanmaktadır. Bu kullanım çoğu kez kadını veya erkeği bir cinsel nesne olarak belirlemektedir. Seyircinin beğenme ve beğenilme isteklerini karşılamaktadır. Ancak bir sinema filminin cinsellikle ilgili yaklaşımı, filmin avangard tecihleri ile de yakından ilgilidir. Cinsel metalaştırmanın farklı bir şekilde yorumlanması, filmi, seyirciye ileti aktarma tercihleri ile ilgili olarak farklı bir yere koymaktadır. Avangard filmlerin en önemli göstergelerinden biri cinsellik ile ilgili yaklaşımlarıdır. Endülüs Köpeği ve Dr.Caligari'nin Muayenesi gibi avangard filmler, kadına ve cinselliğe yaklaşımları itibarı ile çok farklı iletiler ortaya koymuşlardır. Bu yönleriyle iktidarın yeniden sorgulanması ile ilgili sorular ortaya atmışlardır. Matrix serisi, Mulholland Çıkmazı, Dönüş Yok ve Yazı Tura da, küreselleşmenin etkisiyle değişen insani değerlerin sorgulanmasını cinsellik ve şiddet öğeleri üzerine yoğunlaştırmışlardır.

Şiddet: Şiddet, çoğu filmde, haz veren bir gösteri olarak karşımıza çıkmaktadır. "Haz veren bir gösteri" tanımlaması, şiddet söz konusu olduğunda bir çelişki ortaya koymaktadır. Şiddet ve gösteri kelimeleri, birbirine zıt anlamlar üretiyor görünmektedir. Ancak avangard ile ilgili bir yaklaşım söz konusu olduğunda, bu zıtlık yerini ironik bir çözümlemeye bırakmaktadır. Sanatın hayatı taklit etmesinin intikam duygusu ile örtüştürülmesinin[85] bir uzantısı olarak ortaya çıkan bu durum, şiddeti, izlerken haz alınan bir eylem haline getirmektedir. Geleneksel sinemada, şiddetin etkileyici bir şekilde verilmesi, seyircinin özdeşleşmesine katkıda bulunmaktadır. Seyirci şiddeti izlemekten rahatsız olmamaktadır. Çünkü şiddet, filmin kahramanının düşmanına yönelttiği bir şiddettir. Seyirci de kahramanın savaşını onayladığı için, şiddet içeren bu sahneleri büyük bir keyifle izlemektedir. Böylece şiddetin olumsuz anlamı yok olmaktadır. Olumsuzluğundan arındırılmış olan şiddetin izlenmesi de bir keyif haline gelmektedir. Bu durum, "haz veren gösteri" tanımlamasının dayanağı olmaktadır. Şiddete maruz kalan kahraman olsa bile, bu şiddete karşı direnmektedir. Özellikle kahramanın, filmin sonunda, kendisine düşman olan karşı güçlerle savaşı büyük oranda şiddet içermektedir. Ancak, filmin başından beri kahramanla özdeşleştirilen seyirci, özdeşleşmenin etkisiyle bu şiddetten rahatsız olmamaktadır. Aksine seyirci, bu şiddeti kanıksamakta ve şiddete karşı duyarsızlaşmaktadır. Çünkü film, "iyi" ile ilgili tanımlarını kahraman üzerinden seyirciye aktarmış ve seyirciyi kendi yandaşlarından biri yapmıştır. Bu yüzden kahramanın karşısındaki güce yönelen şiddet, izlenirken heyecan veren ve kahramanın düşmanını cezalandırdığı için seyirciyi rahatlatan bir öğedir. Şiddet konusunda, bu yapıdan farklı bir yaklaşım ortaya koyacak bir film, avangard bir yaklaşımda bulunma tercihi ile karşı karşıya kalmaktadır.

2.2.2.1.Matrix Serisi – Film Biçimi ve Estetik

Kurgunun temellendirdiği film biçimi, filmin estetik yapısının da belirleyicisi olmaktadır. Matrix, öykü zamanı kriterine göre klasik bir öyküleme modellemesi sunmaktadır. Sorduğu sorularla izleyiciyi meraklandırmaktadır. Bu soruların

[85] F.Lentricchia ve J.McAuliffe, **Katiller Sanatçılar ve Teröristler**, çev.Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2004, s.16

yanıtlarını kısa zamanda vererek izleyiciyi rahatlatmaktadır. Matrix, kurgunun, egemen öğenin niteliklerini ortaya koymada kullanılmasına iyi bir örnektir.[86] Zamansal aktarım sürekli ve düzenlidir. Olaylar gerçek sırası ile izleyiciye sunulmaktadır. Karakterler Matrix'te iken makineye bağlıdır ve uyumaktadır. Bu da, seyircinin karakterleri takip etmesini kolaylaştırmaktadır. Karakterler aslında aynı anda tek bir yerdedirler. Film, Matrix içini ve Matrix dışını belirgin göstergelerle vermektedir; karakterlerin saç şekilleri, kıyafetleri gibi öğeler nedeniyle bir karmaşa yaşanmamaktadır.

Bilgisayar efektlerinin de etkisiyle mekan ve fizik kavramlarının sınırları kaldırılmıştır. Bu yaklaşım, seyirci için hoş görüntülerin müjdesi olmaktadır. Yerçekimi gibi etkilerden kurtulan karakterlerin her hareketi etkileyici haline gelmektedir. Mermilerin görülebilen hareketleri, karakterlerin uçabilmesi ve duvarlarda yürüyebilmesi, her şeyden daha hızlı bir şekilde hareket edebilmeleri buna birer örnek olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Kurgunun temel niteliği kesintisizlik duygusunu verebilmesidir.[87] Filmde, bu temel işlevinin dışında çok önemli bir görevde bulunmamıştır. Üstelik görüntüler izleyiciyi hoş manzaralara bakma duygusuna benzer bir ruha büründürmektedir. Seyirci her kadrajdan ve kamera hareketinden zevk almaktadır. Beyinde bu kadrajların algılanması ile ilgili süreç belli bir ritme oturtulmaktadır. Ve film, bu ritmi kesintiye uğratmadan sürecini sürdürmektedir. Bu, yinelenen bas ritmlerin hakim olduğu günümüz pop müzik parçalarının formülüne benzer bir formüldür. Bu açıdan film, avangard iz taşıyor olarak nitelendirilememektedir.

Cinsellik: Film, büyük bir savaş içinde olan insanları anlattığı için cinsellik öğesi çok fazla ön planda değildir. İki sahne üzerine yapılacak bir inceleme, filmin cinsellik ile ilgili yaklaşımını ortaya koyacaktır.

Serinin ilk filminde, Neo'nun Matrix'i yeni tanıdığı bölümlerden biri Matrix içinde ve bir caddede geçmektedir. Morpheus ve Neo cadde içinde gezerlerken Neo'nun gözü kırmızı giyinmiş hoş bir kadına takılır. Morpheus Neo'yla gerçeklik üzerine

[86] Eisenstein, a.g.e., s.81
[87] Joseph V.Mascelli, **Sinemanın Beş Temel Öğesi**, çev.Hakan Gür, Ankara:İmge Yay., 2002, s.155

kısa bir sohbet eder ve kadına tekrar bakmasını ister. Kadın bir ajana dönüşmüştür. Neo, daha sonraki sahnelerde, o kadını ürettiğini söyleyen bir programcı ile tanışır. Film, güzelliğin belirlenmesi ile ilgili fikirlerini bu sahnede söylemektedir. Küreselleşmenin biçimlendirdiği dünyada her türlü insani haz, başka güçler tarafından programlanmıştır. İnsanların beğenileri bu programların sınırları dahilinde oluşmaktadır. Hatta sistem, insanlığa yönelik tehditlerini güzellik tanımları üzerinden iletmektedir. Kırmızı giyinmiş kadın aslında sistemin gerçek dışılığını gizleyen ve sistemin devamını sağlayan bir göstergedir.

Serinin ikinci filminde Neo ve Trinity'nin sevişme sahnesinde, cinselliğin insani yüzü ön plana çıkmaktadır. Zion'daki bir eğlence sırasında Neo ve Trinity bir odaya çekilerek sevişmektedir. İki kişinin birlikteliği, insaniliğin belirleyici öğesi olarak sunulmaktadır.
Eğlencede, şehirdeki tüm insanlar bir arada görülmektedir. Morpheus'un etkileyici konuşması sonrasında insanlar eğlenmeye başlamıştır. Tüm çiftler özgür figürlerle dans etmektedirler. İnsanların yaptıkları hareketler büyük ölçüde cinsellik içermektedir. Bu, yer altında sürdürülmek zorunda olunan yaşamın insani yüzüdür. İnsan türünün devamı için gerekli olan cinsel birleşme etkinliği aşk ve tutku ile birleştirilmektedir. Savaşın tüm yıkıcılığına rağmen bu öğe unutulamamıştır.

Şiddet: Matrix serisi büyük bir ölçüde şiddet öğesi üzerine kuruludur. Neo'nun ajanlarla ve diğer insanların makineler ile olan savaşı haz veren bir gösteri olarak sunulmaktadır. Bu şiddet öğesi filmin sonuna kadar makinelere karşıdır. Ancak filmin sonunda, makinelerin önemli bir kozu olan Ajan Smith kontrolden çıkmıştır. Neo, makineler ile anlaşma yaparak Ajan Smith'i yok etmiş ve makinelerin insanlara saldırmasını engellemiştir. Bu barış, aslında iktidarın yani Matrix'in devamlılığını sağlayan bir barıştır. Şiddetin hedefi makineler değildir. Makinenin kontrolünden çıkmış başka bir makinedir. Seyircinin gözünde o ana kadar düşman olarak tanımlanan makinelere değil Ajan Smith'e yönelen şiddet, asıl düşmana zarar vermediği için sorun olarak algılanmalıdır. Ancak kahraman ile özdeşleşen seyirci de makinelerin yenilemezliğini kabul etmiş ve şiddetin hedefi ile ilgili sorular sormamıştır. Makineler, endüstriyel şehirlerin[88] ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

[88] Richard T.Schaefer ve Robert P.Lamm, **Sociology,** New York:McGraw-Hill, 1992, s.549

Film, estetik yapı açısından avangard iz taşımamaktadır.

