

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**AMERİKAN SİNEMASINDA AFRİKA KÖKENLİ  
AMERİKALILARIN TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

YAŞAR FURKAN TÜRKYURT

**İSTANBUL, 2018**

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO-TELEVİZYON-SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

Tezin Adı:

**AMERİKAN SİNEMASINDA AFRİKA KÖKENLİ  
AMERİKALILARIN TEMSİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

**YAŞAR FURKAN TÜRKYURT**

Tez Danışmanı:

**PROF. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS**

**İSTANBUL, 2018**



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi YAŞAR FURKAN TÜRKYURT'nın AMERİKAN SİNEMASINDA AFRIKA KÖKENLİ AMERİKALILARIN TEMSİLİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 21.06.2018 tarih ve 2018-17/24 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi ....2...../.....07...../.....2018.....

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. ALA SIVAS GÜLÇUR	

## ÖNSÖZ

Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı Yüksek Lisans programında yazılan bu tez çalışması, sinema ve kültürel çalışmalar alanına referansla, sinemada temsil konusu üzerine eğilmektedir. Amerikan sinemasındaki temsillerin sinema tarihi açısından önemli bir yerde durması nedeniyle, filmlerdeki Afrika kökenli Amerikalıların temsilleri üzerine çalışılarak, bu alana bir katkı sağlanması amaçlanmıştır.

Akademik hayatımın bu önemli noktasında, yüksek lisans tezimin yazımında büyük emeği olan hem yardımlarıyla hem de bilgisi ve deneyimiyle öğrencilik hayatım boyunca yanımda olan danışmanım Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim sürecinde bizlere çok şeyler katan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Şükran Esen'e tez jürimde olmayı kabul ettikleri için çok teşekkür ederim. Yoğun bir süreç içinde tez jürimde olmayı kabul eden Doç. Dr. Ala Sivas Gülçur'a da teşekkür ederim. Bu uzun süreçte her zaman yanımda olan başta annem Türkan Özcan olmak üzere bütün aileme ve arkadaşlarıma bana desteklerini esirgemedikleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yaşar Furkan Türkyurt

İSTANBUL, HAZİRAN 2018

## ÖZET

### AMERİKÂN SİNEMASINDA AFRİKA KÖKENLİ AMERİKALILARIN TEMSİLİ

Türkyurt, Y. Furkan

Yüksek Lisans Tezi, Sinema Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof.Dr. Zeynep Çetin Erus

Haziran, 2018, 107 sayfa

Bu çalışma, Amerikan sinema tarihindeki Afrika kökenli Amerikalı temsillerinin, filmlerde nasıl inşa edildiğinin belirlenmesi amacıyla kaleme alınmıştır. ‘İrksallaştırılmış’ popüler temsillerin nasıl üretildiği ve Amerikan sinema tarihindeki Afrika kökenli Amerikalıların nasıl bir temsil rejimi oluşturularak, filmlerde temsil edildikleri incelenmiştir. Bu bağlamda, Afrika kökenli Amerikalı temsillerine ait değerlendirmelerden yola çıkarak, Amerikan sinemasının siyahlığa yönelik, temsil politikalarının işleyişine dair bir yoruma ulaşılmaya çalışılmaktadır. Böylece, Amerikan sinema tarihi açısından temsillerin nasıl geliştiği ve değişiminin hangi pratiklerle sağlandığının görülmesi hedeflenmektedir.

Bu çalışmada örneklem olarak, 2010’lu yıllarda Akademi ödülü almış Afrika kökenli Amerikalıların temsillerini içeren filmler incelenmiş, bu filmlerdeki temsillerin geçmiş dönemlerdeki basmakalıp tiplerin izlerini taşıdığı görülmüştür. Ayrıca, siyahlık, beyaz-siyah ikili karşıtlığı üzerinden filmlerin anlatısına yerleştirilmektedir. Ancak, ele aldığımız dönem içinde mevcut söylemden farklı; özellikle senarist ve yönetmenliğini Afrika kökenli Amerikalıların ürettiği filmlerin içinde, siyahlık temsili, siyah topluluğunun ırksal, toplumsal ve kimlik sorunlarına yönelik temsillerin de üretilebildiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** sinemada temsil, Amerikan sineması, Afrika kökenli Amerikalılar, siyah sineması, basmakalıp tipler

## ABSTRACT

### REPRESENTATION OF AFRICAN-AMERICANS IN AMERICAN CINEMA

Turkyurt, Y. Furkan

Master Thesis, Cinema Programme

Supervisor: Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus

June 2018, 107 pages

This study aims to investigate how African-Americans representations have been constructed in movies throughout US history of film. It examines also production process in which “racialized” popular representations have taken shape in movies. In this context, bearing in mind that movies representing African-Americans, we tried to analyze the diversity policy in the American cinema. Thus, it aims to study how those representations in the history of American cinema were developed and how the practices of change have been witnessed.

Consequently, the representations of African-Americans in awarded movies by Academy show that main conflict settled according to white-black conflict by alluding stereotyped attitudes from the previous movies. However, it's also worth to mention a different perspective in movies which were directed or written a script by African-Americans in the period we have discussed, by drawing attention to societal issues and identity values of black community.

**Keywords:** representation in cinema, American cinema, African-Americans, black cinema, stereotyping

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa No.

1. GİRİŞ .....	1
2. TEMSİL TEORİLERİ BAĞLAMINDA SİNEMADA TEMSİLİN İNCELENMESİ.....	4
2.1. Temsil Olgusu .....	4
2.1.1. Stuart Hall ve Temsil Teorisi .....	6
2.1.2. Göstergebilim Açısından Temsil Olgusu .....	9
2.1.3. Foucault ve Söylemsel Temsil Anlayışı .....	11
2.2. Temsil ve İdeoloji Açısından Sinemaya Bakış .....	13
2.2.1. Sinemada Anlam ve Sinemasal İmgenin Oluşumu .....	15
2.2.2. Sinemada Gerçeklik ve İdeoloji .....	19
2.3. Kültür Endüstrisi ve Sinema .....	25
3. AMERİKAN SİNEMASINDA ‘SİYAH’ TEMSİLLERİNİN TARİHSEL OLARAK İNCELENMESİ.....	30
3.1. Siyah İmgesinin Oluşumunda ‘İrksal Farkın Sahnelenmesi’ .....	30
3.2. Erken Dönem Amerikan Sinemasında ‘Öteki’ Olarak ‘Siyah’ Temsilleri .....	34
3.2.1. Amerikan Sinemasında İrksal Temsil Pratikleri Olarak ‘Siyah’ Basmakalıp Tiplerleri .....	34
3.2.2. Amerikan Sinemasında İrksal ‘Öteki’nin Temsili: <i>Bir Ulusun Doğuşu</i> Filmi .....	37
3.3. Amerikan Sinema Tarihinde Kronolojik Olarak ‘Siyah’ Temsilleri.....	41
3.3.1. Amerikan Sinema Tarihinde Afrika Kökenli Amerikalılar .....	41
3.3.2. Anaakım Sinemada Karşı Temsil Pratiği Olarak Siyah Sömürü (Blaxploitation) Filmleri.....	47
3.3.3. Bağımsız Siyah Sineması .....	51

3.3.4. 1990’lar ve Sonrası Anaakım Sinemada Afrika Kökenli Amerikalıların ‘Yeri’ .....	57
4. 2010’LU YILLARDA AKADEMİ ÖDÜLLÜ FİLMLERDEKİ AFRİKA KÖKENLİ AMERİKALI TEMSİLLERİNİN İNCELENMESİ .....	63
4.1. <i>Acı Bir Hayat Öyküsü (Precious)</i> Filminin İncelenmesi.....	65
4.1.1. Filmin Künyesi .....	65
4.1.2. Filmin Konusu .....	66
4.1.3. <i>Acı Bir Hayat Öyküsü</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi	66
4.2. <i>Duyguların Rengi (The Help)</i> Filminin İncelenmesi .....	71
4.2.1. Filmin Künyesi .....	71
4.2.2. Filmin Konusu .....	72
4.2.3. <i>Duyguların Rengi</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi .....	72
4.3. <i>Zincirsiz (Django Unchained)</i> Filminin İncelenmesi .....	75
4.3.1. Filmin Künyesi .....	75
4.3.2. Filmin Konusu .....	76
4.3.3. <i>Zincirsiz</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi .....	76
4.4. <i>12 Yıllık Esaret (12 Years a Slave)</i> Filminin İncelenmesi .....	80
4.4.1. Filmin Künyesi .....	80
4.4.2. Filmin Konusu .....	81
4.4.3. <i>12 Yıllık Esaret</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi .....	81
4.5. <i>Çitler (Fences)</i> Filminin İncelenmesi .....	84
4.5.1. Filmin Künyesi .....	84
4.5.2. Filmin Konusu .....	85
4.5.3. <i>Çitler</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi.....	85
4.6. <i>Ay Işığı (Moonlight)</i> Filminin İncelenmesi .....	88
4.6.1. Filmin Künyesi .....	88
4.6.2. Filmin Konusu .....	88
4.6.3. <i>Ay Işığı</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi.....	89
4.7. <i>Kapan (Get Out)</i> Filminin İncelenmesi.....	92
4.7.1. Filmin Künyesi .....	92

4.7.2. Filmin Konusu .....	93
4.7.3. <i>Kapan</i> Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi .....	93
5. SONUÇ.....	96
6. KAYNAKÇA.....	101

## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
Şekil 1: <i>Acı Bir Hayat Öyküsü</i> Film Afişi.....	65
Şekil 2: <i>Duyguların Rengi</i> Film Afişi.....	71
Şekil 3: <i>Zincirsiz</i> Film Afişi.....	75
Şekil 4: <i>12 Yıllık Esaret</i> Film Afişi.....	80
Şekil 5: <i>Çitler</i> Film Afişi.....	85
Şekil 6: <i>Ay Işığı</i> Film Afişi.....	89
Şekil 7: <i>Kapan</i> Film Afişi.....	93

## **KISALTMALAR**

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

AIDS: Acquired Immune Deficiency Syndrome (Edinilmiş Bağışıklık  
Eksikliği Sendromu)

Akt.: Aktaran

Bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Editör

NAACP: National Association for the Advancement of Colored People (Siyahi  
İnsanların Gelişmesi İçin Ulusal Birlik)

OED: Oxford English Dictionary (Oxford İngilizce Sözlük)

PBS: Public Broadcasting Service

TDK: Türk Dil Kurumu

US: United States (Birleşik Devletler)

# 1. GİRİŞ

Kültürel Çalışmalar alanında önemli bir yeri olan temsil olgusu kendisinde çok anlamlılık barındıran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan ilk olarak modern temsil teorilerine genel olarak değinildikten sonra, sinemada temsil açısından filmlerle üretilen temsillerin, gerçekliği belirlemeye yönelik söylemler oluşturduğu fikrinin üzerinde durulmaktadır. Ardından, Kültürel Çalışmalar alanında önemli bir yere sahip olan Stuart Hall'ün medya çözümlerinde kullandığı yöntemler üzerinden, 'ırksallaştırılmış' popüler temsillerin nasıl inşa edildiğine değinilmektedir.

Çalışma, başlıca üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin birinci bölümünde, temsil kavramına getirilen yaklaşımlar incelendikten sonra bir kültür endüstrisi olarak sinema tarafından üretilen ve kitleler tarafından alımlanan temsillerin nasıl bir 'temsil rejimine' dönüştüklerinin izi sürülmektedir. Tezin ikinci bölümünde ise tarihsel olarak Amerikan sinemasının ürettiği Afrika kökenli Amerikalı temsillerine odaklanılmaktadır. Sinema tarihi açısından genellikle hem modern sinemanın hem de Amerikan sinemasının başlangıç noktası olarak kabul edilen *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915)* filmiyle birlikte Amerikan anaakım sinemasının ürettiği Afrika kökenli Amerikalıların temsillerine göz atılmaktadır. Tezin son bölümünde ise, 2010'lu yıllar boyunca Akademi tarafından ödüllendirilmiş filmlerdeki temsillere odaklanılarak, Afrika kökenli Amerikalıların filmlerdeki temsillerinin nasıl inşa edildiğinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Amerikan sineması içinde üretilen filmlerdeki temsillere bakıldığında, temsillerin ikili karşıtlıklar yapısı içinde inşa edildiğini söyleyebiliriz. Bu yapının bir ucuna beyaz olan ve diğer ucuna ise siyah olan yerleştirilirken, tezin izleği olarak siyahlığın yerleştirildiği temsil pratiklerinin izi sürülmektedir. Bu temsiller genel olarak beyaz olanın egemen olduğu ve siyahın ırkçılığa maruz kaldığı bir düzlemde şekillenmektedir. Çoğu zaman bir öteki olarak temsil edilen 'siyahlık', anaakım Amerikan sinema tarihi boyunca farklı boyutlara sahip olarak değişimlere uğrasa da, temsillerin görünümünü şekillendiren beyaz-siyah karşıtlığı üzerinden yeniden inşa edilmektedirler. Amerikan sinema tarihi boyunca üretilen bu temsiller Akademi

tarafından da ödüllendirilerek, temsil politikaları açısından kendi döneminin sinema tarihinde güçlü bir yer edinmelerine sebep olmaktadır.

Anaakım Amerikan sinema tarihindeki bu temsillere bakılırken, beyazların ürettikleri örneklerle, siyahların çektiği filmlerdeki temsillerin birbirlerinden farklı oldukları hususuna dikkat edilmektedir. Böylece Amerikan sinema endüstrisinin hegemonyası olan beyaz bakışın ürettiği basmakalıp tiplerin dışında sinema tarihindeki konumlandırılan yerden farklı olarak, bu kalıplara karşı temsillerin de üretilebildiği görülebilmektedir. Afrika kökenli Amerikalı temsillerine ait değerlendirmelerden genel olarak, Amerikan sinemasının siyahlığa yönelik temsil politikasının işleyişine dair bir yoruma ulaşılmaya çalışılmıştır. Böylece Amerikan sinema tarihi açısından temsillerin nasıl geliştiği ve değişiminin hangi pratiklerle sağlandığının görülmesi hedeflenmektedir.

Oscar ödülü verilen filmler, Amerikan sinemasının gelişimi, değişimi ve aynı zamanda Amerikan toplumundaki yönelimleri ve döneminin anlayışını, zevklerini de yansıtmaktadır. Bu bakımdan, Akademi Ödülleri'nin temsil değeri, Amerikan sineması açısından büyük bir öneme sahiptir. Akademi Ödülleri ve Oscar töreni her yıl televizyondan küresel çapta yayınlanmaktadır. Oscar ödülleri kazananlar kahraman olarak görülmekte ve kendilerini sinema endüstrisi içinde kanıtlamaktadırlar. Filmlerin gişe başarısını ve dünya genelinde tanınırlığını arttırdığı için hem mali başarıyı hem de prestiji beraberinde getirmektedir (Erus, 2005, s. 165). Aynı zamanda Oscar kazanan filmler çoğunlukla kendi zamanının, döneminin ruh halini de yansıtmaktadır (Kellner, 2013, s. 27). Özellikle son dönemdeki Oscar ödüllü filmlerdeki temsillerin hem kendi dönemine dair hem de Amerikan sinema tarihi açısından tarihsel olarak temsil ettiği değer noktasında ayrıldığı için, Oscar ödülü alan filmlerdeki temsillere odaklanılarak, Afrika kökenli Amerikalıların filmlerdeki temsillerinin nasıl inşa edildiklerinin değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

İncelemede, 2010'lu yıllardaki Akademi Ödülleri'nde Oscar ödülü almış, Afrika kökenli Amerikalı temsilleri barındıran filmler inceleme alanına dâhil edilmiştir. Bu doğrultudan yola çıkılarak incelenen filmlerin kapsamı: filmlerin görsel-sinemasal gösterge değeri taşıyan temsiller incelendiği için ses kategorisinde verilen ödüller

dışarıda bırakılmıştır. Bu açıdan inceleme kapsamına girmiş ödüller ise filmlerin oyuncularına En iyi Erkek ve Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek ve Kadın Oyuncu; senaryosuna verilen En İyi zgn Senaryo dl ve filme verilen En İyi Film dl kategorilerinde ödül almış filmler arasında tespit edilmiş olan Afrika kökenli Amerikalı temsilleri ve siyahlık teması barındıran filmler, tezin inceleme kümesini oluşturmaktadır. Bu filmlerin ortak özellikleri ise tema olarak ‘siyah merkezli’ filmler olarak değerlendirilmesidir.

Son döneme ait inceleyeceğimiz filmlerin eleştirisinde, Afrika kökenli Amerikalılara ait görsel temsillerin nasıl ve hangi temsil pratikleriyle inşa edildiğini anlayabilmek için ‘siyahlığın’ nasıl gösterildiği konusunda göstergebilimsel temsil anlayışına uygun olan, göstergebilimsel eleştiri yönteminden yararlanılmaktadır. Filmlerin tarihsel, toplumsal ve politik olarak kapladığı yerleri ve içerdikleri temsillerin hangi anlamlara geldiğini ortaya çıkarmak adına ideolojik ve sosyolojik eleştiri yönteminden de yararlanılmaktadır. Böylelikle filmlerin sinemada temsil meselesinde nerede konumlandıkları hakkında bir sonuca varılmaya çalışılmaktadır.

## 2. TEMSİL TEORİLERİ BAĞLAMINDA SİNEMADA TEMSİLİN İNCELENMESİ

Bu bölümde kültür kuramcılarının temsil olgusu hakkındaki değerlendirmelerine yer verilmekte ve bir kültür endüstrisi olan sinemada, sinemasal göstergeler vasıtasıyla inşa edilen temsillere içkin anlamların, nasıl ideolojik gerçeklikler oluşturdukları üzerinde durulmaktadır.

### 2.1. Temsil Olgusu

Temsil olgusu, farklı disiplinlerde birbirlerinden farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal bilimler alanında da oldukça fazla kullanılan temsil kavramını Kültürel Çalışmalar ve modern temsil teorileri açısından ne anlama geldiğini sorgulamadan önce kelime anlamlarını açıklayarak başlamak uygun olacaktır. Sözlük anlamı itibariyle üç şekilde tanımlandığı görülmektedir. Birincisi, “birinin veya bir topluluğun adına davranma” şeklinde tanımlanmaktadır. İkincisi ise, “hak ve görevleri bakımından bir kimse yada bir topluluğun adına davranmak” iken, son olarak bir eseri sahneye koymak, belirgin özellikleriyle yansıtmak, sembolü olmak” (TDK, 2017) şeklinde tanımlanmaktadır. Dolayısıyla kavramın kendisinde çok anlamlılık barındırdığı söylenebilir.

Temsil kavramı günümüzde birçok anlama sahip olmakla birlikte, bunların bazıları, Kant’ın temsil hakkında yazdıklarında olduğu gibi felsefeyle, bazıları da dilin alanıyla ilgili yorumlardır; anlatımın işaret yoluyla nasıl üretilip örgütlendiğini ele alır. Ayrıca psikoloji, felsefe, sinema, edebiyat, medya, iletişim, sanat, görsel kültür, politika, yönetim, sosyoloji ve dilbilim gibi alanlarda da kullanılmaktadır. Jen Web, temsilin kullanıldığı alanların çoğunda, metinlerin yerleşik, altta yatan anlamlarını ortaya çıkarma yolu olarak kullanıldığını söylemiştir. Web’e göre, örneğin, bir filmde kadınların nasıl temsil edildiği, hem film yapımcısının kadınlara yönelik tutumunu hem de genel olarak kadınların belli bir ortamda, yani filmin yapıp dağıtıldığı ortamda nasıl görüldüğünü, anlaşıldığını veya bilindiğini göstermektedir (Varol, 2016, s. 12).

Temsil kavramının İngilizce'deki karşılığı olan representation, Latince raepresentare kelimesinden türetilmiştir. Dilimizde ise 'yeniden sunum' şeklinde tercüme edilmektedir. Repraesentare, köken olarak ise sunmak, yeniden göstermek anlamlarından gelmektedir. Temsil kavramı günümüzde daha çok, "bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiç bir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi" (Cevizci, 2000, s. 1019) şeklinde tanımlanmaktadır.

Temsil kavramının düşünce dünyasında önemli bir yer edinmeye başlaması ise 12. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bu dönemde temsil kavramı tinsel dünyayla ilişkilendirilmiştir. Aristoteles'in eserlerinin Latince'ye çevrilmesiyle, düşünürün temsile yönelik simgesel yaklaşımı Orta Çağ Avrupası'na ulaşmıştır. Simgesel temsil, dönemin skolastik düşünürlerinin simge tanımı; zihnin işleyişi için kendisi dışında bir şeyi temsil eden şey şeklindedir. Bu tanım, temsili 'işaret etme' anlamına yaklaştırmış, 'ikame' ve 'benzerlik' anlamlarından uzaklaştırmıştır. 14. yüzyılın sonlarında, 'yeniden hatırlamak' şeklinde yorumlanmıştır. 15. yüzyılda imge, resim, oyunların hazırlanması ve sahnelenmesi anlamı da dahil olmuştur. 17. yüzyılda ise bu terim, birileri adına hareket eden kişilerin ikame varlığını ifade etmek üzere parlamenterler için de kullanılmaya başlanmıştır (Varol, 2016, s. 17-18).

Temsil olgusunu inceleyebilmek adına başvurabileceğimiz mimesis, Antik Yunan metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Latince kökü mimeisthai 'taklit etme' anlamından türeyen bu kavram, "sanatta gerçekliği temsil etme veya taklit etmek olarak tanımlanmaktadır" (OED, 2017). Bu anlamda temsil kavramının kökeninde yer alan mimesis, Platon ve Aristoteles'in güzellik felsefelerine dayanan taklidi sanat anlayışından gelmektedir. Aristoteles sanatın taklitten doğduğunu ileri sürmekteyken, Platon ise nesnelere, ideaların birer taklidi olduğunu söylemekteydi (Hançerlioğlu, 2004, s. 392). Platon ve Aristoteles'e göre sanat, bir taklit (mimesis)'tir (Hançerlioğlu, 2004, s. 364).

Aristoteles, temsil edilebilir şeyleri üç başlığa ayırmaktadır; şeyleri ya olmuş oldukları veya şimdi oldukları gibi, ya söylendikleri veya sanıldıkları gibi, ya da olmaları gerektiği gibi temsil etmek. Paul Ricoeur, temsil olgusunu Aristoteles'in

gerçeğe-benzer ile Retorik'in temel kategorisinden biri olan inandırıcı arasında kurduğu ilişki açısından değerlendirerek, Aristoteles'in, "olanaksız ama gerçeğe-benzeri, olanaklı ama inandırıcı olmayana yeğlemek gerekir" şeklindeki yorumuyla birlikte hatırlayarak, Aristoteles'in inandırıcıyı açıkça, gerçeğe-benzerin bir niteliği haline getirdiğini belirtir (Ricoeur, 2007, s. 104).

Immanuel Kant, temsili bilinçli herhangi bir zihinsel oluşum, gerçekleşme veya aktivite anlamında kullanmaktadır. Temsil, zihinsel imgeden başka bir şey değildir. Kant'ın temsille ilgili düşünme sürecinde devrim olarak da kabul edilen katkısı, bilginin yalnızca nesnel gerçekliğe değil, aynı zamanda insan aklının kendisine de bağımlı olduğu yönündeki fikridir. Kant, temsilin gerçeklikle zihin kategorileri arasındaki geleneksel aracı rolünü saklı tutarken, bir yandan da, gerçekliğin zihin kategorilerini değil, zihin kategorilerinin gerçekliği belirlediğini ileri sürmüştür. Zira bildiğimiz, deneyimlediklerimiz ve zihnimizin yapısıyla sınırlıdır. Kant'ın deyiimiyle biz olguları, yani nesnelere bize göründükleri şekillerini biliriz (Varol, 2016, s. 22-23).

Varol, Hegel'in temsile bakışının imgelerle bağlantılı olduğunu ve Hegel'in bu imgelemin kalıcılaştırıcı işlevine yaklaşımını ise Kant'tan yararlanarak kullandığını aktarmıştır. Hegel, temsil anlamında kullandığı 'vorstellung' kavramının da imgesel ve resimsel düşünmek anlamına geldiğini vurgulamaktadır. Hegel'in temsilin işleyişiyle ilgili olarak belirlenimlerini açıklarken, temsilin bir süreç, imgeden düşünceye doğru ilerleyen bir hareket olduğunu vurgulamaktadır (Varol, 2016, s. 23-24).

