

Sinemannın Küresel Yolculuğu

Özge ERBEK KARA

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Özet

Sinematografik imgelerin ulusötesi dolaşımı, jeopolitik değişimler ve artan kültürlerarası iletişim dünya ve sinema ilişkisini endüstriyel, estetik ve kültürel boyutlarıyla tartışmaya açmıştır. Bu makalenin amacı bir dünya bilinci ve sosyo-ekonomik sonuçları olan bir süreç olarak küreselleşme ve sinema arasındaki tarihsel bağları eleştirel bir perspektiften ortaya koymak; çağdaş sinemanın kültürel ve ekonomik küreselleşme ile bağını “dünya sineması” ve “küresel sinema” gibi çağdaş ve esnek kavramlar üzerinden mevcut kuramsal yaklaşımlarla ilişkilendirerek irdelemektir.

Anahtar kelimeler: Sinema tarihi, Küreselleşme, Dünya Sineması, Küresel Sinema, Evrensellik

Global Journey of Cinema

Abstract

Transnational circulation of cinematographic images, geopolitical changes at a global level and increasing cross-cultural communications have initiated debates on the relationship between the world and cinema in its industrial, aesthetic and cultural aspects. This article aims to explore historical roots linking film history to globalization as both a world consciousness and a process with socioeconomic consequences from a critical perspective; it also aims to develop an interrogation of the significance this link represents in our globalized world through investigation of flexible and contemporary concepts, such as “global cinema” and “world cinema,” that intersect larger theoretical approaches on cultural globalization.

Key words: Film history, Globalization, World Cinema, Global Cinema, Universality

Giriş

Endüstriyel kapitalizmin yayılcı doğası itibariyle gereksinim duyduğu sınırsız uzam, gelişen iletişim ve enformasyon ağlarının da etkisiyle yerel ve küresel ölçekte giderek görünürlük kazanan kültürel ve sosyal etkileşim, karşılıklı bağımlılık ve bağlantı, akışkanlık terimleriyle ifade edilen küreselleşme olgusunda kültürel bir tasavvur olarak karşılığını bulmuştur. Sınır tanımayan kapsayıcı ve evrenselci eğilimleriyle küreselleşme bu bağlamda Wallerstein'in köklerini 16.yüzyıl coğrafi keşiflerine dayandırdığı (Wallerstein, 2006 : 43), temelde Avrupa ve Amerika merkezli ticaret ve fetihlerle birleştirilmiş bir dünya kurgusu öngören modern dünya sistemi anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Küresel dünya düzeninde de artan etkileşim, iletişim ve özgürlük olanakları ile bu olanaklara paralel gelişen yeni denetim mekanizmaları ve formlarının bireyler ve topluluklar üzerindeki kısıtlayıcı etkileri şiddetle hissedilmektedir.

Bu çalışmada öncelikle kültür ve iletişim endüstrilerinin modern dünya sisteminin kültürel inşasında oynadıkları rol göz önünde bulundurularak, bütünleşmiş bir dünya tasavvurunun parçası ve aracısı sinemanın küreselleşmeyle ilişkisi tarihsel bir çerçevede incelenmeye çalışılacaktır.

Günümüzde küreselleşmenin geleneksel formlarına yenilerinin eklenmesiyle filmlerin uluslararası dolaşımının yerini melez imge akışları almış, kültürel üretim ve yeni iletişim kanallarıyla ortaya çıkan sosyalleşme biçimleri coğrafi aidiyet sınırlarını esnekletmiş, dünya gerçekliğini algılama biçimleri değişmiş, imge ve temsiller fetişleşmiştir. Tüm bu gelişmelere paralel olarak sinemanın potansiyelleri ve tanımları üzerine tartışma parametreleri de değişime uğramıştır. Ekonomik ve kültürel küreselleşmeyle etkileşimi içinde sinemanın yaşadığı dönüşüm “dünya sineması” ve “küresel sinema” üzerinden değerlendirilecek; bir temsil sistemi olarak sinema ve dünya ilişkisinin sosyo-ekonomik ve jeo-politik tanımlamalar dışında kavramsal boyutuna dikkat çekilerek alternatif yaklaşımlara yer verilecektir.

Evrensellik İdealinden Küresellik Gerçeğine Sinema

Adorno, kapitalizmi meşrulaştırarak güçlendiren ve özneyi yanıltıcı yöntemleri ve içeriğiyle aksine ikna ederek nesneleşmesine yol açan kültür endüstrisinin 20. Yüzyılın başında “başlıca sektörü”nün sinema olduğunu savunmaktadır. (Adorno, 2005: 100)

Adorno'nun endüstriyel bir çerçevede tanımladığı sinemanın kapitalizmin bir uzantısı olarak değerlendirebileceğimiz küreselleşmeyle ilişkisi çoğunlukla, neoliberalizmin hakim olduğu sanayi sonrası dönemde kültürel ve temsili alanın giderek metalaşması ile ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkinin enformasyon ve iletişim teknolojilerinin ağ şeklinde yayılması ile 90'larda iyice belirginleşen; toplumsal, siyasal ve kültürel olanın birbiri içinde eridiği kültürel dönüşüm ile yeni bir dönemece (*cultural turn*) (Jameson, 1998) girdiği kabul edilse de, aslında sinemanın ekonomik ve kültürel küreselleşmeyle bağlantısı 19.yy'a, icadının ilk yıllarına dayanmaktadır.