2.2.2.2.Mulholland Çıkmazı – Film Biçimi ve Estetik

Film, kurgunun yaratıcı kullanımına iyi bir örnektir. David Lynch, sineması itibari ile deneysel ve gerçeküstü öğeleri harmanlayan bir yönetmendir. Bu filmde de, kurguyu kesintisizlik amacı ile kullanmamıştır. Aksine, kurgunun deneysel hareketleri yüzünden seyircinin algısı sürekli olarak kesintiye uğramaktadır. Öyküleri anlamlandırmak için uğraşan seyirci, ufak bir bağlantı yakaladığında, yeni bir öğe ile karşılaşmaktadır. Bu öğe, daha önce kendisine tanıtılan bir karakterdir ancak bu sefer adı ve sosyal bağları farklıdır. Olaylar düzenli ve art arda bir şekilde gerçekleşmemektedir. Mekanlar zaman zaman tanıdık gelse de daha önce o mekanda gördüğü karakterleri ya görmemekte ya da tamamen farklı bir durumda görmektedir. Soyut olarak anlatılabilecek çoğu şey, David Lynch'in bu filminde somutlanmış ve görülür birer nesne haline gelmiştir.

Filmde, karakterler ben'lerinden dış dünyaya açılmaya çalışmaktadırlar.[89] Ancak bunu başaramamaktadırlar. Bunun sebebi dış dünya iletişim kanallarının kopması değildir. Çünkü artık dış dünya diye bir şey yoktur. Tüm karakterlerin birbiri ile alışverişinin bir süre sonra istenmeyen bunalımlara sebep olması bunun çok net göstergesidir. Karakterlerin tüm dışarı çıkma çabaları sonuçsuz kalmaktadır. Ve anlamlandıramadığımız karakter ve olayların sebepleri de burada yatmaktadır. Betty, star sisteminin dışında bir çıkış yolu arayamayacak kadar bilinçsizdir. Tek isteği ünlü biri olmaktır. Ancak bu isteği, popüler bir dizge olarak durmamaktadır. Lynch bu konuda şunu demektedir: "…Bir şans elde etmek istiyorlar, tam olarak şöhret olmak için değil ama kendilerini ifade etmek için bir şans elde etmek istiyorlar".[90] Bu durumdan hareketle Mulholland Çıkmazı, sanatın iktidar alanlarından biri haline gelmekte; mesleki aktivite yerine kimlik arayışı olarak belirlenen sanat ortamı, kişinin içinde bulunduğu durumu da çok fazla tersine çevirmemektedir. Betty, en başta umutlu bir karakter iken sonradan her şeyini Laura'ya kaptırmış olarak

[89] Veysel Atayman, **Şiddetin Mitolojisi**, İstanbul:Donkişot Yay., 2004, s.185
[90] **Mullholand Drive DVD**, İstanbul:Palermo Görsel Ürünler San. ve Tic A.Ş., 2005, Söyleşiler Bölümü

karşımıza çıkmaktadır. Ve bu andan itibaren Betty'nin bütün eylemleri ister istemez Laura'nın kontrolünde olmaktadır. Bu kurgulama, bir çözümleme eylemini de istediği ve anlatım olarak esir edici bir ritm kurmadığı için avangard bir iz olarak nitelendirilebilir.

Dış dünya kavramı Matrix serisinde de belirgin bir şekilde işlenmektedir.[91] Matrix, aslında küreselleşme benzeri bir yapıdır. Hedefi itibari ile dışarıda hiçbir şey bırakmama taraftarıdır. Mulholland Çıkmazı'nda bu, kültürel ve bireysel kimlik sorunlarının uzantısı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, Mulholland Çıkmazı'na David Lynch'in Matrix'i nitelemesi yapılabilir. Gördüğü modellemelerden hiçbirine dahil olmayı isteme şansı olmayan insan, bu çıkışsızlık içinde kendi içine dönecek ve benliğinden bir şeyler yitirerek birey olma savaşı verecektir.

Cinsellik: Filmin cinsellik içeren en önemli sahnesi Betty ve Laura'nın seviştikleri sahnedir. İki kadının cinsel lezbiyen nitelikli bu birlikteliği, aslında Betty'nin hayallerine olan tutkusunun bir göstergesidir. Çünkü Laura, Betty'nin ünlü olma hayallerini simgeselleştiren bir karakterdir. İlişkinin sıra dışılığı, ünlü olma eyleminin sıra dışılığına bağlanmaktadır. Laura daha sonra karşımıza Camilla olarak çıkmaktadır. Camilla bir yemek masasında hem bir erkekler hem de bir kadınla öpüşmektedir. Bu da, ünlü olma sürecinin kimliksizleştirme etkisine bir göndermedir.

Şiddet: Betty'nin intihar ettiği sahne, filmin şiddetle ilgili düşüncesini ortaya koymaktadır. Betty karşısına çıkan güçlerle savaşamaz ve şiddet kendisine yönelir. Düşmanı değil de kahramanı yok eden şiddet ise karşımıza avangard bir yaklaşım olarak çıkmaktadır.

Film, bu anlamda, büyük oranda avangard iz taşımaktadır.

2.2.2.3.Dönüş Yok – Film Biçimi ve Estetik

Dönüş Yok, kurgu anlamında çok belirgin bir yenilik denemektedir. Öyküyü sondan başa doğru anlatmaktadır. Bu farklı bir özdeşleştirme eylemi olarak da algılanabilir.

[91] Veysel Atayman, **Postmodern Kurtarıcılar**, İstanbul:Donkişot Yay., 2004, s.209

Sonu önceden gören seyirciye, olayların başında üzülmesi için gerçek bir gerekçe daha sunmak (Alex'in hamile olması), sondaki cinayeti de haklı çıkartabilmektedir. Kurgunun bu şekilde kullanımı, seyirciye salondan çıkarken çok fazla alternatif sunmaktadır. Sonradan olayları düşünmek, ufak ayrıntıların sonuca gitmedeki etkisini fark etmek, tersine kurguyla daha da belirgin hale gelmektedir: İlk önce Alex'in başına gelenleri öğrenen seyirci, Alex karşıdan karşıya geçmek üzere yolun kenarına geldiğinde, merak ile birlikte ince bir hakimiyet duygusu hissedecek ve kaderi önceden bilmek benzeri bir durumda olacağından, içinde taşıdığı geleceği görme duygusu okşanmış olacaktır. Filmin kurgusu, kurgunun betimleme görevinin yanında anlamlandırma gücünün de[92] kullanımına iyi bir örnektir.

Bir başka özellik ise kameranın kullanımıdır. Yukarıda da aktarıldığı üzere, yönetmen kamerayı hiç rahat bırakmamaktadır. Karanlık mekanlarda anlamsız figürlerle karşılaşırız. Marcus ve Pierre'in girip çıktıkları klüplerde ve sokaklarda olup bitenleri tam olarak anlamak için seyirci büyük bir çaba harcamaktadır. Çünkü o sahnelerdeki kişiler de toplumda göz önünde bulunmamaktadır. Sahneler tek plandan oluşur. Bu tek plan tutumunun en çok çarpıcı olduğu sahne Alex'in tecavüze uğradığı sahnedir. Çoğu yerde hareketli olan kamera, tecavüz sahnesinde sabitlenir. Bu sabitleme ile kadının çaresizliği seyircinin çaresizliği ile örtüştürülür. Salondan çıkmayı ya da gözleri-kulaklarını kapatmayı tercih etmeyen seyirci kadının çaresizliğine benzer bir durumda bırakılır. Bu tavır, aslında ufak çaplı da olsa bir özdeşleştirme karşıtı tavırdır. Çünkü seyircinin kaçabilecek ve rahatlayabilecek bir yeri kalmaz. Seyirci olduğu olay artık yaşadığı olay da olmuştur ancak sonrasında mutlu son ile rahatlamaz; aksine kaybın büyüklüğünün daha fazla farkına varmaktadır.

Kurgulama ve kamera kullanımının özdeşleşmeyi bertaraf etme niyetleri sebebi ile avangard izlere rastlanılan bir filmdir.

Cinsellik: Dönüş Yok'un temasının iki dinamiğini seks ve şiddet oluşturmaktadır. Film; sadakat, aşk, annelik, ahlak, adalet gibi kavramları cinsellik ve şiddet üzerinden sorgulamaktadır. Alex ve Marcus, kişiler arası iletişimlerinde ve toplumla ilişkilerinde büyük bir ölçüde rahattırlar. Tabularla ve sınırlamalarla çok fazla

[92] Âlim Şerif Onaran, **Sinemaya Giriş**, İstanbul:Maltepe Üniversitesi Yay., 1999, s.63

ilgilenmezler. Marcus, Alex ve Pierre'in partiye giderken metroda yaptıkları konuşma bu konuda çok önemli ip uçları taşımaktadır. Konuşmaları seks üzerinedir. Alex konuşmanın bir yerinde, Marcus'un seks sırasında karşı tarafın zevk almasını çok fazla önemsediğini söylemektedir. Alex'e göre erkek, kadının zevk almasını çok fazla umursamamalıdır, erkeğin keyfi tutumu ve kadını dikkate almaması aslında kadının da dolaylı olarak etkilenmesi ve cinsel zevki yoğun olarak yaşamasını sağlamaktadır. Sonrasında Alex'in başına gelen tecavüz, seyirciye bu konuşmayı hatırlatır. Alex'e tecavüz eden kişi onun ellerini tutar ve savunmasız bırakır. Kadını hiçbir şekilde umursamaz. Bu aslında Alex'in yaptığı zevkli seks tarifidir. Karakterin teori olarak ortaya koyduğu bir fikrin farklı bir şekilde de olsa pratik halinde karşısına çıkması, seyirciyi, eylemin düşünce ile olan ilgisi konusunda düşünmeye itmektedir. Çünkü eylemin etkilerini belirleyen şey teori değil pratiktir. Alex ve Marcus'un kendi dünyalarında sürdürdükleri yaşamın tabulardan arınmış olması yeterli değildir. Aynı rahatlığın sokakta da sürmesi gerekir. Çünkü kişiler arası ilişkileri etkileyen önemli unsurların başında toplum gelmektedir. Tabuların yıkılması toplumla ilgili bir eylemdir. Tabuların yıkılması bir bilinçlenme hali olarak algılanırsa toplumsal bilincin de bu durumda ne kadar etkin olduğu ortaya çıkacaktır. Çünkü toplumsal bilinç maddidir.[93] Maddi kelimesi ile tanımlanmak istenen, bilinç kavramını oluşturan yapılardır. Yasalar, sokaklarda süren yaşamın gündüz ve gece zamanlarındaki halleri, yasadışı eylemlerin dinamikleri gibi etkenler bilinç kavramının uzantısıdır. Alex'e tecavüz eden kişi daha sonra Marcus ve Pierre'in girdiği eşcinsellerin barında karşımıza çıkmaktadır. Bu kişi toplumun ortaya koyduğu yasaların dışında bir yaşam sürmektedir. Loş bir ışıklandırma ile seyirciye gösterilen barda ve alt geçitte görülmektedir. Alex'in seks ile ilgili düşünceleri de bu adamın yaşam alanında uygulamaya geçmiştir. Alex'in düşüncelerinin eylem hali ise Alex'e zarar vermiştir. Tecavüzden sonra Alex tanınmaz hale gelir. Film, cinselliği bir düşünce-eylem çatışmasını ortaya koymak için kullanmıştır. İktidar öğesi olarak sunulan toplumsal bilinç, kadına zarar vermiştir.

