

Güven, Zühre Canay (2023). Post- Teori: Film Çalışmalarında Paradigma Değişimi,  
Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi, 2023 Güz -02- (78-94)

## POST- TEORİ: FİLM ÇALIŞMALARINDA PARADİGMA DEĞİŞİMİ

### POST-THEORY: PARADIGM SHIFT IN FILM STUDIES

Zühre Canay GÜVEN<sup>a</sup>

Doi: 10.53281/kritik.1331951

<sup>a</sup>Arş.Gör.Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık, 0000-0002-3715-2089

#### MAKALE BİLGİLERİ

##### Makale:

Gönderim Tarihi: 24.07.2023

Ön Değerlendirme: 27.07.2023

Kabul Tarihi: 16.08.2023

##### Anahtar Kelimeler:

Post-Teori, Aktif İzleyici, Film Formu,  
Film Çalışmaları

##### Key Words:

Post-Theory, Active Audience, Film as  
a Form, Film Studies

#### ÖZET

Post-teori film çalışmalarında paradigma değişimine işaret eder. İlk/klasik dönem film çalışmalarındaki metodolojik yaklaşımların tekrar benimsenmesi olarak da adlandırılabilir bu kavram uzun yıllar boyunca alanda hâkim olan Bordwell (1996) tarafından “büyük teoriler” olarak adlandırılan kuramsal ve metodolojik sorgulamaların bir eleştirisidir. Bu eleştiride farklı disiplinlerden beslenerek yapılan bir film analizindeki olası metodolojik çıkmazlar ve kuramsal tutarsızlıklar yer alır. Film analizinde daha büyük bir düzlemde tartışılması edilmesi beklenen sosyolojik ve kültürel meselelerin dışarıda tutulması gerektiği vurgulanmaktadır. Post-teori iki ana damar üzerinden şekillenir. Bunlardan bir tanesi tıpkı ilk dönem çalışmalarda olduğu gibi filmin bir biçim olarak ele alınmasıdır. İkinci damarda ise izleyici aktif anlam yapıcı olarak yer alır. Her ne kadar 1990’lü yılların başında post-teori olarak literatürde yer alsada esasen post-teorinin izleri neo-formalist film analizine kadar dayanmaktadır. Bu çalışmada film araştırmaları içerisinde bir paradigma değişimi olarak post-teorinin doğuşuna üç düzlem üzerinden değinilecektir (a) ilk/klasik dönem çalışmalardaki form ve sanat sorgulaması ve post teori ile kesişim noktaları (b) post-teoride analitik düzlem ve aktif izleyici nosyonu ve (c) post-teorinin doğuşunu imleyen neo-formalist film analizi.

#### ABSTRACT

Post theory is a term to define the paradigm shift in film studies. It can also be defined as re-evaluation of methodological approaches in early/classical film theory. Bordwell (1996) postulates post-theory as a critique of dominant theoretical and methodological inquiries which he calls “grand theories”. He suggests that film studies based on other methodological and theoretical exploration poses fallacy. In post-theory economic, institutional, and historical domains should be excluded from a film analysis because such sociological and cultural issues are expected to be analysed within the broader senses. Therefore, post-theory presents an agenda of “mid-level” research on two areas. One of them opens the way to regard film as a form as it was argued in in early/classical film theory. In the second vein, the audience is conceptualized as an active meaning maker. Although it was coined in the literature as a post-theory in the early 1990s, the traces of post-theory actually date back to the neo-formalist film analysis. In this study, the emergence of post-theory as a paradigm shift in film studies will be discussed on three levels (a) film as an art form in the early/classical period studies and its intersections with post theory (b) analytical premises of the active audience notion in post-theory, (c) neo-formalist film analysis as a precedent of post-theory.

## GİRİŞ

Post-teori David Bordwell (1996) tarafından akademik film çalışmalarındaki paradigma değişimine işaret etmek için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Post-teori kavramsallaştırmasını anlamak için Bordwell'in "teori" ile neyi kast ettiğine bakmak gerekmektedir. Film çalışmalarının akademik düzleme taşındığı 1960'lı yıllarda film ile ideoloji arasındaki ilişkiyi ilk etapta Marksist perspektif ile daha sonra toplumsal cinsiyet meseleleri bağlamında ele alan çalışmalar kuşatmıştır. Semiyoloji ve psikanalizin alanda hâkim olduğu bu dönemde sinemasal temsillerin dil gibi işlediği iddiası yatmaktadır. Bu anlamda özellikle psikanalitik film kuramının hakimiyeti gözlemlenmektedir. David Bordwell (1996) bu kuramları "grand theory" (büyük teoriler) olarak adlandırır ve farklı alanlardan devşirilen teorilerin film çalışmalarına uygulanmasını eleştirir. Post-teori arzusunun bilinçdışı mekanizmalarının bir kenara bırakılarak ve aktif izleyici nosyonu takip edilerek filmin bir sanat formu olarak değerlendirilmesi gerekliliğinden temellenmektedir.

Post-teori kavramı form ve bilişsel süreçler olmak üzere iki izlek üzerinden şekillenmektedir. Bu çerçevede akademik film çalışmalarına özgü yöntemlerin ve kuramsal dayanakların takip edilmesi gerektiği vurgusu dikkat çeker. Bu bir anlamda bu akademik film çalışmalarına özerk bir nitelik kazandırma çabasıdır. Bu çerçevede post-teori ilk/klasik dönem film teorisyenlerinin izinden giderek bir filmin incelenmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. İlk dönem film çalışmalarına dönüş olarak adlandırabilecek bu çabada sinemanın bir sanat formu olarak ele alınmasının öne çıktığını görmekteyiz. Tıpkı ilk dönem film çalışmalarında olduğu gibi post teoride de filmler biçimsel özellikleri üzerinden analiz edilmekte ve izleyicinin bilişsel süreçleri ön plana çıkmaktadır. Post-teori film çalışmalarında görece yeni bir sorgulama biçimine işaret eder. Bu anlamda analitik bağlam üzerinden temellenir. Böylesi bir metodolojik kopuş veya esasen ilk dönem film çalışmalarına dönüşün arkasındaki felsefi dayanaklar önem kazanır. Bu çerçevede post-teori analitik film felsefesi ile şekillenmekte, alanda kıta felsefesinden temellenen "büyük teorilerin" karşısında konumlanmaktadır.

Post-teori kavramının işaret ettiği biçimsel- bilişsel sorgulamalar ve kesişim noktasındaki analitik film felsefesi bu çalışmada ele alınarak tartışılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak ilk/klasik dönem film çalışmalarına dönüş post-teorinin filmin bir sanat formu olarak incelenmesi gerektiği argümanı üzerinden ortaya konulacak ve bu anlamda post-teori ve ilk/dönem film teorisinin kesişim noktalarına değinilecektir. Her ne kadar ilk/klasik dönem film çalışmaları ve post-teori filmi bir sanat formu olarak ele alma konusunda ortak noktayı paylaşırsa da bu bağlam farklı temeller üzerinden şekillenmektedir. İlk/klasik dönem film çalışmalarında sinemanın doğduğu yıllarda ontolojik sorgulamalar dikkat çeker ve bu anlamda sinemanın bir sanat olarak meşruiyetini kazanması argümanlarında diğer sanat dalları ile bir kıyaslama söz konusudur. Ayrıca sinemanın gerçekliği yalnızca olduğu gibi kaydeden teknolojik bir ilerleme olduğu savına karşı bir duruş da dikkat çekicidir. Post-teoride ise filmler birer sanat formu olarak verili şekilde kabul edilmekte, bu anlamda ise ontolojik sorgulamalar bir kenara bırakılmaktadır.

Post-teoride karşı çıkılan nokta ise Bordwell (1996) tarafından büyük teoriler olarak adlandırılan farklı alanlardan teorilerin benimsenerek filmin ele alınmasıdır. Bu bağlamda her ne kadar post-teori ve ilk/klasik dönem film çalışmaları farklı kamplarda sinemayı sanat olarak değerlendirse de varış noktaları aynıdır. Bu çerçeveye ilk/klasik dönem film çalışmalarına geri dönüş çağırısı olarak da yorumlanabilir.