Sinema başlangıcından itibaren hem dünyayı bir bütün olarak kavramaya, keşfetmeye ve yönetmeye yönelik bakışın üreticisi ve aracı, hem de uluslararası düzeydeki ilk endüstrilerden biri olarak küresel bir iletişim aracı olmuştur. 19.yy'ın sonlarında mucitleri Lumières kardeşlerin geleceği olmayan bilimsel bir keşiften fazlasını görmedikleri sinematograf aygıtı, icat edildiği Lyon kentinin dışına çıkarılarak dünyanın farklı coğrafi mekânlarına gönderilen eğitilmiş operatörlerin gözünden değişik kültürlerin belgelendiği sinematografik kayıtlar için kullanılır. Sömürgeleştirme pratiklerinden ayrı düşünilemeyen modernleşme sürecinde kendisini olduğu kadar, dünyayı ve ötekini de değiştirip dönüştürmeyi hedefleyen Batı'nın merkezi bakışıyla kaydedilerek dünyanın dört bir yanından elde edilen bu imgeler, farklı kentlerde gösterime sokulur. Bu tür yolculuk filmlerinin çekim ve gösterimini yapan Charles Urban Trading Company şirketinin, 1903'te hazırladığı Mısır, Burma ve Hindistan gibi Doğu ülkelerinden görüntülerin yer aldığı film kataloğu için seçilen tanıtım sloganı "We put the World before you" (Abel, 2004: 651), kolonyal imgelemi de yansıtmaktadır.

Çoğu yabancı ülkelerden egzotik görüntülerin yer aldığı Lumières Kardeşlerin gösterim kataloğu uzağın yakına, yakının uzağa dönüştüğü, mekânlar arası mesafelerin daralarak küçüldüğü dünyayı bir seyir nesnesine dönüştürmüştür. Ardından sinema hızla belirli merkezlerden yönetilen sembolik bir kontrol aracı olarak kitle iletişiminde açılmıştır. Bu faaliyet bir taraftan "büyüsü bozulan" modern dünya deneyiminde giderek yitirilen ortak dünya ve insanlık düşlerini kendine has "büyü"süyle beslerken, diğer taraftan dünyanın göstergeler vasıtasıyla endüstriyel fethinin de etkili bir parçası sayılacaktır.

Erken dönem sinemasal deneyimin vaat ettiği evrensellik ve ortaklık paydasını Casetti şu terimlerle ifade etmektedir: "(Sinema) Sınırlar-arası ve kültürlerarası izleyicileri kavranabilen bir dille buluşturmuştur. Herkese hitap edebilecek konulara el atmış ve ortak

değerleri ifade etmiştir. Kısacası, kendini evrensel bir izleyici kitlesine göre tanımlarken sinema çağını yansıtmıştır” (Casetti, 2011: 83). Tarih boyunca farklı anlatılarda ortak toplumsal bir bağa özlemi yansıtan sınırsız iletişim ve dünyayı birleştirme fikirlerini dile getiren evrensellik retoriğine rastlanmaktadır. Ütopist görüşleri ifade eden bu retoriğin içerdiği ortaklık ve kapsayıcılık imaları arasındaki farklılık, küreselleşme süreci ve içerdiği dünya bilincine dair görüşlerdeki uzlaşmazlık, barışçıl biraradalık ve kültürel aynılık arasındaki çelişkiye de yansımaktadır. Sinema henüz yerleşik ulusal ekollere bölünmediği film gösterimlerinin ilk yıllarından itibaren, gerek sanatsal ve kuramsal gerekse ticari uslamalarda evrensel dil fikriyle bağdaştırılmıştır. Sanatsal ve endüstriyel boyutları ile bir “kitle sanatı” olarak sinema, reklam amaçlı ticari kavramsallaştırmaları ve hümanist idealleri aynı söylemde birleştirmektedir.

Hansen ulusal, kültürel ve sınıfsal ayrımların üstesinden gelebilecek görsel bir dil olarak sinemaya yapılan evrensellik vurgusunun, Amerika bağlamında değerlendirildiğinde aslında çoğu okuryazar olmayan göçmenlerden oluşan heterojen bir kitlenin bir ulusa dönüştüğü sinema salonları için kullanıldığına dikkat çekmiştir (Hansen, 2009: 77). Evrenselliğin içerdiği genele hitap etme ve kapsayıcılık, filmlerin farklı beğenileri standartlaştırarak kitle kültürünü yaratma kapasitesini ve modern ulus inşasındaki rolüne işaret etmektedir.

Evrensellik ve bütünsellik aslen bu ilkelerden uzak iktidar yapıları tarafından savunulmaktadır. Hansen’e göre bu metafor farklılıkların birbiriyle iletişime geçebileceği bir ütopyayı canlandırırsa da, tüm çeşitliliklerin yukarıdan aşağıya doğru tekelci bir şekilde örgütlenen kültür endüstrisinin standartlaşmasına maruz kaldığı gerçeğini gölgelemektedir. Aydınlanma filozoflarından teknoloji yoluyla ilerleme retoriğine ve pozitivist geleneğe uzanan birlik, beraberlik, eşitlik söylemlerini çağrıştıran bu mit, sosyal çatışmaları görünmez kılmakta, etnik ve kültürel çeşitliliği, işçi sınıfının deneyimini orta sınıfın değerlerine göre biçimlenen kitle kültürü içinde eriterek maskeleymektedir (*Ibid*, 76-78).