### **2.1.1. Stuart Hall ve Temsil Teorisi**

İngiliz Kültürel Çalışmalar alanının kurucularından ve alana büyük katkıları olan sosyolog Stuart Hall, temsil kavramını çalışmalarının odağına koymaktadır. Ona göre temsil, anlam ve dili kültürle birleştirir: dil en kapsayıcı bir şekilde, anlamı ortaya çıkaran araç olarak tanımlandığı takdirde, temsil ise dünyayı anlamlı bir şekilde ifade etmek için bu dilin kullanılması olarak tanımlanmaktadır (Hall, 1997, s. 15). Ancak hepsi bununla sınırlı değildir. Temsil, bir kültürün üyeleri arasında anlamın değiştirildiği ve üretildiği sürecin de önemli bir parçasıdır. Bu ise şeylerin temsil edilen ya da ifade edilen imgeleri ve göstergeleriyle, dilin kullanımını içermektedir. Hall,

burada bardak örneğine başvurur: elinizdeki bir bardağı bırakıp odadan çıktığınızda, artık bardak fiziksel olarak orada bulunmadığı halde hâlâ bardak hakkında düşünebilirsiniz. Gerçekte, bir bardakla düşünmezsiniz, bardak kavramıyla düşünürsünüz. Aynı şekilde, gerçek bardakla da konuşamazsınız, yalnızca bardak kelimesiyle konuşabilirsiniz. Bu noktada temsil kavramı devreye girmektedir. Temsil, dil aracılığıyla zihnimizdeki kavramların anlamlarının üretimidir. Temsil, bize insanların, nesnelere, olayların gerçek dünyasının ya da hayali nesnelere, insanların ya da olayların hayal ürünü dünyasının her ikisini de ifade etme gücünü veren dil ve kavram arasındaki bağıdır (Hall, 1997, s. 17).

Hall, temsil kavramının nasıl işlediğini sorgular. Temsil kavramı hakkındaki tartışmaların temelde üç farklı yaklaşımda toplandığını ifade eder: yansıtmacı (reflective), niyetsel (intentional) ve yapısalcı (constructionist) yaklaşım (Hall, 1997).

Yansıtmacı yaklaşımda dil bir nevi ayna işlevini görür ve dünyada halihazırda var olan gerçek anlamı yansıtır. Antik Yunan'daki dilin ve resimlerin doğayı nasıl yansıttığını açıklamak için kullanılan mimesis kavramına atıfta bulunarak, Yunanlıların Homeros'un abide destanı İlyada'da bir dizi kahramanlık olaylarının 'yansıtılarak' temsil edildiğini belirtir. Niyetsel yaklaşım, konuşanın veya yazarın dil üzerinden, dünyadaki nesnelere kendisinin verdiği anlamı inceler. Bu yaklaşımda anlamı üreten önemlidir. Buradaki sorun, dilin kendi başına iletişimsiz olması ve dilin paylaşılan kodlara ve dilsel uzlaşmalara bağımlı olmasıdır. Yapısalcı yaklaşım ise dilde anlamın ne şeylerde, ne de bireyin dili kullanımında olduğunu belirtir. Yapısalcı yaklaşımı savunanlar, gerçek dünyanın varlığını yadsımaz, ancak anlamın bu dünyada içkin olmadığını, kavramların temsili için dil sistemini kullandığımızı düşünürler. Diller, gerçek denilen dünyadaki nesne, insan ve olayları simgelemek ve onlara gönderme yapmak üzere 'işaretler' kullanır. Fakat maddi dünyanın açık anlamda bir parçası olmayan hayali şeyler, fantezi dünyası veya soyut fikirlere de gönderme yapabilir. Dille gerçek dünya arasında basit bir yansıtma, taklit veya birebir eşleşme ilişkisi yoktur. Anlam dil içinde çeşitli temsil sistemleri vasıtasıyla üretilir. Hall'e göre, bu yaklaşımda anlam temsil vasıtasıyla üretilir, işaretleme, yani anlam üretme pratikleriyle inşa edilir: ortak konuşulan dile göre kavramsal haritalarımız ortak bir dille tercüme edilmelidir.

Çünkü, kelimeler, sesler ve görsellerle düşüncelerimizi zihinsel haritamızdaki kavramlarla ilişkilendirebiliriz. Kültürümüzün anlamsal yapısını oluşturan, zihnimizdeki bu kavramlar, sesler ve resimler genel olarak ‘işaretler’ olarak isimlendirilmektedir (Hall,1997, s. 18).

“Kültürel Çalışmalar ve Sinema” isimli kitabında Serpil Kirel, temsil ve öteki kavramının tartışılması açısından kültür kuramcısı Stuart Hall'ün de temsil tanımına yer verir:

*“Temsil, dili kullanarak anlamlı bir şey söyleme ya da diğer insanlara anlamlı bir biçimde sunmaktır. Temsilin anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğunu ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğini söyler” (Kirel, 2012, s. 365).*

Stuart Hall, son dönemlerde en fazla etkili olanın, yapısalcı temsil yaklaşımı olduğunu belirtir. Bu yaklaşımın içindeki iki model ön plana çıkmaktadır. Bunlar, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'den büyük ölçüde etkilenen göstergebilimsel yaklaşım ve Foucault ile ilişkilendirilen söylem yaklaşımıdır. Bu yaklaşımların her ikisi de dilin anlamı nasıl inşa ettiğine ilişkin açıklamalar getirmiştir. Hall, temsil kavramının özünün dil olduğunu belirtir ve anlamlandırmanın, toplumsal ve simgesel öğelerin bir arada eklenmesiyle oluşturulan bir pratik olduğunu vurgular. Hall'e göre, kesin ve nihai bir anlam sabitlenmesi yoktur. Çünkü, insanlar vasıtasıyla anlamı oluşan olayları, şeyleri insandan insana, kültürden kültüre değişiklik gösterdiği bilinmektedir (Varol, 2016, s. 34). Şimdi, yapısalcı temsil anlayışı içinde ön plana çıkan iki modele, öncelikle göstergebilimsel ardından söylemsel açıdan temsil olgularına değinilecektir.

## 2.1.2. Göstergebilim Açısından Temsil Olgusu

Göstergebilim, temsil sürecini sorunsallaştırarak ön plana almaktadır. Göstergebilimde, gerçekliğin her zaman temsil edildiğine dair yaygın bir görüş bulunmaktadır. Doğrudan bir tecrübe gibi ele aldığımız şeyde algısal düzgüler aracılık yapar, algı da burada zihinsel temsili içermektedir. Metinler, gerçekçi gibi görünseler de, aslında kurgusal temsillerdir; temsil her zaman ‘gerçekliğin inşası’ını içermektedir. Temsil kavramını ‘gösterge’ (sign) ve ‘anlamlama’ (signification) kavramlarıyla karıştırmamak gerekir. Buradaki fark, her göstergenin bir temsil olması ancak, her temsilin bir gösterge olmak zorunluluğu taşımasıdır. Bu anlamda gösterge, belirli bir tipin temsilidir; bir temsil ise gösterge olabilir de olmayabilir de. Temsil kendisi hakkında ya da başka bir şey hakkında olabilir, eğer kendisi hakkındaysa, bir nesne (object) oluşturur. Başka bir şey hakkındaysa bir gösterge oluşturur (Dervişcemaloğlu, 2008).

Temsil kuramı olarak kabul gören bir alan olan göstergebilimin, bağımsız bir bilim dalı haline dönüşmesini sağlayan Charles Sanders Peirce, hem dilsel hem de dil dışı göstergelerle ilgili bir kuram tasarlamış ve buna ‘semiotic’ adını vermiştir. Peirce’in gösterge tanımına göre bir şeyin yerini tutan ve nesnesinin yerini alan şeydir:

*“Bir gösterge [sign] ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eş değerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayanı (interpretant) olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: Yani nesnesinin [object] yerini...”*  
(akt., Rifat, 2009, s. 30).

Buradaki gösterge, yorumlayan ve nesne kavramları onun üçlü ayrımını tanımlamaktadır. Peirce’in, göstergelerin sınıflandırmasına yönelik bir başka üçlü tanım ise görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simgedir. Peirce'nin tanımlamaları ile görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder ve canlandırır.

Belirti, nesnesi ortadan kalktığında, kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında ise, bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir. Simge ise yorumlayanı olmadığında kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan gösterge olarak tanımlamaktadır (Rıfat, 2009, s. 31).

Roland Barthes'e göre gösterge terimi, dilbilim alanında bir gösterilen ya da kavram ile bir gösteren ya da işitim imgesi arasındaki birleşimden doğan ögeyi belirtmek için kullanılmaktadır. Göstergebilim, göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alan, çok değişik, devinim içinde bulunan geniş bir alandır. Kimi bilim adamları doğal dilleri de göstergebilimin alanına katarken, kimi bilginler söz konusu etkinlik düzlemini salt dil dışı gösterge dizgeleriyle sınırlandırmaktadır. Göstergebilimi yalnızca bilinçli ve amaçlı bildirişim edimlerine, bu açıdan kavranabilecek anlatım yöntemlerine indirgeyenler olduğu gibi, her türlü anlam aktarma ve anlamlama sürecini bu dal çerçevesinde algılamaya çalışanlar da vardır (Barthes, 1979, s. 10).

Barthes, 20. yüzyılın gösterge anlayışının kaynağı olarak Saussure'ün göstergebilimini, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak tasarladığını ve dilbilimin yerini belirlemek için gereksinim duyulduğunu belirtir. Saussure, özellikle göstergenin iki temel niteliğini vurgulamaktadır. Birincisi, göstergenin nedensizliğidir; gösteren ile gösterileni birleştiren bağ nedensizdir ve keyfidir. Örneğin, 'kedi'ye kedi diyor olmamızın bir açıklaması yoktur. Bunun yerine başka bir şey, kelime de kullanılabilirdi. İkincisi ise, göstergenin çizgiselliğidir. Gösteren, işitimsel nitelikli olduğu için zaman içinde bir yayılım göstermektedir. Peirce ise Saussure'den farklı bir yaklaşım sergiler. Gösterge (sign) ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir (Dervişcemaloğlu, 2010).

Barthes, gösterileni ise şöyle açıklamaktadır:

*“Gösterilen ne tasarımdır, ne de gerçek nesne: Söylenbilirdir. Ne bilinç edimi, ne de gerçeklik olan gösterilen ancak anlamlama çerçevesinde tanımlanabilir: Göstergeyi kullananın ondan anladığı -şey-dir gösterilen. Böylece salt işlevsel*

*bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır. Durumun, özü bakımından, göstergebilimde de başka türlü olmasına olanak yoktur. Nesnelere, görüntüleri, kavramlar, vb. anlam aktardıkları ölçüde bir şey belirtirler: Ancak onlar aracılığıyla söylenebilir, dile getirilebilir bir şey. İki düzlem arasındaki tek ayrılık, göstergebilimsel gösterilenin dilsel göstergelerce anlatılabilir olmasıdır”(Barthes, 1979, s. 35).*

### **2.1.3. Foucault ve Söylemsel Temsil Anlayışı**

Söylem ile ilgili analizler Aristoteles'e kadar geri götürülebilse de, söylem analizi esas olarak Ferdinand de Saussure'le, ama daha ziyade Saussure sonrası araştırmacılar ve özellikle Roland Barthes ve Michel Foucault ile gelişmiştir. Roland Barthes'e göre gösterenlerin sözlük tanımlarının belirttiği anlamların ötesinde, onlardan daha fazla bir anlama sahipmiş gibi görünürler. Söz konusu fazladan, dile getirilmemiş olan anlamları keşfedebilmek için, gösterenlerin tikel bağlamlardaki tikel kullanımlarını belirleyen ek temel bağıntılar öbeğini yeni baştan inşa etmek zorunluluğu vardır. Barthes'ın kendisi bu ek bağıntılar öbeğine (myth) söylem ya da efsane adını vermiştir. Foucault ise, dil pratiğini veya dilin kullanımını belirleyen ek yapıları ideolojik alan başlığı altında çözümler. Ona göre, söz konusu ek yapıları mümkün hale getiren şey, kendisinin söylem formasyonları olarak tanımladığı, kavram, tema ve çıkarların bir birleşimidir. Bu formasyona yapı kazandırıcılık niteliğini veren şey, onları mümkün kılan koşullardır. Cevizci, Foucault'nun söylem ile ilgili çerçevesini şöyle ifadelendirir:

*“Foucault'ya göre toplumsal fenomenler işte söz konusu ek yapıların, söylemi biçimleyen kuralların etkisiyle oluşturulmuş söylem bağlamında ve söylemin içinden kurulur. Söylemin dışında, söylemlerden bağımsız olan tek bir fenomen yoktur. O, bundan dolayı kültürü iktidar mevzilerinin toplumsal ağı olarak görür, söylemi örgütlenmiş ve kurumsallaşmış iktidar ilişkilerinde temellendirir”(Cevizci, 2000, s. 796).*

Stuart Hall'e göre Foucault temsili (representation) daha dar bir kalıp içerisinde kullanmıştır. Temsil sorunu için önemli bir katkıda bulunan Foucault, temsile ilişkin tartışmalara anlamdan ziyade bilginin üretimi açısından yaklaşmıştır. Foucault'daki söylemsel temsil, göstergebilimsel yaklaşımdan farklı olarak tarihselci bir boyut taşımaktadır. Anlamsal ilişkilerden ziyade iktidar kavramı onun temel alanı olmuştur. Söylemsel temsil açısından söylem, iktidar-bilgi, özne sorunları bağlamında temsil açısına yaklaşmıştır. Onun ana odağı; anlamın odağı değil, gücün ilişkisi olagelmıştır. Temsil sisteminin söylemsel yaklaşımının üç ana odağı bulunur: bunlar söylem konsepti, güç ve bilgi sorunu ve öznenin sorunu şeklindedir. Bir temsil sistemi olarak dili değil söylemi çalışmıştır (Hall,1997, s.43). Söylem temel olarak şeylerin var olduğu yer hakkında değil, onların geldiği yer hakkındadır. Foucault'nun savunduğu söylem bilgilerimizi tanımlar ve üretir (Hall, 1997, s. 44).

Ian Hunter, "Dil Karşısında Söylem" başlıklı çalışmasında yazarın söylem konseptini şu şekilde açmaktadır:

*"Foucault'nun yeniden formüle ettiği şekliyle söylem kavramı, kendisinin başka türden bir bilgi tarihi üretme çabası sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu tarihler sadece erkeklerin ve kadınların düşündükleri şeylerden ibaret değildir. Foucault'nun tarihleri düşünce, fikir ya da esinlenme tarihleri değildir; ne de ekonomik, siyasi ya da toplumsal bağlamların düşünceleri ve fikirleri nasıl biçimlendirdiğinin tarihleridir. Daha çok düşüncenin ya da 'bilgilerin'in maddi koşullarının incelenmeleridir. Foucault düşünce/bilgilerin maddi koşullarının bir arkeolojisini savunur ve bu koşullar 'bilinç' veya 'zihin' fikirlerine indirgenemezler"* (akt.,Kendell & Wickham, 2016, s. 87).

## 2.2. Temsil ve İdeoloji Açısından Sinemaya Bakış

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren popülerliğini kanıtlayan sinema, toplumsal kurum ve değerlerin irdelendiği, bir kısmının yıkıldığı bilimsel ve teknolojik atılımlarla insan, toplum, doğa, zaman, mekan gibi kavramların yeniden biçimlendiği bir dönemde yaygınlaşıp gelişmiştir. Bu dönemde sanatçıların, sanatın doğasını, olanaklarını ve işlevlerini sorgulamaları, yerleşik kalıpların yıkılmasına ve soyutlamanın ağırlık kazanmasına neden olmuştur. Değişen algılama biçimi eskiyi yadsımak isteyen yeni yönelimleri güçlendirmekteydi. Bu durumda ortaya çıkan sinema, ‘yeni’nin arayışına bir cevap niteliğinde, kitlelerin günlük hayatına girdi. Başlangıçta izleyenleri heyecanlandıran, korkutan bir olay olarak tecrübe edilen sinema, 19. yüzyıl boyunca icat edilen pek çok teknik buluştan, dış dünyanın kopya edilmesinde ulaşılan en ileri noktayı da temsil etmekteydi. Sinemanın kitle iletişim aracı olarak gücünün farkına varılmasıyla birlikte filmler toplumsal bir kaynaşma potası, tanıtma ve propagandanın etkin bir aracı olarak da işlev görmeye başlamıştır (Abisel, 1995, s. 8).

Abisel, sinemanın temel bir özelliğinin insanın çevresinde gördüklerini ya da düşündüklerini devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden üretebilmesi olarak tarif etmektedir. Bununla birlikte sinemanın ne olduğuna dair genel bir yanıt ele alınan ölçütlere göre değişmektedir. Film aygıtının doğası gereği sinemayı, hareketli görüntüyü kaydedip yeniden üretebilen bir araç olarak tanımlamak mümkündür. İşlevleri açısından bir eğlence, eğitim, propaganda ya da önemli bir kitle iletişim aracı olduğunu belirtebiliriz. Filmlerin üretimi ve seyirci tarafından tüketimi arasında bütün süreci ve örgütlenmeleri baz aldığımızda ise sinema günümüzde ulusaşırı şirketleriyle dünya pazarını parsellemiş, eğlence ve iletişim endüstrisinin bir alt sektörü konumunda bir endüstridir. Sinemanın bir diğer özelliği ise onun yanılısama yaratma gücüdür. Filmlerin, ayrıca kurmaca için en elverişli araçlardan biri olduğunun anlaşılmasıyla birlikte düşsel dünyaları kurma gücü de keşfedilmiştir. Bu ‘gerçekçi’ özelliği kurmaca olan anlatıların gerçekmişçesine algılanmasına da sebep olmaktadır (Abisel, 1995, s. 11).

Sinemadaki temsillerin nasıl inşa edildiği kadar, bu inşanın nasıl sunulduğu ve medya temsillerinin muhataplarının nasıl konumlandırıldığı da önem arz etmektedir. İzleyicinin konumlandırılması konusunda, Jo Barker ve Peter Wall, temel bir takım unsurlar sıralamaktadır: “kameranın kullanım şekli, örneğin kahramanın ve olayın algılamaya davet edildiğimiz bakış açısının nasıl çerçeveselendiği, sahnedeki karakterlere eşlik eden müzik, kahramana vereceğimiz cevapları etkileyecek diyaloglar” (Varol, 2016, s. 50). Medyada insan grupları temsil edildiği zaman, o insanların kültürleri veya alt-kültürleri hakkında da bir takım söylemler belirtilmiş olmaktadır. Medya, o insanlara ilişkin imaj oluşturarak, mesaj vermektedir. Bu temsiller genellikle belli basmakalıp ve tiplerle içererek sunulabilmektedir. Temsiller görünüm ve davranış gibi devamlı tekrar edilen unsurları da bünyelerinde barındırmaktadır. Temsiller, içerdikleri karakter, ilişki veya kişileri nasıl anlamlandırmamız gerektiği konusunda da anlamlar yükleyebilmektedir. Bu açıdan neyin temsil edildiği kadar neyin temsil edilmediği de önem arz etmektedir (Varol, 2016, s. 51).

Graeme Burton, medyanın ürettiği bütün materyallerin kurulmuş ve gerçek olmadığını, gösterge kümeleriyle oluşturulmuş yapaylıkta olduğunu ifade etmektedir. İster bir gerilim filmde isterse araba sergisiyle alakalı bir programda, arabanın görüntüsüyle kendisi aynı şeyi ifade etmemektedir. Medya metinleri oluşturduğu anlam açısından her zaman anlaşılır değil, örtülü ve yan anlamları ile de oluşmaktadır. Burton, medya metinlerine bir takım sorular yöneltilerek, temsillerin oluşturduğu anlamın ortaya çıkarılabileceğini ifade eder: “Metindeki konu nasıl sunulmuştur? Hangi cihazlar kullanılarak sunulmuştur? Neden bu şekilde sunulmuştur? Bu temsil kimin çıkarınadır ve sunulan konu hakkında gerçekten ne söylenmektedir?” (akt., Varol, 2016, s.142). Bu sorular bizi, aynı zamanda ideoloji sözcüğüne götürmektedir. Bu açıdan sinemada gerçekçilik ve ideoloji ilişkisini irdelemeye geçmeden önce, sinemada anlamın ve sinemasal imgenin nasıl oluştuğuna yönelik değerlendirmeye geçilmektedir.

### 2.2.1. Sinemada Anlam ve Sinemasal İmgenin Oluşumu

Sinemadaki temsillerin oluşumuna bakıldığında öncelikle, sinemasal imgeler vasıtasıyla gerçekliğin inşasını oluşturduklarını söyleyebiliriz. Bu temsillerin inşası gerçeklik ve gerçekliğin yeniden üretimiyle, üretilen gerçekliğin sunumunu, izleyici ile olan etkileşimini kapsamaktadır.

Oğuz Adanır, filmsel göstergenin başat özelliğinin devinim olduğunu belirtmektedir. Dilbilimsel açıdan, filmsel göstergenin gerçekle ilişkisi hem vardır hem de yoktur. Gerçekle ilişkisini sağlayan ve seyircide bir gerçeklik izlenimi bırakan da üçüncü boyut ya da perspektifi sağlayan devinimdir. Sinema simgesel ve psikolojik bir anlam taşıyıcısıdır. Adanır'a göre:

*“Yaşamı olduğu gibi ya da yeniden biçimlendirmiş ya da dönüştürülmüş halde aktaran şey devinimdir. Sinematografik inandırmanın en önemli koşulu devinimdir...Sinema genelinde psikolojik ya da simgesel bir anlam taşıyıcı ve aktarıcısıdır. Ancak sözcükler gibi bu işi bir dayanak aracılığıyla yapabilmektedir. Dilin dayanağı sözcükler ve yazı, sinemanınki ise film şeridi ve imgelerdir. Dildeki sözcüklerin kısıtlı anlamlarına karşılık filmdeki imgelerin sınırsız anlamı olabilmektedir” (Adanır, 2003, s. 53).*

Christian Metz, sinemayı, bize doğrudan doğruya sunduğu eksiksiz anlam düzeyleriyle daha da açık bir dizge şeklinde yorumlamaktadır. Metz'e göre, görüntülü söylem, “ister dil yetisi olsun, ister sanat; açık, gösteren ile gösterilen arasında uzaklığın olmadığı, fazlasıyla doğal anlaşılır bir dizgedir” (akt., Çiçek, 2016, s. 34). Bu anlamda sinema, alıcıya doğrudan, berrak, yalın, anlaşılması kolay bir dizge sunmaktadır. Bununla birlikte, görüntüsel göstergelerin, insan zihnindeki anlamlandırılma hızını da dahil ettiğimizde durum daha da netleşmektedir. Sinemanın kendine has görselliği, bu anlamda gerçek yaşamla örtüşebilir ve örtüştürülebilmektedir. Sonuç olarak ortada, gözümüzle görüp algıladığımız bir görsellik ve sesle birlikte oluşturulan bir gerçeklik de vardır (Çiçek, 2016, s. 35).

James Monaco, filmsel göstergenin göstereni ve gösterileninin hemen hemen özdeş olduğunu ifade eder. Sinemanın göstergesini kısa devre yapmış gösterge olarak tanımlamaktadır. Christian Metz'in ifadesine başvurarak: "bir filmi açıklamak zordur, çünkü onu anlamak kolaydır" diye tarif eder. Sinemanın dili, diğer dil sistemlerinden farklılık göstermektedir. Sinemada gül, bir gülün görüntüsü olan bir güldür. Sözcüklerle oluşan dilde 'gül' kelimesi farklı anlamları kafamızda imleyebilirken, sinemada gördüğümüz gül görüntüdür. Yönetmen sınırsız sayıdaki gül görüntüsünden birini seçebilir ve bir diğer sınırsız sayıdaki yoldan gülü görüntüleyebilir. Sinemada sanatçının seçimi sınırsız, izleyici için tersi geçerlidir. Edebi eserin okuru için önemli olan tahayyül edebilmek iken sinemada bu yapılamamaktadır. Bu anlamda sinema akla getirme ile değil belirtme ile çalışır. İzleyici için hem güç hem de tehlike doğmaktadır, görüntüyü iyi okumak elzem bir süreçtir (Monaco, 2005, ss. 155-156).