Post-teoriyi tartışırken ikinci uğrak nokta ise analitik düzlem ve aktif izleyici takibidir. Film çalışmalarında izleyicinin pasif bir şekilde filmleri bilinçdışı mekanizmalarla izlediği argümanına karşı, post-teori izleyicinin aktif anlam yapıcı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bilişsel bağlamın arka planında post-teorinin felsefi dayanakları yer almaktadır. Büyük teorilerin film çalışmalarında kıta-felsefesinden beslendiği görülürken, post-teori analitik film teorisini takip etmektedir. Richard Allen ve Murray Smith (1997) bu yönelimi post-teori kavramsallaştırmasından ziyade post-analitik teori olarak adlandırır. Bu anlamda analitik sorgulamaların yeri onların argümanlarında daha görünür olmaktadır. Bu çerçeveyi de göz önüne alarak, post-teorideki aktif izleyici nosyonu açıklanmaya çalışılacaktır.

Post-teori 1970’li yıllardan itibaren esasen ayak seslerini film çalışmalarında duyurmaya başlamıştır. Her ne kadar 1990’lı yıllarda kavramsallaştırılmaya ve literatürde yer almaya başlasa da bakıldığında neo-formalist film çözümlemesinde post-teorinin bileşenleri karşımıza çıkar. Neo-formalizm Kristin Thompson ve David Bordwell tarafından geliştirilen yorumsamacı teoriye karşı ampirik bir yaklaşımı benimseyen bir yönetime işaret eder. Kristin Thompson ve David Bordwell, 1920’lerdeki bir grup Rus formalistlerin yaklaşımlarını film teorisi bağlamında yeniden değerlendirmişler ve “neo-formalist” yaklaşım adı altında teorileştirmişlerdir. Boris Mikhailovich Eikhenbaum, Yury Tynyanov, Viktor Borisovich Shklovsky ve Jan Mukařovský sanata dair yaklaşımlarını film teorisine uygulamaya çalışmışlardır. Film içerisinden bir analizin ön görüldüğü bu metodolojik sorgulamada film ve izleyicinin etkileşimini anlatı ve form izleği temel alınmaktadır. Bir filmi oluşturan teknik unsurlar, anlatı bağlamı ve tüm bunlarla aktif anlam inşa eden izleyici denkleminde oluşan neo-formalist film çözümlemesi esasen post-teoriyi önceleyen bir metodolojik ve teorik bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda son olarak neo-formalist film çözümlemesinin post-teori ile kesişim noktaları ele alınacaktır.

## **1. Post-teorinin Film Çalışmalarında İzini Sürmek: Film Formu ve Aktif İzleyici Nosyonu**

### **1.1. Klasik Dönem Film Çalışmaları Yeniden: Post-Teori ve Film Formu**

Post-teori film çalışmalarında bir ekol olarak köklerini ilk/klasik dönemdeki filmin bir sanat formu olarak değerlendirilmesinden alır. Bu anlamda yalnızca bir paradigma değişimine işaret etmez aynı zamanda film çalışmalarının akademik düzleme taşınmadığı 1900’lü yıllardaki çalışmalara geri dönüşü imler. İlk/klasik dönem film çalışmaları sinemanın doğduğu yıllarda onun potansiyeli üzerinde yoğunlaşır. Kabaca iki ana damardan beslenen klasik dönemdeki tartışmalar yeni bir form olarak doğan

sinemanın ne olduğu ve nasıl kavramsallaştırılması gerektiği sorgulamasına dayanır. Bir tarafta Bazin ve Kracauer'ın temsil ettiği realistler, diğer tarafta ise Eisenstein gibi önemli formalist kuramcılar bulunur (Lehman, 1997, s. 7). Sinemanın özerk bir sanat mı olduğu yoksa gerçekliği yeniden mi ürettiği sorgulamasında realistler ve formalistler olarak karşımıza çıkan yol ayrımında Lumière kardeşlerin belgesel tarzındaki filmleri ile Méliès'in kurgusal filmleri dikkat çeker. Realistler filmin gerçeği olduğu gibi yansıttığını bu nedenle kameranın objektif bir araç olduğunu öne sürerken, formalistler ise filmin bir form olduğunu ve kendine has özellikleri ile bir sanat dalı olarak kabul edilmesi iddiasındadır. İlk/klasik dönem film çalışmaları olarak anılan bu dönemde filme özerk bir alan verilerek onun bir sanat olarak değerlendirilmesi gerekliliği öne çıkmaktadır. Post-teori de formalistlerin gittiği yolu takip ederek, filmin bir form olduğunu ve bu yüzden bir sanat olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgularlar.

Post-teorideki sinemanın bir sanat olarak nasıl kavramsallaştırıldığına bakarken ilk/klasik dönem film teorisyenlerin hangi kavram kümeleri ile sinemayı bir sanat olarak değerlendirdikleri önemli gözükmektedir. Zira böylesi bir çaba post-teorinin kavramsal dayanaklarını anlamakta bir ışık tutar. Sinemanın bir sanat olarak değerlendirilmesine Rudolf Arnheim'in Sanat Olarak Sinema (2010) başlıklı eseri öncü bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemayı sanat olarak kabul etmesini şu şekilde açıklar:

Sinema sanatı, resim, müzik, edebiyat ve dansa şu yönden benzer: Sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılacak, ama bu amaçla kullanılması zorunlu olmayan bir ortamdır. Örneğin renkli resimli kartpostallar sanat değildir ve sanat olmaları amaçlanmaz. Aynı durum, bir askeri marş, gerçek itiraflardan oluşan bir öykü ya da striptiz için de geçerlidir. Filmler de mutlaka sanatsal olmak zorunda değildir. Sinemanın sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden pek çok eğitilmiş insan vardır. Onlar temelde şunu söylerler: "Sinema gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamaz". Bu görüşü savunanlar bu sonuca resim sanatıyla karşılaştırma yaparak varırlar. Resim sanatında gerçeklikten resme uzanan yol sanatçının gözünden, sinir sisteminden elinden, en sonunda tuvale atılan fırça darbelerinden geçer. Fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanatla hiçbir ilgilerinin olmadığı karalamasını baştan sona ve sistemli olarak çürütmek için zaman harcamaya değer; çünkü bu sinema sanatının doğasını anlamak için mükemmel bir yöntemdir (2010, s. 25).

Arnheim (2010) sanat olarak sinema kavramsallaştırmasında onun diğer sanat dallarından nasıl farklılaştığını ve niçin bir sanat olarak kabul edilmesi gerektiğini ifade ederken, realistlerin iddia ettiği gibi onun asla gerçekliğin yeniden üretimi olmadığı iddiasındadır. Bu bağlamda sinemanın doğası derken ortaya koymaya çalıştığı esasen onun kendine has özellikleri olan yegâne bir form olduğudur. Bu anlamda sinemanın ontolojisine dair bir sorgulama sunar. Böylece sinemaya ve filmlere bir form olarak meşruiyet kazandırma çabası görünür olmaktadır. Sinemanın bir sanat formu olarak değerlendirilmesinde bir diğer isim olarak Vachel Lindsay'dan bahsedilebilir. Esasen onun filmleri türlerine ayırdığı ve sinema alanında filmleri türlerine göre kategorileştiren isim olduğu ifade edilebilir. Bu anlamda Lindsay (1916) Hareketli Heykel, Hareketli Resim ve Hareketli Mimari tanımlamaları yapmaktadır.

Sinemanın bir sanat olarak değerlendirilmesinde ilk/klasik dönem teorisyenlerin yoğunlukla onu diğer sanat dalları ile kıyasladıkları görülür. Bu anlamda sıklıkla sinemanın yedinci sanat olarak kavramsallaştırılması akla gelmektedir. Bugün de sinemadan bahsedilirken zikredilen yedinci sanat

olarak sinema esasen Ricciotto Canudo'nun 1923 yılında kaleme aldığı "Yedinci Sanat Üzerine Düşünceler" çalışmasına dayanmaktadır. Zamana ve mekâna dayalı sanatlar sınıflandırmasında Canudo Hegel'in 1835 yılında kaleme aldığı, beş antik sanatı; heykel, mimari, resim, şiir ve müzik olarak listelediği Estetik Üzerine Düşünceler çalışmasına gönderme yaparak oluşturmuştur. Hegel (1895) tarafından kavramsallaştırılan beş sanata ek olarak ilk etapta sinemayı altıncı sanat olarak değerlendirmekte ve daha sonra ise dansı taksonomisine ekledikten sonra sinemayı yedinci sanat olarak ifade etmiştir. Canudo'nun (1923) konumu da Arnheim (2010) gibi sinemanın diğer sanat dalları ile kıyaslanmasına dayanmaktadır. O da benzer şekilde sinemanın yeni bir form olarak değerlendirilmesinde sinemaya bir meşruiyet kazandırmak üzerinden argümanlarını geliştirir. Sinemanın ilk döneminde onun potansiyeli üzerine yapılan sorgulamalarda sıklıkla bu pozisyon dikkat çeker.