Savaş sonrası Amerikan filmlerinin dünya pazarındaki hegemonyasını da ifade eden evrensellik metaforu, film tarzı ve içerik düzleminde ideolojik bir geçiş ve kurumsal bir standartlaşmaya işaret etmektedir. Söz konusu bu değişim 19. yüzyıl Batı kültürünün baskın temsil ve anlatı formlarının benimsendiği sinemada klasik anlatı yapısı ve kodlarının yerleşmesine karşılık gelmektedir (*Ibid*, 79). Bu kodlar vasıtasıyla film izleyicisinin bakışını kontrol altına alarak yönlendiren ve izleme alışkanlıklarını tektipleştiren yöntemlerin geliştirilmesiyle, “ilkel” (Bordwell, Staiger ve Thompson : 1985) veya “atraksiyon” (Gunning

ve Gaudreault : 2006) sıfatlarıyla tanımlanan sinemadan “klasik” sinemaya, Burch’un film kuramları dağarcığına eklediği terimiyle “kurumsal temsil biçimine” (*IMR-Institutional Mode of Representation*) geçiş tamamlanacaktır (Burch : 1986). Hollywood’un temsil ettiği özdeşleşme ve gerçeklik illüzyonuna dayalı klasik anlatı sineması 1. Dünya Savaşı sonrasında, alternatif film pratiklerini ve ifade biçimlerini dışarıda bırakacak şekilde tüm dünyada yayılmaya başlamıştır. Sinemanın kurumsallaşmaya başladığı bu dönemde film diline veya sinema deneyimine atfedilen evrensellik niteliği bu sürece doğrudan destek olmuştur. Ancak evrensel değerlerin paylaşıldığı, sınır ve engellerden bağımsız, özgür ve demokratik dünya tasarısı, bizzat bu idealin örtbas ettiği, ekonomik menfaatler ve toplumsal düzenlemeler sonucu ütopyik bir alana tasfiye edilmiş gözükmetedir.

İnsanın kendisine ve dünyaya bakışı üzerinde oynadığı rol ile özgürleştirici potansiyeli her daim saklı kalan sinema, içine doğduğu tarihsel ve kültürel bağlamın etkisiyle kısa sürede bir endüstriye dönüşmüş; siyasi ve ekonomik iktidarın imge ve bakış, tikel ve kolektif, gerçeklik ve hayal arasındaki ilişkileri tasarlayıp yöneterek, özne üzerinde kurduğu tahakkümün ve denetimin aracı haline gelmiştir.

Benjamin’in kendisinde özneyi özgürleştirici estetik bir potansiyel sezdiği bu modern teknoloji (Benjamin, 1936), endüstri tarafından sabote edilmiştir. Kitlese boyutu ve yeniden üretilebilir olma niteliğiyle sinema ve medya endüstrileri üzerine yazılarında Horkheimer da Adorno gibi sinemayı genel bir toplumsal denetim aygıtının bir parçası olarak değerlendirir. Aralarında sinemanın da yer aldığı telefon, radyo, fotoğraf gibi modern iletişim teknolojilerinin, adaletsizliklerin süregittiği bir sistemi olumlayacak şekilde işleyişini tasvir ederken, dünyanın uzamsal mesafelerinin arasını kapattıklarını, ancak “dünyanın bütün sefaletinin de kent sakinlerinin gözleri önüne serildiğini” yazar. “Bu durumun bugün onları buna (bu sefalete) son vermeye iteceklerini düşünebiliriz; ama aynı zamanda yakın olan da iraklaşmıştır, çünkü kendi kentlerimiz korkunçluğu evrensel ıstırap içinde yitip gitmektedir ve biz sinema yıldızlarının özel hayatlarıyla meşgulüz. Geçmiş her bakımdan şimdi tarafından yenilgiye uğratılmıştır” (Horkheimer, 1978: 14). Dünyaya yani “öteki”ne karşı siyasal ve etik sorumluluk ile sinema arasındaki bağı dile getirdiği eleştirel tespitinde Horkheimer, kültürel endüstrinin ideolojik işleyişinin basit bir formülünü de vermiş olur: Arzu ve özlem uyandıran aldatıcı imgeler gerçeği, kendileri dışındaki diğer olası imgeleri perdeleme işlevi görürler; tarihsel bilinci köreltirler.

Kültürel Küreselleşme Ve Sinema Kültürü: “Dünya Sineması” Ve “Küresel Sinema”

Geleneksel biçimiyle coğrafi olarak sabitlenmiş bir kültürün ifade aracı, kolektif ve endüstriyel bir sanat olarak sinemanın küreselleşme süreciyle arasındaki ilişkiye dair tarihsel, estetik ve kültürel perspektifler içeren çağdaş tartışmaların odak noktasında ise, ulusal/yerel/evrensel ilişkisinden, kültürel pratiklerde tezahür eden çeşitlilik, homojenleşme ve melezleşme eğilimlerine, kültürel küreselleşmenin temel sorunsallarına ışık tutan “dünya sineması” ve “küresel sinema” kavramlarıyla karşılaşmaktayız.