Filmler, anlamın oluşumunu düzenlerken bunu iki biçimde oluşturmaktadır. Bunlar temel anlamsal ve yan anlamsal düzeylerdir. Film görüntüsünün temel anlamsal anlamı karşımızda, orada olan ve anlamak için çaba göstermek zorunda kalmadığımız anlamdır. Bu ilk bakışta basitmiş gibi görünse de değersiz gibi anlaşılmalıdır. Bize gerçeğin olabildiğince benzerini verebilmesi hasebiyle sinema, sözlü ve yazılı dillerin gerçekten karşılayamadığı, kesin bilgi özelliğine yaklaşmaktadır. Herhangi bir sözcüğe atfettiğimiz anlam onun temel anlamını aşarak, onu yan anlam düzeyine getirir. Kültürel bir ürün olarak sinemada göstergebilimcilerin sinemanın 'filmsel öykü süreci' ya da temel anlamların toplamı-diegesis-olarak adlandırdıkları düzeyin üstüne çıkan bir boyut kazanmaktadır. Bu iki tür göstergebilimsel olarak dizisel ve dizimsel şeklinde tarif edilebilir. Dizisel anlam bir çekimin yan anlamına ait duyulumumuz, onun diğer çekim olasılıkları içinde seçilmiş oluşuna bağlı olarak oluşan anlamı tarif etmektedir. Örnek olarak, bir gülün alt açıdan çekimi, bize gülün çok etkileyici olduğu izlenimini iletir; çünkü bilinçli ya da bilinçsiz şekilde biz bu imgeyi, onu önemsiz olarak gösteren üst açıdan çekilmiş bir gül çekimiyle karşılaştırırız. Dizimsel yan anlam ise daha çok bu çekimi önceleyen veya izleyen çekimlerle karşılaştırmaya dayandığında veya gülün önemini diğer olası çekimlerle karşılaştırmaya dayandığında, bunun

dizimsel yan anlamı boyutundan söz edebiliriz. Burada anlam, bu karşılaştırmaya bağlıdır, çünkü diğer çekimlerle karşılaştırılır (Monaco, 2005, s. 158).

Jonh Orr, “Sinema ve Modernlik” kitabında modern sinemanın imgesel ile olan bağlantısını tartışırken, Sartre’ın ‘imgesel’ üzerine yazdığı denemesinde, insan algısında olmayanın nasıl yakalanacağını sorunsallaştırdığını söyler.

*“Kurgunun planlı yer değiştirmeleri, bu anlamda özgürleştirici büyük bir güçtür. Ama kurgu, aynı zamanda bir süreçtir ve bir çözüm değildir. Buradalık ve olmayış; varlığın ve hiçliğin radikal bitişikliği görüntüler arasındaki ilişkiyi daha sorunlu hale getirir ve kesmenin ortaya koyduğu teknik sertlikten kuşkusuz daha akıcıdır. Varoluşta daima çerçevenin dışında kalan, Sartre’a göre de algıda mevcut olmayan, fakat imgelemde bulunan bir şeyler vardır. Burada, imgeselin gizilgücü asla tamamıyla düşsel (oneiric) değildir... Metz’in açık seçik olmasa da üstü kapalı ifade ettiği gibi sinema, izleyicilerinin kurdukları hayalleri nesneleştiren teknik bir alana indirgenemez. Yansıtılan perde görüntüsü ve kesmeler yalnızca bu hayal kurma işindeki yoğunlaşmaların ve yer değiştirmelerin benzeşenleri değildir. Bunlar geçmişin ve şimdinin, buranın ve oranın, buradallığın ve yokluğun ilişkilerini; tüm deneyimin asla çözülmeyen sürekli bir bulmacası haline getirir” (Orr, 1997, s. 116).*

Sartre’a göre görüntü, gerçeği olumsuzlayan gerçekdışı bir nesnedir. Yaratıcı edim, aynı zamanda hem yapıcı, hem ayırıcı hem de yıkıcıdır:

*“Modern film, görüntünün yer değiştirmesini teknik olarak kullanımda zaman zaman bilinçli olmakla beraber, düşününsel (reflexive) olmaya eğilimlidir. Filmde herhangi bir görüntü, ister algılayan özne için mevcut gerçeğin bilinciyle ilgili olsun, ister imgelemin bir yere yerleştirdiği olmayan bir görüntü olsun, yine de doğrudandır. Görüntülerin , gerçek ve gerçek dışı*

*nesnelerin varlıksal eşitliği; bilinci taklit eder, fakat aynı zamanda imgesel olanı doğrudan görüntü olarak yeniden yapılandırarak ya da gerçeküstü ve düşsel etkilerle tam tersini yaparak, yani görmenin değişkenliğini kullanarak algısal olanı imgesel göstererek bilinci yıkıma uğratar. Böylece, Sartre'cı ayrımı tamamen tanır, fakat yine de onu allak bullak eder. İmgesel olan açık bir şekilde gerçek değildir, ancak yine de film anlatısında gerçeğin kendisi kadar doğrudan olabilir” (Orr, 1997, s 118).*

Nilgün Abisel'e göre filmsel anlatı öykü ve söylem olarak iki kısımdan oluşur. Öykü olaylar, eylemler zinciri ve içeriği oluşturan varlıklar olarak karakterleri, çevresel özellikleri kapsamaktadır. Söylem ise içeriğin iletiildiği araçlar ve ifade edişi içerir. Bu bağlamda öykü bir anlatıda tarif edilenin 'ne' olduğunu, söylem ise bunun 'nasıl' yapıldığını belirtir. Popüler filmler açısından anlatının öyküsü, başı sonu belirli olayları, sınırları belli karakterler aracılığıyla anlatmaktadır. Bu anlatılarda önemli olan, kişilerin başından geçen olayların çatışma ve çekişmeler düzeyine indirgenmesidir. Gerçekliğin, toplumsal oluşumu yaratan çatışmaların gözden uzak tutulması açısından da ideolojik bir araç olarak işlev görmektedir. Klasik anlatılardaki öykünün en önemli özelliklerinden biri de onun nedensellik üzerine kurulu olması, popüler anlatının belirli bir noktada kesin çözüme uğrattığı bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Söylemde ise anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksilteleri, anlatan ağızları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanım tarzını da içermektedir. Burada tercih edilen okumanın gerçekleşmesi için, söylemin öyküyü etkili biçimde ifade etmesi gerekmektedir. Anlatının sonundaki tatmin duygusu, öyküye ilişkin bilgilerin sistematik olarak verilmesinin ve ortaya çıkan sorunların çözüme kavuşması ile sonuçlanmaktadır (Abisel, 1997, s. 128).

Seyircinin gözünde film her ne kadar kurmaca bir dünyaya ait bir şey olarak tecrübe ediliyor ve olayların ilerleyişini ve sonucunu önceden tahmin etse de, gerçek dünyaya öykünmesi, onun filmin evrenine katılımını, karakterlerle özdeşleşmesini ve sonunda tercih edilen anlamları onaylamasıyla neticelenebilmektedir. Bu anlamda

kurmaca dünyaya ait karakterlerin sonlarının ne olduğuna ilişkin öngörüler gerçekleşse de, bunun nasıl gerçekleştirildiğinin farklı yolları, heyecanı ve gerilimi ayakta tutulması sağlanır (Abisel, 1997, s. 131).

### 2.2.2. Sinemada Gerçeklik ve İdeoloji

Sinemada gerçeklik ve ideoloji, “varlıkları mutlaka belirli bir bakış açısından vermek zorunda olan kameradan ayrı düşünülemez” (Erus, 2005, s. 233). Belirli bir bakış açısıyla konumlandırılmış kamera gerçekliği kurgularken, özellikle yönetmenin öznel değerlendirmeleri açısından filmin mizansenini ve teknikleri vasıtasıyla inşa edilebilmektedir. Bu bakımdan gerçekliği inşa eden kamera, oyuncuların görünüşü, hareketi, giyim tarzları, bir sahnedeki yerleştirilme biçimleri gibi mizansenini oluşturan unsurlara ve nasıl çevrevelendirildiği gibi yönlere de odaklanarak bir anlatıcıya dönüşmektedir (Erus, 2005, s. 235). Filmsel gerçeklik içinde inşa edilen temsillerin ideolojik anlamlarının temel unsurunun, sinemanın bu gerçeklik etkisi olduğunu ifade edebiliriz.

Michael Ryan, “Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji” isimli makalesinde, sinema temsillerinin anlatılar, inançlar, imgeler gibi toplulukların yaşantısını belirleyen sosyal temsillerinin bir alt kümesi olduğunu söyler. Böylece sinema bu sosyal söylemlerin de bir alt kümesi haline gelmektedir. Ryan’a göre, bu anlamda temsiller ‘gerçek’ dünya ile kıyaslandığında sadece birer ‘hayal ürünü’ değildir:

*“Hikayeler insanlara kendi hayatlarına anlam katabilmeleri için kendilerini anlattığından ve anlatılar belirli eylemleri gerçekleştirerek yaşananları hikaye ettiğinde (romantizm) ve senaryolar (savaş, devrim gibi) nispeten tahmin edilebilir örüntüleri takip ettiğinde filmdeki hikaye ve anlatılar aynı zamanda gündelik yaşamımızda da iş başındadır” (Ryan, 2015, s. 82).*

İdeoloji kavramı, tanımı gereği belli bir zaman ve yerde belirli ekonomik sınıfsal veya topluluklara özgü görece sistematik fikirler, değerler, düşünceler bütününe verilen isim olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan, ideoloji toplumsal gerçekliğin bütününe değil, belli bir kısmını, çarpık bir anlayışını yansıtmaktadır. Çünkü bir sınıfın çıkarları, o sınıfa ait olan dünya görüşünü destekleyen nitelikte şekillenmesine rağmen, kendisini evrensel yasalar olarak, genel geçer gerçeklik gibi sunar (Erus, 2006, s. 156).

İdeoloji sözcüğünün bir toplumu yöneten kurumları, toplulukları ve toplumsal ilişkileri meşrulaştıran hakim görüşler anlamına geldiğini ifade edebiliriz. Marx'ın burjuvanın hakim görüşleri anlamındaki ideolojiye yönelik eleştirisiyle birlikte, Antonio Gramsci ideolojiyi hegemonya için mücadele veren grupların fikirlerini de kapsayacak şekilde genişletmiştir. İngiliz Kültürel Çalışmaları ise bu kavramın, toplumsal cinsiyet, biyolojik cinsiyet, ırk, etnisite ve din gibi alanlar ile toplumsal hayatın oluşumunda etkili alanlara bu tür fikirlerin tahakkümü ve doğallığı yeniden üretebilmesini kapsayacak şekilde genişletmişlerdir (Kellner, 2013, s. 14).

Antonio Gramsci de çalışmalarında popüler kültürü, hakim görüşlerin hegemonyayı oluşturmak için giriştikleri bir savaşın alanı olarak tanımlamaktadır:

*“Hegemonya fikri tahakkümün kitlelerin dünya görüşünü manipüle ederek sağladığını öne sürmez. Daha ziyade, kültürel liderliği elde edebilmek için hakim grubun karşıt gruplar, sınıflar ve değerlerle bir müzakereye girmesi ve bu müzakerelerin bazı hakiki uzlaştırmalarla sonuçlanması gerektiğini savunur. Yani, hegemonya muhaliflerin yok edilmesiyle değil karşıt çıkarların hegemonik grubun siyasal bağlantılarına eklemlenmesiyle sağlanır. Söz konusu toplumsal kesimleri bu liderliği kabul etmeye ikna etmek için hakim grubun siyasal yöneliminde bazı değişiklikler yapması gerekir. Burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki gibi her türlü karşıtlık bu süreçte erir” (Turner, 2016, s. 251).*

Larrain'e göre ideoloji daha geniş bir alanda, sınıf uzlaşmazlıkları dışında, kapitalist sistemin çıkarları doğrultusunda maskelenmiş, üstü örtülmüş ırkçılık ve sömürgecilik gibi çelişkilerin de dikkate alındığı bir kavramdır.

*“...İdeoloji üzerinde çalışmak egemenlik ilişkilerinin sürdürülmesini sağlayan anlamların üzerinde çalışmaktır veya daha açık ifade etmek gerekirse ideoloji ‘iktidara hizmet eden bir araçtır’. Nerede asimetrik iktidar ilişkileri varsa, orada bir egemenlik durumu vardır, bu nedenle ideoloji sadece sınıf egemenliğinin değil, etnik gruplar, ulus devletler vb. arasındaki egemenlik ilişkilerinin de sürdürülmesini sağlar” (Larrain, 1995, s. 27).*

Stuart Hall, “İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü” makalesinde, ideolojinin gerçeklik etkisinden söz etmektedir. Hall için gerçeklik etkisi bir tür doğallaştırma ile sonuçlanmaktadır. Medya mesajlarının ideolojik etkisi, bu mesajların “gerçekliğin doğal ve kendiliğinden sunumlarıymış gibi görünmesini sağlayarak kendini silmek ve gizlemektir” (akt., Turner, 2016, s. 243).

Temsil ve gerçeklik kavramları açısından baktığımızda sinemada üretilen anlamlar kümesiyle, toplumsal alanda üretilenler arasındaki ilişki sorunsallaşmaktadır. Yeşilçam filmlerindeki erkeklik ve mazlumluk temsillerini konu edindiği çalışmasında Arslan, film çözümlemelerinde, filmleri toplumsal gerçekliği kodlayan\şifreleyen metinler olarak görmenin ve toplumsal hayatı anlamlandıran geniş kültürel ağın bir parçası olarak çözümlemenin yolunun açıldığını vurgulamaktadır. Çünkü temsil, yapısalcı anlamda mevcut olanın aynadaki yansımaya denk, pozitif bir karşılık olmaktan ziyade, şeylerin anlamını inşa etmektedir (Arslan, 2005, s. 17).

Hollywood sinemasında ideoloji, kendi mesajını seyircilere aktarırken aslında kesin bir çözüm önermeyen sadece belli hazlara yönelik ve bir takım duyuları harekete geçiren, ilüzyon etkisi gösteren film türleriyle gerçekleştirilmektedir. Filmler, gerçekliği kendisi kurarak, seyirciye seyredilen dünyanın kurmaca bir gerçeklik olduğunu unutturarak, anlatının gerçekliğine çeker. Özdeşleşme mekanizması vasıtasıyla, seyirci

filmin kendi varlığını unuttur ve anlatılan dünyaya eklenir. Hollywood sineması ürettiği filmlerdeki özdeşleşme mekanizması ile seyircilere Amerikan toplumunun belli bir ideolojik süzgeçten geçmiş egemen inanç ve değerlerini aktarmaktadır (Erus, 2006, s. 157).

Popüler filmler egemen ideolojiler bağlamında inşa edildiği için toplumsal cinsiyet, sınıfsal düzey, kimlik açısından seyirciye nelerin yapılması ve nelerin yapılmaması gerektiği yönünde etkileme güçleri bulunur. Filmin arzu edilen şekilde alınması açısından inandırıcılık ve gerçekçilik iki temel noktadır. Nilgün Abisel'e göre, seyirci toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş bir öznedir ve aynı şekilde inşa edilmiş olan filmleri izlemektedir. Bu yüzden de anlam, seyircinin filmi izlemesi sırasında kendilerinden katmış olduğu şeylerle birlikte oluşmaktadır. Bu açıdan popüler filmlerdeki anlatının kurduğu anlamlar sisteminin kırılması oldukça güçleşmektedir. Popüler filmlerde yer alan sınıf çatışması, cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılığın anlatsal ve ideolojik anlamda gizlenmesi, hakikatin üstünün kapatıldığının anlaşılması ancak izleyicinin bir takım basmakalıpları sorgulayabilmesi sayesinde ortaya çıkabilir. Filmlerin tüketilmesi gündelik hayatın zevksiz, renksiz ve insan psikolojisine yönelik baskıcı tarafların unutulmasını ve gündelik hayatı katlanılır hale getirmeye yarasa bile seyredilen bir film olduğu için, görülen her şeyin temsili bir dünyada gerçekleştiği bilgisini özellikle, filmlerin sonunda yapılan değerlendirmeler açısından tamamıyla ortadan kaldırmak mümkün gözükmemektedir (Abisel, 1997, s. 140).

Eşitsizliğin ve gerilimlerin maskelendiğini fark etmek, gerçek yaşamda, gündelik hayat deneyimlerinde karşılaşılan maskelemelerin de görülme şansını doğurabilir. Anlatsal ve ideolojik uyuşmalar aracılığıyla izleyici, kendisine sunulan kurulu dünyaya ve doğasına, kimliğine dair seslendirilen söylemlere rıza göstermesi durumunda, filmsel, sinematografik anlatılarla kendi yaşam tecrübelerinin toplumsal gerçekliğinin yeniden kurulduğu yönünde kanaat getirebilmektedir (Abisel, 1997, s. 142).

Ryan ve Kellner ise filmleri, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası ne olacağını belirlemek için birbirleriyle yarıştığı bir kapışma zemini olarak yorumlamaktadırlar. Sinema, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil arenası oluşturmaktadır. Kültürel temsiller, sadece psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz aynı zamanda toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edildiğinde de önemli bir rol oynamaktadır. Yazarlara göre örneğin, kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl olarak mı, yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı algılanıp, yaşanacağını bu temsiller belirlemektedir. Ryan ve Kellner'a göre temsiller,

*“İçinde yer alınan kültürden devranılır ve içselleştirilen benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle, bir kültüre egemen olan temsiller arasında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edildiğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar...Bu yüzden kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler içinde de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur” (Ryan& Kellner, 2010, s. 37).*

Sinemanın böyle kavranması yazarların ideoloji kavramına yoğunlaşmalarını sağlamaktadır. Ryan ve Kellner'a göre, klasik Marksist teoriye ait bu kavramın genişletilmesi gerekmektedir: ezilenlerin kendilerini gönüllü katılımını sağlamaya, bir anlamda zor kullanmaya gerek bırakmayan, tahakküme yönelik bir fikir ve imgeler sistemi olarak tanımlanmaktadır. Yazarlar burada ideolojiyi, toplumsal gerilimleri yatıştırmaya ve toplumsal güçlere, eşitsizliğe dayalı toplumsal düzene tehdit oluşturmalarına meydan vermeyecek şekilde karşılık vermeye yönelik bir çaba olarak

açıklarlar. İdeoloji bu görevi, tıpkı zihinsel temsillerin insan psişesini yönlendirdiği gibi, düşünce ve davranışları düzeni koruyacak şekilde yönlendiren ve uygun hareket şeklini belirleyen kültürel temsiller aracılığı ile yerine getirmektedir. Yazarlara göre ideoloji:

*“Basit bir tahakküm aracı olarak ele almaktansa, bastırılmamaları halinde sistemi içten parçalayacak, altüst edecek olan güçlere bir tepki olarak kavramayı daha faydalı buluyoruz. Aslında ideolojiye duyulan gereksinimin ta kendisinin toplumda yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığına işaret ettiği söylenebilir, çünkü tehdit sezinlemeyen bir toplum ideolojik savunmalara gereksinim duymayacaktır. İdeoloji, başı boş bırakılmaları halinde eşitsizliğe dayalı düzeni ters yüz edebilecek güçleri yatıştırmaya, yönlendirmeye ve yansızlaştırmaya çalışarak, bu güçlerin kudretine, yani yadsımak istediği şeyin kendisine bir kanıt oluşturur...Bu yüzden biz ideolojinin kendisine, Amerikan toplumunda ilerici değişime kaynak oluşturma potansiyeli taşıyan güçlerin varlığına işaret eden bir olgu olarak bakıyoruz”* (Ryan&Kellner, 2010, s. 39).

Ünsal Oskay’a göre popüler kültür nesnelere, bir yandan üretim aşamasında belirlenen etkenlere, bir yandan da tüketicinin kamusal ve özel alanlarındaki yaşamlarına bağlı etkenlere göre belirlenmektedir. Bunun için, oldukça değişken, çelişkili yanlar barındıran bir işleyişi mevcuttur. Oskay’ın da belirttiği gibi çağdaş kapitalist toplumlarda kapsamı geniş, birleştirici hegemonik bir ideoloji olmakla birlikte, bu hegemonik ideoloji kendi içinde bile çelişkiler barındırmaktadır (Oskay, 1980, ss. 197-198). Sonuç olarak, farklı bakış açılarını kendisinde barındıran ve tarihsel olarak gelişim gösteren ideoloji kavramı hala endüstrilerin ürettiği kültürel ürünleri anlamlandırmak ve ilk etapta görünür olmayan, içkin anlamları açığa çıkarabilmek adına işlevselliğini sürdürmektedir.

### 2.3. Kültür Endüstrisi ve Sinema

Eleştirel kuram olarak isimlendirilen Frankfurt Okulu'nun görüşleri, temel olarak doğaya üstünlük atfeden, insanları efsane ve mitlerden kurtaran ve neticede bireyi, insani olmayan belirlenmiş ilişkiler yasasına mahkum eden Aydınlanma geleneğine yönelttikleri totaliterlik iddiaları ile düşünce dünyasında yerlerini almışlardır. Buna göre dünyanın büyüünün bozulması ve efsanelerden kurtarılmasının bedeli, yeni efsanelerin yaratılması ve insani olmayan güçlere yeni bir tür teslimiyetle ödenmesi olmuştur. "Araçıl akıl tarafından gündeme sokulan yeni bir tür yabancılaşma, bilim alanına da eklenerek her şeyi teknik yararlılık ve kişisel çıkarı" indirgemıştır. "Bu da bilimi her şeyden önce ekonomik üretime yardımcı bir araca çevirerek, faaliyet alanını manipülasyon ve belirleme olarak sınırlamaktadır" (Larrain, 1995, s. 80).

İletişim teknolojilerinin kitleselleşmesiyle birlikte sinema, televizyon, radyo ve diğer basın yayın araçları büyük şirketlerin, sanayi kuruluşlarının eline geçmektedir. Bu açıdan kültürel üretimler de tıpkı endüstrilerin ürettiği diğer sanayi üretimleri gibi, onların özelliklerine benzemektedir. Kültür endüstrisi, genel anlamda, kültüre ilişkin mal ve hizmetlerin endüstri ve ticaretin kurallarına uygun biçimde, başka bir deyişle kültürel gelişmeyi değil, ekonomik kaygıları gözeterek bir stratejiye uygun olarak üretildiği, yeniden üretildiği, depolandığı ve dağıtıldığı bir endüstrisi olarak tanımlanabilir" (Çetin, 1999, s. 290).

Kültür endüstrisi eleştirisinin temelleri Avrupa'da atılmış olsa da asıl gelişim gösterdiği yer Amerika olmuştur. Düşünürlerin Amerika deneyimi, onların kültür eleştirilerinde de belirleyici olduğunu ifade edebiliriz. Bu bakımdan onların Amerika'da iken kitle toplumunun belki de ilk görünümünü veren Amerikan toplumu, Avrupa'dan farklı bir noktadaydı. Fordist kitlesel üretim mekanizmalarının tetiklediği tüketim toplumu olgusu, kitle iletişim araçlarının kullanılması, yeni bir sanat olarak sinemanın kitleler üzerindeki etkisi, eğlencenin de bir endüstri haline dönüşmesi ve Amerikan ekonomisinin, yaşam tarzının gelişimini gözlemlemeleri, onların kültür endüstrisi konusunda düşüncelerini sağlamlaştırmıştır (Şan&Hara, 2007, s. 2).

Adorno, “Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış” isimli yazısında kitle kültürü kavramı yerine neden kültür endüstrisi kavramını kullandıklarını açıklarken, kitleler tarafından tüketilmeye yönelik üretilen ürünlerin planlı ve kasten bütünleştirmeye ve binlerce yıllık düşük ve yüksek kültür alanlarını ise birleşmeye zorlayan bir kültürün varlığına işaret etmektedirler:

*“Kültür endüstrisi, yöneldiği milyonların bilinç ya da bilinçsizlik düzeyi üzerinde yadsınmaz bir biçimde spekülasyon yaparken, kitleler birincil değil ikincidirler, hesaplanmışlar: mekanizmanın eklentileridirler. Müşteri, kültür endüstrisinin öznesi değil, nesnesidir...Kitleler kültür endüstrisinin ölçütü değil ideolojisidir, kültür endüstrisi de kitleleri kendine uyarlamadıkça var olamazdı” (Adorno, 2007, s. 110).*

Kültür endüstrisi 20. yüzyılın başlarında yükselmeye başlayan eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin metalaşmasını vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. Bu açıdan filmlerin kitlelerin boş vakitlerini iyi geçirmelerini sağlayacak bir eğlence aracı olarak sunulması da, kültür endüstrisinin ideolojik boyutlarından birisidir. Filmlerin, sadece eğlence amaçlı üretildiğini düşünmek, onların taşıdığı değerlere karşı savunmamızı da kırmaktadır (Erus, 2006, s. 157). Bir kültür endüstrisi ürünü olan filmler, tüketici haline indirgenen bireye bir yaşam biçimi, bir dünya görüşü benimsetir, şartlandırır ve değişik toplum sınıfları içinde çok sayıda insan tarafından benimsenir duruma geldikleri zaman, Marcuse’nin (1975, s. 27) isimlendirdiği şekliyle tek boyutlu düşünce, davranışla biçimlenen tek boyutlu bir insan halini alır.