İlk/klasik dönem film çalışmalarında adeta diğer sanat formları ile sinemanın kıyaslanarak ona bir meşruiyet veya üstünlük kazandırma çabası öne çıkar. Böylece ilk/klasik dönem teorisyenler konumlarını diğer sanat dallarından sinemanın nasıl farklılaştığı sorusu ve hangi dayanaklarla bir sanat olarak kavranması gerekliliği üzerinden kurarlar. Post-teoride ise bu konumdan bahsedilemez. Post-teoride sinema bir sanat ve form olarak verili olarak kabul edilir. Post-teorinin dayanakları ve karşı durduğu nokta bu anlamda ilk/klasik dönem teorisyenlerden ayrışır. Post-teoride film çalışmalarının akademik düzleme taşınması ile farklı disiplin dallarından devşirilen teorilerin film üzerinden test edilmesine karşı bir duruş vardır. Zaten Bordwell (1996) post-teori kavramsallaştırması ile teori sonrası yeni bir döneme işaret etmektedir. Bu anlamda post-teorinin akademik film çalışmalarında hâkim olan metodolojik ve kuramsal dayanaklara karşı bir pozisyondan kurgulandığı görülmektedir. Bir başka deyişle sinemanın ontolojik sorgulamaları yerini filmin bir biçim olarak ele alınması gerekliliğini alanda hâkim olan Bordwell'in (1996) "büyük teoriler" in terk edilerek ilk/klasik dönem film çalışmalarına bırakır.

Film çalışmalarının akademik düzleme taşındığı 1950'li yıllarda özellikle Marksist perspektif ve devamında psikanalitik kuramın benimsenmiş ve "büyük teoriler" film üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Film ve ideoloji arasındaki organik bağı ortaya koyma motivasyonunda semiyolojinin de ayak sesleri duyulmaktadır. Sinemasal temsillerin bir dil gibi işlediği iddiasında psikanaliz, yapısalcık, dilbilim, kültürel çalışmalar, Alman eleştirel teorisi ve Fransız post-yapısalcılığı öne çıkar. Film estetiği ve sinemanın bir sanat olduğuna dair ilk dönem film çalışmalarındaki pozisyon yerini felsefi sorgulamalar bırakmıştır. Böylece estetik bağlamındaki sinemanın ele alınışı terk edilmiştir. Post-teori sinemanın ilk doğduğu yıllardaki sorgulama biçimlerine bir geri dönüş çağırısıdır. Bordwell (1989, s. 370) post-teori olarak kavramsallaştırmasının temellerini daha önceki çalışmalarında yorumsamacı okula karşı duruşunu şu şekilde sıralar:

(1) semantik alan bazı teorik kavramlarla ilişkilidir, (2) belirli özellikleri kabul edilmiş temellere dayalı olarak görünür ve anlamlı kılan bir dizi süreç vardır, (3) görünür özelliklerin semantik alanı harekete geçirdiği metin analizi temelli bir ya da birkaç kavram haritası bulunur, (4) eser sahibinin argümanını koyarken kullandığı retorik taktikler vardır.

Bordwell (1989) filmin bir metin olarak ele alınarak incelenmesine ve argüman sahiplerinin belirli teoriler üzerinden filme yaklaşmasına karşı gelmektedir. Bu yönelim akademik film çalışmalarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Post-teoride kavram haritaları ile bir film analizine başvurulmasının film çalışmalarının özerk bir yer olarak konumlanmasında bir engel oluşturacağı ve bu sebeple filmin bir form olarak inşa edilmesinin göz ardı edileceği iddia edilmektedir. Bu nedenle “büyük teorilerin” ispatından ziyade filme biricik bir form olarak yaklaşılması gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Bordwell (1996, s.19) büyük teorilere karşı duruşunu şu şekilde açıklar:

Bu teoriler bir soru formüle etmek, bir sorun ortaya çıkarmak veya ilginç bir filmle uğraşmaya çalışmak yerine, genellikle filmleri örnek olarak ele almakta ve böylece teorik bir pozisyonun kanıtlanmasında merkezi görev işlevi görmektedir. Burada araştırmacı belirli bir konumu benimsemektedir. Lévi-Strauss’un düşüncelerini filmdeki bedeninin feminist kavrayışlar çerçevesinde incelenmesi ve Blade Runner’daki postmodernizmin tekrar tekrar araştırılması bir teoriyi belirli bir filme veya tarihsel döneme “uygulamak” anlamına gelmektedir.

Tıpkı ilk/klasik dönem film teorisyenlerinin filmi bir sanat formu olarak incelerken başvurdukları biçimsel bileşenlerin analiz edilmesi gerektiğini vurgulayan bu yaklaşımda ilk/klasik dönem teorisyenlerinden farklı olarak başka alanların metodolojik yönelimlerinin ve kavram haritalarının terk edilmesi gerektiği ortaya konulmaktadır. Bu anlamda sinemanın bir sanat olarak ön kabulü dikkat çeker. Her ne kadar ilk/klasik dönem film teorisyenlerinden farklı olarak sinemanın ontolojisine dair bir sorgulama post-teoride yapılmassa da sinema bir sanat formu olarak ön kabule tabidir. Bu durumu Bordwell (2005, s. 238) şu şekilde açıklar:

Film yapımını bir sanat olarak kabul ettim. Filmi anlamının tek değerli yolu bu değildir, ancak ekrana yansıyan görüntüleri anlamak açısından akla yatkın bir yol olarak gözükmektedir. Sinemayı (öyle olmasına rağmen) işitsel bir sanat ya da (yine öyle olmasına rağmen) teatral bir sanat olarak görmedim. Sinematik gelişimi incelerken, onun resimsel yönlerine (çünkü sinema görsel bir sanattır) ve anlatılarına odaklandım. Figüratif resim gibi temsili sinema, merceğe ve kameraya yazılan optik piramidin perspektif projeksiyonuna dayanır. Bir hikâye anlatmak isteyen film yapımcısı resimsel stratejiler uygulamakla yükümlüdür. Bu çerçevede yönetmen meselesini görsel olarak anlatmaktadır. Bu projede figürlerin uzayda konuşlandırılması çok önemlidir.

Bu açıklamasıyla Bordwell (2005) filmin görsel bir sanat olarak değerlendirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Büyük teoriler olarak işaret ettiği film çalışmalarındaki hâkim yaklaşımda öne çıkan kavram haritalarının yerini görsel-işitsel bir form olarak sinemanın değerlendirme çabası almaktadır. Bu pozisyonun ile ilk/klasik dönem film teorisyenleri ile benzerlik taşıdığı görülmektedir. Filmin biçimsel özelliklerini estetik kaygılar açısından değerlendiren Bordwell böylece “büyük teoriler” olarak adlandırdığı film çalışmalarındaki hâkim paradigmaya karşı alternatif bir çağrıda bulunmaktadır.

Yalnızca Bordwell değil, aynı zamanda Noël Carroll da “post-teori” bağlamında dikkate değer argümanlara sahiptir. Bordwell post-teori kavramsallaştırmasına başvururken, Noël Carroll (1996) ise büyük “t” harfi kullanarak film çalışmaları alanındaki hâkim paradigmayı tarif etmektedir. Carroll büyük “t” harfi ile kavramsallaştırdığı teorik yaklaşımları beş madde altında ele alır. Bunlardan ilki film

teorisinin yekpare bir yaklaşım ile oluşturulmasına karşı duruşudur. Bu bağlamda farklı alanlardan beslenen teorik yaklaşımlar temel alınarak yapılan bir film incelemesinin filmin içerisindeki bağlantı noktalarının göz ardı ettiğini iddia eder. Bu anlamda bir teori ile filme yaklaşmanın filmin içerisindeki ses-görüntü, kurgu ve anlatım gibi bağlantı noktalarını dışarıda bıraktığını vurgulamaktadır. Carroll (1996) alandaki egemen yaklaşımların birbirinden farklı görsel ve işitsel araçlara başvurulmuş olarak oluşturulan film formunu incelemede yetersiz kaldıklarını iddia etmektedir. Böylesi bir analizin olası büyük genellemelere ulaşarak filmler içerisindeki nüansları ortaya çıkarmada büyük ıskalamalar yaptığını ve filmlerin biricik formlar olarak ele alınarak, film içerisinden bir analizin yapılması gerektiğini ortaya koyar. Zira önceden belirlenmiş bir teorik pozisyon ile farklı görsel-işitsel araçlara başvuran formlar üzerinden büyük genellemelere ve benzer bağlamları ortaya koyma yanılığısı doğmaktadır.