Küresel kültür bağlamında sinema tanımlamalarında başvurulan, ulusal sınırların geçişliliğini ve sınırötesi hareketliliği çağrıştıran “ulusötesi” veya ulusaşırı” terimlerinin de belirttiği gibi, ulus-devlet gibi siyasi birimler kültürel ve endüstriyel olarak merkezi ve özerk konumlarını terk etmiştir. “Ulusal” vurgusunun tamamen ortadan kalktığı, ortak noktaları uzamsal bir ölçek olmaları ve kapsayıcı bir bütünsellik fikri çağrıştırmaları olan “dünya” ve “küresel” tabirleri, sinema için olduğu kadar kültürler için de kullanılan alışlagelmiş çerçeveleme pratiklerinin ve paradigmalarının değiştiğini göstermektedir. Birinci Sinema (Hollywood), İkinci Sinema (Avrupa Sanat Sineması) ve bu sinemalara alternatif olarak Solanas ve Getino’nun 60’lı yılların sonlarında önerdiği Üçüncü Sinema (Getino ve Solanas : 1969) kategorileri soğuk savaş döneminin jeopolitik terimleriyle ifade edilen siyasi kutuplaşmaları yansıtmaktadır. Ancak estetik ve ideolojik farklılıkların temel alındığı konumlandırmalar, dolayısıyla sınırları vurgulayan sınıflandırmalar küresel kültürde terk edilmiş gözükmektedir.

Başlangıç olarak “dünya” ve “küresel” sinema kavramları, sinematografik imgelerin üretiminden (ortak yapımlar, küresel işbölümü, çokuluslu şirketler...) gösterimine (DVD, internet, televizyon ağları...) gerekli süreç ve ilişkilerin ulusötesi örgütlenme biçimlerine ve dolaşımına işaret etmekte; endüstriyel, kültürel ve sanatsal boyutlarıyla sınırsızlık talebini karşılayan bir sinema algısını ima ediyor gözükmektedir. Gelişen enformasyon ve iletişim teknolojileri ağına eklenen çağdaş sinemanın dünya ile ilişkisinin veya küresellik boyutunun vurgusu, yankıladığı anlamlar açısından ikircikli ve hatta çelişen algıları gündeme getirmektedir.

Küresel sinemanın kapsayıcı niteliği genellikle Amerikan anaakım sinemasının erken döneminde, 1. Dünya Savaşı sonrası hâkim olduğu geniş dünya pazarını ve Hollywood’un diğer sinemalar üzerindeki kültürel etki çapını ifade etmektedir. Dünya haritaları ve box office

sonuçları üzerinden dünya film piyasasında Amerikan filmlerinin hakimiyetini yorumladığı “Planet Hollywood” başlıklı yazısının girişinde ve sonunda Moretti, Üçüncü Dünya Sineması’nın önemli kuramcı ve yönetmenlerinden Glauber Rocha’dan yaptığı alıntıyı kullanır: “Birileri sinemadan konuşmaya başlıyorsa, bu Amerikan sinemasından söz ediliyor demektir... Hollywood’u dışarıda bırakan sinema ile ilgili her konuşma Hollywood ile başlamalıdır (Moretti, 2001). Baskın bir endüstriyel-kültürel model ile genelleşmiş bir kategorinin birbirini ikame etme eğilimi, giderek hızlanan bir tempoyla piyasa tarafından yutulan ve Hollywood’un imtiyazlı bir konuma sahip olduğu kültürel evrenin biçim ve içerik düzleminde tektipleşmesi üzerine eleştirileri de beraberinde getirmiştir.

Hollywood’u film pratiğinin merkezine yerleştiren bu yaklaşım, küreselleşme ve kültürü birbirine bağlayan ilişkilerin kuramsallaştırıldığı ve günümüzde ekonomiyle iletişim araçlarının küreselleşmesini de kapsayacak şekilde eleştirel bir çerçeve sunan temel tezlerden kültürel emperyalizm modeliyle (Schiller, 1971; Mattelart, 1976; Said, 1993; Hardt ve Negri, 2001; Chomsky, 2003) uyum sağlamaktadır.⁴ Kültürel çeşitlilik ve yerel kültürleri tehdit eden Batı merkezli bir kitle kültürünü ifade ettiği ölçüde küreselleşme, tekyönlü kültürel bir dengesiz akış sonucu yerelin ve farklılıkların saf dışı edilmesiyle sağlanan kültürel bir standardizasyon ve homojenleşme hareketi olarak tanımlanarak tartışmaya açılmaktadır. Özellikle 80’li yılların sonundan itibaren Mattelart’ın eleştirel bir yorumla belirttiği üzere bir pazarlama stratejisine dönüşse dahi, medyanın da etkisi göz önünde bulundurularak kültürler arası değiş tokuş ve karşılaşmalar üzerinden ele alınarak kültürel çeşitliliğin kaynağı olarak da değerlendirilebilmektedir. Mattelart’ın, Harvey (1989), Robertson (1992) ve Giddens (1990, 1991) gibi düşünürlerden yola çıkarak küresel/yerel ilişkisini kapitalizme içkin bir diyalektik olarak savunduğu yazısında, kültürler ve bireylerin ulusötesi akışkan iletişim ağları üzerinden ilişkiye geçmesini, farklılıkların ve melez kimliklerin bu yeni küresel kültürde karşılık bulmasını destekleyen kültürel teoriler ve yaklaşımlar genellikle ekonomi-politiği marjinalize etmekle eleştirilmekte ve bu iletişim formlarının tüketim kültürüyle ilişkisinin göz ardı edilme riski taşıdığı belirtilmektedir (Mattelart, 2008: 269-287).