Şiddet: Özdeşleşme üzerine kurulu bir filmde kahramanın uyguladığı şiddet düşmana zarar verir ve seyirci bundan keyif alır. Ancak bu filmde bu sıralama görülmemektedir. Marcus, barda, Alex'e tecavüz eden kişiyi değil başka birini

[93] Christopher Caudwell, **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, çev:Müge Gürsoy Sökmen ve Ali Bucak, İstanbul: Metis Yay., 2002, s.29

öldürmüştür. Şiddet bir çözüm aracı olarak işe yaramamaktadır. Seyircinin adaletle ilgili beklentisi gerçekleştirilmemektedir. Alex'e tecavüz eden kişi de bu cinayeti zevkle izleyen diğer insanlardan biridir. Ayrıca cinayet ve tecavüz sahnelerindeki şiddet, haz veren bir gösteri olarak değil izlenmesi zor görüntüler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüm bu özellikler nedeni ile film, büyük bir oranda avangard iz taşımaktadır.

2.2.2.4.Yazı Tura – Film Biçimi ve Estetik

Film, kurgu yöntemi itibarı ile deneysel nitelikler taşımamaktadır. Olaylar belirli bir başlangıç, gelişim ve son diziliminde verilmektedir. Seyirci kahramanlar ile birlikte çoğu şeyi öğrenmektedir.

Görüntü estetiği konusunda ise, dijitalin şimdiye dek "özür" olarak bilinen özellikleri başarılı bir yaratıcılıkla kullanılmış ve gerçekliğin yaratılması eylemi değişik bir perspektifle ortaya konmuştur. Aşırı dijital büyütmeler ile piksellerin görünür kılınması, gerçeğin ayrıntılarının belirsizliğine nitelikli bir gönderme yapmaktadır. Gerçeklik, sınırlarla yüzyüze gelindiğinde belirginliği artan bir olgudur.[94] Şeytan Rıdvan karakterinin, Nevşehir'de evlenmek istediği kızı en yakın arkadaşı Sencer ile kaçarken görmesi sonrasında intihar etmesi, bu sınırların gerçeği etkin kılmasına örnektir. Rıdvan silahını ağzına sokar, bu görüntü aşırı bir dijital büyütme ile verilmektedir. Seyirci görüntünün ne olduğunu anlayana kadar 1-2 saniye geçmektedir. Görünür hale gelen pikseller artık somutlandığı ispatlanan gerçekliğin aynı zamanda dağıtıcı etkisine gönderme yapmaktadır. Fransız Yeni Dalga'sının elde taşınan kameralarla çekim yapmasına benzer[95] bir şekilde kullanılan kamera, yeni gerçekliğin de habercisi olmaktadır. Seyirci rahatsız, film ise bu rahatsızlıktan mutlu olmaktadır.

Film, dijitalin görüntü dokusunu da yaratıcı bir şekilde kullanmaktadır. Normal film kameralarında, gerçeğin yeniden ve çok daha etkili şekilde oluşturulmasını sağlayan

[94] Crispin Sartwell, **Edepsizlik Anarşi ve Gerçeklik**, Çev.Abdullah Yılmaz, İstanbul:Ayrıntı Yay., 1999, s.163
[95] Oğuz Makal, **Fransız Sineması**, Ankara:Kitle Yay., 1996, s.109

odak derinliği, bu filmde farklı bir görev üstlenmektedir. Cevher'in trendeki kalabalıkta hissettiği tedirginlik, Cevher alacağını almaya giderken ürküterek havalanmalarına sebep olduğu güvercinlerin kaldırdığı tozların yarattığı atmosfer bu görüntü seçiminin etkili sonuçlarına örnektir.

Bir diğer farklı teknik yine dijitalin doğasından faydalanılarak oluşturulmuştur. Dijital video kameralar, ışık yetersizliği durumunda görüntüde karıncalanmalar (noise) üretmektedirler. Bu karıncalanma, görüntünün üzerinde ince bir kum tabakası olduğu hissini uyandırmaktadır. Bu filmde de, gece dış çekimlerinin çoğunda bu karıncalanmalar belirgin bir şekilde fark edilmektedir. Genelde teknik bir sorun olarak görülen bu durum, karakterlerin içinde bulunduğu belirsizliği verme açısından yaratıcı bir şekilde kullanılmışlardır.

Film, görüntüyü oluşturmadaki yeni yaklaşımları ve bu yaklaşımların klasik görüntüleme estetiğine aykırı olması sebebiyle, bu anlamda, avangard izler taşıyor olarak nitelendirilmektedir.

Cinsellik: Şeytan Rıdvan askerden eksik bir insan olarak dönmüştür. Evlenmek istediği kız ve kızın ailesi tarafından istenmemesinin temel nedeni budur. Çünkü erkek, kadın için ve ailesi için üremenin diğer tarafıdır. Bu etkinliği tam olarak yerine getireceği şüpheli olan bir erkek, toplumsal bilincin cinsellikle ilgili beklentileri yüzünden toplum dışında kalmaktadır.

Hayalet Cevher'in öyküsü, içinde cinselliği daha yoğun barındıran bir öykü olarak karşımıza çıkmaktadır. Hayalet Cevher'in kız arkadaşı ile seviştiği sahne üzerinde durmak gerekmektedir. Hayalet Cevher, kız arkadaşına çektiği kokaini denemesini önermiştir. Kızın tereddüdü karşısına Cevher ısrar etmektedir. Hatta kızı başından şiddetle çekerek "İç dedim ulan" gibi bir cümle kurmaktadır. Çünkü Cevher'in insan olarak tamlığını hissettiği yerlerden biri cinsel yaşantıdır. Cinsel yaşantıdaki hakimiyetini hiçbir şekilde kaybetmek istememektedir. Kızın kokaini kabul etmesi Cevher'in iktidarını onaylatması anlamına gelmektedir.

Ancak daha sonra Cevher eşcinsel olan kardeşi ile karşılaşmaktadır. Bir barda yan yana gelirler ve kardeşi bir ruj bularak dudaklarını boyar. Sonra Cevher'i tıpkı Cevher'in kız arkadaşını tutup kokain çektirdiği sahnede olduğu gibi çeker ve dudaklarından öper. Hakimiyetinin bu şekilde bozulmasından ve öteki olarak nitelendirdiği biriyle ötekilik olarak nitelendirdiği bir eylem şekliyle ilişki kuran Cevher sinirlenerek barı terk eder ve ağlamaya başlar. Bu, filmin cinsellikle ilgili önemli iletilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkeklik tanımlarının dinamikleri ile ilgili olan bu sahne, cinsel kimliklerin dengesizliği ile ilgili aktarımlarından dolayı avangard bir yaklaşım olarak nitelendirilmektedir.

Şiddet: Şeytan Rıdvan'ın ürettiği şiddet yine kendisine yönelmektedir. Rıdvan, toplum tarafından reddinin en belirgin göstergesi olan sahnede, arkadaşının ve evlenmek istediği kızın birlikte kaçtıkları sahnede kontrolünü yitirmiştir. Dahil olmaya çalıştığı topluma zarar verme şansı olmayan şiddeti kendisine yönelmekte ve intihar etmektedir.

Cevher'in yiğitliği ise hiçbir işe yaramamaktadır. Üstelik öteki olana yakınlığını simgeleyen kardeşini korumak için uyguladığı şiddet, Cevher'in teslimiyetini ortaya koymuştur. Cevher'in askerliği sırasında uyguladığı şiddet yasal bir şiddettir. Cevher'in cinayet sahnesinde uyguladığı şiddet de buna benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Ancak Cevher bu şiddet yüzünden polise teslim olmak zorunda kalır. Ancak bu teslimiyeti de tam olarak kabullenmemektedir. Polise "Tamam teslim, ama ben bir gaziyim, sakın bana kelepçe takmayın" diyerek kimlik olarak suçluğu kabul etmemektedir. Uyguladığı şiddetin haklılığının altını çizmek istemektedir.

Film, estetik yapı bakımından, özellikle şiddetle ilgili yaklaşımı nedeniyle, avangard iz taşımaktadır.

2.2.3.Kahraman Tercihi Açısından İnceleme

Filmlerin kahraman belirleme yaklaşımları da avangard izlerin aranabileceği bir başlıktır. Seyircinin bu kahramanla özdeşleşmesine izin verip vermemek ya da kahramanı iktidarın karşısında etken ya da edilgen kılmak, bir filmin yapısını

belirleyecek önemli yaklaşımlardır. Kahramanın kimliği, kahramanın kimliği ile ilgili ortaya çıkan sorunlar, kahramanın kendi iç dünyası ile ilgili sorgulamaları, bu iç dünya sorgulamaları ile toplum arasındaki ilişkiler, kahramanın iktidarla mücadele etmeye karar verme süreci, bu kararın etkileyen nedenler, kahramanın iktidar karşısındaki tavrı gibi özellikler incelenerek avangard izler ortaya çıkarılmaktadır. Sayılan bu özellikler, bir filmin muhalifliği ile ilgili ipuçları verebilmektedir.