Carroll (1996, s. 41) ikinci nokta olarak iki metnin birleştirilmesindeki olası hataları ele almaktadır. Film çalışmalarındaki hâkim paradigmada filmin kendi başına bir form olarak değerlendirmedini ve farklı kuramsal çerçeveler üzerinden filme bir tür onay makamı atfedildiğini iddia etmektedir. Başka bir ifadeyle kendi argümanı belirli bir disiplin içerisinde metodolojik ve kuramsal olarak sağlamlaştırmada filmler ikincil bir konumdadır. Carroll (1996) büyük argümanların test edilmesinde filmlere biçilen bu rolü eleştirir. Filmlerin analizinde filmin biricik araştırma nesnesi olması gerekliliğini ortaya koyar. Bu bağlamda filme dair argümanların benimsenmesini ve bu argümanların ise film formu üzerinden geliştirilmesi gerektiğini iddia etmektedir. Zira ancak böylesi bir çaba ile film çalışmaları içerisinde özerk bir konumdan bahsedilebilir. Aksi halde filmin herhangi bir araştırma nesnesi olduğu ve film üzerinden büyük genellemelere ulaşmada bir işlev üstlendiği görülmektedir. Oysa film çalışmaları kendi başına metodolojik sorgulamaları ve kuramsal alt yapısı ile bu yetkinliğe sahiptir. Carroll'un vurguladığı bu ikinci noktada filmin bir form olarak ele alınması gerekliliği ön plana çıkmaktadır. Onun bu yaklaşımı tıpkı Bordwell'in argümanlarında olduğu gibi ilk/klasik dönem film çalışmalarına geri dönüş olarak yorumlanabilir. Bir anlamda Carroll da film çalışmalarında Teori'lerin yerini sorgularken, film çalışmalarının kendine özgü kuramsal ve metodolojik çerçevesinin tekrar tahsis edilmesi gerektiğini iddia etmektedir.

Carroll (1996, s. 44) üçüncü eleştirisini film ve ideoloji arasında organik bir bağ kurulması üzerinden temellendirmektedir. Bu eleştirilerini politik doğruculuk başlığı altında ele almaktadır. 1960-1970'li yıllardaki film çalışmalarında ön plana çıkan sosyo-politik analizlerin olası yanlışları üzerinde durarak, filmlerin etik-politik bir alan açmadığını iddia eder. Sosyo-politik olayların tezahürünün gündelik hayatın dinamiklerinde aranması gerektiği, filmin ise bir form olarak ele alınmasının önemi bu anlamda dikkate değerdir. Bu noktadaki eleştirisinde yine filmin bir anlamda ikinci plana atılması kaygısı dikkat çeker. Tıpkı teorik konumların film üzerinden test edilmesi eleştirisinde olduğu gibi, bu noktada da farklı bağlamların film üzerinden anlamlandırılma çabası eleştirilmektedir. Bu çerçevede

sosyo-politik değişkenleri yorumlamada filmin bir alan açma potansiyeli çürütülürken, bir film ile bu denli büyük iddialara ulaşabileceği sorgulanmaktadır.

Carroll (1996) üzerinde durduğu dördüncü nokta diğer sıraladığı maddelerden görece farklılaşmaktadır. Filmin biçim üzerinden değerlendirilmesine yönelik eleştirilere karşı bir savunma yaptığı görülmektedir. Bu anlamda büyük teorilerin filmin biçim üzerinden ele alınmasını politik ve ideolojik bağlamdan kopuk olarak değerlendirmesine karşı bir pozisyon alır. Filmin sosyo-kültürel bağlamlardan kopuk olmasının bir anlamda eleştirel söylemden yoksunluk olarak görülmesini eleştirir ve filmin neden bir form olarak ele alınması gerektiğini açıklar. Bu argümanında yine filmin esasen bir form olduğu ve biçimsel özellikleri ile değerlendirilmesi bu anlamda da formalist analizlerin sağladığı olanakları ele alır.

Carroll'un beşinci üzerinde durduğu nokta ise post-modernist teorinin eleştirilmesidir. Bu bağlamda post-modernist yaklaşımda hakikatin imkansızlığı varsayımını ele alarak, bilimsel bir analizde esas olanın böylesi bir keşfin olması gerekliliğini vurgular. Bu çerçevede film çalışmalarının akademik bir düzlemde hangi analiz kümelerini kullanması gerektiğine dair bir bağlam sunar. Post-modernist yaklaşımın kopuk ve tutarsız bir yerden konumlandığını iddia eder. Oldukça sert eleştirisinin dayanaklarını filmin form olarak ele alınması gerekliliği ile ilişkilendirir. Böylece film çalışmaları içerisindeki metodolojik ve kuramsal dayanakların neler olması gerektiğine dair ipuçları sunmaktadır.

Post-teori filmin bir form olarak değerlendirilmesinde adeta ilk dönem film çalışmalarına dönüş niteliğinde bir paradigma değişim çağrısıdır. Bu anlamda ilk dönem film çalışmalarının açmış olduğu izleği bir düstur olarak takip ederken, belirli noktalarda ise farklılıklar gösterir. Kesişim noktası olarak filmin bir sanat formu olarak göz önüne alınması karşımıza çıkarırken, kırılma noktası olarak ise sinemanın ontolojisine dair yapılan sorgulamaların terk edilmesidir. Bu bağlamda ilk dönem film çalışmalarının konumu yeni bir sanat formu olarak sinemanın potansiyeli üzerinde yoğunlaşmaktadır. Post-teori ise Bordwell (1996) tarafından "büyük teorilerin" metodolojik olarak sorgulandığı bir alana işaret eder. Bir başka ifadeyle ilk dönem film teorisyenleri filmi sadece bir eğlence aracı olarak veya diğer sanat dallarının bir uzantısı olarak değerlendiren düşünürlere karşı argümanlarını sıralarken, post-teoride akademik film çalışmalarında farklı alanlardan devşirilen teorilerin film üzerinden test edilmesine karşı bir duruş söz konusudur.

## 1.2. Post-teoride Analitik Düzlem ve Aktif İzleyici Takibi: Bilişsel Bağlam

Post-teori film çalışmalarındaki ilk durağını filmin bir sanat formu olarak belirlemektedir. Bu anlamda ilk dönem film çalışmalarına geri dönüş çağırısı olarak karşımıza çıkar ve bu çağrı bizleri bir diğer durak olarak analitik düzleme taşır. Analitik düzlem ile ifade edilmek istenilen, film çalışmalarının metodolojik sorgulamalarının neler üzerinden şekillenmesi gerektiği sorunsalıdır. Bu anlamda post-teori



film çalışmalarında bir paradigma değişimi olarak kavrandığında, bu paradigmanın arka planındaki felsefi sorgulamaların neler olduğu önem kazanmaktadır. Bu felsefi sorgulamalarda izleyicinin aktif anlam inşa edici olduğu varsayımı ön plandadır. Aktif izleyici nosyonunu ele alırken ilk olarak post-teorinin dayanaklarına değinmek bu noktada önemli gözükmektedir.

Post-teorideki analitik bağlamı daha iyi anlamak için belli başlı noktalara değinmek gerekmektedir. Bunlardan bir tanesi kıta felsefesinden beslenen film çalışmalarının analiz mekanizmaları iken bir diğeri bu film incelemelerinde izleyicinin konumlanmasıdır. Zira post teori bu iki konumun karşısında yer almaktadır. İlk olarak bahsedilmesi gereken nokta Bordwell (1996) tarafından bahsedilen büyük teorilerdeki bütüncül yaklaşımın terk edilmesi gerekliliğidir. Bu bağlamda post-teori analitik sorgulamayı öne çıkarır ve filmin belirli bileşenleri olduğu varsayımını benimser. Bu bileşenler mizansen, anlatı ve izleyici gibi katmanlara dağılmaktadır. Parçalar arası hiyerarşik bir yapı terk edilir ve etkileşimli bir inşa süreci öncelenir. Post-teori film özelinde farklı teorileri benimsemeden belli başlı noktalardan analiz edilmesi gerekliliğini vurgularken analitik düzlem üzerinden şekillenir. Bir okul veya akım temelli olmayan bu yaklaşım (Allen ve Smith, 1997:2), Currie'ye göre yerleşik bir yapıdan uzakta bir teorik açılma sahiptir (1997: 42). Böylesi yerleşik, katı ve kurullarla bir belirlenim uzak durulması gereken bir araştırma yöntemi olarak da değerlendirilmektedir. Bu noktada Currie (1997: 43), analitik yaklaşımın hedeflerinin şu gruplar çerçevesinde ifade edilebileceğinden bahseder:

İlk grup filmin doğasını ilgilendirir: filmi diğer medyadan ayıran nedir? Filmin yakın akrabaları ve uzak kuzenleri nelerdir? Bir eserin film olması gereken asgari özellik seti nedir? (Bu son sorunun cevabı 'hiç' olabilir.) Başka bir grup, film gösterimi modlarını ilgilendirir: filmin taşıyabileceği veya taşımaya en uygun içerik türlerinin neler olduğunu sorgular. Üçüncüsü, filmle ilgili uygun veya standart ilişki türleri ile ilgilidir: izleyici anlatıya nasıl çekilir? İzleyici, sunulan anlatıyı nasıl inşa eder / anlar? Dördüncüsü, filmsel unsurların ve bunların bağlantılarının bireyselleştirilmesiyle ilgilidir: sahne, çekim, bakış açısı, montaj vb. Beşinci grup, film yapımına ilişkin: kendine özgü bir film süreci var mı ve bu süreç içindeki önemli unsurları nasıl tartışılmalıdır sorusuyla ilgilidir. Filmsel süreç, sonucun, bitmiş filmin anlaşılması ve değerlendirilmesinde nasıl bir rol oynamaktadır? Film türleri nedir ve türe göre gruplama ile auteur olmaya göre sınıflandırma arasında ne tür bir karşılaştırma vardır?

Mizansen, anlatı ve izleyici bir üçgen oluşturur. Currie'nin (1997, s. 42) yaklaşımında görüldüğü üzere film dışı bir öğeden bahsedilmezken, filmin inşa edilmiş bir yapı olarak parçalara bölünmesi vurgulanmaktadır. Böylece farklı alanların metodolojik ve teorik sorgulamaları dışarıda bırakılır. Bütüncül bir yerden değil, ayrı parçaların etkileşiminin ön plana çıkışında bilişsel süreçler dikkat çeker. Tümüleşik bir teorik yaklaşımdan ziyade analiz süresince yol haritasının belirlenmesi bu anlamda dikkate değerdir. Ted Nannicelli ve Paul Taberham (2014:4) analitik bir yaklaşım ile filmi analiz edip parçalara ayırma geleneğini şu dört madde altında değerlendirir:

1.) Medya çalışmalarına ve filme yaklaşırken akıl yürütme/tümevarım ilkesinin benimsenmesi, 2.) Disiplinler arası teorik eleştiri ve tartışmaya bağlılık, 3.) Araştırma meselesi olarak izleyicinin zihinsel aktivitesinin temel alınması, 4.) Doğal bakış açısının inşa edildiği varsayımın kabulü.

Bu vurgularda yine filmin parçalara ayrılarak analiz edilmesi ön plana çıkar. Böylece analitik düzlemde film incelenirken farklı alanlardaki teorilerin yerine bizzat filmin bileşenlerinin benimsenmesi gerekliliği karşımıza çıkmaktadır. Bir başka ifadeyle dinamik bir yapı ile filmin içinden konuşmayı

öngören post-teoride her bir film analizinde farklı öğelerin etkileşim düzeyini ortaya koyar. Bu anlamda kıta felsefesinden beslenen film teorilerinin karşısında yer alır. Kıta felsefesinden temellenen teoriler yansıtmacı ve yorumsamacı iken, analitik felsefede temellen post-teori kavramsal ve açıklamacıdır. Ricard Allen ve Murray Smith (1997, s. 22) post-teori kavramsallaştırması yerine post-analitik yaklaşım ifadesini kullanmayı tercih ederek analitik film felsefesi ve kıta felsefesi temelli çalışmaların konumu şu şekilde ifade etmektedir:

Sinemaya getirilen kıtasal felsefeyle ilgili çarpıcı olan epistemolojinin sonuna ilişkin olağan dışı derecede kapsamlı iddiaların, öznenin yapılandırılmasının veya gerçekliğin esas bileşenleriyle alakadar tezlerin hepsinin sinemanın tek bir niteliğini temel almasıdır-fotoğrafik görüntünün nedensel ve bağmasal doğası-, sanki sinematik temsiliyetin bu özelliğinin içinde, bir biçimde, sinemayla (ve hatta modernlik veya genel olarak bilgiyle!) ilgili sorabileceğimiz bütün soruların cevabı yatıyormuş gibi!

Ricard Allen ve Murray Smith (1997, s. 22) bu vurgusu ile bütüncül bir yaklaşımla bir film analizinin olası hatalarına işaret etmektedir. Büyük bir perspektiften modernite gibi bir kavramın herhangi bir film üzerinden anlaşılmaya çalışmasını eleştirirler. Bu anlamda sinemanın kavram ve olguları yansıtma işlevi olmadığını, böylesi bir iddianın olağan dışı olduğunu ileri sürerler. Bu bağlamda filmin bileşenlerinin film içinden kurulan bir ilişki zinciri üzerinden analiz edilmesini ön görürler.

Post-teoride dikkat çeken unsurlardan bir diğeri izleyicidir. İzleyicinin aktif anlam yapıcı olmasının izleri analitik film teorisinin nüanslarında karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciler bu yapısal öğeleri aktif bir biçimde yorumlamaktadır. Bu bağlamda post-teoride ise izleyicinin konumu bilişsel süreçlerle ilişkilidir. Bu bağlam yine kıta felsefesinden beslenen çalışmalarla taban tabana zıtlık taşımaktadır. Post-teorideki izleyicinin aktif anlam yapıcı rolünü açıklarken karşısında konumlandığı yer yine öncelik kazanır. Öznenin bilinçdışı mekanizmaları ile sinematik düşünmenin kapılarının aralandığı varsayımı kıta felsefesinden temellenen film teorisinde hakimdir. Özellikle psikanalitik film kuramı kıta felsefesinden temellen film çalışmalarında dikkate değer bir yere sahiptir. Psikanalitik film kuramında izleyiciye yönelik kavramsallaştırmanın pasivize olma ve bilişsel süreçlerden yoksunluk ile ilişkili olduğunu görmekteyiz. İzleyicinin pasif konumu kıta felsefesinden temellenen film çalışmalarında Jean-Louis Baudry (1974) tarafından Platon'un mağara metaforu ile somutlaştırılmıştır. Onun kurduğu bu analogide sinema salonu tıpkı Platon'un mağara metaforunda olduğu gibi bir işleve sahiptir. İzleyiciler sinema salonunda mağara duvarına yansıyan illüzyonları seyreden zincirlenmiş kişilerdir ve aygıtın bir illüzyondan oluştuğu gerçeğine karşı körleşirler. Kıta felsefesinin önemli temsilcilerinden Lacan'ın ayna metaforuna başvurarak özdeşleşme üzerinden argümanlarını geliştiren Metz (1983) bu durumu simgesel düzlem ile açıklar ve tıpkı bir bebek gibi izleyicinin perdeye yansıyanlar ile özdeşleşme kurduğunu ortaya koyar. Bu argümanları bir sonraki seviyeye taşıyan Mulvey (1975) ise ataerkil sistem ve anlatı sineması bağlamında "haz" alma nosyonu detaylandırır. Klasik anlatı sinemasının dinamiklerini kadın karakterlerin konumu üzerinden analiz ederken psikanalitik teorideki "dikizcilik" kavramına başvurur ve kadının bir arzu nesnesi olduğunu iddia eder. Arzu veya haz nesnesi olarak konumlanan kadın karakterleri izlerken izleyicinin fetiş hazlar yaşadığı argümanı geliştirir. Bu bağlamda Mulvey (1975)

tarafından diğer psikanalitik film kuramcılarında olduğu gibi izleyicinin aktif anlam yapıcı konumunun yerini psiko-motor becerilerden yoksun bilinçdışı mekanizmaları ile yönlendirilen seyircilere bırakmaktadır.

Post-teoride izleyici ve film bir form olarak karşılıklı diyaloga sahiptir. Bu anlamda film bileşenlerine ayrılarak açıklanabilecek ve izleyicinin anlam inşa etme süreçlerine ışık tutulabileceği öne sürülmektedir<sup>19</sup>. Filmin bir form olarak inşa edildiği varsayımında izleyici bu forma anlam vermektedir. Bu bağlamda aktif olarak filmi izler. Psiko-motor becerileri sayesinde kamera hareketlerini, geçişleri ve anlatı düzleminde ise fabula ve süje arasındaki ilişkiyi oluşturur. Post-teoride arzu nesnesi, dikizcilik veya bilinç dışı mekanizmalara atıfta bulunan film inceleme biçimleri metafiziksel olarak değerlendirilmektedir. Bizzat film izleme davranışının bilinçli bir karar üzerinden temellendiği varsayımı bu anlamda öncelenmektedir.