Batı’nın güçlü devletlerinin dayatmacı bir anlayışla dünyanın geri kalanı üzerinde kurduğu - Bourdieu’nün “simgesel şiddet” tanımını hatırlatarak - maddi olmayan kaynakların sömürüsüne dayalı kültürel bir hegemonyayı ifade eden modernleşmeye özgü kültürel emperyalizmden, postmodern ve ulusötesi bir sistem olarak kültürel küreselleşmeye yapılan terminolojik ve paradigmatik sıçrama (Tomlison, 1999), tarihsel bağlamdaki değişiklikler ile söz konusu hegemonyanın işleyişindeki farklılığı dile getirmektedir. Kültürel bir dayatmadan

ziyade kültürel bir kaybın hissedildiği (Tomlison, 1991: 173) küresel bağlamı, mekânlar ve kültür arasındaki tarihsel bağların kopuşu ve kültürel bir merkezsizleşme olarak nitelendirmek mümkündür. Sinema bağlamında bu durum ekonomik ve endüstriyel düzlemde ulusal bağları gevşemiş, artık bir “yeri” olmayan “küresel” bir Hollywood’a tekabül etmektedir. Hollywood’un “küresel” olarak nitelendirilebilecek temel pazarlama stratejilerinden *blockbuster* filmleri, “hiçbir fark gözetmeden her yerde ve her mekanda hakim olmayı” amaçlamaktadır. (Andrew, 2009 : 80)

Stüdyoların yeniden yapılanması ve ulusaşırı şirketlerin yönetimine geçmesiyle pekişen Hollywood’un küreselleşmesi soğuk savaş sonrasında iyice yerleşmiş kültürel hakimiyetini kuvvetlendirse de, günümüzde temel olarak ekonomik motivasyonlara dayanıyor gözükmektedir. Hollywood’un başlıca küresel pazarlama stratejisi haline gelen kar garantili büyük bütçeli *blockbuster* filmler, ABD topraklarının önceliği olmaksızın dünyanın bir çok ülkesinde aynı anda gösterime girmektedir. *Star Wars : Episod III-Revenge Of The Sith* filminin Almanya, Avustralya, Brezilya, İspanya, Amerika, İngiltere, İtalya ve Meksika’da 19 Mayıs 2005’te, aynı gün içinde gösterime girmiştir. (Kay, 2005: 11) Film yapımından promosyonlara film sektöründeki her aşama, aktörlerin milliyeti, sponsorların kaynağı, çekim mekânları gibi filmlerin kültürel kimliklerini belirleyici faktörlerin her biri ulusal sınırların geçişkenliğinin göstergesi haline gelmektedir.

Harvey’nin “zaman mekan sıkışması” kavramını küreselleşmeyi tanımlamak üzere kullanan Hall’ın homojenleşme ve heterojenleşme eğilimlerinin birarada varolduğu “küresel kitle kültürü” (*global mass culture*) kavramıyla açıkladığına benzer bir şekilde, küresel Hollywood sadece yerel film endüstrilerine hakim olmakla kalmamakta, onları kendi temsil sistemine entegre ederek farklılıklarını soğurmakta ve hegemonyası içinde eritmektedir. Genel kanının aksine küresel Hollywood’un ekonomik ve kültürel işleyişi şu şekildedir: küresel bir film endüstrisine dönüşmesi ve hegemonyasını devam ettirmesi, yerel film endüstrilerine ve onları kendi bünyesine katma kapasitesine bağlıdır. (Hall: 1997) Hall küreseli yereli ikame eden bir güç olarak değerlendirmektense “kültürel çeşitliliği barındırabilen” küresel ile “ulusala dönüş veya değişimi kontrol altında tutma eğilimlerinin de başgösterdiği” yerel arasındaki karşılıklı bağlantı ve yeni eklemlenme biçimlerini düşünmeye davet eder. (Hall, 1997: 34)

Andrew kültürel farklılıklar ve etkileşimler ile bu çeşitlilik ve farklılığın yittiği merkezsizlik arasındaki farkı ortaya koyması açısından 90 sonrası sinemayı tanımlarken,

“world cinema” (dünya sineması) ve “global cinema” (küresel sinema) ayrımı üzerinde ısrar etmektedir. Dünya sinemasının; imgelerin, fikirlerin ve sermayenin geniş ama farklılıklar barındıran bir coğrafyada mübadele ve yayılımını teşvik eden ulusaşırı pratikler ve değiş tokuşlar ima ettiğini belirtmektedir (Andrew, 2009: 80). Aynı zamanda “dünya müziğiyle” yaptığı karşılaştırma bu tanımlamanın anaakım karşısındaki filmlere işaret eden ticari bir etikete dönüşebileceğini göstermektedir.

Her şekilde dünya sinemasını bütünsel ve merkezi bir perspektiften kuramsallaştırma girişimleri, küreselleşmenin temel meselelerinin izdüşümünü verecektir. Tıpkı iki yüzyıl önce Goethe'nin endüstriyel gelişmeler ve sömürgecilik döneminde kavramsallaştırdığı, sanatsal ve kültürel üretimin ulusal sınırlar ötesinde varlık göstererek farklı kültürler arasında diyalog olanağına kapı açan *Weltliteratur*, dünya edebiyatı yaklaşımının yansıttığı evrensel insanlık düşününün Avrupa merkezli “bir” dünya sistemi olarak kurgulandığında üstünü örttüğü “eşitsizlik” gibi.