Toplumda tüketicilerin ihtiyaçlarına uygun olarak metaların üretildiği anlayışı yaygın olsa da aslında, amaç, üretilen metaların tüketicide ‘yanlış’ gereksinimleri oluşturarak tükettirilmesidir. Böylece ekonomi, tüketicide tüketime yönelik yaşam biçimleri ve dolayısıyla yanlış ihtiyaçlar oluşturmak amacıyla kültürü araçsallaştırmaktadır (Atiker, 1998, s. 52). Eleştiri konusu yapılan şeylerin başlıcaları; bu endüstri aracılığıyla üretilen metalar bireyin var olan düzeni kabullenmesini ve

onunla özdeşleşmesini sağlayarak hayata girmektedir. Bu yolla bireylerin katı bir denetim içinde tutulması sağlanmakta, ve yanlış ihtiyaçların boyunduruğu altına alınmaktadır. Bu bakımdan kültür endüstrisi ve onun ürettiği kitle kültürüyle, bireyin sahip olduğu toplumsal statü ve rolü ile bağlaşıklık olarak belirlediği gereksemeler düzeyi ile bireyin hangi metaları tüketmesi gerektiği simgesel olarak belirlenmektedir. Kültür endüstrisi tüketiciye düşünce değil aksine, ona dünyanın hazır yorumlarını sunmaktadır. Kültür endüstrisi, esasında statükonun yeniden üretilmesine dayanır. Bu nedenle de toplumdaki eşitsizlikler onaylanır. Eskiden insanlara hitap eden kültürel alanlar farklılaşmıştır, örneğin burjuva toplumlarında yüksek kültür ve eğlence kültürü arasında kesin çizgilerle bir ayırım varken, kitle toplumlarında ise yüksek kültür, eğlence kültürüne ve popüler kültüre eklenilerek ticari bir hale dönüştürülmüştür (Atiker, 1998, s. 56).

“Kültürel Çalışmalar ve Sinema” isimli kitabında konu ile ilgili görüşlerine yer veren Kirel, kültür endüstrisinde, kültürel ürünlerin kapitalist üretim ilişkileri içinde ‘meta’ olarak tıpkı diğer endüstriyel ürünler gibi uzmanlar tarafından üretilen standartlaşmış ürünler olarak ele alındıklarını söyler. Adorno ve Horkheimer’in medya teorisi yaparlarken bütünlüklü bir biçimde ele aldıklarını ve temelde dikkat çekmek istedikleri noktalardan birinin, kültür üretiminin uzmanlar tarafından gerçekleştirildiği ve üretimin tıpkı bir üretim bandı mantığında sürdürüldüğünü ifade etmektedir (Kirel, 2012, s. 337). Bununla birlikte yazarlar, Amerika’da kültürel üretimin sponsorluk ilişkileri bağlamında nasıl ortaya konmakta olduğunu, medyanın elektrik şirketleri vb. gibi şirketlerin sermayelerine dayanan ekonomik açıdan bağımlı yapısını gözler önüne serer. Yazarların bu konu hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak Kirel, kültürel ürünlerin üretildiği endüstriyel ilişkiler hakkında yoğunlaşma gereksinimi olduğu kadar kültürel ürünlerin diğer ürünler kadar ‘meta’ oldukları ve içerikleri ve söylemleri açısından ideolojik olarak masum ürünler olmadıklarını vurgulamaktadır (Kirel, 2012, s. 337).

Kirel çalışmasında, Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramını irdelerken, yazarların bu endüstrinin sistemle ilişkisine ya da ideolojik yanına dikkat çekmek istediklerini belirtir. Burada medya yapılanmasının ardında yatan sermaye

yapısının ve kar amacı güdümlü yazarların temas ettiği bir konudur. Kapitalist büyüme ve sermaye ile iktidar ilişkisine dikkat çekilmektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre, "kültür endüstrisi boşuna liberal endüstri ülkelerinden çıkmamıştır. Onlara özgü olan medya, özellikle sinema, radyo, caz müziği ve magazin basını zaferlerini bu ülkelerde ilan etmişlerdir. Medyanın ilerlemesi kuşkusuz sermayenin genel yasalarından kaynaklanmaktadır" (akt.,Kirel, 2012, s. 333). Bu anlamda Adorno şöyle ifade eder; "kültür endüstrisinin getirdiği asıl yenilik, kültürün uzlaşmaz iki ögesini, sanat ile eğlenceyi amaç kavramına, yani tek bir yanlış formüle, kültür endüstrisinin bütünselliğine tabi kılmış olmasıdır. Bu formül yenilemeye dayanır" (akt.,Kirel, 2012, s. 333).

Zeynep Çetin Erus'e göre, geçmiş dönemlerle günümüz kültür endüstrisinin hâkimiyetindeki modern dönemlerin farklarından biri de yaşamdaki homojenleşmedir. Çağımızda, geçmişe nazaran gündelik hayatta çok daha fazla bir homojenleşme söz konusudur. Çünkü hem olumlayıcı hem de muhalif moda aynı noktadaki kurumlar veya kişiler tarafından üretilmektedir. İdeoloji ise tam da bu yüzden gündelik hayatta çelişkili varyasyonlarla algılanmaya başlamıştır. Ancak kapitalist sisteme içkin olan 'değişim değeri, özel mülkiyet, eşitsizlik, yarışmacı etik' gibi temel değerler yerlerini korumaktadırlar. Adorno ve Benjamin de modern dönemin gündelik yaşamı erozyona uğrattığını belirtmektedir. Çünkü birey, gündelik hayattaki yaşamında bütünlükten yoksun, fragmanlaşmış zaman ve mekân boyutlarında konumlandığı için bilgiye, belleğe ve tarih bilincinden yoksun kalarak yaşam sürdürmektedir (Çetin, 1999, s. 283).

Kültür endüstrisi, eğlenceyi dram, melodram, tarihi, polisiye, güldürü, erotik gibi belirli türler aracılığıyla üretmektedir. Ancak içgüdüyle sanat aracılığıyla yücelteceği yerde bastırılmış cinselliği dolaysızca teşhir eder, yine de kitlelerin mutluluk beklentisini karşılamaktan uzaktır. Güldürü gibi türler burada gerçek mutlulukla bağlantısı koparılmış, yaşamın, toplumsal düzenin acı gerçeklerini geçici olarak unutturup ve kişiyi sistemle özdeşleştirerek verimli olması adına, boş zamanında dinlenmesini sağlar. Tüketim baskısı, bireysel ihtiyaçların sadece endüstri tarafından karşılanabileceği türündeki söylem aracılığıyla değil, endüstrinin karşılamadığı ihtiyaçların karşılanmasının olanaksız olduğu mesajıyla da gerçekleşir. Böylelikle,

kişilerin bireyselleşmesi engellenip, onları salt tüketici kimliğiyle sınırlayarak bu rolün dışına çıkmalarına olanak verilmemiş, tüketim ideolojisi onlara kabul ettirilmiş olunur (Atiker, 1998, s. 55). Bu anlamda, bir kültür endüstrisi olan sinemanın belirli kodlarla ürettiği temsiller, kitleleri edilginleştirip eğlence işlevi görmesi adına yeniden üretilerek sunulmaktadır.

### 3. AMERİKAN SİNEMASINDA ‘SİYAH’ TEMSİLLERİNİN TARİHSEL OLARAK İNCELENMESİ

Bu bölümde, Amerikan sinema tarihi boyunca Afrika kökenli Amerikalıların filmlerde nasıl temsil edildikleri üzerinde durulacaktır. Özellikle beyaz hegemonyasının hakim olduğu Amerikan toplumu ve sineması için siyahların sinema tarihi boyunca farklı dönemlerdeki temsilleri incelenmektedir. Bu temsillerin inşasında etkili olan, Stuart Hall’ün temsil stratejileri olarak isimlendirdiği, temsillerin inşasında etkili olan yapılar vasıtasıyla sinemadaki ‘siyahlık’ temsillerinin nasıl üretildiği sorgulanmaya çalışılacaktır.

#### 3.1. Siyah İmgesinin Oluşumunda ‘İrksal Farkın Sahnelenmesi’

Stuart Hall, ‘farkın’ neden önemli olduğuna ve ‘başkasına’ duyulan hayranlığın veya nefretin nasıl izah edilebileceğine dair bir takım teorik açıklamalar getirmektedir. Bu teorik açıklamaların birisi, daha önce de açıklanan Saussure’cu dil teorisinin anlamın oluşumunda ikili zıtlıkların (siyah-beyaz vb.) zorunluluğunun temel alınmasıdır. Bu açıdan Saussure, siyahın anlamının temel bir siyahlık durumundan değil, onun zıddıyla, beyazın varlığıyla karşılaştırıldığında ancak bilinebildiğini savunur. Yani, anlam ‘bağlantısaldır’ ve siyah ve beyazın arasındaki farktır. Ancak Hall, bunun aynı zamanda eksik ve indirgemeci bir anlam oluşturmasına da yol açabileceğini belirtir. Bu ikili zıtlıklar anlamın oluşmasında önemli olsa da, diğer bütün farkları dışarıda bırakıp, yok etmektedir. Anlamı sadece ikili, parçalı bir yapıya dönüştürerek, kolayca indirgemeciliğe yol açabileceği tehlikesini barındırır (Hall, 2017, s. 303). Derrida’ya göre de, ikili zıtlıklar aynı zamanda egemen olanın ve yönetilen ayrımının belirlenmesini sağlamaktadır. Karşıtlığın bir ucu, gücü temsil ederken diğer tarafı ise yönetileni temsil etmektedir. Bu bakımdan ikili karşıtlıkların aslında, **beyaz/siyah**, **erkek/kadın**, **maskülen/feminen**, **üst sınıf/alt sınıf** gibi yazılmasının daha doğru olacağını vurgulamaktadır (Hall, 2017, s. 304).

İkili karşıtlıklar üzerinden bakıldığında ‘beyaz’a medeniyetin, uygarlığın ‘siyah’a ise bunların karşıtı olan ilkeliliğin, vahşiliğin anlamı yüklenmektedir. Hall’e göre, beyaz ırklarla, siyah ırkların bu anlamda en büyük farkı görüntüsünde gizlidir. Bu görüntüsel ‘farklılık’, insan tiplerinin biyolojik ve bedensel farklarına odaklanır ve beden ön plana çıkarılarak siyah olan böylece doğa ile alakalı olan her şeyle özdeşleştirilir. Bu anlamlandırmayla, beyazın sahiplendiği uygarlık temizlenmiş olunur. Bu ‘fark’ın belirtilmesi, korkuların ve ırk teorilerinin devamlılığını sağlarken aynı zamanda ‘ırksal kirliliğin’ önlenmesi adına da devam ettirilir. Bu konuyu Hall şu şekilde ifade etmektedir:

*“Siyah ırklar ile iç güdüsel olan şeyler (hepsi de ‘doğa’yla ilişkilendirilen duyguların açıkça ifadesi ve akıldan çok duygu, cinsel ve sosyal hayatta uygar rafinelik’ eksikliği, gelenek ve ritüellere bel bağlama ve gelişmiş sivil kurumların eksikliği) sonuç olarak, ırksal ‘saflık’ ve farklı ırk grupları arasında evlilik, ırksal melezlik ve ırk karışımından doğan ‘kirlilik’ arasında kutuplaşmış bir ayrım vardır” (Hall, 2017, s. 314).*

Özellikle bedenin görsel alandaki temsili bu bahsettiğimiz ırksal bilgi ile birleşerek ırksal farkın “doğallaşması” adına söylemsel bir alan oluşturmaktadır. Sinemada ırksal temsil rejiminin oluşmasında her dönem kendine ait farklılıklar gösterse de, dönemlerin egemen anlayışının şekillendirdiği doğrultuda evrildiğini söyleyebiliriz. Sinema filmleri izleyicilerine sadece bir takım öyküler anlatmamaktadır. Filmlerdeki karakterler de sadece birer ‘film kişisi’ değil aynı zamanda filmlerde bulunan temsil pratiklerinin oluşturduğu ‘evrene’ aittirler. Bu evren içinde egemen söylemin, iktidarın da etkileri görülür. Kirel’e göre popüler filmler;

*“Yıldız olgusuna yasladıkları cazibeli dünyalarıyla ilgi çekici bir biçimde muhafazakar kodlara ilaveten ve egemenler açısından rıza üreten bir sistemin işlemesi için gerekli kültürel ve sosyal zemini oluşturan hazırlayıcılardır. Bu yüzden popüler sinema örneklerinde kadının, siyah kadının, Asyalıların, müslümanların, eşcinsellerin, etnik ötekilerin yeri şaşırıcı*

*olmayacak denli kesin biçimde belirlidir. Ama bu yer, toplumsal-tarihsel ve politik zeminin koşullarına göre kaymalar ve değişimler de gösterebilir. Bu yüzden, anlamlı bir yoruma ulaşabilmek için filmler döneminin koşulları içinde ele alınmalıdır” (Kırel, 2012, s. 379).*

Bir diğer temsil biçimi de ‘pozitif ve negatif imajların’ üretimiyle gerçekleşmektedir. Egemen olmaya devam eden popüler ‘negatif’ imgelerin yerine, bunların karşısına örneğin, siyah insanlara, siyah yaşamına ve kültürüne dair bir dizi ‘pozitif’ imaj yerleştirme çabasıyla gerçekleştirilir. Hall’e göre, bu tarz temsil pratiklerinin “temelinde farkın kabullenilmesi hatta yüceltilmesi vardır. İkili zıtlığı tersine çevirir, alttaki terime öncelik verir, bazen negatif olanı pozitif şekilde okur: Siyah güzeldir. Küçük düşürülen şeyden pozitif şekilde özdeşleştirme inşa etmeye çalışır” (Hall, 2017, s. 353). Böylece ırksal temsillerin çeşitliliğine ve ‘siyah olmanın’ hangi anlamlara gelebileceğinin karmaşıklığını genişletir. Bu yolla basmakalıpların uyguladığı, indirgemeciliğe karşı bir direnç gösterilmiş olunur. Bu temsillerdeki problem ise, egemen söylemin içinde şekillenen temsil rejiminin negatif içerikli bölümlerine bir alternatif getirirse de, onları yerinden etmeyişidir. Hall’e göre:

*“İkilikler yerinde kaldığından, anlam onlar tarafından çerçevelemeye devam eder. Strateji ikiliklere meydan okur ama onların temelini çökertmez. Barış yanlısı, çocuklara bakan Rasta hala ertesi günün gazetesinde egzotik ve şiddet yanlısı siyah basmakalıp olarak görülebilir” (Hall, 2017, s. 354).*

Yirminci yüzyılın başında Avrupa denizcilik imparatorları, dünyanın üçte birine hakim olarak, halkları köleleştirip ve kurumsal terörizm uygulayarak özellikle siyah diasporanın kültürünü aşağılayıp, bu sömürüyü meşrulaştırma yoluna gitmişlerdir. Amerika’nın köleleri kılınan siyah diasporası Orlando Peterson’ın ifadesiyle doğuştan gelen bir yabancılığa maruz kalmıştır. Bu yabancılığa Afrika diasporasının ‘görünmezlik ve isimsizlik’ sorunlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu bakımdan siyahlık kendisini beyaz üstünlüğünün hakim olduğu bir coğrafyada yeniden kurmaya mahkum edilmişti:

*“Beyaz üstünlüğünü savunanların siyahların zekalarına, beceri, güzellik, ve karakterlerine yaptıkları saldırılar karşısında siyahlar, kendilerinden şüpheye düşmemek için çaba harcamak durumunda kalmıştır. Bu mücadelede Avrupalı ideolojilerin, kültür ve kurumlarının, Afrikalı mirasıyla birlikte seçici biçimde benimsenmesi, özümsemi, ve yeniden ifade edilmesi kullanılan stratejilerden biriydi”*(West, 2014, s. 195).

Bu görünmezlik ve isimsizlik sorunlarıyla mücadelede, siyahların da diğer topluluklar kadar karmaşık insanlar olduklarını anlatmaya başlamalarının nedeni, beyaz üstünlüğünü savunan ideolojinin ‘siyahlığa’ yönelik inşa ettiği aşağılayıcı yargıların ortadan kaldırılma çabası olarak ortaya çıkmaktadır. Stuart Hall, temsil ilişkilerini değiştirme çabası olarak değerlendirdiği siyahların, beyaz ideolojinin ürettiği basmakalıplara karşı ‘olumlu’ imajların, özellikle ahlaki boyutların ön plana çıkartılmasıyla gerçekleşen ve geçmiş temsilleri yerinden etmeyi amaçlayan, bir ‘yeniden temsil’ rejiminin doğmasını sağladığını belirtir (Hall, 2017, s. 349).

Bir sonraki başlıkta detaylı incelenen, özellikle erken dönem Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalılar egemen kültürün oluşturduğu, tektipleştirici temsil yöntemiyle sadece basmakalıp tiplerle sinemada gösterilmektedirler. Basmakalıplaştırma kavramının tanımı ise kısaca, insanları doğa tarafından sabitlenmiş olarak temsil edilen birkaç basit, temel özelliğe indirgemek olarak tanımlanmaktadır. Basmakalıplaştırma, insanlar hakkında bir takım basit ve dikkat çeken bazı özellikler oluşturarak, kişileri de sadece bu basit özelliklere göre tanımlar. Bu indirgemeci yanıyla kişileri abartır veya sıradanlaştırır. Böylelikle basmakalıplar vasıtasıyla sanki değişmez sabiteler olarak kalmasına sebep olur (Hall, 2017, s. 332). Bu açıdan Stuart Hall’ün basmakalıplaştırma tanımı burada ‘farkın’ indirgenmesi, özelleştirilmesi ve doğallaştırılması şeklinde formüle edilebilirken; basmakalıplaştırmanın bir diğer işlevi de normal ve kabul edilebilir olanı, anormal, kabul edilemeyenden ayırmasıdır. Bu da belirlenmiş kuralların dışında kalanların, yani farklı olanların dışlanması işlevini gerçekleştirir. Hall’e göre, basmakalıplaştırmanın bir diğer özelliği de ‘kapanma’ ve

‘dışlama’ pratiğidir. Sembolik olarak sınırlarını sabitler ve tanımladığının dışında kalan, ona ait olmayan her şeyi dışarıda bırakır (Hall, 2017, s. 333).

### **3.2. Erken Dönem Amerikan Sinemasında ‘Öteki’ Olarak ‘Siyah’ Temsilleri**

Bu başlık altında, özellikle Amerikan sinemasının ilk yıllarına ait siyah basmakalıp tipler ve bu tiplerin ortaya çıkmasındaki unsurlar üzerine durulmaktadır. Hem Amerikan sinema tarihi için hem de öykülü uzun metraj sinemanın başlangıcını temsil etmesi açısından D.W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filmindeki siyahlık temsilleri merkezinde, erken dönem sinemadaki Afrika kökenli Amerikalı temsillerinin, Amerikan toplumunun muhayyilesinde bir öteki olarak siyahlığın belirlenmesindeki etkisi üzerinde durulmaktadır.

#### **3.2.1. Amerikan Sinemasında Irksal Temsil Pratikleri Olarak ‘Siyah’ Basmakalıp Tipler**

Amerikan Sinemasında ilk Afrika kökenli Amerikalı temsili, 1903 yılında Edwin S. Porter'ın on iki dakika uzunluğundaki *Tom Amcanın Kulübesi* (*Uncle Tom's Cabin*) filminde yer almaktadır. Filmde Tom Amca karakteri, Amerikan sinemasının ilk siyah karakteri olarak tarihe geçmektedir. Ancak filmdeki Tom Amca'yı canlandıran oyuncu Afrika kökenli Amerikalı bir oyuncu değil, suratı siyah boya ile boyanarak siyah bir surat uydurulmuş beyaz bir aktördür. Suratların siyaha boyanarak Afrika kökenli Amerikalıların beyazlar tarafından canlandırılması, aslında önceki dönemlerdeki tiyatro geleneğinde uygulanan bir pratik olarak erken dönem sessiz filmlere geçmiştir (Bogle, 2016, s. 1).

Sömürgeci dönemden miras kalan bu ırksal temsil rejimi 20. yüzyılda da varlığını sürdürmektedir. Bogle'un özellikle dönemin popüler sanat formu olan Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların temsillerini anlattığı “Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Buck” çalışması bu konuda öne çıkmaktadır. Bogle, çalışmasında Amerikan sinemasındaki beş farklı tiplerin tespitini yapmış ve kategorilere ayırmıştır. Bunlar: Tom Amca (Uncle Tom), Kurnaz Zenci (Coon), Trajik

Melez (Tragic Mulatto), Hizmetçi Anne (Mammy), Acımasız Zenci (Brutal Black Buck) tipleridir (Bogle, 2016).

Tom Amca tiplmesi özellikle Edwin S. Porter'ın edebiyat uyarlaması olan *Tom Amcanın Kulubesi (Uncle Tom Cabin, 1903)* filmiyle birlikte sinemada görünmeye başlamıştır. Tom Amca, kölelik pratiklerinin yaygın olduğu toplumda kabul gören, uyumlu, Hristiyan öğretilerine bağlı "iyi zenci" tiplmesine uygun yaratılmış bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Tom tiplmesi, hem sinema öncesi temsillerde hem de sinemada kovalanan, hakarete uğrayan ve köleleştirmeye maruz kalan ama bütün bunlara rağmen inançlarını koruyan, itaatkârlık gösteren, cömertliği, fedakârlığıyla özellikle beyaz seyircilerin sevgisini ve kahramanlığını kazanan bir tip olarak işlenmiştir. Bu anlamda isyan etmemesi ve kölelik alışkanlıklarını kabullenmesi, başkaldırmayan bir kimliğiyle beyazların, siyahları görmek istediği bir temsili yansıtması onun en önemli göstergesidir (Bogle, 2016, s. 2).

Kurnaz Zenci (Coon) ismi, 1830'lu yıllarda kullanılmaya başlanmış, aşağılayıcı bir anlam taşıyan siyalara yönelik takma isim olarak kullanılmıştır. Köle olmaktan dolayı mutlu ve beyazları çok seven anlamının verildiği 'Kurnaz Zenci' daha sonra filmlere de aktarılan bir basmakalıp tiptir. Bogle'a göre, filmlerde Kurnaz Zenci tiplmesi, siyahları sadece 'eğlence nesnesi' şeklinde görülmesini sağlayan bir nevi 'renkli bir şaklaban' olarak aşağılayan basmakalıplar olarak temsil edilmiştir. Kurnaz Zenci tiplmeleri Tom Amca gibi tek boyutlu değil iki farklı şekilde resmedilmişlerdir. İlki Siyah Çocuk (Pickaninny) diğeri ise Remus amca tiplmeleridir. Pickaninny, gülünç siyah çocuklardır. Remus Amca tiplmesi ise mutlu, zeka seviyesi düşük Tom Amca'nın kuzeni sayılan bir tiplmedir. Bogle (2016, s. 5) tiplmenin özellikleri hakkında şunları belirtir:

*"Siyah basmakalıplar arasına yok olmadan önce sinemada en aşağılayıcı biçimiyle ortaya çıkmıştır. Tavuk çalmak, karpuz yemek, İngilizceyi berbat etmekten başka hiçbir şey için iyi olamayan, güvenilmez, delice, tembel, insanlık dışı yaratıklar olarak ortaya çıktı. Rastus karakteri de böyle bir tiptir."*

Trajik Melez (Tragic Mulatto) tiplemesinin Amerikan sinemasındaki ilk örneği *The Dept* (1912) filminde ortaya çıkmıştır. Filmde beyaz bir adamın siyah metresinden olan kızın (trajik melez), evli olduğu beyaz kadından olan erkek çocuğuyla ilişkisi hikaye edilmektedir. Büyüdüklerinde çift evlenme kararı alır. Tam evlenecekleri sırada akrabalık ilişkisi ortaya çıkar. Trajik Melez'in asıl trajedisi, onun ırksal olarak bölünmüşlük durumunda yatmaktadır. Beyazlar, Trajik Melez karakterini çekici, güzel bulmaktadırlar. Çünkü 'beyaz kanı' taşımaktadır. Trajik Melez'lerin bu 'baştan çıkarıcı' görüntüleri, kölelik döneminde beyaz erkeklerin onlara yönelik cinsel tacizlerine bir neden olarak görülmekteydi. Kölelik dönemindeki ırklararası cinsel ilişkilerin yasaklama düzenlemelerini melezler bir anlamda bozmaktaydılar. Yaygın olan beyaz ırkın kirlenmesini istemeyen ırkçı söylem, melezleri, 'tecavüzün' sembolleri haline getirmişti. Böylece Trajik Melezler, beyaz ve siyah arasında bir pozisyonda kalarak beyaz üstünlüğünü bozacağı için 'siyah kanı' vasıtasıyla özdeşleştirilip siyah olarak sınıflandırılmıştı. Çünkü, siyah olmak köle olmak anlamını taşıyordu (Furnas, 1956, s. 290).