### 1.3. Post-teorinin İlk Ayak Sesleri: Sinemada Neo-formalist Yöntem

Post-teori 1990'lı yıllarda David Bordwell (1996) tarafından literatürde metodolojik ve teorik olarak kavramsallaştırılsa da esasen neo-formalist film analiz yöntemi ile pek çok açıdan benzerlik taşımaktadır. Richard Allen ve Murray Smith (1997) tarafından post-analitik, Noël Carroll tarafından büyük "Teori"ler karşısındaki film teorisi kavramsallaştırmaları ile karşımıza çıkan post-teorinin izleri veya daha doğru bir tabir ile sinyalleri esasen neo-formalist film analiz yönteminde gözlemlenebilir. İzleyici ve form düzleminde neo-formalist yaklaşımın dayanaklarının izlerinin post-teorideki yeri özelinde tartışılacağı bu kısımda olarak neo-formalist yönetime ışık tutulacaktır.

Kristin Thompson ve David Bordwell 1970 ve 1980'lerdeki alanda hakimiyetini sürdüren "Althusserci ve Lacancı" paradigmaya karşı bu yöntemi geliştirmişlerdir. "Althusserci ve Lacancı" paradigmada Althusser'in yapısalcı Marksist görüşleri ile Lacan'ın Freud'u okumasının bir sentezi vardır. Özellikle klasik filmlerin birer ideolojik araçlar olarak değerlendirmesi bu paradigmada gözlemlenebilir. Fakat bu paradigma görece daha yeni olan filmlerin analizinde yer yer yetersiz kalabilmektedir. Her ne kadar psiko-semiotik Marksist yaklaşım alanda hala egemenliğini sürdürse de filmlerin çekildiği dönemi ve koşulları filmin analizinde dikkate alan "yeni tarihselcilik" akımı alanda giderek daha fazla tercih edilmektedir. Bu çerçevede bahsedebilecek yöntemlerden birisi de neo-formalizmdir (Gaut, 1995: 8).

Neo-formalizm Kristin Thompson ve David Bordwell tarafından geliştirilen yorumsamacı teoriye karşı ampirik bir yaklaşımı benimseyen bir yönetime işaret eder. Kristin Thompson ve David

<sup>19</sup> Bilişsel süreçlerin ve aktif izleyici kavramsallaştırmasının belki de en önemli ve öncü ismi Münsterbergdir. 1916 yılında kaleme aldığı *The Photoplay: A Psychological Study* adlı çalışmada film izlemenin bilişsel süreçlerle ilgili olduğu argümanını geliştirir. İki bölüme ayrılan bu çalışmada ilk olarak film izleme ve algılama mekanizmaları açıklanır ve daha sonra bir sanat formu olarak sinemanın meşruiyeti farklı sanat dalları ile kıyaslanır. Bu çalışma bilişsel teorinin kurucu metni olarak post-teorideki aktif izleyici nosyonuna ışık tutar.

Bordwell, 1920'lerdeki bir grup Rus formalist edebiyatçının sanata dair yaklaşımlarını film teorisine uygulamaya çalışmışlardır. Bu Rus biçimcileri arasında Ejchenbaum, Tynjanov, Shklovsky ve Mukarovsky yer almaktadır. Bordwell bu yöntemi anlatırken Andre Bazin'in yönetmeninin sahip olduğu "seçenekler" üzerine odaklanan Sinema Dilinin Evrimleşmesi isimli çalışmadan bahseder. Bordwell, Bazin'in kendisinin ve Kristen Thompson'un neo-formalizm kavramını önermesinde etkili olduğundan da ifade etmektedir. Özellikle Bazin'in filmin yönetmenin biricikliğine yaptığı vurgu ve yönetmenlerin seçimlerine yönelik değerlendirmeleri, Bordwell ve Thompson'un incelemelerinde etkili olmuştur.

Neo-formalist yöntemde yorumsamacı yaklaşımın aksine filme ampirik olarak yaklaşılır. Burada filme dair bazı biçimsel ortaklıklar bulunmaktadır. Yalnız burada önemle belirtilmesi gereken nokta, neo-formalist yaklaşımın formalist yaklaşım ile karıştırılmaması gerektiğidir. Zira formalist yaklaşım yalnızca metine ve yapıya bakarak bazı temel ortaklıkları tespit ederken, neo-formalist yöntem tarihsel koşulları dikkate alarak, izleyicinin anlamı nasıl inşa ettiğine odaklanır. Böylece analizde yalnızca teknik unsurlar ve filmin anlatisi yoktur, aynı zamanda izleyicinin anlamı inşa etme süreci de vardır. Bordwell anlamın metinde bulunacak bir şey olmadığını ve izleyici tarafından inşa edildiğinin altını çizmektedir (1985: 32). Bordwell ve Thompson'a göre filmdeki anlamlar, izleyicinin onlara anlam attıkları için vardır (1990: 43) ve bu anlam filmdeki bazı ipuçlarının takip edilmesi ile inşa edilebilir. Burada tarihsel koşullar ve kültürel öğeler önem kazanmaktadır. Bordwell ve Thompson'ın ifade etmeye çalıştıkları nokta formalist yaklaşımların anlamı yalnızca metinde bulmaya çabasının yanlışlığıdır. Çünkü Bordwell ve Thompson'a göre anlam bulunmaz, inşa edilir. Fakat burada yine yazarların yorumsamacı çalışmalardan oldukça farklı bir yaklaşım koyduklarını hatırlamakta fayda var, onlara göre bu anlam yalnızca seyircinin inşası ile gerçekleşmez, aynı zamanda filmdeki yapısal öğelerin saptanması ile de oluşur. Böylece yazarlar çok katmanlı bir analiz ortaya koymaktadırlar.

Neo-formalist film analizinde dikkate alınan şey gündelik yaşam ile sanat dünyası arasındaki farktır. Burada üzerinde durulan nokta gündelik yaşamın bir rutine tabi olduğu fakat sanat eseri olarak filmlerin "alışkanlıkları kırma" üzerinden temellendiğidir. Gündelik hayat alışkanlıklar ve rutinler ile şekillenirken, filmler bu rutinlerin bozulmasıyla oluşur. Neo-formalist sanat teorisinin anahtar kelimesi "alışkanlıkları kırma" dır. Burada ifade edilmek istenen filmlerin birer sanat eseri olduğu ve bu yüzden bir formdan oluştuğudur. Bu yüzden gündelik yaşam pratiklerinden farklıdır ve bazı ölçütlerle şekil alır.

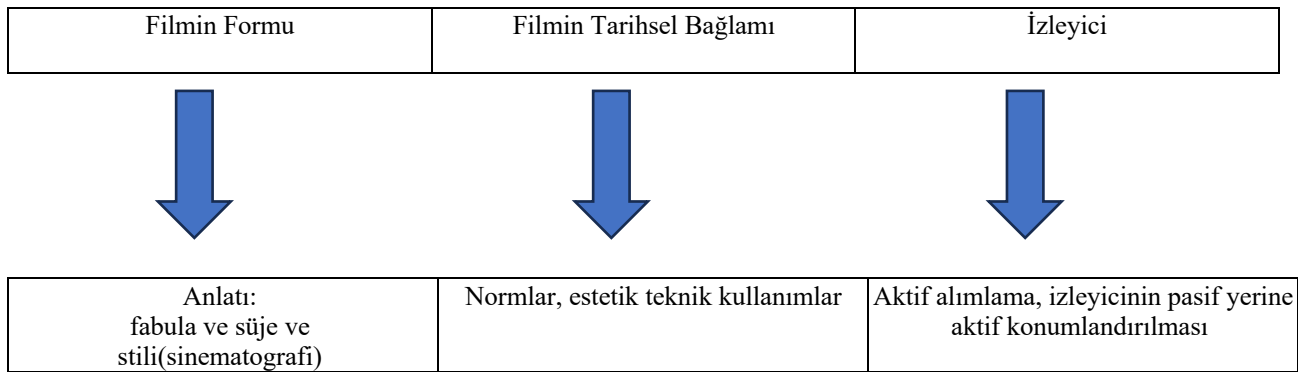
Bordwell ve Thompson neo-formalist yöntem için üç açıklayıcı modelden bahsetmektedir:

**Akılcı Aracı Model:** Burada film yapımı esnasındaki tarihsel koşullar söz konusudur. Özellikle film yapımcılarının kendi ajansını istihdam etmesinde yaşanmış olan tarihsel koşullar dikkate alınır.