Diğer taraftan “dünya sineması” veya çoğul ekiyle beraber “dünya sinemaları” estetik, kültürel ve ideolojik bir çeşitlilik yansıtan, çoğunlukla coğrafi açıdan da Batı’lı olmayan, Hollywood dışında veya karşısında konumlanan heterojen ve alternatif film yapım pratiklerini kapsamaktadır. Özellikle de uluslararası film festivalleri ve dijital mecralarda gösterim olanakları artan, hızlı dolaşım imkânıyla görünürlük kazanan ulusal, bölgesel veya yerel sinemalar bu tanıma karşılık gelebilir. Çeşitlilik ve direniş imkânlarını dile getiren bu kapsayıcı tanım, sinemanın yaratıcı ve bütünselleştirici olmayan küresel bir alanın oluşmasındaki rolünü tartışmaya açıyor gözükse de, farklılığı ve karşıtlığı bir merkeze göre konumlandırılan düşünce yapıları değişmedikçe, Hollywood’un hakim olduğu ilk yaklaşımın tekyönlü ve asimetric güç ilişkilerinin hiyerarşik yapısını merkez-çevre eksenini üzerinden yeniden üreten söyleminden tam olarak sıyrılamama riskini de taşımaktadır. Nitekim “dünya sineması”, “dünya edebiyatı” ve “dünya müziği” gibi Batılı olmayan kültürel pratikleri referans göstermek için Batı’nın icat ettiği kategorilerden biridir. Dennison ve Lim’in (2006: 1) “dünya sineması”nın içerdiği en belirgin sorunlardan biri olarak tespit ettiği, “dünya” kavramının “Batı’nın bakışıyla dünya” anlamına geldiği varsayımı sürdükçe, “dünya sineması” belirli bir kültürel kapitale hizmet eden kategorik bir terminoloji olarak kalmaktadır.

Bağımlılık teorilerinin monolitik bir merkez çevre ilişkisi ile açıklamakta yetersiz kaldığı küresel dinamikler sinema tarihinin de merkezi ve çizgisel olmayan bir perspektiften

kültürel ve siyasi bağlamların çeşitliliğini de göz önünde bulundurarak yeniden ele alınmasını gündeme getirmiştir. Bu tür bir girişimin sonucu olarak George Nowell-Smith'in editörlüğünde gerçekleştirilen *The Oxford History of the World* adlı eser, tarihsel anlatıyı küresel bir perspektiften sinemada estetik ve teknolojik gelişmeleri temel alıp yapılandırarak aşmaya çalıştığı Batılı/Batılı olmayan ikileminin yerine, Hollywood sineması/dünya sinemaları karşıtlığının ikili yapısını koymuştur. Dünyadaki ülke sinemalarının farklılık üzerinden Hollywood'un küresel egemenliği ve film üretimindeki etkisine karşı alternatif olarak tanımlandıkları (Nowell-Smith, 1996: xx) bu anlatı, mevcut normun söylem yoluyla güçlenmesi sonucunu doğurmuştur.

Dünya sinemasını küreselleşmenin jeopolitik kurgusunda hâkim olan analitik açıdan kısıtlayıcı merkezi bakıştan kurtararak, filmleri ikili kategorik yapılar dışında çokmerkezli ve hatta rizomatik bir yapı dahilinde düşünmek, sinema ve dünya ilişkisini farklı duyarlılıklar üzerinden anlamlandırmayı da mümkün kılmaktadır. Shoah ve Stam liberal çoğulculuğa karşı çok merkezli bir kültürel perspektiften bakarak farklı sinematografik gelenekler ve görsel işitsel formların keşfedilmesini önerirken (Shoah ve Stam, 1994:8), Nagib dünya sinemasını, film tarihini film ve akımların yarattığı dalgalara göre baştan başa içinden geçerek, böylece “esnek coğrafyalar yaratarak” düşünme yöntemi olarak tanımlamaktadır. (Nagib, 2006:35) Bu yaklaşımlar Nagib'in makalesinin başlığının da ifade ettiği üzere (“Dünya sinemasının olumlu bir tanımlamasına doğru”- *Towards a positive definition of world cinema*), dünya sinemalarını Hollywood dışında kalan ülke sinemalarıyla özdeşleştirerek, Hollywood sinemasının içerdiği çeşitliliği de hiçe sayan örneklerdeki gibi, “ne olmadıkları” üzerinden belirleyen dışlayıcı tanımlamaları reddederler. Bu şekilde Üçüncü Sinema, kadın sineması, queer sinema, ulusötesi sinema, diaspora veya göçmen sineması gibi ulus, ırk veya etnik kimlik gibi sabit ve kapsayıcı kimliksel çerçeveler dışında kalan sinemaları ve farklı film pratiklerini de düşünmeye olanak verir (Dennison ve Lim, 2006: 6-7) Küresel perspektif; tartışma ve sorgulamalara açık, özdeşlik ve aidiyet içermeyen ve merkezsiz bir “dünya sineması” modelini, piyasanın ticari mantığını öteleyerek karşılaşmalar, etkileşimler ve direnişler üzerinden yeniden kurgulama imkanı vermektedir. Moretti'nin baskın modellere göre yapılandırılan şemaları her ne kadar ikili bir diyalektiğe (yerel/küresel) dayalı olsa da, bunlara karşı duyarlılığını da yansıtan modern dünya edebiyatı atlası fikrini sinemaya uyarlayan (Moretti: 2000) Andrew, bölgelerarası etkileşimlere odaklanır. Merkezsizleşen ve diyakronik bir izleği aşan bir film tarihi fikrini çağrıştırarak, dünya sinemasını birbirine çarparak yayılan dalgalardan bir metafor olarak da görebileceğimiz film dalgaları üzerinden açıklamaktadır:

Japonya'dan, Brezilya'ya Çekoslovakya'dan Tayvan'a farklı zaman dilimlerine ve mekanlara özgü sinemalarda izini sürebileceğimiz Fransız Yeni Dalga sinemasında olduğu gibi... (Andrew, 2006: 22).