Hizmetçi Anne (Mammy) tiplemesi, Bogle'un Amerikan sinemasındaki siyah basmakalıp tipler örneğinde dördüncü sırada yer verdiği tiptir. Hizmetçi Anne tipi, ilk defa izleyicilerle 1914 yılında *Lysistrata*'nın bir versiyonuyla karşımıza çıkmıştır. Tipleme, genellikle filmlerde 'büyük, şişman ve dik başlı' bir hizmetkar karakter olarak görülür. Hizmetçi Anne tiplemesinin bir diğer türü de Jemima Teyze (Aunt Jemima) dir. Hizmetçi Anne'den farklı olarak daha kibardır ve onun gibi inatçı değildir. Jemima Teyze aynı zamanda dominant beyaz kültürüyle iç içedir ve dindar bir kişilik sergiler. Hizmetçi Anne karakterinin Amerikan sinemasındaki en önemli temsili örneğini, *Rüzgar Gibi Geçti* (1939) filminde Mammy isimli karakteri oynayan Hattie McDaniel canlandırmıştır. Bu rolle, 1940 yılında Amerikan sinema tarihinde ilk defa bir siyah oyuncu En İyi Yardımcı Kadın Oscar Ödülü'nü kazanarak Akademi tarafından ödül alır. Dolayısıyla bu, Akademi'nin siyah kadın oyuncuya verdiği ilk ödüldür. (Bogle, 2016, s. 7).

Acımasız Zenci (The Brutal Black Buck) ise Bogle'un son basmakalıp tespiti olarak sinemada D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) filminde tam anlamıyla

vücut bulan tiplendir. Bu filmde çeşitli Acımasız Zenci tiplmeleri yer almaktadır. Bunlar da tıpkı Kurnaz Zenci'ler (Coon) gibi iki kategoriye ayrılmaktadır. Birincisi, Acımasız Siyah (Black Brute), diğeri ise Belalı Zenci (Black Buck) olarak adlandırılan tiplmelerdir. Acımasız Siyah'lar ortalığı yakıp yıkan, barbar siyahlar olarak görülen tiplerdir. İzleyicisine, bu siyah tipllemenin fiziksel şiddetinin vahşi doğası onların bastırılmış cinselliklerinden doğduğu intibasını vermekteydi. Özellikle, Griffith'in filminde Acımasız Siyah'lar vahşi, barbar ve isimsiz bir siyah karakterler olarak boy göstermişlerdir. Belalı Zenciler ise Griffith'in en fazla rahatsız edici arketipik figür olarak filmlerinde yer bulan tiplendir. Bogle'a göre, Belalı Zenciler iri cüsseleriyle korku salan, cinsel arzusu yüksek ve şiddete meyilli, beyaz tene susamış 'belalı zenci'ler olarak boy göstermektedirler (Bogle, 2016, s. 10). Bu iki tip de birbirlerinin yerine geçebilen, oldukça benzerlik gösteren tipler olarak filmlerde yer alırlar.

Özellikle siyah gençliğin anlatıldığı *Strait Out of Campton (2015)* gibi günümüz filmlerindeki siyah gençliğin temsillerinde veya aksiyon ve suç türündeki Amerikan filmlerindeki kötü siyah tiplmeleri, Belalı Zenci tiplmesinin uzantıları olarak karşımıza çıkabilmektedir. Popüler filmler arasında örneğin, Tarantino'nun *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)* filmindeki siyah karakterler ve Denzel Washington'ın oynadığı ve Oscar ödüllü *İlk Gün (Training Day, 2001)* gibi filmlerde Acımasız Siyah tiplmesine öykünen karakterler karşımıza çıkmaktadır. Hall'e göre (2017, s. 322) Amerikan sinemasındaki çete üyesi, uyuşturucu taciri, rap şarkıcısı ve daha genel olarak öfkeli kentli gençlik gibi temsiller, Belalı Zenci gibi beyaz kültürün içinde oluşan 'zenci arketipinin' yansımalarını barındırmaktadır.

### **3.2.2. Amerikan Sinemasında Irksal 'Öteki'nin Temsili: *Bir Ulusun Doğuşu* Filmi**

D.W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation, 1915)* filmi Amerikan sinemasının ilk sessiz uzun metraj örneği olarak sinema tarihine geçmiş bir filmidir. Daha önceki yıllarda Avrupa'da, Georges Melies'in çektiği filmlerde büyümlü bir etki yaratan *Aya Seyahat (Le Voyage dans le Lune, 1902)*, *Robinson Crusoe (1902)*, *Gulliver'in Seyahati (Le Voyage de Gulliver a Lilliput et chez les geants, 1902)* gibi sinema sanatına dair önemli yapıtlar üretilmişti. Amerika'da ise öykümlü filmin kurucusu

olarak kabul gören ve döneminin sinema endüstrisinde önemli bir kişi olan Edwin. S. Porter'ın *Tom Amcanın Kulübesi* (1903), *Monte Kristo Kontu* (*The Count of Monte Cristo*, 1913) gibi romandan sinemaya uyarlamalar yapılmıştır. D. W. Giriffith de popüler edebiyattan pek çok eseri sinemaya uyarlayan yönetmenlerin başında gelmektedir. Bu uyarlamaların başında ise Thomas Dixon'ın *The Clansman* isimli ırkçılık içeren, çok satan romanından uyarlanarak çekilmiş, *Bir Ulusun Doğuşu* filmi yer almaktadır (Erus, 2005, ss. 21-22).

Bu filmde önce filmler çok kısa süreli ve gelişi güzel çekilmiş sahnelerden oluşmaktaydı. *Bir Ulusun Doğuşu*'na gelindiğinde ise film altı hafta boyunca prova edilmiş, dokuz hafta çekimleri sürmüş, üç aylık bir çalışmanın sonucunda üç saatten uzun süren epik bir gösteri olarak izleyicilere sunulmuştur. Sinematografik olarak da birçok yeniliğe imza atmıştır. Filmde, yakın çekimler kullanılmakta, kurgu tekniklerinde yenilikler ve gerçekçi ışıklandırma uygulamaları kullanılmıştır. Bu açıdan da Amerikan film yapım akışını, yöntemini kökten değiştirmiş, daha önce hiç rastlanmayan büyük sahneler, görüntüler sinemada görülmeye başlanmıştır (Bogle, 2016, s. 10).

*Bir Ulusun Doğuşu* filmi, sinemasal özellikleri yanında politik tavrı ve siyahlara karşı olan tutumu nedeniyle de büyük yankılara sebep olmuştur. Pahalı bilet ücretine karşın çok sayıda kişi tarafından izlenen filmin maliyeti yüz bin dolarken, hasılatı elli milyon dolar civarında olmuştur. Filmdeki özellikle ara yazıları slogan niteliğinde ve kışkırtıcı üsluba sahiptir. Abisel'e göre Griffith, Güney'deki eyaletlerde siyahların iş gücünün ne kadar önemli olduğunun farkındadır, ancak toplumsal değişme ve ayaklanma korkusu yüzünden siyahlara olan bakışı hakim bakış açısından farklı değildir. Griffith'in bakış açısına göre siyahlar, çocuk gibidirler ve onlara şefkatle yaklaşılmalıdır ancak tahriklere kapılmaları ve isyan edebilme ihtimalleri olduğu için kendi başlarına bırakılmamalıdır (Abisel, 2010, s. 99).

Filmi sinema dili açısından yenilikçi taraflarına karşın, geçmiş ırksal temsil rejiminin devam etmesini sağlayarak, gündelik hayat ve sanat alanlarında var olan 'siyah' basmakalıp tiplerinin çok kuvvetli bir şekilde sinema tarihinde de temsil edilmesine yol açmıştır. Film, bahsettiğimiz ırksal temsillerin bir bölümünü kendisinde

barındıran, döneminde popüler olan *The Clansman* romanından uyarlanmıştır. Hall'e göre, sinemanın doğuşunu temsil eden film, aynı zamanda Amerikan ulusunun doğuşunu, siyahlara karşı ırkçı bir söylem geliştiren Ku Klux Klan<sup>1</sup>'la özdeşleştirerek anlatmasıyla da Amerikan sinema tarihine geçmiştir:

*“Beyaz kadınlığın, beyaz onurunun ve beyaz şerefin savunucuları olanlar, filmde siyahları, Güneyin, beyazların üstünlüğü de dahil olmak üzere kaybettiği her şeyini geri kazandıran muhteşem bir yöneticinin liderliğinde bozguna uğratarken gösterilen ve sonrasında siyahların evlerini ateşe vererek, siyahlara saldırarak ve linç ederek güneyde beyaz ırkçılığının savunulmasından sorumlu olan, beyaz erkeklerden oluşan gizli örgüt Ku Klux Klan'ın doğuşuyla özdeşleştirilmektedir” (Hall, 2017: 323).*

Filmde, Bogle'un kategorilendirdiği sinema tarihinde görülen ırksal 'siyah' basmakalıp tiplerini görmek mümkündür. Acımasız Zenci tiplemesinin ilk örneği bu filmde işlenmiştir. Filmde açıkça görülen ırkçılık sadece temsillerde değil, öyküsünde de mevcuttur. Özgürlüğüne kavuşan siyahların, beyaz kadınlara tecavüz etmesini, meclisteki siyah politikacıların kural tanımayan, düzeni bozan bir şekilde gösterilmesi gibi örnekler sunarak, siyahların kölelik sonrası özgürlüğe kavuşmasının felaketle sonuçlanacağı düşüncesini açıkça belirtmektedir. Beyazların yanında köleliğe devam edenlerin mutlu, düzenin içinde konumlandırılmış şekilde gösterilmesi sistemdeki siyahların yerleri açısından köleliğin savunulmasını göstermektedir. Filmin bakış açısı bize, düzeni tehdit eden ve beyaz ırkını kirleten, huzurunu kaçıran 'siyahlar sorununun',

---

<sup>1</sup> Ku Klux Klan: Siyahlara, göçmenlere ve onları destekleyenlere ırkçı saldırılar yönelten, özel giysileriyle düzenledikleri törenlerle insanları öldüren, işkence eden, zift ve tüye bulayan sağcı örgüt. Klan, 1915'de henüz pek tanınmazken, 1920'li yıllarda ABD'deki en güçlü gizli örgütlerden biri olmuştur. Kuruluşunda güçlü toprak sahiplerinin büyük bir rolü vardır. Örgüt, bugün de varlığını sürdürmekte, zaman zaman çeşitli eylemlerle tehdit gücünü sergilemektedir. 1933'de Payne Enstitüsü'nün yaptığı araştırma, çocukların *Bir Ulusun Doğuşu*'ndaki ırkçılıktan etkilendiğini göstermiştir (akt., Abisel, 2010, s. 99).

ırkçı örgüt Ku Klux Klan vasıtasıyla çözüleceğine dair ırkçı bir öneride bulunmaktadır (Ilgaz, 2012, s. 28).

Filmde Griffith dört farklı ‘siyah’ tiplmesini kullanmaktadır. Cameron ailesinin hizmetkarları ‘iyi yürekli’ siyahlar olan Tom Amcalar ve Hizmetçi Anne’lerdir. Acımasız Zenci’ler ise psikopat, insanlık dışı, sürekli cinsel isteklerinin peşinde koşan, şiddete meyilli olmasıyla beyazlar için bir tehdit oluşturmaktadırlar. Diğer tip ise Lydia, Trajik Melez tipinin özelliklerini taşımaktadır. Hem Hizmetçi Anne’nin hem de Trajik Melez’in yüzleri siyaha boyanmış beyaz oyuncular tarafından sahnelenmesine rağmen, Hizmetçi Anne daha koyu tenli boyanarak, Griffith tarafından da siyahlığın kendi içindeki ten rengi ayrımları özellikle belirtilmiştir (Bogle, 2016, s. 11).

Sömürge döneminden kalma ve sömürge sonrası dönemin popüler kültürüne girmiş siyahlara yönelik basmakalıplar, sinema öncesi dönemde özellikle popüler kurgusal romanlarda, şiirlerde, müzikal tiyatrolarda ve bir takım eğlence gösterilerinde yer almaktaydılar. Bogle’un tespit ettiği basmakalıplar, *Bir Ulusun Doğuşu* filminden önceki filmlerde de yer bulmaktaydı. Ancak *Bir Ulusun Doğuşu*’yla birlikte siyahlara yönelik geliştirilen bu tipler; sadık Tom Amca, Kurnaz Zenciler, Hizmetçi Anneler, sorunlu, Trajik Melez ve Acımasız Zenci tiplmeleri hiç bu kadar dramatikleştirilerek dünya geneline sunulmamıştı. Filmin bu etkisi, bir anlamda Afrika kökenli Amerikalıların, Amerikan sinemasında da ‘öteki’ konumuna oturtulmalarına neden olmuştur (Lawrence, 2007, s. 4).

Diğer yandan filmin gösterime girdiği dönemin kamuoyundaki özellikle Afrika kökenli Amerikalıların ve liberal beyazlar tarafından tepki almıştır. Tepkinin nedeni, filmdeki siyahların oldukça bayağı bir şekilde tasvir edilmeleridir. NAACP (Siyahi İnsanların Gelişmesi İçin Ulusal Birlik), filmin gösterimlerine karşı protestolarda bulunmuş, birçok entelektüel de tepkilerini dile getirmiştir. Örneğin, gazeteci ve insan hakları savunucusu Garrison Villard, filmin “ahlaksız, uygunsuz ve adaletsiz” olduğunu söylemiştir. Ayrıca, ABD Göçmenlik Komiseri Frederick C. Rowe, siyahların bu çarpık tasvirinin “zalim, kindar ve yanlış” olduğu yönünde açıklamalarda bulunmuştur. Harvard Üniversitesi Rektörü filmi sapkın beyaz idealler olarak tasvir etmiş ve bir sosyal reform merkezi olan Hull House’un kurucusu feminist

Jane Addams ise filme karşı aşırı derecede rahatsızlığını dile getiren yazılar kaleme almıştır (Lawrence, 2007, s. 3).

### **3.3. Amerikan Sinema Tarihinde Kronolojik Olarak ‘Siyah’ Temsilleri**

Bu başlık altında, Amerika sineması içinde, Afrika kökenli Amerikalılara yönelik temsillerin neler olduğu tespit edilmeye çalışılacaktır. Erken dönem sinemada, sessiz dönemden sesli döneme geçiş yıllarında özellikle siyahlara yönelik temsillerin beyazlar tarafından nasıl temsil edildiği ve Hollywood sinemasının siyahları filmlerde hangi rollerde yer verdikleri incelenmektedir. Filmlerdeki siyahlık temsillerinin tarihsel olarak nasıl şekillendiği, egemen temsillere göre konumlanan karşı temsillerin neler olduğu ve anaakım sinema içinde Afrika kökenli Amerikalıların ne gibi sınırlılıklar içinde temsil edilebildikleri tartışılmaktadır.

#### **3.3.1. Amerikan Sinema Tarihinde Afrika Kökenli Amerikalılar**

1920’li yılların Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların sinemada nasıl temsil edildiklerine baktığımızda, sinemanın ilk yıllarından itibaren başlayan basmakalıp tiplmelerin gittikçe fazlalaşarak sürdürüldüğünü görmekteyiz. Bogle, bu dönemdeki siyah temsillerinin, sinemada insanları türlü fiziksel şakalarla güldürme işlevinde kullanıldıkları için ‘şaklabanlar’ olarak görüldüğünü vurgular (Bogle, 2016, s.16). Bu komedi filmlerindeki güldürü figürü olarak kullanılan tiplmeler arasında çocuk oyuncular da görülmektedir. En popüler olanı ise ilki 1922’de çekilen *Our Gang* isimli kısa komedi serilerinde görülen siyah çocuk tiplemesinde Farina, Stymie ve Buckwheat karakterleridir. Bu karakterler örülü saçları, yemeğe düşkünlükleri ve haylazlık gibi karakter ve tipik özellikleriyle, sinemanın ilk dönemlerinde karşımıza çıkan Siyah Çocuk (Pickaninny) tiplmelerinin devamı niteliğindedir. Bu filmlerde bir grup alt-orta sınıf Amerikan topluluğundaki beyaz ve siyah çocukların birliktelik içinde yaşamaları ve oyunları konu edilmektedir (Bogle, 2016, s. 17).

Özellikle sesli döneme geçişle birlikte Hollywood’un beyaz yapımcıları sesli filmler için ‘yetenekli’ siyah oyuncular keşfetme işine girişmişlerdi. Sesin sinemaya

girmesiyle birlikte Hollywood, Afrika kökenli Amerikalı oyuncuların oluştuğu müzikal türünde filmler çekmeye başlamıştır. Müzikallerde siyahlar hem hünelerini sergilemekte hem de blues, jazz ve vodvil müziklerini filmlerde seslendirmektedirler. Bunların arasında döneminde popüler olan Halleluja (1929), *Black and Tan* (1929), *Rufus Jones for President* (1933) gibi filmler bulunmaktadır. Yetenekli siyahların performanslarının filme alındığı bu yapımlardaki siyah temsilleri, dönemin Amerikan sineması adına Afrika kökenli Amerikalıları tanıma ve tanımlama biçimini belirlemiştir (Friedman, 2011, s. 5).

Amerikan sinemasında sessiz dönem ve sesli dönemin ilk zamanlarında Afrika kökenli Amerikalılar, sadece eğlence unsuru, hizmetçi ya da vahşi karakterler olarak temsil edilmeye devam edilmiştir. Bu dönemdeki bir diğer önemli film ise 1917'de çekilmesine rağmen, 1925'te gösterime giren *Özgür ve Eşit* (*Free and Equal*) dir. Film *Bir Ulusun Doğuşu* filminin popülerleştirdiği Acımasız Siyah tiplmesini geri getirmiştir. Bu filmde de siyah karakterler yüzleri siyaha boyanan beyaz oyuncular tarafından oynanır. Ancak, film gişede başarı elde edemez ve yüzü siyaha boyama geleneği artık demode olarak görülür. Kölelik döneminin bir ürünü olan, yüzleri siyaha boyanmış beyaz oyuncular geleneği, Afrika kökenli Amerikalıların o dönemlerde oyunculuk yapması, sahneye çıkmasının yasak olmasından dolayı başlatılmış bir uygulamadır. Kölelik döneminin bu uygulaması sinemanın ilk dönemine kadar gelmiş olsa da, bu filmle birlikte yüzleri siyaha boyama geleneği sinemada etkisini yitirir. Bogle'a göre, bu uygulamanın etkisini yitirmesinde özellikle *Bir Ulusun Doğuşu* filminin ırkçı tutumunun etkisine karşı faaliyetler yapan, Siyah Haklar Hareketi savunucularının gösterileri ve genel olarak siyahların artık sinemada gerçek siyah oyuncular görmek istemesi yatmaktadır. Dönemdeki bu beklentilerin etkisiyle de Hollywood'da yavaş yavaş siyah karakterlerin, Afrika kökenli Amerikalı oyuncular tarafından oynanmaya başlaması, filmlerin inandırıcılık etkisini arttırmıştır (Bogle, 2016, s. 21).

Afrika kökenli Amerikalıların anaakım Amerikan sinemasında temsil edilme şekillerinin zamanla çok sayıda değişikliğe uğradığını görsek de, kölelik döneminden alınan ırksal temsil rejiminin pratikleri olan bütün basmakalıp tiplmeler hiçbir zaman

ortadan kalkmamıştır. 1930’lu yıllarda bir süreliğine Oscar Mischaux gibi film yapımcıları tarafından siyah izleyiciler için yapılan siyah filmleri üretilmiş olsa da, genellikle erken dönem sinemada siyah oyuncular anaakım sinemada “soytarı, aptal, sadık uşak, hizmetçi” gibi daha çok ikincil rollerde yer bulabilmişlerdir (Hall, 2017: 325). Örnek olarak, Hattie McDaniel’in rol aldığı *Yargıç Priest (Judge Priest, 1934)* ve *Rüzgar Gibi Geçti (Gone With the Wind, 1939)*, Stepin Fetchit’in *Steamboat Round the Bend (1935)*, Bill ‘Bojangles’ Robinson’un *The Littlest Rebel (1935)*, Allen Clayton Hoskins Farina’nın *Our Gang (1922)* gibi filmlerdeki canlandırdıkları karakterler gösterilebilir (Plessinger, 2000, s. 39).

Sesli sinema döneminin başlarında siyah karakterlerin sinemadaki temsillerini Bogle, ‘hizmetçiler’ dönemi olarak isimlendirir. Tom Amca, Trajik Melez, Hizmetçi Anne ve Acımasız Zenci artık eski tavır ve stillerini bırakmışlar, onun yerine saygıdeğer yerlilere evrilmişlerdir. Hollywood onlara yeni bir yer bulmuştur: bu yerler, mutfaklar, çamaşırhane ve kilerdir. Bu hizmetçi rollerinin ardındaki en büyük nedenlerden biri de, o dönemin Amerika’sının ekonomik krizde olmasıyla ilişkilidir. Siyah karakterler de, çevresine saçtığı neşe ve güven duygularıyla efendilerin zor günlerinde her zaman yanlarında olmakta ve onların işlerini görmekte idler (Bogle, 2016, s. 30).

Amerikan Sinema tarihinde ‘ırk’ konusunun bir problem şeklinde dile getirilmeye 1950’li yıllarda başladığı ve bunun büyük ölçüde liberal bakış açısıyla gerçekleştiği görülür. Bu tarihlerde, sinemada önemli bir figür haline gelen siyah oyuncu Sidney Poitier, oynadığı rollerde ‘ırkların bütünleşmesini destekleyen bir çağın kahramanı’ haline gelmiştir. Bogle, anaakım Hollywood filmlerinde yıldız ücreti alabilen ilk siyah aktör olduğunu ve Poitier’in aslında geleneklere aykırı düştüğü için tutulduğunu ifade etmektedir. Poitier, o zamana kadar basmakalıp siyah imajına ait olmayan özellikleri oynamak için ortaya çıkartılmıştı: “Eğitilmiş ve akıllı, düzgün İngilizceyle konuşan, muhafazakar tarzda giyinen ve sofrada çok iyi bilen. Beyaz seyirciler kitlesi için Sidney Poitier onların standartlarına uygun bir siyahtı. Oynadığı karakterler yumuşak başlı ve uysal, neredeyse cinsiyetsiz ve kısırdı” (Hall, 2017, s. 325).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle 1960'lı yıllarda yoğunlaşan, Amerika ve Avrupa'da yaşanan toplumsal değişimlerden Amerikan sineması da etkilenmiştir. Bu değişime özellikle Sivil Haklar Hareketi ve Siyah Gücü gibi siyahların, yaşanan ırkçılığa ve toplumsal eşitsizliğe karşı örgütlenmeleri, savaş karşıtlığı, hippie karşı kültürü, feminizm ve eşcinsel hareketin güçlenmesi, sol hareketlerin etkisini arttırması gibi olaylar sebep olmuştur (Erus, 2015, s. 89). 1960'lı yılların ikinci yarısında Hollywood Rönesansı veya Yeni Hollywood olarak isimlendirilen bu dönemde, stüdyo sisteminin merkezi yapısı dağılarak, daha küçük stüdyoların etkisini arttırdığı görülür. Gerek sosyopolitik gerek endüstriyel alanda yaşanan değişimle birlikte bağımsız şirketlere daha fazla film üretme imkanı doğmuş ve stüdyoların ürettiği filmlerde ise yönetmenler ve senaristler görece özgürlük alanlarını genişletmişlerdir. Amerikan sinemasının ürettiği filmler de böylece daha yenilikçi ve muhaliflik barındıran filmler olmuştur (Erus, 2015, ss. 86-87).