**Kurumsal Model:** Film yapımında yapımcılar tarafından uygulanan sınırlandırmalardır. Burada ekonomik kısıtlamalar bulunmaktadır. Bunun yanı sıra filmde kullanılan ekipmanlar ve teknolojik durumlar da dikkate alınmaktadır.

**Algusal-Bilişsel Model:** Bu model filmin oluşturulduğu zamanki ve izleyicinin çıkarsamaları ile filmin amaçladığı anlatım arasındaki ilişki ile ilgilidir. Bunlara stil, anlatım normları ve tekniği unsurları ile devamlılık düzenlemesi gibi noktalar dikkate alınır.

Neoformalizmi post-teorik bir yaklaşım olarak değerlendirmesinde Kristin Thompson ve David Bordwell (2008) yöntemi üç başlık altında topladığı ifade edilebilir:



Şekil 1. Neo-formalizm bileşenler

Neo-formalizm üç temel bölüme ayrılabilir. Bunlardan ilki film formudur. Form ve içerik arasındaki ayrıma işaret eden yaklaşımların aksine, neo-formalist yaklaşımda film bir bütün olarak ele alınır ve film oluşumunda her bir aşama dikkate alınır. Neo-formalistler analiz için pek çok araçtan yararlanır, bunlardan bir tanesi anlatım ve stildir. Burada anlatım konusunda devreye Rus biçimcilerinin fabula ve süje ayırımından yararlanırlar. Fabula yani öykü, olayların kronolojik olarak sıralanmasıdır. Seyirci filmi izlerken gelişen olaylardan tutarlı bir öykü oluşturmaya çalışır. Süje ise öykünün anlatılış şeklidir. Biçem bu noktada devreye girer ve seyircinin öyküyü kafasında oluşturmasına olanak sağlar. Bordwell'e göre biçem, filmin ses ve görüntü dokusu, yönetmenin özgül tarihsel koşullarda yaptığı seçimlerdir. Burada tekniklerin sistematik şekilde kullanımı söz konusudur. Ona göre "Biçemin tarihi sinemanın estetik tarihidir" (1997:4). Film stili ise anlatımın nasıl oluşturulduğudur. Bu noktada sinematografi, kurgu, ışık kullanımı, kostümler ve oyuncular gibi unsurların etkili kullanımı söz konusudur. Hem film stili hem de fabula ve süje bir filmin anlatısında aynı işleve hizmet etmesi gerekmektedir.

Bir diğer unsur filmin tarihsel bağlamıdır. Kristin Thompson'a göre filmler asla tarihsel bağlamdan uzak bir analize tutulamaz. Her filmin analizinde tarihsel bağlam vardır (1988: 21). Bu çerçevede neo-formalist yaklaşımda tarihsel bağlam üç koldan ele alınır. İlk olarak aşına olduğumuz gündelik hayat sayesinde filmde ima edileni, karakterleri ve hikâyeyi anlamlandırırız. Böylece filmin formundaki alt ve açık göndermeleri anlamlandırabiliriz. İkinci olarak bir sanat eserinin ne olduğunu

bilmemiz nedeniyle bir anlamlandırma işlemi gerçekleşmektedir. Bilindiği üzere, her sanat eserinin bir formu vardır ve bu form gündelik yaşamdan farklıdır. Bu farkı bilmemiz sayesinde sanat eserine yaklaşırız. Örneğin filmlerdeki kesmelerin yahut bir senfonideki müzik formunu bilmemiz bu ikinci kategoride değerlendirilebilir (1988: 21-22). Üçüncü bağlam ise filmin yahut daha genel anlamıyla ifade edilirse sana eserinin bir amacı olduğudur. Filmlerin de yapılmasında izleyiciyi etkilemek, ideolojik işlev yahut retorik ikna gibi bir amaç vardır.

Kristin Thompson (1988: 21-25) filmlerin tarihsel bağlamının neo-formalizmde nasıl bir yer teşkil ettiğini anlatırken kullanılan teknik ekipmanlardan örnekler sunar. Ona göre 1910'lu yıllarda film serileri oldukça popülerken kullanılan ekipmanlar daha gelişmiştir (A sınıfı). Film serilerinin 1920-1930'larda popülerliğini yitirmesi ile tercih edilen kameraların kalitesi düşmüştür. 1950'lerde televizyonun hakimiyet kazanması ile film serilerinde düşüş hızlanırken, 1980'lerde bir grup yönetmenin eski yapımları yeniden canlandırma girişimleri ile bir yükseliş başlamıştır ve tekrar A sınıfı ekipmanlar bu serilerin çekimlerinde kullanılmıştır. Bu dönemde Star Wars ve Star Trek gibi seriler dikkat çeker. Burada böyle bir örnek ile Kristin Thompson'ın ifade etmek istediği şey bir dönem popüler olan bir türün yahut serinin zamanla bu popülerliğini yitirebileceği ve bu popülerliğini yitirmesinde tarihsel koşulların önemli olduğudur. Örneğin televizyonun evlerde hakimiyet kazanması ile film serilerinde ve kullanılan ekipmanlarda değişikliğe gidilmiştir. Daha sonraki yıllarda bu türe duyulan ilginin artması ile yine görüntü çözünürlüğü daha yüksek ekipmanlarla çekimler gerçekleştirilmiştir. Böylece dönemin tarihsel koşulları, ekipmanlar, kullanılan çekim teknikleri gibi unsurlar bağlamında önem kazanır ve bunlar neo-formalist yaklaşımda değerlendirmeye tabi tutulur.

Neo-formalist yaklaşımın üçüncü ayağı ise izleyicidir. Rus biçimcilerinden farklı bir yere konumlanan neo-formalist yaklaşımın analımın yalnızca metinde bulunabileceği anlayışını reddeder. Aynı zamanda psikanaliz yaklaşımı da son derece net bir dille analiz dışı bırakır. Marksist ve psikanaliz yaklaşımın önerdiği gibi izleyici asla pasif değildir (Thompson, 1988: 26). Öncelikle her film bir sanat formudur ve izleyiciden bağımsız var olamaz. Fakat sanat formu olması nedeniyle bir biçimi, formu ve anlatı yapısı vardır, bu yüzden yalnızca izleyici vasıtasıyla da anlaşılabilir. Bu çerçevede neo-formalist yaklaşımda bir metnin "sonsuz anlamı vardır" yaklaşımı dışarıda bırakılır (Thompson, 1988: 34). Kristin Thompson'a göre izleyici bir filmi izlerken bilişsel bir süreçten geçer, karşısındakinin bir film olduğu ve sanat formundan oluştuğunun farkındadır ve bu yüzden filmi anlamlandırmaya çalışırken, psikanalist yaklaşımın önerdiği gibi bilinçdışı düzeyde filme yaklaşmaz (1988: 27). Metnin anlamı sonsuz da değildir, burada bilişsel düzeyle ifade edilmek istenen bilinçdışının metafizik konumudur. Filmin bir form olduğu ve anlatının fabula ve süje çerçevesinde inşa olduğu iddiası öne çıkmaktadır. Özetle bu yüzden çekimlerdeki stillerle, göndergesel anlamlarla ve anlatı gibi unsurlarla bu formun özelliği seyircinin bilişsel süzgeciyle ortaya çıkar.

Neo-formalist yaklaşımın en temel noktalarından bir tanesi alışkanlıkları kırma meselesidir. Öncelikle bu bağlam bir sanat eserinin bir formdan oluştuğu ve gündelik yaşamdan farklı bir yapıya sahip olduğu varsayımı üzerinden temellenir. Thompson (1988), Rus biçimcilerinden ödünç aldığı “dominant” yani baskın öge kavramına açıklık getirir. Örneğin Rus biçimcilerinden Tynjanov için şiirde ritim baskın ögedir. Fakat düz yazıda ise semantik baskın öge olma özelliğini taşır (Gunning, 1990: 53). Baskın öge filmin formundaki egemen şey olarak ifade edilebilir. Filmde baskın ögeyi bulmak diğer sanat türlerine göre daha zor gözükmektedir. Zaman ve mekânı birleştirmesi, ses ışık gibi pek çok farklı tekniği kullanması bu zorlukların başında gelir. Thompson (1988) baskın ögeyi anlatırken sinema tarihinden örneklerden yola çıkar; Vittorio De Sica’nın realistik anlatımı, Jacques Tati’nin komedi unsurunu kullanımını birer baskın öge olarak aktarmaktadır. Bunun yanı sıra, tek tek film analizleri ile de baskın ögelerin neler olabileceğini ortaya koymaya çalışır. Godar’ın *Tout va Bien* film’inin Brechtien anlatımını baskın öge olarak sunar. Fakat onun her filmde ayrı bir baskın öge bulma çabası yer yer eleştirilen bir tutum olarak da değerlendirilmiştir (Gunning, 1990: 53). Her filmde bulunan baskın öge farklı bir özellikten temellenmektedir. Böylece tutarlı bir çerçeve sunmadığı hususunda neo-formalist yaklaşım zaman zaman eleştirilmiştir denilebilir, oysa hatırlanacağı üzere Rus formalistler türler için (şiir için ritim, düz yazı için semantik vb.) egemen tek ögeden bahsetmektedir. Filmlerde ise her bir esere daha yakından ve detaylı bakılarak bu ögelerin bulunması gerekmektedir. Böylece filmlerin baskın ögeleri sürekli değişiklik gösterir.