2.2.3.1.Matrix Serisi – Kahraman Tercihi

Matrix'teki kahraman tercihi geleneksel sinemanın kahraman tercihlerine çok güçlü bir bağ ile bağlıdır. Filmin, özellikle ilk bölümünde ortaya konan anarşist karşı çıkma havası[96], Neo'nun seçilmiş olması sebebiyle simgeselleşir ve kahraman bu şekilde yaratılmış olur. Ancak, sistemin çıkılabilirliğini keşfetmesine rağmen barışı kendi tercihleri doğrultusunda gerçekleştirmesi Neo'yu bir burjuva kahramanı kimliğine büründürmektedir. Çünkü olayları tarihsel etkinliğine göre değil kendi istemlerine göre şekillendirir ve sürdürmektedir.[97] Toplumsal bilincin muhalif yönünü yansıtmaz, değişimi yerine getiren bir üstyapı modelidir. Ancak bu değişim kökten bir değişim değildir.

Filmin bu noktada kaçtığı yer tam olarak şudur: Seyirci kahramanı izlerken bilinç ve mantıktan uzaklaşarak yürek ve içgüdü ile izlerler.[98] Neo'nun tüm savaşımın doğasını bir kenara bırakarak sisteme hiç dokunmadan barışı sağlaması, seyircinin gözünden kaçan bir teslimiyettir. Filmin sonunda elde edilen ise sadece saldırının durdurulması ve isteyenlerin Matrix'ten çıkmasına izin verilmesidir. Bu ise, kahramanın yaptığının bir fedakarlık değil bir aracılık olduğunun kanıtıdır.

Ortaya koyduğu sorunu kahramana, savaşın niteliklerinden ayrıksı olarak çözme şansı verdiği için bu film, avangard bir yaklaşımla değerlendirilmemektedir.

2.2.3.2.Mulholland Çıkmazı – Kahraman Tercihi

[96] Atayman, Postmodern Kurtarıcılar, s.202
[97] Caudwell, a.g.e., s.27
[98] Caudwell, a.g.e., s.31

Filmin iki kahramanı vardır. Ancak bu bazı düşünce ve tutumların kişileştirilmesi ile ortaya çıkan bir ikiliktir. Mulholland Çıkmazı, temelde Betty karakteri üzerine kuruludur. Betty'nin davranışlarını modelleyen kişi Laura'dır. Ancak Laura, Hollywood'un temsil ettiği starlık sistemi ve yeni insan modelinden başka bir şey değildir. Filmin asıl öyküsünü, Betty'nin bu çıkmaz içindeki kimlik sorgulama süreci oluşturmaktadır.

Kahraman, tüm naifliğine rağmen sonunda kendinden kaynaklanan bir güce yenilmektedir. Kendini ifade etmek için seçtiği yöntemler de sistemin dışında yöntemler değildir. Yöntem alternatifi oluşturamayan bir kahramanın yaşam alternatifi oluşturması ise pek mümkün görünmemektedir. Çünkü seçeceği yollar sürekli olarak sistem tarafından yönlendirilecek ve çıkmaz halini alacaktır. Los Angels'ı tepeden gören Mulholland Çıkmazı da bu çıkmazın tam bir tarifidir. Filmin buradan başlaması ve son sahnelerden birinin yine buradan başlatılması, bu yöntem alternatifsizliğinin göstergesidir.

Dolayısı ile, filmin kahramanı edilgendir. Klasik sinemadaki hakim kahramanın tersine özdeşleşme imkansızdır. Naomi Watts'ın bir söyleşide de[99] belirttiği gibi, film, seyircinin aklında eve götürmesi gereken bir filmdir. Seyirci salondan rahatlamış olarak çıkamamaktadır. Bu yüzden film, bu anlamda, avangard izler taşımaktadır.

2.2.3.3.Dönüş Yok – Kahraman Tercihi

Dönüş Yok, kahramanlarını son derece edilgin olarak tanımlamaktadır. Alex ve Marcus'un mutlu yaşamı yanlış bir tercih sonucu yok olmuştur. Aralarında zaman zaman baş gösteren iletişimsizlik sorunu, Alex'in o gece partiyi terk etmesiyle faciaya dönüşür. Elindeki aşka gereken özeni göstermeyen Alex, sonrasında büyük bir çaba harcar ancak bu çaba aşkı geri getirmediği gibi Alex'i de bir girdabın içine sokacaktır. Dolayısı ile filmin kahramanlarının değiştirebildikleri hiçbir şey yoktur. Aksine, hayatlarının en keskin yön değiştirmesine sebep olan olay uzun süreli bir birikimin sonrasında olmaktadır. Tecavüz ise bu olayların sonrasında, olayların bir

[99] **Mullholand Drive DVD**, İstanbul:Palermo Görsel Ürünler San. ve Tic A.Ş., 2005, Söyleşiler Bölümü

sonucu değildir. Öngörülemeyen bir ara olaydır. Alex yolun kenarına geldiğinde, yanı başındaki kadın yolun çok kalabalık olduğunu, geçmesinin zor olduğunu ve alt geçidin daha güvenli olduğunu söyler. Alex de bu yönlendirme ile alt geçide yönelir ve tecavüze uğrar.

Alex'in kadına duyduğu anlaşılmaz güven aslında Alex ile Marcus arasındaki aşkın da tarifidir. Alex, kadının iyi niyetli olduğundan kesinlikle şüphe etmez. Ancak muhtemelen şehrin öteki yüzüyle çok fazla ilgilenmeyen kadın, alt geçidin tehlikesi ile ilgili bilgi sahibi değildir. Tabi ki bu alt geçit sürekli kötü olayların olduğu bir yer değildir. Ancak yan anlam itibarı ile şehrin öteki yüzünü temsil etmektedir. Marcus, Alex'e tecavüz eden adamı ararken de yine bu öteki yüz ile karşılaşacaktır.

Kahramanlarını olaylar karşısında edilgen kılması ve onları (dolayısı ile seyirciyi) başka güçlerin (kent, sosyal iletişimsizlik) kontrolüne tamamıyla bırakması sebebi ile film, bu anlamda, avangard izler taşımaktadır.

2.2.3.4.Yazı Tura – Kahraman Tercihi

Kahramanlık ile ilgili en etkili örnek şüphesiz Yazı Tura olacaktır. Çünkü iki karakter de, Türkiye'deki genel yaklaşım itibarı ile kahramandırlar. İkisi de askerlik sırasında, ulusal değerler için canlarını tehlikeye atmış ve bunun için sakat kalmışlardır. Sakatlıkları nedeniyle de, kahraman olarak anlamlandıkları askerlik hayatının izlerini sivil yaşantıya taşımışlardır.

Şeytan Rıdvan, askerlik öncesinde futbol oynamaktadır. Ayağını kaybettikten sonra ise bunu yapma şansı yoktur. Yönetmen askerlik sonrasındaki hayatında Rıdvan'ı evin banyosunda göstermektedir. Banyo otantiktir, aslında ufak çapta bir hamamdır. Kaynayan suyun buharı ve içeriye sızan ışık huzmeleri bize Asyalılık metaforunu hatırlatmaktadır. Ancak bir karede görülen kesik bacak, bu sahneden aldığımız tanık olma keyfini kesintiye uğratmaktadır.

Rıdvan aynı zamanda esrar içmekte ve sarhoş olduğunda insanlara saldırgan tavırlarla yaklaşmaktadır. Seyirci sürekli olarak Rıdvan'ı kutsamaya çalışırken

yönetmen buna izin vermemektedir. Diğer karakterlerle ilgili tutumlarımız da bir türlü sakinliğe kavuşmamaktadır. Firuz ilk anda çamurdan çömlek yaptığı tezgahın başında görülmektedir. Burası da otantikliği ve Firuz'un olgun yüz hatları sebebi ile huzur bulmayı umduğumuz bir yerdir. Ancak Firuz da kişiler arası ilişkilerinde sorunludur. Rıdvan'ı ciddiye almamakta, Sencer'e de kızı kaçırmada yardımcı olmaktadır. Firuz, bir sahnede Rıdvan ile ilgili olarak da şüpheye düşmemize sebep olur. Meyhanede öldürdüğü eski sevgilisini anlatır Rıdvan. Kız, Firuz'un da uzaktan akrabasıdır. Rıdvan'ı meyhanede yalnız bırakıp giderlerken, Firuz Rıdvan'ın yalan söylediğini söyler. Kız ile akrabalığı ile tanık olarak dikkate almak zorunda olduğumuz Firuz, taraftar olmaya çalıştığımız Rıdvan ile ilgili güven oluşturma çabalarını bir kez daha sekteye uğratmaktadır.

Hayalet Cevher ise askerlik sonrasında kentin tam göbeğine gelmiştir. Askerlik şerefini işyerinin adına taşır: Gazi Büfe. Ancak deprem bu büfenin tabelasını düşürür. Bir büfenin depremden etkilenmesi elbette ki çok fazla yıkıcı olmaz. Ancak tabelanın düşmesi, Cevher'in kurmaya çalıştığı düzenin de sekteye uğradığını gösterir. Deprem aynı zamanda Cevher'in kabullenemeyeceği eşcinsel kardeşi Teo ile karşılaşmasına sebep olur. Erkeklik kavramını hayatında somutlaştıran Cevher, kardeşinin rujlu dudakları ile kendisini dudağından öpmesi ile kendi ile yüzleşir. Teo kardeşini ve kendisini bu halde aynadan sahnelerken Cevher'e erkeklik ile ilgili yanıtlanması zor sorular yöneltir.

Cevher, oluşturmaya çalıştığı kimliğin tam tersi bir kimlik olan Teo'yu kabullenmez ancak ölmesine de izin vermez. Onu kurtarmak uğruna kendi hayatını yerle bir eder. Cevher, içinde bulunduğu durumun yarattığı korkuları tabu gibi koruyucu bir araç[100] ile bertaraf etmektedir. Ancak cinayet tabuyu da geçersiz kılmaktadır.

Polislerle karşı karşıya kaldığı durumda gazi olduğunu, doğuda savaştığını söyler. Cezayı artık kabullenmesine rağmen bir şeyi reddeder. Çünkü kelepçe Cevher için yeni bir kimliktir: suçlu. Bireysel kimliğini sorgularken bir sürü açmaz içine giren Cevher, bu açmazların sebep olduğu bir suç işler. Özenle sakladığı tek kimlik gazi olma kimliğidir. Kelepçe ile simgeleşen ötekilik kavramını kendi ile örtüştüremediği

[100] Karen Horney, **Çağımızın Nevrotik Kişiliği**, Ankara:Öteki Yay., 1999, s.21

için kelepçe istemez. Çünkü kendi ötekisi için birilerini öldürmüştür: kardeşi için. Kardeşini kabullenmesi yeterince büyük bir değişim iken bu tür bir değişim her zaman Cevher'in tercihleri dışında kalacaktır.