1967 yapımı Oscar ödüllü *Beklenmeyen Misafir* (*Guess Who's Coming to Dinner*) filminde Afrika kökenli Amerikalı Sidney Poitier başrol oyuncu olarak görünmektedir. Oscar ödüllü *Beklenmeyen Misafir*'den sonra Hollywood'lu senaristler onu daha 'iyi' yaparak filmlerde oynatmayı sürdürdüler. Stanley Kramer'in yönettiği *Beklenmeyen Misafir*, konusu itibariyle 'ırklararası evlilik' meselesine değinen bir filmidir. Beyaz kız ailesine siyah bir erkekle evlenmek istediğini söyler. Poitier, her zamanki gibi yakışıklı, zeki, her anne ve babanın damat olarak isteyeceği bir kişilikte arzı endam eder. En nihayetinde evlilik gerçekleşir. Ancak, filmde romantik sahnelere yer verilmez. Sadece tek bir öpüşme sahnesi yer almaktadır. O da bir taksinin aynasından gösterilmiştir. Bogle, bu biçimin altında siyah erkek cinselliğinden korkunun olduğunu belirtir (Bogle, 2016, s. 196). Poitier'in bu dönemde birçok filmde rol alması onu, döneminin siyah yıldızı haline getirmiştir (Ryan&Kellner, 2010, s. 195). Aynı zamanda Yurttaşlık Hakları Hareketleri de siyahlarla ilgili sorunların, Hollywood'da ele alınması açısından itici bir güç olmuştur. Böylece, sektörde siyahlar daha fazla iş bulma şansı elde etmişlerdir. Ossie Davis ve Gordon Parks gibi yönetmenler filmlerini bu dönemde çekmektedirler. Böylece siyahların yaşamlarını anlatan filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu filmler genel olarak *The Learning Tree* (1969) gibi siyah aile üzerine olduğu gibi, *Zafer Benimdir* (*The Great White Hope*,

1970) filminde ise boksör Jack Johnson'un hikayesini anlatan dönemin tanınmış kişiliklerin yaşamlarını barındırmaktadır. Öte yandan, tür sinemasına ait çeşitli türde filmler çekilmeye başlanmıştır. Örneğin, polisiye türünde, *Harlem-Kara Tehlike (Cotton Comes to Harlem, 1970)*, western türünde *Kızgın ve Sakin (Buck and the Preacher, 1972)* gibi filmler klasik tür sinemasına örnek teşkil etmektedirler. 1970'li yıllarda siyahların eşitlik mücadelesinde siyah güç retoriğinden, ılımlılık retoriğine doğru bir geçiş gözlenmektedir. *Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971)* ve *The Spook Who Sat By the Door (1973)* gibi filmler siyah radikalizmin izlerini taşıırken, dönemin ortalarından başlayarak sonlarına doğru giderek yumuşayan, ılımlı duruşlar döneme hakim olmuştur. Ryan ve Kellner'e göre, bunun ise en önemli sebebi 70'li yıllarla birlikte siyah burjuvazisinin daha fazla güç kazanmasıdır (Ryan&Kellner, 2010, s. 196).

Afrika kökenli Amerikalıların o dönemdeki politik mücadelelerine göz attığımızda ise özellikle 1968'de Martin Luther King'in öldürülmesiyle birlikte siyah hareketinin bir bölümünün radikalleştiği görülmektedir. Malcom X'in liderliğinde siyah müslümanlar ile Siyah Güç hareketi, Siyah Panterler gibi örgütler radikal eylemler düzenlemeye başlarlar. Siyah hareketin iki farklı yönelimde olduğunu söyleyebiliriz: Martin Luther King'in önderliğini yapmakta olduğu topluluk liberal ve reformist eğilimli iken, Siyah Güç ve Siyah Panterler gruplarının başını çektiği topluluklarsa devrimci eğilime sahiptir. Bu açıdan devrimci gruplar, asıl problemlerin çözümünde, kapitalist sistemin sorunlarından bağımsız çözümlerle bir yere varılamayacağı görüşünde oldukları için liberal ve reformist kanattan ayrılmaktadır. Bu ise daha sonraki yıllarda anaakım medya tarafından bu grupların marjinalleştirilmesine yol açmıştır (Erus, 2015, s. 28). Bu yüzden anaakım sinemanın siyahların temsillerinde, Sidney Poitier'ın yıldızlaştırılmasında olduğu gibi daha liberal temsilleri filmlere taşıdıklarını görmekteyiz. Sidney Poitier, 60'lı yıllarda Afrika kökenli Amerikalıların toplumla bütünleşmesi adına güçlü bir temsil değeri taşımıştır. Özellikle, siyah izleyiciler için, orta sınıflaşmayı ve orta sınıf değerlerini ve erdemlerini temsil eder. Düzgün İngilizcesiyle, varoş kültürüne dair hiçbir şey taşımayan, genellikle popüler kültürün temsil rejimindeki basmakalıp tiplerin tam tersi bir kişilik çizse de, 30'lu yılların hizmetçi Tom tiplemesinin devamı olarak da yorumlanabilir. Çünkü o, haksızlığa, hakarete uğradığında bile, asla karşı gelmez, içinde yaşadığı beyaz hegemonyasının

kurallarını içselleştirmiş ve onlara güvenmektedir. Bu açıdan onu seyreden siyah izleyiciler de beyaz izleyiciler de ondan hoşlanırlar (İlgaz, 2012, s. 43).

1980’li yıllara gelindiğinde ise Ed Guerrero’nun “çok-ırklı arkadaş filmleri” olarak adlandırdığı filmler Amerikan sinemasında görünmeye başlamıştı. 1980’li yılların sinemasında Afrika kökenli Amerikalılar bu ırksal farkın belirtildiği siyah-beyaz arkadaşlık filmlerine konu olmuşlardır. Bu filmlerin önde gelen yıldızları arasında Eddie Murphy ve Richard Pryor gelmektedir. Bu dönemde çekilen siyah aktörlerin yıldızlaştırıldığı filmler arasında *Beni Deli Etme (Stir Crazy, 1980)*, *Oyuncak (The Toy, 1982)*, *Sosyete Polisi (Beverly Hills Cop, 1984)* ve *48 Saat (48 Hours, 1982)* gibi filmler bulunmaktadır. Siyahların oynadığı bu filmler, genellikle beyazların dünyasına ait anlatılar barındırdığı için eleştirmenler tarafından siyah sinemasına dahil edilmemiş ve filmlerdeki Afrika kökenli Amerikalı rollerin basmakalıp yönleri de eleştirilmiştir. Bu yıllarda anlatısı siyah merkezli olmayan, anaakım sinemada Afrika kökenli Amerikalılar sıklıkla yardımcı rollerde görünmeye başlamışlardır. Bu yardımcı roller genellikle filmlere güldürü unsuru katmak için ve sosyal gerçekliği hatırlatma işleviyle filmlerde yer almaktadır. Özellikle siyah erkek rolleri, basmakalıp geleneğinden yararlanılarak oluşturulmuş ve vahşi bir doğası olan Acımasız Zenci tiplmesine benzeyen, filmlerin sonunda yok edilmesi gereken karakterler olarak temsil edilmiştir. Bu dönemde anaakımın önemli yönetmenleri bir takım ‘siyah temalı’ olarak değerlendirilebilecek filmler yönetmiştir. Bunların başında Steven Spielberg’ün *Mor Yıllar (The Color of Purple, 1985)* filmi gelmektedir (Guerrero, 1993, s. 127). Warner Bros. gibi bir büyük şirket tarafından çekilmiş ve onbir dalda Oscar adaylığı olan, siyah temalı bir film olmasını göz önünde bulundurduğumuzda, Hollywood’un bu filmi beyaz bir Amerikalı yönetmene teslim etmesi, filmin plantasyon dönemi anlatısındaki ırk sorunlarına yönelik belli bir mesafede durmasını sağlamaktadır. Filmdeki ırksal temsillerin, özellikle siyah erkek karakterlerin herhangi bir sosyal veya tarihsel referans verilmeden, Acımasız Zenci tiplmesine öykünerek temsil edildiği görülmektedir. Kadın rollerde ise başrol Woopie Goldberg’ün oynadığı Celie Johnson karakterinin, acımasız siyah erkeklerin yaşamlarına boyun eğen, kabullenen bir yerde konumlandırılmaktadır. Filmde bu açıdan, plantasyon döneminin en önemli problemi olan ayrımcılık ve ırkçılığın, böylece acımasız siyahlar anlatısıyla üstünü örtme yoluna

gidilmektedir. Irkçılık sorunu yerine, anlatıda siyah kadınlarla, siyah erkekler arasındaki problemlere odaklanılmaktadır (Guerrero, 1993, s. 55).

1990'lı yıllar boyunca Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların birçok film yönettiğini görmekteyiz. Bu yönetmenler kariyerlerini sinema sektöründe yazarlık, görüntü yönetmenliği, yardımcı yönetmenlik veya asistanlık gibi işlerde çalıştıktan sonra elde edebilmişlerdir. Bu yönetmenlerin arasında Vondie Curtis-Hall, Bill Duke, Spike Lee, Kasi Lemmons, Mario Van Peebles ve Forest Whitaker gibi oyunculuk kariyerleri olan kişiler vardır. Özellikle Spike Lee'nin önderliğinde anaakım sinemada Afrika kökenli Amerikalılar daha çok yer bulmaya başlamıştır. Anaakım sinemanın yıldız sistemine bu dönemlerde de siyahlar dahil edilmiş ve siyah erkek ve kadın oyuncular popüler kültürün önemli ikonları haline getirilmiştir. Amerikan film endüstrisinin ekonomik cazibesi ve başarı nosyonu gibi etmenlerle bağımsız yetenekli yönetmen ve senaristler, Hollywood'da film çekmek pahasına anaakım sinemanın çizdiği sınırların içinde kalmayı tercih edebilmektedirler (Reid, 2005, s. 13). Reid'in belirttiği gibi, "Amerikan film endüstrisinin bu konumu yüzünden, siyah bağımsız sinemanın büyümesi durmakta ve Amerikan film endüstrisinin kurumsal yapısına karşı Afrika kökenli Amerikan bakış açısını kısıtlamaktadır" (Reid, 2005, s. 14).

### **3.3.2. Anaakım Sinemada Karşı Temsil Pratiği Olarak Siyah Sömürü (Blaxploitation) Filmleri**

Blaxploitation, 1969 ve 1974 arası Hollywood'daki neredeyse altmış kadar filmi tanımlayan bir terimdir. Black (siyah) ve exploitation (sömürü) kelimelerinin birleşiminden gelen terim, Türkçe'ye siyah sömürüsü şeklinde çevrilebilir. Bu filmler genellikle siyahların yaşadığı gettoların merkezinde olduğu, Afrika kökenli Amerikalı oyuncuların rol aldığı, 'siyah' aksiyon-macera temalı filmlerdir. Özellikle siyah izleyici kitlesinin hedeflendiği, belirli kalıplarla ucuza imal edilebilen bu filmlerde, ağırlıklı olarak Afrika kökenli Amerikalı oyuncular yer almaktadır. Hollywood'un özellikle şehir merkezinde yaşayan Afrika kökenli Amerikalıları sinemaya çekerek gişe başarısını hedefleyen yapımlar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerin ortaya çıkmasındaki belirleyici nedenler arasında öncelikle, 60'lı yılların sonlarında Afrika kökenli Amerikalıların artan siyasal ve toplumsal bilinçlenmeleri yatmaktadır. Örneğin, Sivil

Özgürlükler Hareketi'nin milliyetçi etkisiyle birlikte, sinemada kendilerini daha makul şekillerde görmek isteyen bir siyah kitlenin taleplerinden de bahsedebiliriz (Guerrero, 1993, s. 69).

Afrika kökenli Amerikalıların özellikle kendi kimlik siyasetleriyle olan durumları hakkında o dönemdeki siyah liderleri, aydınları ve popüler kültür içindeki kişiler, Hollywood'un üretimlerinden duydukları hoşnutsuzluğu dile getirmekteydiler. Hollywood'un film endüstrisinin finansal ve siyasal sorunlarına 'siyah' merkezli özellikler kazandırılarak böylelikle, Afrika kökenli Amerikalıların da artan beklentilerine bir cevap niteliği taşıyan ürünler ortaya çıkmıştır. Bu filmlerle birlikte anaakım ticari sinemadaki Afrika kökenli Amerikalıların temsilinde çok yönlü bir değişikliğe gidilmişti. Önceki dönemlerde sıkça karşılaşılan eski basmakalıp tiplerle temsil edilme yerini çok boyutlu siyah karakterlere, siyah temalı anlatıların yer verildiği filmlere bırakmaktadır. Ancak blaxploitation döneminde, Hollywood filmleriyle Afrika kökenli Amerikalılar çok daha gizli ve maskelenmiş bir takım temsillerin yer aldığı bir dönemi yaşamıştır. Bu furyaya ait olan filmler için, özellikle siyah topluluğundan ve eleştirmenlerinden filmlerdeki şiddete, olumsuz temsillere ve filmlerdeki genel olarak siyah temsillerine eleştiriler getirilir. Hollywood'un bu filmlerin ortaya çıkmasına neden olan kısa dönemli ve kar odaklı bu yaklaşımı, şirketlerin ekonomik bağımsızlıklarını yeniden güçlendirmesinden sonra etkisini yitirmiş, bu ise blaxploitation olarak adlandırılan filmlerin aniden düşüşe geçmesine ve ardından da tamamen yok olmasına neden olmuştur (Guerrero, 1993, s. 70).

Stuart Hall'ün 'basmakalıpları tersine çevirmek' olarak adlandırdığı stratejiye verdiği örnek, 50'li yıllarda 'ırkların birleşmesini' destekleyen stratejilerin etkisiyle birlikte, 60'lı ve 70'li yıllarda siyahların anaakım Amerikan sinemasına girişlerinde önemli bir yer tutan blaxploitation olarak adlandırılan filmlerdir. Hall'e göre bu stratejinin bedeli ağır olmuştur. Siyahların anaakıma girişi aynı zamanda beyaz imajlarını, beyaz stilini ve davranış kurallarını da beraberinde benimsemeleri yoluyla gerçekleşmiştir. Bu temsiller, "70'li yıllarda sinemada siyah kültürel aidiyetine yönelik saldırgan bir onaylama ve 'fark'a yönelik pozitif bir tutumun geliştirilmesiyle birlikte

temsil açısından bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkmıştır” (Hall, 2017, s. 349). Cripps’e göre bu karşı devrimin ilk örnekleri:

*“Sweet Sweetback’s Baadass Song ve Korkusuz’la (Shaft) başlayan bir dizi filmi. Sweet Sweetback’te Van Peebles, normalde negatif basmakalıplar olan bütün karakteristiklere pozitif yaklaşır. Ancak Korkusuz’un öne çıkan özelliği, dedektifin beyazlara yönelik hiçbir hürmet duygusuna sahip olmamasıydı. Yalnız bir süper-zenci, beyaz düzenin pahasına eğlenen zarafet ve ihtişam adamı olarak sunulmuştu” (akt., Hall, 2017, s. 350).*

Stuart Hall’ün de sorunsallaştırdığı gibi blaxploitation tarzında çekilmiş filmler, siyah izleyiciye yönelik, içinde belli bir çekicilik taşımaktadırlar. Bu filmlerdeki kahramanların filmdeki beyazlarla kurduğu ilişkiye bakıldığında, eski temsillerde yer alan saygı, hizmet etme ve çocuksuluğun silindiği daha ilk bakışta anlaşılacak şekilde görülür. Ayrıca, blaxploitation bir takım özellikleri bakımından da ‘intikam filmleri’ olarak tanımlanabilmektedir. Çünkü, özellikle siyah izleyiciler tarafından, filmlerdeki siyah karakterlerin beyazlara karşı kazandığı zaferlerden ve siyah karakterin filmdeki problemlerden kendi zekasıyla, bir şekilde kurtulması bu duyguyu açığa çıkarıyordu. Hall’e göre bu uygulama, ahlaki bir oyun alanı olarak da görebileceğimiz temsil politikalarında durumu eşitliyordu. Çünkü bu filmler, popüler basmakalıpların evrimini tam tersine çevirerek, belli bir doğrultuda karşı strateji yürütüyordu. Gişe başarısı getirmiş olmalarıyla birlikte, Hollywood tarafından iş görür bir şekilde hem beyaz hem de siyah izleyiciyi sinemaya çekmeyi başarmış ve izleyicinin özdeşleşebileceği siyah kahramanlar üretmişti. Ancak Hall’ün vurguladığı gibi, blaxploitation türü filmlerdeki anlatı yapısı ve temsiller, popüler sinema türlerinin bütün unsurlarını taşıdığı için ve ırksal basmakalıplaştırmanın ikili yapısının çelişkilerinden kurtulamadığından dolayı özellikle siyah kadın ve erkek kimliklerinin tarihsel olarak inşa edildiği “karmaşık güç ve itaat diyalektiğini çözmemektedir” (Hall, 2017, s. 352).

1970’li yılların sonlarından itibaren Afrika kökenli Amerikalılara ilişkin temsillerde giderek ılımlılaşma görülmektedir. Bunun nedenini Ryan ve Kellner, siyah topluluğunun büyük bir kısmının radikalizme karşı, kapitalist mantığın siyahların

payına düşeni iyileştirmenin bir yolu olarak görmesi taraftarı olduklarını belirtirler. Diğer bir nedense, bu ılımlaşmayı siyah burjuvazinin daha fazla güç elde etmesi ve profesyonellerin, iş adamlarının, kamu görevlilerinin geçmişteki radikalleşmeye karşı gelmeleridir. Yazarların belirttiği bir diğer neden de o yıllarda siyahların kendilerine yetecek bir etki oluşmasını isteyenlerin geliştirdiği ‘siyah onuru’ söyleminin yaygınlaşmasıdır:

*“Kendi kaderlerini tayin etme ideali ne kadar taktire şayan olsa da Amerikan toplumunun değer ve kurumlardan yoksun ortamında ve rekabetçi kapitalist bağlamda bu ideal, ‘girişim’ ile ve pastadan pay kopararak bireysel ölçekte sıçramalar yapmakla kolayca eş anlam kazanır. Ve beyaz egemen kapitalist sistemde ilerleme ideali, bireysel çözümlere şans tanımayan yapısal eşitsizlik gerçekliğini görmezden gelmek zorundadır. İlerleme ister istemez, yalnızca bir avuç insana nasip olacaktır. Böyle olduğu içindir ki, yetmiş ve seksenlerin siyah filmleri ekmek mücadelesinden sulu mizah gösterilerine, hak ve eşitlik kavgasından, her türlü mücadele retoriğinin silindiği yatıştırıcı komedilere doğru bir yörünge çizerler” (Ryan&Kellner, 2010, s. 196).*

Siyah sinemasında zamanla ırkçılığa karşı tutum yerini, bahsettiğimiz ‘onur’ arayışının baskın olduğu bir yöne çevirmiştir. Bu arayış özellikle siyah kültürel mirasının, kendi topluluklarının ayakta kalma, direnme mücadelesine dair kentsel dramalara ve blaxploitation filmlerine kadar farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Ancak bu filmlerin genelinde siyahların ülkede yaşadığı sıkıntıların kökeninde yer alan kurumsal ırkçılığa değinmekten kaçınılması tercih edilir. Bu açıdan, ırkçılık sonucu ortaya çıkan toplumsal problemler de bir şekilde temizlenmekte ve ırkçılık da gizlenerek varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Onur arayışı özellikle blaxploitation filmlerinde, siyah gücün abartılı temsillerine dönüşmüştür. Genel olarak bu filmlerde zafere ulaşmanın yolu şiddetin aşırılığı şeklinde biçim bulur. Örneğin Shaft, beyazların gözünde saygınlık kazanmış, korkusuz bir dedektif rolündedir. Harlemlî bir çete lideri,

New Jersey mafyası tarafından kaçırılan kızını bulması için dedektiften yardım ister. Shaft, bu görevi radikal siyah gruptan yardım alarak gerçekleştirir. Ryan ve Kellner'a göre bu film özellikle, Afrika kökenli Amerikalılara dair sinemasal temsilin hangi yönde değiştiğinin habercisi konumundadır. Ryan ve Kellner'a göre filmde Shaft, iş adamı konumunda radikallere karşı gelerek, ılımlı bir tavır geliştirmektedir. Bu açıdan yeni gelen siyah burjuvanın beyaz kapitalizmine karşı takındığı iş birliğini temsil eder. Böylelikle siyah onurunu öne çıkaran ve kapitalizmin öncüllerinin kabul edilmesinin gerekliliğini savunan asimilasyon yanlısı filmlerin habercisi olmaktadır (Ryan&Kellner, 2010, s. 196-197).

Blaxploitation tanımlamasını problemleştirerek, sorunlu taraflarını vurgulayan yorumlar da yapılmaktadır. Bu bakımdan, beyazlar 'normu' temsil etmektedirler ve sinemanın anaakım izleyicileri de 'beyazlığı' norm olarak kabul etmektedir. Kavramın sorunlu tarafını vurgulamak adına neden 'beyaz-sömürü sineması' şeklinde kavramlar yoktur sorusunu sormak uygun olabilir. Blaxploitation filmleri siyahlık temsilleri barındıran ve beyazlığı dışlayan bir yapıda olduğu için, anaakım sinemanın marjinalleştirilmesine maruz kalmışlardır. Blaxploitation filmlerinin, Hollywood tarafından üretilen tür filmlerine eklenerek ortaya çıktığı söylenebilir. Söz konusu filmler genellikle aksiyon, polisiye, korku, melodram türlerinin hazır öğelerini kullanarak, siyahlara özgü karakterler ve hikayelerle kurgulanmıştır. Örneğin *Harlem-Kara Tehlike* (1970), *Blacula* (1972), *Mack* (1973) ve *Cleopatra Jones* (1973) gibi filmler kendi türlerine dair öğeleri üzerinde taşımaktadır. Böylece, izleyicilerin bir gangster-dedektif hikayesinin ne olduğuna dair genel bir beklentisi olduğu için bu filmler önceki anaakım tür filmlerinin bir uzantısı şeklinde karşılanmış ve gişe rekorları kırmıştır (Lawrance, 2007, s. 24).

### 3.3.3. Bağımsız Siyah Sineması

Sinemanın erken dönemlerinden itibaren Afrika kökenli Amerikalılara ait temsiller anaakım sinemada yer bulmaktadır. Siyahlara dair temsiller, Hollywood yapımı filmlerin temsilleri oldukları için beyazların gözünden yansıtılmış ve özellikle erken dönem sinemada beyazların ırksal ötekileştirilmesine maruz kalmışlardır. Bu

açından Amerikan sinema tarihi boyunca Afrika kökenli Amerikalıların ürettiği bağımsız filmlerdeki temsillerin, ne gibi farklılıklar gösterdiğine bakmak yararlı olacaktır.

Mark Reid, bağımsız siyah sinemasının Amerika’da çok uzun soluklu bir etkisinin olmadığını vurgulamakta ve bu bağımsız yapımların ticari siyah sinemasından farklı olarak okunması gerektiğini vurgulamaktadır. Yazara göre, ticari yapımlar her ne kadar Afrika kökenli Amerikalılar tarafından üretilse de ticari işlerde, ırksal veya sınıfsal temsillere siyahların bakış açısından bakan filmlerin üretilmediği sonucuna varmaktadır. Ona göre, bu açıdan bakıldığında siyah sineması “Afrika kökenli siyahların yazıp, yönetip, yapımını ve dağıtımını üstlendiği ve siyah topluma odaklanan filmleri” kapsamaktadır (İlgaz, 2012, s. 54). Sinema yazarı Thomas Cripps’e göre ise bir filmin Siyah Sinema (Black Cinema) olarak tanımlanabilmesi için: yazar, yönetmen ve oyuncularını Afrika kökenli Amerikalıların oluşturması gerekmektedir. Filmin her unsuru siyah topluluğunun kültürel ve toplumsal yaşamlarına odaklanan, onlara yönelik filmler olması gerekmektedir (Plessinger, 2000, s. 39).

Erken dönem Amerikan sinemasında siyahların varlığı hakkında çalışmalarıyla Thomas Cripps ve Ed Guerrero, Afrika kökenli Amerikalıların sadece figüran veya oyuncu olarak değil aynı zamanda yapımcı, yönetmen olarak kendi filmlerini ürettiklerini belgelemişlerdir. Edison ve o dönemin ilk film üreticileri, *Pickanninies* (1894), *Negro Dancers*, (1985), *Dancing Darkies* (1897), *The Dancing Nig* (1907), *For Massa's Sake* (1911) gibi filmlerle siyahlara yönelik olumsuz basmakalıplarla, döneme ait ırkçı temsillerin sinematik versiyonlarını üretmeye başlamışlardır. Afrika kökenli Amerikalılar da gecikmeden bu üretilen negatif temsillere karşılık vermek adına filmler çekmeye başlamıştır. İlk olarak Bill Foster ardından Emmett J. Scott, Noble Johnson ve Oscar Micheaux kendilerine ait bağımsız yapımcı şirketlerini kurmuşlar ve özellikle siyah seyircilere yönelik Afrika kökenli Amerikalıların yaşamlarına dair daha gerçekçi bir yaklaşım sergileyen filmler çekmeye başlamışlardır. Bill Foster, Foster Photoplay Company isimli şirketini 1910 yılında Chicago’da kurar. Siyahlara yönelik komedi filmleri çekmeye başlayan Foster filmlerinde, Hollywood yapımı filmlerin kalıplarını kullanarak bunlara siyah kültürüne dair anlatılar eklemiştir. Foster’ın filmleri bize Afrika kökenli Amerikalı topluluğunun

yaşamına ve kimliklerine dair gerçekçi kesitler sunabilmiştir. Özellikle siyah orta sınıfının varlığını yansıtmış olduğu filmleri *The Railroad Porter* (1912) ve *The Fall Guy* (1913), sinemasında önemli bir yer tutmaktadır. Siyah sineması için önemli olan diğer bir isim de 1918 yılında yapım şirketini kurmuş olan Oscar Micheaux'dur. Micheaux sineması, Afrika kökenli Amerikalılara yönelik temsillere dair politik bir tutum kazandırabilmiştir. Kendi topluluklarının karşılaştıkları zorluklara ve sosyal, ahlaki sorunlara yönelik farkındalık getirmektedir. Afrika kökenli Amerikalıları, kendilerinin tanımladığı, kendilerine ait bir kimlik kazandırmayı denemiş ve güçlü bir imajla temsil etmeye çalışmıştır (Hayward, 2013, s. 44).