Dünyaya Sinemanın Projeksiyonundan Bakmak

Andrew'un farklı yöntem arayışları epistemolojik bir perspektif değişimine yol açar: sinemayı filmlerin karşılıklı etkileşim içinde olduğu bir atlas, bir harita olarak kurgulamanın yanı sıra tekil olarak filmleri de insanların "kendi sınırlı dünyalarını ve genel ölçekte dünyayı kavramalarını sağlayan bilişsel bir harita" olarak okumayı önermektedir (*Ibid*, 2006: 24-25).

Nitekim aralarındaki sınırlar giderek kayganlaşan küresel, yerel, ulusal gibi ortaklık ve benzerlik talep eden genelleştirici kategorilerin ve dijitalleşmeyle beraber ayırt edilmesi zorlaşan uzamsal ölçeklerin dışına çıkılması yetmemektedir. Sinemanın çok boyutlu küresel ağa nasıl eklendiği anlatımsal ve estetik boyutlarıyla bu ağın bir parçası olan film deneyiminden bağımsız değildir. Diğer görsel iletişim araçlarına eklenerek ve dijital teknolojilerle sınırları genişleyen çağdaş sinemanın örnekleri, sanat ve kültürde evrensel ilkelerin ve hiyerarşilerin ortadan kalktığı, zaman mekan algısının değiştiği postmodern dünyayı düşünmek ve kavramak için yeni ifade, hissetme ve düşünme yolları sunmaktadır. Bu filmlerin her biri keşfedilmek üzere kendi haritasını kendinde taşıyan, birbirinden ayrı ama birbirine bağlı dünya tahayyülleri ve tasarımları veya dünyayla insan arasında süregiden uyumsuzluğu ve anlam kaybını giderecek bir deneyim haritası olarak incelenebilir. "Dünya sineması" bu çerçevede içinde yaşadığımız dünyaya ait bir sinema olarak kavramsallaştırılıp, sinemanın dünyayla ilişkisi üzerinden okunma ihtimalini de barındırırken, kavramsal olarak "dünya", öznellik deneyiminin bir parçasına, sinemanın projeksiyonundan geçerek yorumlanan, deneyimlenen, hayal edilen ve biçimlendirilen bir mekâna dönüşmektedir.

Filmlerin içerikleri yeni temsil ve anlam biçimlerinin dolaşımına bağlı bir dünya görüşü ve bilişsel bir süreç olarak küreselleşmeyi yakından ilgilendirirken, sinemanın ortak bir anlam ve imgelem dünyası üzerinden paylaşılan ve deneyimlenen bir dünya yaratma gücü ise küreselleşmenin eleştirilerine karşı bir çözüm arayışı olarak düşünülmüştür. Yaşam deneyimlerinin giderek büyük bir hızla imgeler vasıtasıyla üretilip tüketildiği, piyasa değerlerinin toplumsal alanları fethettiği, kitle iletişim araçlarının düşünsel ve libidinal enerjileri kanalize ederek öznellik biçimlerine zarar verdiği, toplumsal bağların ve kolektivite biçimlerinin anlamını kaybettiği küreselleşme çağında sinematografik imgelerin insanı ve

çevresini anlamlandırma kapasitesi de önem kazanmıştır. Sinemanın gerçeklikle ilişkisi ve kolektif bir sanat olma nitelikleri toplumsal birliktelik formlarının çözüldüğü bir çağda ulusötesi bir toplum fikrini canlı tutmaktadır (Frodon, 2006) Deleuze eğlence ve enformasyon işlevlerinden sıyrıldığında sinemada totalitarizmler sonucu insan ve dünya arasında kaybedilen uyumu telafi etme, dünyaya olan inancı yenileme gücünü görmektedir (Deleuze, 1985: 222-223).

Sonuç

Sosyo-ekonomik, jeo-politik ve estetik boyutlarıyla küreselleşmenin postmodern çağda sinemayla ilişkisi; genellikle uluslararası sinemada endüstriyel örgütlenmeden film içeriklerine, küresel, ulusal ve yerel arasındaki sınırların bulanıklaşması, Hollywood egemenliği, kültürel çeşitlilik ve homojenleşme, küreselleşmeyle bağlantılı göçerlik ve yersizyurtsuzluk gibi meseleler üzerinden yeni bir dünya düzeninin kültürel üretim üzerindeki etkisi çerçevesinde ele alınmaktadır. Ancak bu ilişki söz konusu tartışmayı aşan birçok kritik meseleyi de (estetik-pratik ilişkisi, etik vb.) barındırmaktadır. Sinema küresel ekonominin ve küresel imge endüstrilerinin bir parçası, arzuların ihtiyaç ve haz üretimi üzerinden kontrolüne yönelik bir gösterge rejimi olarak düşünülebilmektedir. Nitekim bireylerin dünyaya bakışını genellikle de baskın anlayışlar üzerinden şekillendiren filmler, totaliter oluşumların denetim aracı olmaya ve endüstri tarafından dizginlenmeye devam etmektedir. Küreselleşme kuramlarının birçoğu ise kültürün önemli bir parçası olan “imge endüstrilerinin” durumunu ve kültürel değer krizini vurgulamaktadır.