Film, bir birikimin sonrasında olanlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu yapısı itibarıyla bir dışavurum olarak[101] nitelendirilebilir. Yönetmen, estetik yapıya öfke ve umutsuzluğu dahil etmekle[102] zaten yeni bir sinema anlayışını ortaya koymaktadır. Bunun yanında kahramanlarını çaresiz bırakarak ve sürekli onların olumsuz yönlerini hatırlatarak bizi özdeşleşmeden uzak tutar. Bu yönü itibarı ile film avangard izler taşımaktadır.

2.2.4.İktidar İle İlişki Açısından İnceleme

Bu başlık, çalışmanın temel sorununu da içermektedir. Filmin iktidar olarak tanımladığı etken karşısındaki tutumu, avangard izlerin ortaya konacağı önemli bir özelliktir. Film neyi iktidar olarak tanımladığı ve kahramanını bu iktidar karşısında nasıl konumlandırdığı incelenmektedir. İktidarla savaş sırasında kahramanına hangi kozları verdiği ortaya konmaktadır. İktidar olarak tanımlanan gücün hangi etkiler ile ve nasıl bir tarihsel süreç içerisinde ortaya çıktığı ise mücadelenin yönü ile ilgili belirleyici ip uçları vermektedir.

2.2.4.1.Matrix Serisi – İktidar İle İlişki

Matrix serisi, kapitalizmin açmazları üzerinden başlayarak ilk başta iktidar karşısında bir tutum sergiler. Makineler kapitalizmin sistematikliğini göstermesi itibarıyla filmdeki iktidar öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sonrasında bu tutum zayıflar ve tam tersi bir biçime bürünür. Bu tutum çaresizliği ya da düzene gönüllü boyun eğmesi ile açıklamak mümkündür.[103]

Karakterlerin isimlerinin belirlenmesi de iktidarın tanımlanması ile yakından ilgilidir. Neo'un İngilizce tek anlamına gelen "one" kelimesini andırması bu tercihlerinden

[101] Yücel Göktürk, **"Uğur Yücel ile söyleşi"**, Express Dergisi sayı 2004/10, s.45
[102] Afşar Timuçin, **Estetik**, İstanbul:Bulut Yay., 2000, s.211
[103] Atayman, Postmodern Kurtarıcılar, s.211

biri olmaktadır. Neo, gerçeğin ve insanlığın kurtuluşunun tek umududur ve ismi bunu bir gösterge olarak güçlendirmektedir. Morpheus aslında bir rüya tanrısıdır. Ve filmdeki rolü itibarıyla da Neo'nun "tek (one)" olduğuna inanan kişidir. Rüyanın kahinlik ve öngörme ile ilgisi ve hayal etmenin gücünü anlamlandırma konusunda Morpheus ismi bir gösterge olarak işlev görmektedir. Niobe yine mitolojide bir karakterdir. Çocuklarının çokluğu yüzünden bereketin sembolü olmuştur. Ancak çocuklarını kaybettiğinde büründüğü yasın gücü ile bilinmektedir. Matrix'teki Niobe karakteri ise, tek başına kadının gücünü simgelemekte, erkeklerin girmekten korktuğu yollara girerek savaştaki etkin isimlerden biri olmaktadır.

Matrix, iktidarı birçok göstergeyle anlatır. En belirginlerinden biri gökdelenlerdir. Trinity ve Neo, Morpheus'u tutsak olduğu gökdelenden büyük bir şiddet gösterisi ile[104] kurtarırlar. Liberalizmin yeni simgelerinden olan gökdelenlerin bu şekilde yıkılması, iktidar ile ilgili net bir tavır olarak ortaya çıkar. Çünkü Matrix'in ortaya koyduğu iktidar tanımı gökdelenleri belirgin hedef kılmaktadır. Morpheus da sistemin bekçisi ajanlar tarafından gökdelende tutsaktır. Bu tam da iş dünyasının ve onun uzantısı olarak sosyal yaşantının esir ediciliğine göndermedir.

Matrix'in iktidarla ilgili tutumu filmlerin ilerleyen öyküsünde nitelik değişimine uğrar. Seyirci bu geçiş sürecinde kararsızlık yaşamaz. İktidarın içinde bulunduğu karmaşa bir çeşit ters örtmece ile tanımlanmıştır.[105] "İşgal etme" yerine "kontrol altına alma" tanımı bir örtmece örneğidir. Ajanlar Matrix'in amacını tam da bu şekilde açıklar. Neo da ilk başta özgürleşme mücadelesi olarak başlayan eylemlerini iktidarla uzlaşma olarak noktalar.

Tanımını bile net olarak yaptığı iktidarı yıkmak yerine onunla uzlaşmayı tercih etmesi sebebiyle Matrix serisi, bu anlamda, avangard izler içermemektedir.

2.2.4.2.Mulholland Çıkmazı – İktidar İle İlişki

Filmin ortaya koyduğu iktidar, Betty'nin özlemlerinde göstergeleşmektedir. Betty'nin pırıltılı yaşam ve ün hayali, filmin iktidar tanımının temelidir.

[104] Atayman, Postmodern Kurtarıcılar, s.212
[105] J.C.Scott, **Tahakküm ve Direniş Sanatları**, İstanbul:Ayrıntı Yay., 1995, s.87

Filmin kesintisizlik dışı kurgusu, iktidarın akıl denetimine[106] göndermenin bir göstergesi olarak belirir. Betty'nin karşısındaki iktidar Laura ve Camilla ile simgelenir. Betty, bir süre sonra Camilla'nın egemenliğine tamamıyla boyun eğer. Eylemleri bir yada duyguları bile Camilla'nın yaşadıklarına göre şekillenmektedir.

Betty filmin sonunda Camilla'yı öldürtme isteğini de yerine getirememektedir. Camilla değil ama Betty'nin beklentilerini baskı halinde göstergeleştiren iki minik insan Betty'nin intiharına sebep olur. Filmin ortalarında da belirdiği üzere bu intihar Laura'nın işidir. Laura da Betty'nin hayalleri olduğuna göre, Betty kendi kurduğu iktidarın baskısı sonucu hayatına son vermiştir.

Betty bu iktidarla mücadele etme isteğini hiçbir zaman göstermez. Daha baştan, farklı bir şekilde (ünlü olarak) de olsa iktidara esir olmayı tercih olarak belirtmiştir. Ölüm, hayal gücünün peşini bırakmayan bir olgu olarak[107] teslimiyetten kaçış gibi görünmektedir.

Seyircinin zafer duygusunu gerçekdışı bir şekilde okşamadığı için film, bu anlamda, avangard izler taşımaktadır.

2.2.4.3.Dönüş Yok – İktidar İle İlişki

Dönüş Yok'ta iktidar olarak tanımlanan özne kentin öteki yüzüdür. Genel yapı itibarı ile ahlaksal açıdan temellendirme[108] derdini ortaya koyan film, bunu yaparken karakterlerin kontrast oluşturmasına izin vermemektedir. Geleneksel sinemada ötekinin temel işlevi kontrast oluşturmaktır, iyi ile kötünün saf bir tanımını yapıp kişileştirmektir. Bu sayede özdeşleşme olur ve film iktidar öznesi haline gelmektedir. Ancak Dönüş Yok buna izin vermemektedir. Karakterler kendi içlerinde de ötekilik

---

[106] Sabri Büyükdüvenci ve Semire Ruken Öztürk, **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara:Ark Yay., 1997, s.56

[107] Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev.Oğuz Adanır, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002, s.298

[108] Jürgen Habermas, **Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak**, çev.İlknur Ata, İstanbul:Yapı Kredi Yay., 2004, s.181

barındırmaktadır. Hayatları sıradan hayatın dışındadır. Partileri ve eğlence tercihleri ile kendilerini farklı kültür içinde hissetmektedirler.

Alex'e tecavüz eden adamın söyledikleri de öteki tanımına değişik bir yaklaşımdır. Tecavüz ettikten sonra bununla yetinmeyen adam Alex'e, sırf güzelliği yüzünden her şeye hakkı olmadığını söyler. Bu, ahlak dışılığın dar anlamda da olsa göstergesi olan adamın eyleminin farklı bir gerekçesini ortaya koymaktadır, güzel olan sahip olunandır. Hatta bu güzel, bir anlık gaflet sonucu da olsa adamın temsil ettiği öteki yüzle karşı karşıya geldiğinde, bu iki sınıf arasındaki çatışma hemen açığa çıkmaktadır. Alex'in kendi hayatında kurduğu görece güven, alt geçitte işe yaramaz. Aslında bu alt geçide gelmesinin sebebi de bu güvendir.

Dönüş Yok, tüm karakterlerini iktidarı umursamaz olarak göstermektedir. Görünüşte böyledir bu, yönetmen de bunun farkındadır. Ancak karakterler kendi sosyal kimliklerini öteki kimliklerden ayrıştırarak birer alt kültür oluşturmuşlardır. İktidar olan muhalifliğin temelsizliğidir. Ayrıştırılmış dünyalar, dışlarında bıraktıkları dünyaların etkisiyle er geç karşı karşıya geleceklerdir.

Film, iktidarın temelsizliğini ortaya koyar, bu anlamda, avangard izler taşımaktadır.

2.2.4.4.Yazı Tura – İktidar İle İlişki

Karakterlerin iktidar olarak tanıdıkları tek şey toplumsal kabullenme dinamikleridir. İkisi de askerlik sonrasında, fedakarlıkları karşılığında toplumdan kabul görmek, kendilerine ait dünyalarını oluşturmak ve sürdürmek istemektedirler. Rıdvan'ın evlenme isteği, Cevher'in büfeyi açmak için uğraşması bu isteğin göstergeleridir. Bu istekler yüzünden topluma uyum sağlamaları, askerlikten önceki yaşam şekillerini sürmeleri gerekmektedir. Uymak zorunda oldukları bir yapı olması sebebiyle karakterlerin karşısına iktidar olarak çıkan öğe toplumdur.