Siyah sinemanın ilk yapımları arasında yer alan *The Birth of a Race* (1918) filmi ise Emmet J. Scott tarafından çekilmiştir. Siyah beyaz sessiz film ilk olarak kısa şeklinde ve *Lincoln'ün Rüyası* (*Lincoln's Dream*) ismiyle yayınlanması düşünülmüştür. Ancak daha sonra senarist Elaine Sterne senaryoyu genişleterek uzun metraj bir film şeklinde yeniden yazmış ve filmin ismi bu defa *The Birth of a Race* şeklinde değiştirilmiştir. Bogle, filmi yapım koşullarının oldukça zor ve kötü hava koşullarında, deneyimsiz bir set ekibi ve oldukça zayıf bir sette çekildiğini belirtmektedir. Yapım siyah orta sınıftan finansman bulma konusunda da oldukça büyük zorluklar yaşadığı için sektördeki büyük şirketlerden de yardım istenmiş ancak istenilen desteği elde edememiştir. Nihayet üç senenin ardından film tamamlanabilmiş ve gösterime sokulmuştur. *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçı propagandasına karşı bir tepki uyandırmakta başarılı olamasa da, dönemin siyah film yapımcılarına özellikle, Hollywood'da artan siyah karşıtı söyleme karşı gelmek adına ilham kaynağı olmuştur. Böylelikle 'ırk temalı film' (race movies) olarak isimlendirilen bir türün oluşmasını sağlamış olur (Lawrance, 2007, s. 4).

Bu ırk temalı filmler yapan şirketler içinde, kurucuları Noble P. Johnson ve George Johnson olan bağımsız ilk ırk temalı film yapım şirketi, Lincoln Film Şirketi'dir. Farklı film türlerinde örnekler veren şirket, ilk olarak *The Realization of a Negro's Ambition* (1916) ve daha sonra *The Trooper of Troop K* (1916) filmini çekmişlerdir. Ancak bağımsız siyah sineması ve ürettikleri ırk temalı filmler çok uzun soluklu olamamıştır. Gösterim sayılarının azlığı, finansman eksikliği ve ticari

başarısızlık gibi nedenler yüzünden Hollywood yapım şirketleriyle mücadele edememişlerdir. Bazıları piyasadaki büyük şirketler tarafından satın alınarak artık bağımsız siyah sineması olarak üretim yapmayı bırakmış, anaakıma dahil olmuşlardır (Lawrance, 2007, s. 5-6).

İrk temalı filmler özellikle komedi, gizem, drama, müzikal gibi alt film türleri şeklinde anlatı yapısına odaklanılarak çekilmiştir. Örneğin, Lincoln Film Şirketi ve Oscar Micheaux'nun ırk temalı filmlerinin, Afrika kökenli Amerikalıların sosyal ve politik durumlarına değinen, tarihin yeniden yazımı olarak dikkatleri daha çok çeken melodram türüne ağırlık verildiği görülür (Field, 2015, s. 11).

Bir diğer bağımsız siyah sinemasının kıvılcımların, 60'lı ve 70'li yıllarda çekilen sosyal içerikli belgeseller ve kurgusal filmler kuşağıyla gerçekleşmektedir. Bu dönemde Afrika kökenli Amerikalı belgesel filmleri, siyahların şehir hayatlarında karşılaştıkları büyük problemlerin ortaya konması, Sivil Haklar ve Siyah Güç hareketlerinin eylemleri, Afrika'daki anti-emperyalist mücadeleleri gibi konularda çekilen belgesellerden oluşmaktadır. Belgeselciler genellikle televizyon şirketlerinde çalışan veya kar amacı gütmeyen kuruluşların bünyesinde çalışanlardan oluşmaktaydı. Bağımsız Afrika kökenli Amerikalı kurgusal film yapımcıları arasında ilk gelen isimlerden biri ayrıca roman ve oyun yazarlığı da yapan Melvin Van Peebles'dir. Peebles, 1970 yılında yazıp yönettiği *Watermelon* filmini Columbia Pictures'a çektikten sonra bağımsız olarak *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* filmini çekmiştir. O yıllarda Hollywood dışında çalışmayı seçmiş üniversite eğitilmiş Haile Gerima, Charles Burnett, Julie Dash, Warrington Hudlin ve Alile Sharon Larkin gib siyah film yapımcıları da kendi filmlerini çekme fırsatı bulmuşlardır. Bu isimler Hollywood'un siyahların hayatlarını ve tecrübelerine dayanan sanatsal ve politik tutumları sınırlandırdığı gerekçesiyle anaakım sinemayı reddetmişlerdir. Bu tutum da farklı bir fraksiyon oluşturarak bağımsız siyah sineması adına önemli bir 'paradigma değişimi' sağlamıştır. Haile Gerima da, Hollywood'un insanları zehirleyen bir kültür endüstrisi ve beyaz üstünlüğünü destekleyen bir yapı olduğunu vurgulayarak, anaakım sinema için tek geçerli şeyin ticari kaygı olduğunu, bunun dışına kayıldığı takdirde sizin hikayenizi dillendirmeyecek bir sistem olduğunu belirtmektedir (Reid, 2005, ss. 10-11).

1970'li yılların sonundan başlayarak 80'li yıllar boyunca özellikle sinema eğitimi almış yönetmen ve senaristler bağımsız siyah sinema hareketini yeniden diriltmeye yönelik girişimlerde bulunmuşlardır. Siyah sineması içinde üretim yapan bu yönetmenlerin ortak özellikleri, Hollywood'un hegemonyasında üretilen siyah imgesine karşı bir sinema politikası, felsefesi ve estetiğine yönelik sinematik pratikler geliştirmek olur. Bu dönemin önde gelen bağımsız siyah filmleri arasında, Charles Burnett'in *Koyun Katili (Killer of Sheep, 1977)* ve *To Sleep with Anger (1990)*, Julie Dash'in *Illusions (1983)* ve *Daughters of the Dust (1991)*, Billy Woodberry'nin *Bless Their Little Hearts (1984)* ve Haile Gerima'nın *Bush Mama (1976)*, *Harvest:3000 Years (1976)*, Ayoka Chenzira'nın *Hair Piece (1984)* gibi filmler gelmektedir. Guerrero'ya göre, bu filmlerle yeni bir paradigma ve bağımsız imgeler üretmek adına siyah bakış açısından dünyayı yeniden inşa etmek için sinematik ses, görüntü, estetik unsurlarıyla anti-ırkçı, kolonyalizm karşıtı sinema için bir katkı yapılmaktadır (Guerrero, 1993, s. 137).

1980'li yılların bağımsız siyah sineması için en önemli isimlerden biri de Spike Lee'dir. Lee, 1986'da çektiği *She's Gotta Have It* filmiyle adını duyurmayı başamıştır. Film, Brooklyn'de düşük bir bütçeyle sadece oniki günde çekilmiştir. Filmin senaryosu ve kurgusu da Lee tarafından yapıldığı gibi oyuncu kadrosu ve set ekibi de Afrika kökenli Amerikalılardan oluşmaktadır. *She's Gotta Have It*'in başarısı hem genç siyah hem de genç beyaz izleyicilerin ilgisini kazanması olmuştur. Böylece, Lee bağımsız, düşük bütçeyle geniş kitlelere film yapılabileceği konusunda önemli bir adım atmış ve diğer siyah sinema yapımcılarına da ilham kaynağı olmuştur. Lee, daha sonraki yıllarda bağımsız filmlerine devam etse de, anaakım sineması için de önemli bir figür haline gelecektir. Böylece bağımsız siyah sinemasından bir siyah yönetmen olarak anaakım Amerikan sinemasında 'kariyer fırsatını' elde etmiş bir siyah yönetmen olarak da siyah sinema içinde önemini korumuştur. Geniş izleyici kitlesine sahip olan bir diğer bağımsız film ise Robert Townsend'in çektiği *Hollywood Shuffle (1987)*'dir. Filmin yönetmeni Townsend, Hollywood'un çektiği *Muhteşem İkili (Street of Fire, 1984)*, *Bir Askerin Hikâyesi (A Soldier's Story, 1984)*, *American Flyers (1985)* ve *Ratboy (1986)* gibi filmlerde oyunculuk kariyerine sahip olduğu için, Hollywood sistemini içerden bilen bir yapımcıdır. *Hollywood Shuffle*'da filmlerde sadece basmakalıp rollerde

oynayabilen siyah erkek ve kadın oyuncuların sinema endüstrisinde karşı karşıya geldikleri ironik durumlara odaklanmaktadır (Bogle, 2016, s. 271).

1990'lı yıllar boyunca Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların birçok film yönettiğini görmekteyiz. Bu yönetmenler kariyerlerine sinema sektöründe yazarlık, sinematograf, yardımcı yönetmenlik veya asistanlık gibi işlerde çalıştıktan sonra elde edebilmişlerdir. Bu yönetmenlerin arasında Vondie Curtis-Hall, Bill Duke, Spike Lee, Kasi Lemmons, Mario Van Peebles, and Forest Whitaker gibi oyuncuculuk kariyerleri olan kişiler vardır. Hollywood yapımlarında kendilerine yer bulabilen isimlerin artışı, anaakım sinemanın görece sağladığı fırsatların bağımsız siyah sineması için tıpkı Amerikan sinemasının erken döneminde olduğu gibi, yetenekli oyuncuların, yönetmenlerin büyük şirketlerle anlaşıp anaakımda iş yapmaya başlaması gibi, bu dönemde de siyah sinemanın aynı şekilde kan kaybına uğradığını söyleyebiliriz. Özellikle Spike Lee'nin önderliğinde anaakım sinemada Afrika kökenli Amerikalılar daha çok yer bulmaya başlamıştır. Anaakım sinemanın yıldız sistemine bu dönemlerde de siyahlar dahil edilmiş ve siyah aktör ve aktristler popüler kültürün önemli ikonları haline getirilmiştir. Amerikan film endüstrisinin ekonomik cazibesi ve başarı nosyonu gibi etmenlerle bağımsız yetenekli yönetmen ve senaristler, Hollywood'da film çekmek pahasına anaakım sinemanın çizdiği sınırların içinde kalmayı tercih edebilmektedirler. Reid'in belirttiği gibi, Amerikan film endüstrisinin bu tutumu yüzünden, siyah bağımsız sinemanın büyümesi durmakta ve Amerikan film endüstrisinin kurumsal yapısına karşı Afro-Amerikan bakış açısını kısıtlamaktadır (Reid, 2005, ss. 13-14).

1990'lı yıllardan sonra Amerikan anaakım ve bağımsız sinema ilişkisine baktığımızda, Holywood'la işbirliği yapılarak çekildiği ve böylece anaakım ve bağımsız sinema karışımı 'Indiewood' olarak adlandırılan filmlerin dönemin bağımsız sinema anlayışını yansıttığı görülmektedir. Bu filmlerin özellikle Akademi Ödülü almaları birlikte, onları genel izleyici kitlesine ulaşabilmeleri adına anaakım sinemaya yaklaştırmaktadır (Kellner, 2013, s. 9). Özellikle çalışmanın kapsamını oluşturan Akademi ödüllü filmlerdeki düşük bütçeli veya bağımsız yapımcıların ürettiği filmlerin, genel olarak hem bağımsız yapımcılar tarafından hem de Hollywood şirketlerince

desteklenmiş olarak üretilmesi, dönemin bağımsız sinema ile anakım sinema ilişkisini doğrular nitelikte yapımlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **3.3.4. 1990'lar ve Sonrası Anaakım Sinemada Afrika Kökenli Amerikalıların 'Yeri'**

1990'lı yıllar boyunca Afrika kökenli Amerikalıların aile hayatlarına odaklanan filmler çekilmiştir. Bu filmler de tıpkı ilk dönem ırk filmleri gibi hem yönetmenleri hem de oyuncu kadrosuyla Afrika kökenlilerden oluşmaktadır. Reid, 'siyah aile sineması' olarak kategorileştirdiği bu filmlerin ortak özelliklerini ise Afrika kökenli Amerikalı topluluğunun, ailelerinin güncel sosyal sorunlarını, onların ahlaki bütünlüklerini ve birbirlerine olan bağlılıkları dramatize etmesi olarak değerlendirir. Bu siyah aile melodramları arasında Matty Rich'in *Straight Out of Brooklyn* (1991) ve *The Inkwell* (1994) filmi, George Tillman Jr.'un *Soul Food* (1997) ve Kasi Lemmons'ın *Eve's Bayou* (1997) gibi filmler yer almaktadır (Reid, 2005: 19).

Reid'e göre, 1990'lı yılların Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların temsilleri arasında önemli bir yer tutan diğer bir tür, siyah aksiyon sinemasıdır. Oyuncu kadrosunun Afrika kökenli Amerikalıların oluşturduğu siyah aksiyon sinemasında genellikle askerler, polisler, dedektifler, kovboylar, gangsterler, banka soyguncuları ve uyuşturucu satıcıları gibi karakterlere odaklanılmıştır. Bu türün alt türleri arasında en popüler olanı 'gangster sineması' olmuştur. 90'lı yıllar boyunca oldukça fazla ve zengin içerikle üretilen gangster türü filmler, şehirdeki siyah topluluk üzerine genellikle ırksal çatışmalar, kentsel yoksulluk, şiddet ve erkeklik temsilleri içermektedir. Gangster filmleri arasında 'gangsta-rap' alttür olarak adlandırabileceğimiz filmler popüler temsiliyet açısından o dönemin anaakım sinemasında siyah imgesini önemli derecede etkilemiştir. Bu filmler arasında en dikkat çekenleri Columbia Pictures yapımı John Singleton'ın çektiği *Artık Çocuk Değiller* (*Boyz N the Hood*, 1991), Warner Brother yapımı Mario Van Peebles'in yönettiği *Zehirli Sokaklar* (*New Jack City*, 1991) ve Paramount'un yapımcılığında Ernest Dickerson'ın yönettiği *Juice* (1992) filmi gelmektedir (Reid, 2005, s. 37).

Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca çekilen siyah temalı filmler de, Afrika kökenli Amerikalı film çalışmalarınca şehir filmleri içinde tanımlanmaya ve incelenmeye başlanmıştır. Filmlerin anlatılarının genellikle şehir merkezinde konumlanmaları, özellikle New York'un Harlem, Brooklyn mahalleleri ve Los Angeles'in Batı kıyısı ve Watts mahallerinde yoğunlaşmıştır. Şehir filmleri dendiğinde özellikle, 70'li yılların blaxploitation filmleri ve 90'lı yılların 'kenar mahalle' olarak tanımlayabileceğimiz hood filmleri yer aldığını görmekteyiz. Her iki örneğe ait filmlerde, sıklıkla sosyoekonomik, politik ve endüstriyel bağlamları ile diyalog içinde olan şehir, görsel ve işitsel ikonografisiyle tanımlanmaktadır. 90'lardaki bu siyah hood filmleri aynı zamanda ghetto-centric, New Jack, Yeni Siyah Gerçekçilik gibi başlıklar altında da değerlendirilmektedir. Bu filmler arasında *Zehirli Sokaklar* (Mario Van Peebles, 1991), *Straight Out of Brooklyn* (Matty Rich, 1991), *Artık Çocuk Değiller* (John Singleton, 1991), *Juice* (Ernest Dickerson, 1992), *Menace II Society* (Allen and Albert Hughes, 1993) gibi filmler bulunmaktadır. Bu filmler 70'li yılların siyah odaklı filmlerden ve başta Spike Lee olmak üzere 80'li yıllardaki bağımsız yönetmenlerin sinemasından etkilenmiştir. Filmlerin anlatılarında endüstriyel, politik ve ekonomik olarak değişen şehirdeki Afrika kökenli Amerikan topluluğu vardır. Sinematografik açıdan 90'lı yıllara ait bu filmlerde, Blaxploitation akımında da rastladığımız örneğin, belgesel gerçekçiliği gibi sinematik teknikler, omuz kamerası kullanımı, grenli film, senkronize ses tekniği ve dış mekan çekimler gibi teknikler özellikle 'sinema-verite'den etkilenilerek uygulanmıştır (Massood, 2003, ss. 145-146).

Hem 70'li yıllardaki Blaxploitation filmleri hem de 90'lı yıllardaki siyah aksiyon filmlerinin ortak özellikleri, sinema endüstrisinin düşük bütçeli, yüksek kar elde etme çabası olarak okunabilir. 90'lı yılların Amerikan sinemasının yapısına bakıldığında, en yukarıda büyük stüdyolar (Paramount, Twentieth Century Fox, Warner, Universal, Disney ve Columbia), ikinci basamakta daha küçük yapım şirketleri (Mgm, Orion, Carolco ve New Line Cinema) ve en aşağıda ise varolama çabası içindeki bağımsızların yer aldığını görmekteyiz (Erus, 2005, s. 35). 1990'ların başlarından itibaren stüdyoların, gişe başarısı getiren büyük bütçeli filmlere yönelişi gibi uygulamalar dönemde maliyetlerin artmasına neden olmuştur. Maliyetlerin artışına karşı geliştirilen yöntemlerden biri de Spike Lee gibi aynı zamanda yazar, yönetmen ve

yapımcı olan kişilerin daha fazla tercih edilmeye başlanması olmuştur (Erus, 2005, s. 40). Böylece Spike Lee gibi Afrika kökenli Amerikalı bir yönetmen anaakım sinema içinde Malcom X gibi siyahlar için önemli bir tarihsel figürün hayatını konu alan bir film çekebilmiştir. Öte yandan, 1970'lerdeki blaxploitation filmleri de minimal denilebilecek bütçelerle çekilmekte, stüdyolar için dönemin mali sıkıntılarını giderecek, nakit para ihtiyacını hızlı bir şekilde giderme çabasını göstermektedir. Aynı şekilde 90'lı yıllarda da stüdyolar, benzer mali kaygılarını gidermek için düşük bütçeli filmlere yönelmektedir. Bu iki dönemde de tür olarak ortaya çıkan 'siyah-odaklı' filmlerin yapılmasının altında yatan nedenlerin başında, özellikle şehirli siyah kitlenin dikkatini çekecek, ucuz maliyetli filmler yaparak sektörün içine düştüğü mali problemleri hafifletmek amacını taşıdığı söyleyebiliriz. Filmlere getirilen bu düşük bütçe zorunluluğu ironik bir şekilde, filmlerin estetiğine içkin bir gerçeklik ortaya çıkmasını sağlamıştır (Massood, 2003, s. 146). Blax filmlerinde anlatısının merkezinde yetişkin erkek karakter varken, 90'lı yıllardaki siyah hood filmlerde bunun yerini 'yetişkinliğe adım atan genç erkek' kahraman almakta ve gençlerin şehrin distopik atmosferiyle mücadele etmesinin zorlukları anlatılmaktadır. Blax filmlerinde kahramanlar yetişkin maskülenliğiyle beyazların dünyasına karşı gelirken, sonraki filmlerde bu kahramanların maskülenliği sadece yaşadıkları çevreye karşı yönelmiştir. Bu öfkenin sisteme karşı olmaması daha ziyade ideolojik olarak özellikle rap kültüründe ortaya çıkan nihilizmle sonuçlanması dikkate değer değişim olarak okunabilir (Massood, 2003, s. 151).

Bogle'a göre milenyum döneminde anaakım sinemada eski stiller ve yeni stiller iç içe sahnelenmeye başlanır. Örneğin, Steven Soderbergh'ün çok ses getiren *Trafic* filminde eski basmakalıp tip olan Acımasız Zenci tiplemesine yer verilerek, eski basmakalıp tiplemelerin Hollywood tarafından yeniden üretilmiş olunur. *Yeşil Yol (The Green Mile)* ve *Bagger Vance Efsanesi (The legend of Bagger Vance)* gibi filmlerde de kahraman beyaz adamın içinden çıkamadığı kriz durumlarında ona yardım eden iyilik meleği siyah rollerini görmekteyiz. 2000'li yılların başlarında geçmiş dönemde film çekmeye başlamış yönetmenlerin yanısıra sinemaya yeni girenler de anaakım sinemada görünmeye başlamıştır. Son dönemde geçmiş dönemlerden itibaren film çekmeye başlayan Spike Lee, Antoine Fuqua'dan, yeni sinemaya adım atmış Ava Du

Vernay, Lee Daniels gibi isimler sektörde yer alan Afrika kökenli Amerikalı yönetmenler arasında dikkat çekmektedir (Bogle, 2016, s. 392)

*İlk Gün (Training Day, 2001)* filmindeki rolüyle Denzel Washington, Akademi ödülünü ikinci defa alan tek Afrika kökenli Amerikalı oyuncu olarak tarihe geçer. Ancak Washington'ın canlandığı karakter, tartışmaları da beraberinde getirir. Washington filmde yozlaşmış, sinik bir polisi canlandırmaktadır. Alonzo karakterini eski basmakalıp tip olan Acımasız Siyah tiplmesi olarak nitelemek yetersiz olsa da tıpkı onun gibi şiddeti ve vahşiliği içinde barındıran bir karakterdir. Aynı yıl ödül alan bir diğer oyuncu ise *Kesişen Yollar (Monster's Ball, 2001)* filmindeki rolüyle Halle Berry'dir. Böylece Berry En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'nü alan ilk Afrika kökenli Amerikalı olmuştur. Ancak Berry'nin karakteri, geçmiş cinselliğinin ön planda tutulduğu siyah kadın basmakalıp tiplerinde karşılaştığımız bir temsille görünür. Önceki dönemlerde sıklıkla karşılaşılan Trajik Melez tiplmesinde olduğu gibi, onun beyaz ırkla olan ilişkisinin ön planda olduğu ve cinsiyetçi bir kalıba oturtularak sergilendiği bir rolle aktarılması döneminde birçok eleştirmen tarafından eleştirilmiştir (Bogle, 2016, s. 405).

1939 yılında çekilen Hattie McDainel'in *Rüzgâr Gibi Geçti* filmindeki Hizmetçi Anne rolüne verilen En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oscar Ödülü ile ilk kez bir Afrika kökenli Amerikalı oyuncu Akademi tarafından ödüllendirilmiş olur. Hizmetçi Anne (Mammy) tiplemesinin örnek bir temsili olarak karşımıza çıkan bu rolün, o dönemin sinemasındaki Afrika kökenli Amerikalı temsillerinin nasıl algılandığının iyi bir örneğini teşkil ettiğini de söyleyebiliriz. Hilary Lewis'in, Hollywood Reporter sitesi için, "Oscar Ödülü Kazanmış Afrika kökenli Amerikalılar: Geçmişe Bir Bakış" yazısında, ödülü kazanan kadın oyuncu McDaniel'ın, ödül töreninin sadece beyazların girebildiği otellerden birinde yapılması yüzünden McDaniel'a izin alınması için özel bir çaba sarf edilmesi gerektiğini aktarır (Lewis, 2016). Dönemdeki bu ırkçı uygulamanın gölgesi altında, Afrika kökenli Amerikalı bir oyuncuya verilen ödülün tam da bu tutumun temsil ettiği ırksal pratiklerin içinden çıkan bir tiplmede olması manidardır. Ardından, 1949 yılında *Güneyin Şarkısı (Song of The South)* isimli animasyon-müzikal türündeki filmde Remus Amca karakterini canlandıran

James Bakett'a Akademi Onur Ödülü verilir. Akademi ödülleri açısından 1980'li yıllar, Afrika kökenli Amerikalılar için ilk kırılma noktasını simgelemektedir. Bu ödüller arasında 1983'te ilk kez Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü kazanan Louis Gossett Jr dışında, ses kategorilerinde olmak üzere toplamda sekiz ödül verilmiştir. 1990'lı yıllarda ise, beş Afrika kökenli Amerikalı oyuncu Akademi tarafından ödüllendirilir. Bunların arasında Akademi Ödülleri tarihinde sekiz adaylıkla en çok aday gösterilen, daha sonra En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü de alacak olan Denzel Washington, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülünü alır. 2000'li yılların başında geçmiş dönemde yıldızlaşmış isimler Halle Berry, Morgan Freeman, Jenifer Hadson ve Forest Whitetaker Oscar kazanan isimler olurlar. Tezin inceleme kapsamına aldığı dönem olan 2010'lu yıllar ise, Amerikan sinemasındaki Afrika kökenli Amerikalılar adına niceliksel olarak en büyük artışın yaşandığı yıllar olmuştur. Bu dönemde on dokuz Afrika kökenli Amerikalı Akademi tarafından ödüllendirilmiştir. Amerikan sinema tarihi içinde Afrika kökenli Amerikalılar için bu dönemdeki ilkler ise senaryo dalında, belgesel dalında ve yılın filmi dallarında alınan ödüller olmaktadır. Ayrıca, *Ay Işığı* filmindeki rolüyle Mahershala Ali'nin aldığı En İyi Yardımcı Erkek Ödülü ile ilk kez Müslüman bir Afrika kökenli Amerikalı oyuncu Oscar ödülü kazanmış olur. Bu dönemde ilk defa yapımcı olarak En İyi Film Ödülü'nü alan Afrika kökenli İngiliz Steve McQueen (2014) bu ödülü alan ilk siyah olarak tarihe geçer (Lewis, 2016).