Sinema küreselleşen dünyada estetik ve etik ilişkisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, iletişim ve eğlence işlevleri dışında dünyanın ve dünyayla olan bağın “düş”lenmesini, yeni beraber yaşama biçimlerinin ve salt rasyonel bir kurguya tabi olmayan öznelliklerin düşünülmesini ve ortak deneyim sahalarının açılmasını sağlayan sanatsal ve kültürel bir pratik olarak da ele alınabilmektedir. Bu açıdan çağdaş dünyanın deneyimlerini, insanlığın yeni paradigmasını düşünme, deneyimleme ve paylaşma imkânlarını doğasında barındıran sinema, küreselleşmenin olumsuz etkilerine karşı mücadele etmek için bir kaynak olarak sorgulanmaktadır. Sinema küreselleşme bağlamında, sermayenin durmaksızın parsellemeye çalıştığı sanatsal ve kültürel üretim ve dolaşım ağında hala sınırlar ötesi topluluk ve evrensel etkileşim vaadini taşıyor gözükmektedir.

Kaynakça

- Abel, R. (ed.), (2004). *Encyclopedia of Early Cinema*, London: Routledge
- Andrew, D., (2009). "Time zones and jetlag. The flows and phases of World cinema", içinde *World Cinemas, Transnational Perspectives* (ed.) Nataša Đurovičová, Kathleen Newman, London: Routledge, 59- 89
- Adorno, T. W. (2005). "Culture industry reconsidered" içinde *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge
- Benjamin, W. (2004) [1936]. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" içinde *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı ve Kredi Yayınları, 50-86
- Bordwell, D., Saiger, J., ve Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London: Routledge& Keagan Paul
- Burch, N. (1986) [1968], *Une Praxis du Cinéma*, Paris: Gallimard
- Casetti, F. (2011). "Sinemasal Deneyim", çev. Defne Kırmızı, içinde *Sinecine*, 2 (2), 81-93
- Chomsky, N. (2003). *Hegemony or Survival. America's Quest for Global Dominance*, New York: Metropolitan Books
- Deleuze, G., (1985). *Cinéma 2: L'Image-temps*, Paris: Ed. Minuit
- Frodon, J.-M., (2006) *Horizon Cinéma. L'art du Cinéma à l'âge du numérique et de la mondialisation*, Coll. 21ème siècle, Paris: Ed. Cahiers du Cinéma
- Gaudreault, A. ve Gunning, T., (2006) [1986] "Early Cinema as a Challenge to Film History" içinde *The Cinema of Attractions Reloaded*, çev. Joyce Goddin ve Wanda Strauven, ed. Wanda Strauven, Amsterdam: Amsterdam University Press, 365-380
- Getino, O. ve Solanas, F., (2004) [1969] *Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema for the Liberation of the Third World*", içinde: *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, (ed.) Scott MacKenzie, California : University of California Press, 230-250
- Giddens A., (1994) [1990], *Les conséquences de la modernité*, çev. O. Meyer, Paris: Ed. L'Harmattan
- Giddens, A. (1991), *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford: Stanford University Press
- Dennison, S. ve Lim, S. H. (2006). "Situating World cinema as a theoretical problem" içinde (ed.) S. Dennison ve S. H. Lim, *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, London: Wallflower Press
- Hall, S., (1997) [1991], « The local and the global: Globalization and ethnicity », 19-39, içinde: (ed.) Anthony D. King, *Culture, Globalization and the World-System. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hardt, M. ve Negri, A. (2001). *Empire*, Cambridge M.A: Harvard University Press
- Harvey D., 1989, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, London, Basil Blackwell
- Hansen, M. (2009) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Horkheimer, M. (1994) [1974]. *Crépuscule. Notes en Allemagne (1926-1931)*, çev. Sabine Cornille ve Philippe Ivernel, Gallimard
- Jameson, F., (1998) *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Londres : Verso

- Kay, J. (2005) "The long, hot Summer: the blockbuster release schedule", *Screen International*, n° 1493, le 18 mars 2005, 11
- Mattelart, A. (1976). *Multinationales et systèmes de communication. Les appareils idéologiques de l'impérialisme*, Paris: Anthropos .
- Mattelart, A. (2008) « Pour une critique des théories de la mondialisation culturelle », içinde *Questions de communication*, no: 13
- Mattelart, A. (2000) [1996], *Networking the World, 1794-2000*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moretti, F. (2000), "Conjectures on World Literature", içinde *New Left Review*, 1 (Jan/Feb), 54-68
- Moretti, F. (2001), "Planet Hollywood", içinde *New Left Review*, 9 (May/June), 90-101
- Nagib, L. (2006) "Towards a positive definition of world cinema" içinde Dennison, S. ve Lim, S. H. (eds.). *Remapping world cinema*. London: Wallflower Press, 30-37
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. London: Oxford University Press
- Robertson, R. (1992). *Globalization. Social Theory and Global Culture*, London, Sage.
- Said, E., (1993). *Culture and Imperialism*, New York: Random House
- Shohat, E., ve Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London: Routledge
- Schiller, H. I. (1971). *Mass Communications and American Empire*, New York: A.M. Kelley
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and Culture*, Chicago: University of Chicago Press
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural Imperialism: a critical introduction*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Wallerstein, I. (2006). *Comprendre le monde. Introduction à l'analyse des systèmes-mondes*, Paris : La Découverte
- We Put the World Before You By Means of The Bioscope and Urban Films
Katalogu Internet Arşivi: <https://archive.org/details/weputworldbefore00unse>