Rıdvan'ın kabullenilme isteği başka bir sahnede daha ortaya konur: kahvehaneye gelen Rıdvan, bazı kişilerin onun çatışmada değil daha sıradan bir askerlik görevi sırasında ayağını kaybettiğini söylediklerini öğrenir. Kahvedeki masanın örtüsünü

çekerek dağıtır. Ülkesi için savaştığını ve bu yüzden ona borçlu olduklarını söyler. Masayı dağıtarak aslında onun askerlikte yaşadıklarını yaşamamanın keyfini çıkarak kişilerin düzenini bozar. Kahveye gelme amacı aynı zamanda sosyal hayata yeniden geri dönebilmektir. Ancak ayağının olmaması sebebiyle ister istemez yeni kimliğini de her yere yanında götürmektedir. Buna rağmen onun fedakarlığına aynı önemi vermeyen kişilerin masalarını dağıtarak, kısa bir süre önce ait olmak istediği dünyayı (masadaki oyun ve sohbet) kendi eliyle yıkmaktadır.

Cevher'in simgeleştirdiği dahil olma eylemi ise "Gazi Büfe" gösterge olarak taşımaktadır. Depremden sonra Cevher'in büfenin tabelasını eve taşıması, dahil olma isteğini simgesel olarak sona erdirdiğinin belirtisidir. Cevher'in tutku haline getirdiği büfe,[109] karakter kökenli bir tutku değil sürecin belirlediği bir tutku örneğidir. Çünkü filmin sonunda öğrendiğimize göre Cevher'in asıl isteği askerden sonra çiçekçi dükkanı açmaktır. Askerlik sonrasında böyle bir hedef değişikliği, gerçekliği yeniden ve farklı yorumlamasıdır. Çünkü o artık bir kahramandır. Yazı Tura, kimlik savaşımını ve kimliğin topluma kabul ettirilme isteğini iktidar alanı olarak gösterir. Kahramanlarını bu eylemde başarısız kılarak seyirci beklentisini kırar. Bu anlamda, avangard izler taşımaktadır.

2.3.Karşılaştırmalı Değerlendirme ve Gerekçeler

Filmlerle ilgili olarak önceki başlıklarda ortaya konan saptamaları bir tablo halinde göstermek toparlayıcı olacaktır.

Tablo 1 - Avangard Öğe Oranları Karşılaştırma Tablosu: Avangard iz oranlarını özet olarak sunmak ve oranı belirgin bir şekilde ifade etmek için düzenlenmiş bir tablodur. MS: Matrix Serisi, MÇ: Mulholland Çıkmazı, DY: Dönüş Yok, YT: Yazı Tura, K: Kriter, KA: Kriter Ağırlığı, P: Puan, AP: Ağırlık Puan, T: Toplam, O: Ortalama olarak kullanılmıştır.

		MS		**MÇ**		**DY**		**YT**	
K	**KA**	**P**	**AP**	**P**	**AP**	**P**	**AP**	**P**	**AP**
a	2	7	14	4	8	5	10	8	16
b	2	2	4	3	6	4	8	6	12
c	3	6	18	4	12	6	18	5	15
d	3	3	9	3	9	5	15	4	12

[109] Erich Fromm, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, çev.Şükrü Alpagut, İstanbul:Payel Yay., 1993, s.37

e	5	2	10	10	50	8	40	8	40
f	5	5	25	10	50	10	50	10	50
g	4	2	8	10	40	8	32	10	40
h	5	2	10	10	50	8	40	8	40
i	5	2	10	8	40	7	35	7	35
T	**34**		**108**		**265**		**248**		**260**
O			**3,17**		**7,79**		**7,29**		**7,64**

Değerlendirme kriterleri:

a-Görüntü oluşturma tekniği (kamera açısı, çekim ölçekleri, kamera hareketleri)
b-Renk kullanımı
c-Figüratif görüntüleme (nesnelerin anlaşılır bir netlikte verilmesi)
d-Işık
e-Kurgu ve estetik yapı
f-Cinsellik ve şiddeti kullanım yaklaşımı
g-Kahraman tercihi
h-İktidar ile ilişki
i-Özdeşleştirme

Her bir kritere ağırlık değeri (Kriter Ağırlığı) verilmiştir. Avangard iz olarak nitelendirilebilecek yaklaşıma alt yapı olarak yardımcı olacak film öğelerinin, bu izlerin oluşumuna katkıda bulunma oranları bu sayı ile belirtilmiştir. Avangard nitelemede en etkili olma durumunda kriterin ağırlığı 5, etkinin azalması ile 5'ten düşük bir sayı ile ifade edilmiştir.

Filmin kriterle ilgili olarak aldığı puan, o kritere göre avangard iz taşıma yoğunluğunu belirtmektedir. İlgili kritere göre en yoğun avangard iz taşıyan film 10, daha düşük orandaki avangard izler, 10'daha düşük puanlarla belirtilmiştir.

Bir filmin avangard iz taşıma oranı:

(Ağırlıklı puanların toplamı) / (Ağırlıklar toplamı) oranı ile bulunmuştur.

Belirtmek gerekir ki, bu çalışma filmlerin avangard olup olmadığını incelememektedir. Filmler, seyirci ile buluşma yöntemleri ve yaratıcı ekipteki kişilerin kültürel kimlikleri itibarıyla popüler sinemaya yakın durmaktadırlar. Günümüzde tam anlamıyla bir avangard yapıdan ziyade, post-modernist bir tavrın etkisi ile biçimsel bir yıkım etkinliği görülmektedir. Ancak avangard; en uç uyumsuzlukların ve ahenksizliklerin düzenidir[110] şeklinde bir ayrımdan sonra bu ahenksizliği iktidar karşıtlığı ile düzenlemektedir. Çoğu avangard hareket, olumsuzlama ve yeniden sorgulatma[111] süreci ile sanatın tanımını en baştaki sorun yapmaktaadır.

Madde estetiğine yönelik yıkımı sebebiyle[112] olumsuzlama formları üreten avangard eylemler, maddi yapı temelinde oluşturulmaktadırlar. İlk örnekleri özerklik ve etkisizlik[113] üzerine kurulmuştur. Bunun uzantısı olarak gerçekliği sanatın temeli olmaktan çıkartma[114] isteğindedir.

İncelenen filmleri birer avangard eser olarak tanımlamak, bu çalışmanın amacı değildir. 21.yüzyıl başı itibarıyla artık etkisini yitirdiği tartışılan avangard[115], ideolojik anlamda da çöküşü ifade etmeye çalışır. Bu açıklama, "yıkılacak bir şey yok-muhaliflik de artık popüler bir kimliktedir" gibi bir cümleyle özetlenmeye çalışılsa da, 21.yüzyıl'ın siyasi ve ekonomik hareketlenmelerinin gösterdiği üzere, sanat bu alternatifsizlik içinde de çıkış yolu bulmaya çalışacaktır.

Popüler sinemaya yakın duran filmlerde bu izleri ararken belirlediğimiz kriterler, film yapımcısının ve yönetmeninin de tavrı ile ilgili ip uçları vermiştir.

Gişe rekorları kıran Matrix serisi, kullandığı çoğu öğe ile yeni insanın krizlerini ve özgürlük mücadelesini etkili bir şekilde simgeselleştirmiştir. Kapitalizmin hakimiyeti, bireyin bir dış dünya oluşturma çabasının zorluğu gibi çağdaş sorunlar, filmin etkili anlatımıyla ortaya konur. Ancak bu öğeleri ortaya koymak, avangard bir

---

[110] Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev.Erol Özbek, İstanbul:İletişim Yay., 2003, s.114
[111] Bürger, a.g.e., s.115
[112] Bürger, a.g.e., s.112
[113] Bürger, a.g.e., s.63
[114] Bürger, a.g.e., s.63
[115] Hakkı Hünler, **Estetik'in Kısa Tarihi**, İstanbul:Paradigma Yay., 1998, s.333

sanat yaklaşımının göstergesi olmaz. Sanatın ve ondan yola çıkılarak iktidarın yıkılması gerekliliğini savunamamış, düşman olarak nitelediği olguya (Matrix) hiçbir zarar vermeden savaşı bitirmiştir.

Mulholland Çıkmazı, avangard izlerin çoğunu büyük bir oranda üzerinde taşımaktadır. Karakterlerini sürüklediği açmazlar, oluşturduğu gerilimi sıradan boşaltma ile çözmemesi, yeni bir kurgu tekniğini çok yaratıcı biçimde kullanması gibi etkenler sebebiyle büyük bir oranda avangard iz taşımaktadır.

Dönüş Yok, biçimsel olarak yepyeni bir dil denemiştir. Ve bu yeni dilin içeriğini de "ahlak" gibi çok muğlak bir konuyla birleştirmiştir. Birçok ülkede yaş sınırı gerektirecek kadar ahlak dışı eylemlerin gösterildiği sahnelerle doludur ama tam anlamıyla "ahlak önemi" üzerine yapılmış bir filmdir. Bu tavrını ortaya koyarken de kendi ahlak anlayışını seyirciye kabul ettirme derdinde değildir. Saflığın tanımını araştırır ve kader ile ilgili olarak, kesişmiş noktaların belirleyiciliği üzerinde durur; bu da karakterlerini kimi zaman etken ama çoğu kez edilgen yapmaktadır. Çünkü iktidar olarak ortaya koyduğu kavramın tehlikesini ancak bu şekilde aktarabilmektedir.

Yazı Tura, özellikle içine doğduğu Türk sineması içinde değerlendirildiğinde büyük ölçüde avangard izler taşır. Amatör sinema ile özdeşleşmiş bir maddeyi, dijitali hammadde olarak belirlemiştir. Kamerayı pürüzsüz şaryo hareketleri ile kullanarak seyirciyi büyüleme yolunu seçmemiştir. Dijital görüntünün çoğu dezavantajını (ışık yetersizliğinde oluşan karıncalanma ve aşırı dijital büyütmede piksel etkili görüntü gibi) etkili bir şekilde kullanmıştır.