## SONUÇ

Post-teori film analizinde yeni bir paradigmaya işaret eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar David Bordwell (1996) tarafından bu kavram kullanılsa da Noël Carroll (1996) da bu kavramın işaret ettiği metodolojik ve kuramsal sorgulamaları kullanırken küçük “t” ile yazılan teori kelimesini kullanır. Richard Allen ve Murray Smith (1997) ise post-analitik kavramsallaştırmasını tercih etmektedir. Ortak noktalarında ise filmin bir form olarak ele alınması gerekliliği yer almaktadır. Bu bağlam onların film çalışmalarının analitik bir sorgulama ile şekillenmesi gerektiği düsturundan kaynaklanır. Kıta ve analitik yönelimler filmin felsefi soruşturmalarında iki ana damar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kıta felsefesinden temellenen sorgulamalarda farklı alanlarda metodolojik olarak yerini sağlamlaştıran kuramların film üzerinden uygulanması söz konusudur. Bu bağlamda felsefi yansıtma öne çıkar ve sinematik düşünme bağlamı vurgulanır. Kıta felsefesinden beslenen büyük teorilerin aksine, analitik film teorisinde ise filme bütüncül bir yerden yaklaşılmaz. Bunun yerine onun parçalara ayrılarak analiz edilmesi gerektiği ortaya konulmaktadır. Bu anlamda kıta felsefesinden beslenen film analizlerinin “kurgusal” temellere dayandığı iddiası vardır. Yapısal ögelerin parçalara ayrılarak yapılacak bir analizin olanaklarının sorgulanması bu anlamda karşımıza çıkar. Bir filmin pek çok ögesi bulunmaktadır. Anlatı, kurgu ve mizansen filmi oluşturan bu yapısal ögelerdir. Post-teori tıpkı ilk dönem film teorisinde olduğu gibi filmi bir sanat formu olarak kabul eder ve farklı

disiplinlerden beslenen kuramsal ve metodolojik çerçevelerin film analizinde uygulanmasını dışarıda bırakır. Bu bağlamda izleyicinin aktif anlam inşa edici rolü dikkat çekmektedir. Filmin belirli parçalara ayrılarak ve bu parçalar arası etkileşimin belirleyici olduğu post-teori kavramsallaştırmasının sinyalleri Kristin Thompson ve David Bordwell tarafından film incelemesinde yeni bir soluk olarak değerlendirilebilecek neo-formalist yaklaşımda görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Allen, S. ve Smith M. (1997). Introduction : Film Theory and Philosophy. Smith Allen ve Murray Smith (Ed.). *Film Theory and Philosophy* içinde (s. 1-35). Oxford: Oxford Press.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal Tamdoğan (Çev.), İstanbul: Hil Yayın.
- Baudry, J.-L. (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly*, 28(2), 39–47.
- Bordwell, B. (1996). Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory. In David Bordwell and Noël Carroll (Eds.), *Post-Theory, Reconstructing Film Studies* (pp. 3-36). Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D ve Thompson, K. (2010). *Film Sanatı*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press: Madison, Wisconsin.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. California: University of California Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Bordwell, D., Thompson K. (1990). *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill: New York.
- Canudo, R. (1988). Extracts from reflections on seventh art. Claudia Gorbman (Trans.), In Abel, R. (Ed.), *French Film Theory & Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (pp. 291-305). New Jersey: Princeton University Press. (Reprinted from *Réflexions sur le septième art*, pp. 29-47).
- Carroll, Noël (1996). Prospects for Film Theory: A Personal Assessment. David Bordwell Noël Carroll (Ed.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde (s.37-68). Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Currie, G. (1997). The Film Theory that Never was: A Nervous Manifesto. In Richard Allen and Murray Smith (Eds.), *Film Theory and Philosophy* (pp.42-59). New York: Oxford University Press.
- Gaut, B. (1995). Making Sense of Films: Neoformalism and its Limits. *Forum for Modern Language Studies*. (31), 1. 8-23.
- Gunning, T. (1990). Reviewed Work(s): Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis by Kristin Thompson. *Film Quarterly*, (43), 3. 52-54.
- Lehman, P. (1997). What is film theory? In Lehman, P. (Ed.), *Defining Cinema* (pp. 1-16). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Lindsay, V. (1916). *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Metz, C. (1982). *Psychoanalysis and Cinema*. London: The McMillan Press.
- Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay A Psychological Study*. New York, London: D. Appleton & Company.
- Nannicelli T. & Taberham, P. (2014). Introduction: Contemporary cognitive media theory. In Nannicelli T. & Taberham, P. (Eds.), *Cognitive Media Theory* (pp.1-25). New York: Routledge
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

## EXTENDED ABSTRACT

As a groundbreaking shift in film studies, post-theory began to dominate film studies. Although critiques of contemporary film theory began to dominate film studies with the premises of post-theory suggested by David Bordwell, the traces of such an approach were evident since 1970s onwards. Bordwell (1996) proposes systematically analytical turn in film studies with the notion “post-theory”. Positioning itself against “grand-theories”, post-theory presents mid-level research as a mode against



doctrine-driven analyses. Post-theory defies a wide range of theories with the argument that subject-position theories lack systemic-functional analysis. Among these methodological approaches “grand theories” can be clustered under the Lacanian–Althusserian Paradigm. Noël Carroll is also another prominent scholar who critiques tendencies in contemporary film studies. He scrutinizes top-down approaches and argues that the dominant paradigm in the film studies “mystifies our understanding of cinema” (1996, p.2). From this viewpoint, Noël Carroll encapsulates the prevailing paradigm in the field by symbolizing it with the representation of theory in uppercase “T”. When we consider the foundations and methodological inquiries of post-theory, analytical approach emerges. Such a fruitful tendency finds its roots in early/classical film theory in 1900s. This article posits three key dimensions of post-theory: (a) post-theory as a transformative paradigm shift in film studies and its interconnectedness with early film theory, (b) the analytical underpinnings of the active audience concept within post-theory, and (c) the antecedent role of neo-formalist film analysis in shaping the trajectory of post-theory. In the first step, the article contends that post-theory should be viewed as a paradigmatic transformation in film studies. From this standpoint, it proposes that, at its core, post-theory serves as an invocation to appreciate and revalue the formative years of film theory. A notable point of agreement between the classical film theory period and post-theory is the acknowledgment that film should be recognized as an art form. Nevertheless, the arguments within post-theory deviate from the perspectives found in early film studies. In this context, early film theorists engage in discussions about the distinctive and unparalleled potential that cinema introduced to history. In contrast, post-theory constructs its arguments by challenging the prevailing methodological and theoretical approaches within contemporary film studies. In essence, post-theory refrains from delving into the ontology of cinema. Film as an art form is a priori and analytical shift is the remedy against potential fallacies of contemporary film studies. Audience as an active meaning maker is another part of conceptual and theoretical frameworks in post-theory. In the second step, the article unfolds active audience notion in post-theory. Film as an art form is constructed with narrative and *mise en scène*. Audiences actively employ creative tools to unravel the narrative throughout the film. Consequently, post-theory staunchly opposes the notion that the audience assumes a voyeuristic role while watching a film. Instead, camera is necessarily perceptual, cognitive, and affective on audiences’ engagement with film. In its third phase, the article delves into the modern echoes of post-theory within neo-formalist film analysis. Neo-formalist approaches, drawing inspiration from the Russian formalists, underwent a reinterpretation in film studies by scholars such as Kristin Thompson and David Bordwell. The primary focus of neo-formalist film theory revolves around the interplay between form and narration, specifically concerning the differentiation process that audiences undergo. From these perspectives, the article argues the intersections between post-theory and neo-formalist film analysis.