SONUÇ

Avangard, kelime kökeni itibarıyla önde giden asker anlamında kullanılmıştır. Önde giden asker, çoğu yeri savaşta gören ilk kişidir. Değerlendirmelerini arkadakilere bildirir ve onların gereken önlemleri almasını sağlar. Keşfeden olma özelliği avangardı özel kılmaktadır. Ancak bu eylem, gelecek ilk saldırıları da göğüslemeyi gerektirir. Hatta önde giden askerin ölmesi gibi bir sonuç da ortaya çıkabilmektedir. Avangard, bu yapısı yüzünden büyük riskler taşımaktadır. Filmlerin anlamlarını iletememeleri, saldırdığı iktidar öğelerinin yanıtları karşısında yanıtsız kalması gibi özellikler avangardın hayatını kaybetmesinin belirtisidir. Üstelik avangard yaklaşım, ilk olma özelliğini üzerinde taşır. Askerin keşfettiği yerlere sonradan gelecek diğer askerler içinse bu yapı artık ilk keşfedilen olma özelliğini ve dolayısıyla avangard olma özelliğini yitirmiştir. Üstelik bir savaş olmasa askere de gerek olmayacağından avangardın bir kimlik öğesi de burada ortaya çıkmaktadır.

Matrix, avangardın miraslarını, iktidarı yeniden kurma amacıyla kullanmıştır. Kullandığı yeni çekim teknikleri bu avangard yaklaşıma örnektir. Ancak, kendisinin belirlediği iktidar öğesi olan makineler ile anlaşarak, iktidarı kırmamış aksine devamını sağlamıştır. Bu devam insanların dolaylı olarak mutlu olmasını sağlamıştır. Mulholland Çıkmazı, kişilerin ünlü olma isteğini ve sinemanın starlık sistemini iktidar olarak belirlemiştir. Sonunda bu iktidar öğesinin gücünün altını çizmiştir. Ancak bu iktidarın gücünü belirgin kılarken onu kutsamamış aksine bireyin kimliğini bozucu bir etken olarak göstermiştir. Dönüş Yok, kişisel değerlerin saklanması ve korunmasını, kent hayatının bu değerler üzerindeki değiştirici etkisini iktidar olarak belirlemiştir. Bu iktidar yapısını filmin sonunda güçlendirmiş ancak karakterler bu

iktidar yüzünden tüm hayati değerlerini yitirmişlerdir. Yazı Tura ise askerlik sonucu kimlik algıları değişen iki karakterin, askerlik sonrasında yeniden topluma dahil olma çabalarını ve toplumun bu çaba karşısındaki dışlamasını iktidar öğesi olarak belirlemiştir. İki karakter filmin sonunda bu amaçlarını gerçekleştiremezler ve biri ölerek, biri de suçluluğu kabul ederek öteki olma kimliğini kabullenmektedir.

Matrix serisi, avangard iz taşıma anlamında yetersiz kalmaktadır. Bunun temel sebebi iktidarla olan ilişkisinin yanında kahramanını yönlendirmesidir; kahraman, filmin sonunda düşmanı ile uzlaşmaktadır. Matrix'e son verecek olan seçilmiş kişi olmasına rağmen bu görevi yerine getiremez. Matrix serisi, ayrıca biçimsel olarak yeni görüntü oluşturma tekniklerinden yararlanmış ancak bunları yine seyirciyi filmle özdeşleşecek halde vermiştir. Mulholland Çıkmazı ve Dönüş Yok, iktidarla ilişkileri ve kahramanlarını olayların içine yerleştirme yaklaşımları nedeniyle yoğun olarak avangard iz taşımaktadırlar. Ancak biçim açısından tercihleri bu izlerin oranlarını düşürmektedir. Yazı Tura, biçimle ilgili yeni denemeleri yoğun olarak kullanmıştır. Görüntüyü bozarak yeni görüntüler oluşturması, sürekli hareket eden bir kamera kullanması bu denemelere örnektir. Kahramanlarını olaylar içinde konumlandırması sebebiyle özdeşleşmeye izin vermez. İktidar ile ilişkisi de iktidarı onaylamayı ortaya koymamaktadır.

Avangard, biçimsel çoğu özelliği itibarıyla popüler sinema da dahil olmak üzere çoğu örnekte karşımıza çıkmaktadır. Ancak amacın farklı olması, 21.yüzyılın avangardının da farklı olarak tanımlanması gerektiğini ortaya koymaktadır. Avangard izler, birer su sızıntısı olarak görülürse, bu sızıntıların birleşerek bir sel halini alması beklenemez. Çünkü iktidar olarak ortaya konan küreselleşme bu selin geçeceği yolları bile önceden tanımladığından tüm birey ve sanat tanımlarıyla ilgili teorileri ortaya koymaktadır. Sinemanın küreselleşme ile bağları günden güne güçlenmektedir. Sponsorluk kurumu ve sinemanın konu edindiği yapılar küreselleşmenin öğeleridir. Küreselleşme kendisinin ortaya çıkarttığı sorunları kendisi tanımlamakta ve çözümü de kendisi belirlemektedir. Matrix serisi bu yaklaşımı çok iyi bir şekilde örneklemektedir.

Avangard sızıntılarının birleşerek bir nehir olarak görmek ise konunun bir başka yanını ortaya çıkarmaktadır. Bu nehir, içine girilmeden seyredilen ve sadece görsel bir haz veren bir doğa öğesi olabilir. Yani avangard bir görsel alternatif olarak kalacak, ancak kendisini izleyenleri ıslatmayacaktır. Bu da işlevsel olmayan bir avangardı tanımlar ki; işlevselliğini yitiren, iktidar ve sanat ile ilgili yeni ve muhalif tavırlar ortaya koymayan bir avangard yaklaşım, kimliğini kaybetmiş olarak yorumlanacaktır.

Avangard bu iki yüzüyle de karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile 21.yüzyıla ait bir avangardın tanımlanması gereklidir. Bunu yapması gereken kişiler ise sanatçılardır. Ancak sanatçının, küreselleşme ile olan bağlantılarını en aza indirmesi gerekmektedir. Bu bağlar biçimsel olabileceği gibi sanatçının dünya görüşü ile de ilgilidir. Çünkü avangard yeniliği ve yıkımı önde tutar. 21.yüzyıl sineması özellikle teknoloji ile iç içe olması sebebi ile küreselleşme ile yakından ilgilidir. Bu ilgiyi bir avantaj ya da dezavantaj olarak yorumlamak, avangard yaklaşım geliştirmek isteyen sanatçının tercihlerini de belirler. Çalışma sonucunda bulunan izler bir yönüyle geçmiş avangard deneyimlerden öğeler taşımaktadır. Bir yönüyle de yeni teknolojik gelişimlerin özelliklerini farklı yorumlayarak yeni avangardı tanımlamak için ön görüde bulunmuşlardır.

Sanattaki avangard eylemlerin esas dinamiklerinin başında toplumsal ve ekonomik yapı gelmektedir. Sanatçılar, din ve yönetici sınıfın baskılarının yanında, endüstri devrimi gibi öğelerin etkilerine karşı çıkarak avangard sanatı ortaya koymuşlardır. 21.yüzyılın en önemli baskı araçları sıralanacak olursa, küreselleşmenin yarattığı sıkıntılar en baştaki yerini alacaktır. Küreselleşme, ekonomik yapılanması itibarıyla küresel dengesizlikleri daha da belirgin kılmaktadır. Ayrıca, kendi devamı için, sadece ekonominin belirleyici etkileri ile şekillenen insanları gerekli gördüğünden, kimlik ile ilgili sorunları da ortaya çıkarmaktadır. Bu yapılanma içinde, ulusal ve sosyal kimlikleri benzeştirme isteğindedir. Küresel yapı içinde hangi kimlik ile varolabileceğini netleştirmeye çalışan kişi, kapitalizmin içinde yer almayı da reddeder ya da beceremezse, büyük bir kimlik bunalımının içine düşmektedir. Günümüz sinemasının, bu kimlik sorgulamalarını içerik olarak işlemesi, geleneksel sanattan, özellikle geleneksel sinemadan ayrı durmasını ve 21.yüzyıla ait bir

avangard geliştirmesini zorunlu kılmaktadır. Mulholland Çıkmazı'nda; Betty'nin edinmeye çalıştığı kimlik "ünlü sanatçı" kimliğidir ve Betty bunu beceremekte ve intihar etmektedir. Yazı Tura'da karakterlerden Rıdvan, ait olduğu topluma eksik bir insan olarak dönmekte ve bu eksikliğine rağmen evlenerek topluma dahil olmayı istemektedir. Çünkü eksikliğinin sebebi, ulusal değerler için verilen bir savaştır. Doğuda mücadele etmesinin nedeni, ülkesinin bütünlüğüdür. Küreselleşmenin önemli sorunlarından biri de ulus devlet yaklaşımıdır. Rıdvan, bu sorunun çözümü uğruna bacağını kaybetmiştir. Bu fedakarlığı ile zarar görmesini engellediği toplumdan tek isteği, tekrar o toplumdaki yerini almasına izin verilmesidir. Ancak topluma kabul edilmeyerek intihar etmektedir. Cevher ise Gazi Büfe'yi açarak ekonomik sistem içinde yer almak istemekte ancak bunu başaramamaktadır. Kardeşi ile simgeleştirdiği öteki'lerle savaşında kendi içindeki öteki'ye yenilmektedir. Dönüş Yok'taki karakterler, kent hayatının öteki yüzünü kendi kontrolleri ile yaşamaktadır. Gittikleri partide ve kendi aralarındaki iletişimlerinde yaşadıkları cinsellik, toplumun tabuları dışındadır ve toplumdan baskı görmemektedir. Ancak Alex, toplumun başka bir tabusu olan kontrol dışı cinselliğin bir nesnesi olur ve tecavüze uğrar. Küreselleşmenin yaratmak istediği insan tipi de bu aşamadaki yerini almaktadır. Küreselleşmenin yaratmak istediği ahlaki yapı kontrol üzerinedir. Kapitalizmin üretim alışkanlıkları, makine gibi sorunsuz ve disiplinli üreticilerin varlığı üzerine kuruludur. Üretim konusundaki bu otomatikliği özel hayatına da taşıyacak olan insan, tüm hayati tercihlerini yasaların belirleyiciliği ile sınırlandıracaktır. Ahlaklı olmak kişisel bir tercih değil, disiplinli yaşamın gerektirdiği otomatik bir hareket olacaktır. Ancak Alex'e, bu disiplinin dışında kalmış bir adam tecavüz etmektedir. Filmler, bu özellikleri ile, 21.yüzyılın avangardı ile ilgili ip uçları vermektedir.

Bu içerik tercihinin yanında, küreselleşmenin önemli dinamiği olan teknolojiyi farklı bir biçim oluşturmak için kullanması da, biçim olarak 21.yüzyılın avangardının temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşımı içeriği ile örtüştüren en belirgin film Yazı Tura'dır. Dijital görüntünün özelliklerini bir bütünlük oluşturacak şekilde kullanmış ve yeni bir görüntüleme ortaya koymuştur. Dönüş Yok, dijital teknolojiyi kullanmamakla birlikte, geleneksel sinemanın düzgün kamera hareketleri yerine son derece rahatsız edici kamera hareketleri kullanmıştır. Bu iki film, görüntü oluşturma tekniği açısından 21.yüzyılın avangardı ile ilgili ipuçları vermektedir. Avangardın

temel işlevlerinden biri, sanatın oluşturulma tekniğini sorgulamak olduğuna göre, bu yeni teknikler, biçimin avangardlığı ile ilgili birer ön görü olarak nitelendirilmektedirler.

21.yüzyılın avangardı; biçim ve içerikle ilgili yaklaşımlarını bir bütün olarak dengelemektedir. Küreselleşmenin doğrudan ya da dolaylı etkileri ile yaralanan insan kimliklerinin mücadelesini konu olarak ele almaktadır. İktidar öğesi olarak bu kimlik bunalımlarını seçmektedir. Kahramanları, bu kimlik bunalımlarının etkisi ile hareket eden karakterlerdir. Kimlik bunalımlarının sonucu, geleneksel sinemanın alışıldık mutlu sonlarından farklı olarak gelişmektedir. Seyircinin kahramanlar ile özdeşleşmesi engellenmektedir. Film ile karşılaşması sırasında seyircinin kafasında oluşturulan düğüm noktaları, filmin bitişiyle birlikte sona ermemektedir. Bu özelliklerinden dolayı 21.yüzyılın avangardı, sanatın toplumsal görevini tekrar belirleyerek; sinemayı, hayatın sorgulanması ve değiştirilmesi sürecinde bir etken olarak ortaya koymaktadır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

ADANIR, Oğuz, **"Christian Metz İle Sinema Göstergebilimi Üzerine Söyleşi"**, Sinemasal Dergisi Bahar 2000/4 Sayısı, İstanbul, 2000

ALTINER, Ahmet Turhan, **"Postmoderen Türkiye",** www.milliyet.com.tr/2001/02/08/pazar/paz04.html

ANDREW, J.Dudley, **Sinema Kuramları**, çev:İbrahim Şener, İstanbul:İzdüşüm Yay., 2000

ARDA, Erhan ve diğerleri, **Sosyal Bilimler El Sözlüğü**, İstanbul:Alfa Yay., 2003

ATAYMAN, Veysel, **Postmodern Kurtarıcılar**, İstanbul:Donkişot Yay., 2004

ATAYMAN, Veysel, **Şiddetin Mitolojisi**, İstanbul:Donkişot Yay., 2004

BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı,** çev.Ali Berktay, İstanbul:İletişim Yay., 2003

BAUDRILLARD, Jean, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev.Oğuz Adanır, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2002

BERGER, Arthur Asa, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, çev.Nazlı Bayram ve diğerleri, Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yay., 1996

BRECHER Jeremy Brecher, COSTELLO, Tim ve SMITH, Brendan, **Aşağıdan Küreselleşme**, İstanbul:Aram Yay., 2002

BUĞRA, Ayşe, **İktisatçılar ve İnsanlar**, İstanbul:İletişim Yay., 2003

BURGER, Peter, **Avangard Kuramı**, çev.Erol Özbek, İstanbul:İletişim Yay., 2003

BÜKER, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, Ankara:İmge Yay., 1991

BÜYÜKDÜVENCİ, Sabri ve ÖZTÜRK, Semire Ruken, **Postmodernizm ve Sinema**, Ankara:Ark Yay., 1997

CAUDWELL, Christopher, **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler**, çev:Müge Gürsoy Sökmen ve Ali Bucak, İstanbul: Metis Yay., 2002

DASTARLI, Elif, **"Uslanmaz Bir Anarşist"**, rh+sanat dergisi, 2004/13

EAGLETON, Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, çev.Bülent Gözkan ve diğerleri, Ankara:Doruk Yay., 2002

EAGLETON, Terry, **Kuramdan Sonra**, çev.Uygar Abacı, İstanbul:Literatür Yay., 2004

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt I, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 2002

EISENSTEIN, Sergey M., **Film Biçimi**, çev.Nijat Özön, İstanbul:Payel Yay., 1985

ERGÜN, Mustafa, www.egitim.aku.edu.tr/sanatfelsefesi.pdf

ERİNÇ, Sıtkı M., **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara:Ayraç Yay., 1998

ERKMEN, Fatma, **Göstergebilime Giriş**, İstanbul:Alan Yay., 1987

FREUD, Sigmund, **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, çev.Kâmuran Şipal, İstanbul:Yapı Kredi Yay., 2001

FROMM, Erich, **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri**, çev.Şükrü Alpagut, İstanbul:Payel Yay., 1993

GÖKTÜRK, Yücel, **"Uğur Yücel ile söyleşi"**, Express Dergisi sayı 2004/10

GÜNDEŞ, Simten, **Film Olgusu-Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İstanbul:İnkılap Yay., 2003

HABERMAS, Jürgen, **Öteki Olmak Ötekiyle Yaşamak**, çev.İlknur Ata, İstanbul:Yapı Kredi Yay., 2004

HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, çev.Sungur Savran, İstanbul:Metis Yay., 1999

HORNEY, Karen, **Çağımızın Nevrotik Kişiliği**, Ankara:Öteki Yay., 1999

HÜNLER, Hakkı, **Estetik'in Kısa Tarihi**, İstanbul:Paradigma Yay., 1998

KABİL, İhsan, **"Underground Üstüne Serbest Okuma"**, ve sinema dergisi sayı 6, İstanbul:Hil Yay., 1989

KORAY, Meryem, **Avrupa Toplum Modeli-Nereden Nereye**, İstanbul:TÜSES(Türkiye Sosyal Ekonomik Araştırmalar Vakfı) Yay., 2002

KÖSE, Ahmet H., ŞENSES, Fikret ve YELDAN, Erinç, **Küresel Düzen:Birikim-Devlet ve Sınıflar**, İstanbul:İletişim Yay., 2003

LENTRICCHIA, F.Lentricchia ve AULIFFE, J.Mc, **Katiller Sanatçılar ve Teröristler**, çev.Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2004

LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul:Ayrıntı Yay., 2002

LOTMAN, Yuriy M., **Sinema Estetiğinin Sorunları,** çev:Oğuz Özügül, Ankara:Öteki Yay., 1999

MAKAL, Oğuz, **Fransız Sineması**, Ankara:Kitle Yay., 1996

MARSHALL, Gordon, **Sosyoloji Sözlüğü**, İstanbul: Bilim ve Sanat Y., 2002

MASCELLI, Joseph V., **Sinemanın Beş Temel Öğesi**, çev.Hakan Gür, Ankara:İmge Yay.,
2002

MATTELART, Armand ve Michéle, **İletişim Kuramları Tarihi**, İstanbul:İletişim Yay., 2003

MERTLİ, Kemal, **"Siber Kültür ve Postmodernizm"**, www.elastikv2.org/node/yazilar_siber_kultur_ve_postmodernizm

MONACO, James , **Bir Film Nasıl Okunur**, çev:Ertan Yılmaz, İstanbul:Oğlak Yay., 2002

Mullholand Drive DVD, İstanbul:Palermo Görsel Ürünler San. ve Tic A.Ş., 2005, Söyleşiler Bölümü

NEUVE, Jean Maison, **"Sosyal Psikoloji"**, Armand Cuvillier editörlüğünde **"Felsefe Yazarlarından Seçilmiş Metinler"**, çev.M.Mukadder Yakupoğlu, İstanbul:Doruk Yay., 2003

ONARAN, Âlim Şerif, **Sinemaya Giriş**, İstanbul:Maltepe Üniversitesi Yay., 1999

ÖZÖN, Nijat, **Sinema-Televizyon-Video-Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, İstanbul:Kabalcı Yay., 2000

PARKAN, Mutlu, **Brecht Estetiği ve Sinema,** İstanbul:Donkişot Yay., 2004

SARI, Nilüfer, **Devingen Reklam Görüntülerinde Gösterge Çözümlemesi**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım ABD, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999

SARTWELL, Crispin, **Edepsizlik Anarşi ve Gerçeklik**, Çev.Abdullah Yılmaz, İstanbul:Ayrıntı Yay., 1999

SCHAEFER,RichardT.veLAMM,Robert P.,**Sociology,**New York:McGraw-Hill,1992

SCOTT, J.C., **Tahakküm ve Direniş Sanatları**, İstanbul:Ayrıntı Yay., 1995

TANİLLİ, Server, **Uygarlık Tarihi,** İstanbul:Adam Yay., 2002

TANİLLİ, Server, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası Cilt 6,** İstanbul:Adam Yay., 2002

TEKİNALP, Şermin ve UZUN, Ruhdan, **İletişim Araştırmaları ve Kuramları**, İstanbul: Derin Yay., 2004

TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, İstanbul:Bulut Yay., 2000

TOMLINSON, John, **Kültürel Emperyalizm,** İstanbul: Ayrıntı Yay., 1999

TOPRAK, Tülay, **"Sanat ve İdeoloji"**, Anadolu Sanat Dergisi sayı 3, Eskişehir:Anadolu Üniversitesi Yay., 1995

TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul:İnkılap Yay., 2002

TURANİ, Adnan, **Dünya Sanat Tarihi,** İstanbul:Remzi Kitabevi, 2000

ve sinema dergisi sayı 6 Avangard Dosyası, İstanbul:Hil Yay., 1989

WILSON, Roy, **Mass Media-Mass Culture,** New York:McGraw-Hill, 1992

WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, çev.Zafer Aracagök ve Bülent Doğan, İstanbul:Metis Yay., 2004

www.imdb.com

ÖZGEÇMİŞ

Aydın Ketenağ 1976, İzmit doğumlu. Kocaeli Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Bilgisayar Bilimleri Mühendisliği'nden mezun oldu. Belli firmalarda web tasarımcısı, grafiker, editör ve yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. 2001 yılından bu yana Kocaeli Üniversitesi Kandıra Meslek Yüksekokulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Akademik çalışmanın yanında video-art ve kısa film çekiyor.