2010'lu yıllarda Akademi Ödülü kazanmış Afrika kökenli Amerikalılar sırasıyla şöyledir: Mo'Nique, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (2010); Geoffrey Fletcher, En İyi Uyarlama Senaryo (2010); Roger Ross Willams, En İyi Kısa Belgesel (2010); James Early Jones, Akademi Onur Ödülü (2011); Oprah Winfrey, Jean Hersholt İnsanlık Ödülü (2011); Octavia Spencer, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (2012); T. J. Martin, En İyi Belgesel (2013); Lupita Nyong'o, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (2014); John Ridley, En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü (2014); Harry Belafonte, Jean Hersholt İnsanlık Ödülü (2014); Common ve John Legend, En İyi Özgün Müzik (2014); Spike Lee, Onur Ödülü (2016); Viola Davis, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (2017); Barry Jenkins, Uyarlama Senaryo (2017); Maharshala Ali, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (2017); Ezra Edelman, En İyi Belgesel (2017); Charles Burnett, Onur Ödülü (2017); Jordan Peele, En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü (2018) (Bowen, 2018).

Douglas Kellner, 2009 Akademi Ödülleri'nin, Bush-Cheney yıllarının toptan reddi olarak ve Barack Obama döneminin çeşitlilik, ilerlemecilik ve umut vizyonuna yönelik bir karşılama olarak görülebileceğini söyler. O yıl, sekiz ödül kazanan *Milyoner (Slumdog Millionaire, 2008)* gibi filmlerde, Amerikalı olmayanların kazandıkları ödüller de bunun göstergesidir. Kellner'a göre ayrıca bu, film ve sinema kültürünün giderek küreselleştiğini de doğrulamaktadır (Kellner, 2013, s. 28). Teşhise yönelik eleştiri yöntemini uygulayarak, dönemin ideolojisini, söylemlerini ve sosyo-politik çekişmelerin sinemadaki yansımalarını ortaya çıkarmak adına döneme ait filmleri eleştirdiği “Sinema Savaşları” kitabında Kellner, 2000'li yıllarda televizyon ekranlarında ve sinemadaki filmlerde Afrika kökenli Amerikalı bir başkan olarak Barack Obama gibi birine özlem duyulacağını ve öyle birinin toplum tarafından kabul edileceğine dair ön görülerin yer aldığını belirtir. “Hollywood filmleri ve televizyon gibi çeşitli kaynaklar aracılığıyla ülke siyah bir başkana hazır hale getirilmiş, alıştırmıştır” (Kellner, 2013, s.48). Sözü edilen dönemin Obama dönemine dair geliştirilen beklentilerinde de görüldüğü gibi önceki yıllardan başlayarak, politik ve ideolojik olarak yaşanan değişimin sinemada da izlerine rastlanabileceği öngörüsünden hareketle, son bölümde Akademi ödüllü filmlerdeki Afrika kökenli Amerikalı temsillerinin incelemesine geçilmektedir.

#### **4. 2010'LU YILLARDA AKADEMİ ÖDÜLLÜ FİMLERDEKİ AFRİKA KÖKENLİ AMERİKALI TEMSİLLERİNİN İNCELENMESİ**

Son bölümde 2010'lu yıllar boyunca düzenlenen Akademi Ödül Töreni'nde Oscar ödülü kazanmış filmler içinde, Afrika kökenli Amerikalı temsilleri barındıran filmler incelenmektedir. Bu filmlerin ortak özellikleri, tema olarak 'siyah merkezli' filmler olarak değerlendirilmesidir. İncelenen filmlerin kapsamı, filmlerdeki görsel gösterge değeri olan temsiller sorunsallaştırıldığı için doğrudan Afrika kökenli Amerikalılara yönelik temsillere işaret etmesi açısından sırasıyla; filmlerin oyuncularına verilen En İyi Erkek ve Kadın Oscar'ı, En İyi Yardımcı Erkek ve Kadın Oscar'ları; filmlerin senaryosuna verilen En İyi Özgün Senaryo Oscar'ı; doğrudan filme verilen En İyi Film Oscar'ı kategorilerinde ödül kazanmış filmler arasında, Afrika kökenli Amerikalı temsillerinin yer aldığı ve içinde siyahlık teması barındıran filmler, tezin inceleme kümesine dâhil edilmiştir.

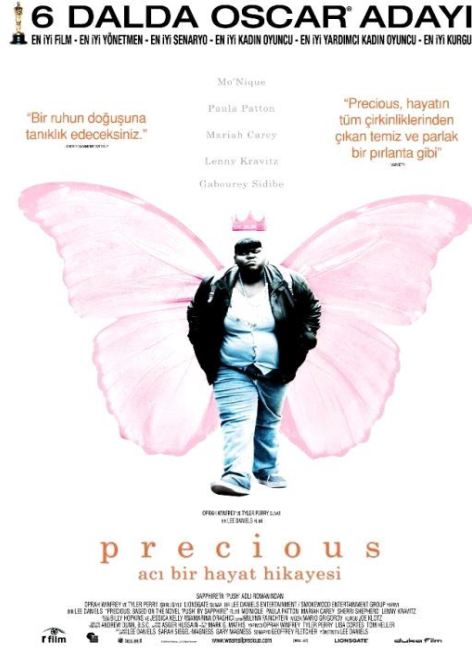
Akademi Ödülleri, Amerika sinema endüstrisinin problemlerine çözümler üretmek üzere örgütlenme ihtiyacının bir sonucu olarak 1927 yılında kurulan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından her yıl düzenlenen törenle filmlere verilmektedir. Oscar ödülü verilen filmler, Amerikan sinemasındaki gelişimi, değişimi ve aynı zamanda Amerikan toplumundaki yönelimleri ve döneminin anlayışını, zevklerini de yansıtmaktadır. Akademi Ödülleri ve Oscar töreni her yıl televizyondan küresel çapta yayınlanmaktadır. Oscar ödülleri kazananlar kahraman olarak görülmekte ve kendilerini sinema endüstrisi içinde kanıtlamaktadırlar. Filmlerin gişe başarısı ve dünya genelinde tanınırlığını artırdığı için hem mali başarıyı hem de prestiji beraberinde getirmektedir (Erus, 2005, ss. 165-166). Douglas Kellner'a göre ise Oscar kazanan filmler çoğunlukla bir dönemin ruh halini ve zamanın ruhunu yansıtmaktadır (Kellner, 2013, s. 27). Tezin son bölümünde, Oscar ödüllü filmlerdeki temsiller, Amerikan sineması içinde üretilen filmlerin arasında taşıdığı temsil değeri noktasında hem kendi dönemine dair hem de Amerikan sinema tarihi açısından tarihsel olarak temsil ettiği değer noktasında ayrıldığı için, Oscar ödülü alan filmlerdeki temsiller incelenmiştir.

2010 sonrası Akademi ödülleri içinde Afrika kökenli Amerikalı temsilleri barındıran ve ‘siyahlık’ temsilini tema olarak anlatılarının merkezine konumlandıran En İyi Film Ödülü kategorisinde; *12 Yıllık Esaret (12 Years a Slave, 2012)* ve *Ay Işığı (Moonlight, 2016)* filmleri inceleme alanına girmektedir. En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü kategorisinde ödül almış *Acı Bir Hayat Öyküsü (Precious, 2009)*, *Çitler (Fences, 2016)*, *Duyguların Rengi (The Help, 2011)* filmleri de aynı şekilde tezin inceleme alanına dâhil edilmektedir. Son olarak, En İyi Özgün Senaryo Ödülü kategorisinde ise *Zincirsiz (Django Unchained, 2012)* ve *Kapan (Get Out, 2018)* adlı filmler tezin inceleme kapsamına giren filmler olmuştur. Bu bağlamda seçilen filmlerin içinde, yönetmenliğini Afrika kökenli Amerikalıların yaptığı filmler *Acı Bir Hayat Öyküsü*, *Çitler*, *12 Yıllık Esaret*, *Ay Işığı*, *Kapan* filmleri iken, *Zincirsiz* ve *Duyguların Rengi* filmleri ise beyaz Amerikalılar tarafından yönetilmiştir.

Son döneme ait inceleyeceğimiz filmlerin eleştirisinde, Afrika kökenli Amerikalılara ait sinemasal temsillerin nasıl ve hangi temsil pratikleriyle inşa edildiğini anlayabilmek için bir gösterge olarak ‘siyahlığın’ nasıl temsil edildiği konusunda göstergebilimsel temsil anlayışına uygun olan göstergebilim eleştirisi yöntemi kullanılmaktadır. Filmlerin tarihsel, toplumsal ve politik olarak işgal ettikleri yerleri ve anlatı unsurlarında barındırdıkları temsillerin hangi anlamlara geldiğini ortaya çıkarmak adına ideolojik ve sosyolojik eleştiri yöntemiyle, sinemada temsil meselesinde nerede konumlandıkları hakkında bir sonuca varılmaya çalışılmaktadır.

## 4.1. Acı Bir Hayat Öyküsü (Precious) Filminin İncelenmesi

### 4.1.1. Filmin Künyesi



Şekil 1: Acı Bir Hayat Öyküsü Film Afışı

Türkçe Adı	: Acı Bir Hayat Öyküsü
Yönetmen	: Lee Daniels
Senaryo	: Geoffrey Fletcher
Oyuncular	: Gabourey Sidibe, Mo'Nique, Paula Patton, Mariah Carey, Sherri Shepherd.
Yapım	: Lionsgate, Lee Daniels Entertainment, Smokewood Entertainment
Yapım Yılı	: 2009
Akademi Ödülü	: 2010 En iyi Yardımcı Kadın Oyuncu ve En İyi Uyarlama Senaryo.

#### 4.1.2. Filmin Konusu

*Acı Bir Hayat Öyküsü* filmi, 1987 yılının Harlem'inde yaşayan on altı yaşındaki aşırı kilolu Precious (Değerli) adında siyah bir kızın hayatını anlatmaktadır. Filmde yüzünü görmediğimiz isimsiz babası tarafından tecavüze uğramış ve oniki yaşında Down Sendromlu Mongo isminde bir çocuğu olan Precious, daha sonra babası tarafından tekrar tecavüze maruz kalarak on altı yaşında ikinci çocuğuna da hamile kalmıştır. Aynı zamanda evde beraber yaşadığı acımasız annesi tarafından da fiziksel ve cinsel tacizlere maruz kalmaktadır. Precious gün içinde yaşadığı dayanılmaz gerçeklerden kaçmak için sürekli hayaller kurmaktadır. Bu hayallerde bazen güzellik kraliçesi olduğunu görmekte, bazen de açık tenli erkeklerin ondan hoşlandıklarını düşlemektedir. İkinci defa hamile olduğu okulu tarafından öğrenilince, onu Each One-Teach One isimli özel bir eğitim kurumuna transfer ederler. Yeni gittiği okuldaki öğretmeni onunla özel olarak ilgilenmeye ve ona değer vermeye başladığında Precious'ın hayatı da değişmeye başlar. Bu kurumdan mezun olduğunda kendi ayakları üzerinde durabileceği bir işe de sahip olacaktır. Ancak Abdul isimli ikinci çocuğu doğduktan sonra hayatı daha da zorlaşır ve annesi tarafından da fiziksel şiddete maruz kalmaya devam eder. Ardından annesinin yanından ayrılır ve başka bir yerde çocuğuyla birlikte yaşamaya başlar. Precious, iki çocuğuyla birlikte yaşamının hayalini kurmaktadır. Ardından ona tecavüz eden babasının AIDS hastalığı yüzünden öldüğünü öğrenir ve bir süre sonra kendisinin de bu hastalığı taşıdığı haberini alır. Film, Precious'ın çocuklarıyla birlikte Harlem sokaklarında kalabalığın içinde yürürlerken sonlanmaktadır.

#### 4.1.3. *Acı Bir Hayat Öyküsü* Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi

Sapphire'in 1996 tarihli romanından uyarlanan *Acı Bir Hayat Öyküsü*, altı dalda Oscar ödülüne aday gösterilmiş ve iki ödül kazanmıştır. Acımasız anne rolündeki Mo'Nique, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü alırken ve Geoffrey S. Fletcher ise En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü'nü alarak, bu ödülü kazanan ilk Afrika kökenli Amerikalı senarist olmuştur.

*Acı Bir Hayat Öyküsü*, cinsel tacize ve fiziksel şiddete maruz kalan, obezite problemi yaşayan, ekonomik olarak alt sınıfa mensup, onaltı yaşındaki siyah bir kızın öyküsünü anlatır. Bu açıdan sinemada nadiren temsil edilen bir karakteri merkezine almaktadır. Aynı zamanda İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinde olduğu gibi filmdeki ana karakterler daha önce profesyonel oyunculuk deneyimi olmayan oyuncular tarafından canlandırılmaktadır. Yönetmen, anne ve kızın televizyonda film izledikleri sahnede Yeni Gerçekçiliğin temsilcilerinden Vittorio De Sica'nın *Kızım ve Ben* (1960) filmi izlettirerek filmde bir gönderme yapmaktadır.

Pam Cook, Yeni Gerçekçilik akımının 'gerçekçiliğinin' özellikle insan gerçekliğini ifade etme çabasından meydana geldiğini vurgular. Bu sorumluluk aynı zamanda belirli bir stilize formüle indirgenemez veya maddesel koşullar tarafından belirlenmemelidir (Cook, 2009, s. 115). Yeni gerçekçilik akımının merkezinde hümanist ve reformist bir yaklaşım söz konusudur. Bu anlamda 'sıradan hayatların dürüstçe' temsili izleyici ve film arasındaki etkiyi böyle bir güven temelinde kurmayı amaçlar. Filmler genellikle hikayedeki karakterlerin üzerine dikkatleri çekecek şekilde dramatize edilmekten daha çok kurgusal olaylar üzerinden gerçekçi algılar üretilmesi hedeflenmektedir (Cook, 2009, s. 116).

*Acı Bir Hayat Öyküsü* filmi barındırdığı sadistik sahneler, şiddetin ve her şeyi karakterin omuzlarında hissettirerek sosyal ve toplumsal sorunlara temastan kaçınılarak sadece karakterin başından geçen dramatik olaylarla örüldüğü için Yeni Gerçekçi akımının merkezindeki hümanistlikten uzaklaşsa da, kahramanın dönüşümüyle birlikte umudu içinde taşıması ve hayatın bu umutla devam edeceğini göstermesiyle benzerlik sağlamaktadır.

En İyi Yardımcı Oscar Ödülü'nü alan oyuncunun canlandırdığı karakter, ekonomik yardımlarla geçinen, eşine olan öfkesini çevresindeki insanlara sadistik bir şekilde yansıtan, acımasız anne rolü Mary'dir. Mary karakteri, Precious'a sürekli sözlü ve fiziki saldırılarda bulunan acımasız birisidir. Precious, kendi babasından cinsel saldırı görürken, bu durumu görmezden gelmekte ve aynı zamanda da Precious'ı "erkeğini çaldığı" için kıskanmaktadır. Bu kıskançlık yüzünden çevresine sürekli acımasızca davranmakta, özellikle Precious'ı kendi amaçları uğruna kullanmaya çalışır.

Onun istediği küçük bir şeyi bile yapmadığında Precious'a eline ne geçirirse yüzüne fırlatmakta, hatta torunlarını da ölüm tehlikesine sokmaktan bile çekinmemektedir. Mary'nin tek derdi torunları üzerinden sağlık yardımını almak ve bu yardımla yaşamaya devam etmektir. Bu açıdan geçmiş ırksal temsil rejiminin ürettiği temsillerde bu özellikleri barındıran tiplerden çok da farklı bir tablo çizmemesi, önceki yıllarda olduğu gibi bu dönemde de toplum dışı, acımasız, sadist karakterlerin Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalıların ödüllü temsillerinde yer almasına yol açmaktadır.

Film aynı zamanda 'geçmişin yeniden canlandırıldığı' bir anlatıya sahiptir. Filmsel zaman 1980'li yılların sonu, mekan ise Harlem'dir. Bu açıdan, 1990'lar anaakım sinema tarafından üretilen, ayrıca siyah şehir sineması örneği olarak da değerlendirilen, genel özelliği siyah kültürün hakim olduğu, siyahların yoğunlukta yaşadığı mahallelerde çekildiği ve siyahların gettodaki hikayelerine odaklanıldığı için, kenar mahalle olarak tanımlayabileceğimiz hood filmleri olarak kategorilendirilen filmlerle de benzerlikler barındırmaktadır. Dönemin ırksal ve ekonomik sorunlarını, genellikle kendi siyah topluluğunun içinde çözmeye çalışan bu filmlerde olduğu gibi *Acı Bir Hayat Öyküsü*'nde de sorunlar ailedeki ve mahalledeki siyahların adaletsiz hayatlarıyla sınırlandırılmaktadır. Ancak hood filmlerinde kentnin politik ekonomik dinamiklerinin sinematografik görsel düzeyde temsili, filmlerin önemli bir parçasını oluşturmaktaydı. *Acı Bir Hayat Öyküsü*'nde filmsel mekan hakkında sadece acımasız bir düzene sahip şehrin içinde yaşayan insanlara odaklanılmakta, şehrin sosyo-ekonomik yapısının sinematografik açıdan temsilinin ise eksik kaldığını belirtebiliriz.

Filmdeki başka bir siyah temsili olan öğretmen rolüyle Ms. Rain'dir. Ms. Rain orta sınıfa mensup, yaşadığı toplumdaki sorunlarla başa çıkabilen ve baş kahramanımıza el uzatan, kurtarıcı figür olarak okuyabileceğimiz karakterdir. Kız arkadaşıyla aynı evi paylaşan ve eşcinsel kimliğini özgürce yaşayabilen Ms. Rain, Precious'ı kendi evine davet eder. Precious, Ms. Rain'i tanıyarak bütün siyahların çevresindekiler gibi olmadığını görür. Böylece ekonomik özgürlüğünü eline almış refah içinde yaşayanların da varlığından haberdar olmaktadır. Ms. Rain, baş karaktere siyah topluluğunun içine

düştüğü acımasız düzenle nasıl başa çıkabileceğini öğretmeye çalışan bir karakter olarak temsil edilir.

Özellikle Afrika kökenli Amerikalı sinema yazarı Bogle tarafından, filmdeki ırksal temsillere dair bir takım itirazlar gelmiştir. Ana karakter ve filmdeki kötü karakterler koyu tenli oyuncular tarafından canlandırılırken, orta sınıfa mensup karakterler daha açık tenli Afrika kökenli Amerikalılar tarafından oynanmaktadır. Öğretmen Ms. Rain, hemşire Ms. Weiss ve hasta bakıcı John karakterlerini canlandıran oyuncuların ten renkleri siyahların içinde daha açık tenli olan kişilerdir. Bu karakterler filmde çevresine umut aşıl原因, yaptıkları işlerde başarılı, şık görünüşleriyle çevresindekileri etkileyen karakterler olarak tasvir edilirler. Precious, filmde onlar gibi olmak ister ve arzuları da bu karakterlerin istekleri doğrultuda şekillenir. Açık tenli siyahlar filmde, siyahlığın bütün olumsuz şartlarından kurtulmuş imajlarıyla, bir anlamda beyaz kültürüne öykünen bir tavır sergilemektedirler. Bu durum, siyahlar arasında kendi ırksal ve kültürel 'siyahlığa' duyulan bir kendine nefretin ve ırksal olarak beyaz üstünlüğünün siyah kültüründe de devam ettirilmesi olarak görülebilir. Ana karakterin gündüz düşlerinden birisinde, ayna karşısında kendini sarışın, beyaz bir kız olarak görmesini, problemlerinin kaynağında kendi ten rengine, etnik kimliğine yönelik nefretinin göstergesini taşıdığını söyleyebiliriz. Bogle'un filmle ilgili yorumu da aynı doğrultudadır. Precious'a iyi davranan, yardımcı olan öğretmen, sosyal hizmetler uzmanı ve hemşire karakterleri hepsi de açık tenli siyah oyunculardır. Bu açık tenli karakterler, Precious'un hayallerinde birlikte olmak istediği ve benzemek istediği karakterlerle de aynı özellikleri taşımaktadır. Bogle, Precious'un hayallerini süsleyen, onlarla birlikte yaşamak istediği insanların aynı ten rengi farkını taşıdığını ve bu iyi karakterlerle benzerlikler gösterdiğini belirterek, böyle bir oyuncu kadrosu seçiminin kasıtlı olabileceğini ima etmektedir (Bogle, 2016, s. 454).

Frantz Fanon, sömürgeci nevrozun semptomunu açıklarken, sömürgeci zihnin, sömürgeye maruz kalanlarla kendini özdeşleştirememesi olduğunu belirtmektedir. Medyadaki temsillerin de bu doğrultuda alımlandığını ve her zaman yerlilere karşı olduğunu söyler. Sinemadaki temsillerle karşılaşan seyirci, özdeşleşme mekanizmasıyla kendini konumlandırmaktadır. Fanon, Tarzan filmini örnek göstererek; filmi beyaz

izleyicilerin içinde izleyen bir siyah ile, siyahlarla birlikte izlediği zamanki özdeşleşmesinin farklılaşacağını vurgular. Siyahlarla izlediğinde Tarzan'la kolayca özdeşleşen kişi, beyazların içinde bu özdeşleşmede belli bir istikrarsızlığa uğrar ve beyazların gözündeki yerlilere benzeyen siyah, artık beyazlara karşı bir konumda olduğu için tedirginlik yaşar (Erus, 2015, s. 227). Beyaz hegemonyasının hakim olduğu bir dünyada ve onun medyasına maruz kalan ve reklamlarla, modanın beyaz standartlarıyla belirlenmiş dünyasında bir siyah, kendini bu ölçütlerle tanımlamaya çalıştığında 'aşağılık kompleksi' duyumsamaması neredeyse olanaksızdır.

Fanon'un psikanalitik yorumuna göre, siyah adam beyaz adama göre siyahtır. Siyah ve beyaz adam arasındaki ilişki, 'zencinin' hiçbir zaman beyaz adamın sahip olduklarından daha fazlasına sahip olamayacağı bir 'ikili narsizm' oluşumunun sonucunda meydana gelir. Fanon, ırksal kimliğin kuruluşunda, beyaz bir çocuğun annesine aniden 'anne bak bir zenci, korkuyorum!' diye bağırması örneğini verir. Bu noktada Fanon siyah olduğunu fark eder; bunu yaparken de benliğin, iç dünyamızın görünür tarafının, her şeyden önce bedensel bir benlik olduğunu hatırlatır. Bu algı sabit bir fiziksel özellikte olan derinin, bir gösterene dönüştürülerek, travmayı tetikleyen bir anlama bürünmüş olur (Sedinger, 2014, s. 311). Bu ise siyah derili olmanın, beyaz hegemonyanın hakim olduğu bir toplumda siyah kimliğinin yaşadığı travmatik durumunu anlatmaktadır.

Filmdeki ırksal temsillere dair Afrika kökenli Amerikalı yazar Armond White bir takım eleştiriler getirir. Ana karakter Precious'ın bir kutu dolusu tavuk kanadını çalarak yemesi, siyah kötü karakterlerin ırkçı tiplerden yararlanılarak oluşturulması gibi imajların oluşturulmasında geçmiş ırkçı basmakalıplara yaslanıldığını vurgular. Bu ırkçı temsiller yüzünden filmin ırksal hassasiyet perdesiyle aslında 'ırkçı bir histeriye, korku showuna' dönüştüğünü belirtir (White, 2009).

## 4.2. Duyguların Rengi (The Help) Filminin İncelenmesi

### 4.2.1. Filmin Künyesi



Şekil 2: *Duyguların Rengi* Film Afişi

Türkçe Adı : Duyguların Rengi

Yönetmen : Tate Taylor

Senaryo : Tate Taylor

Oyuncular : Emma Stone, Viola Davis, Bryce Dallas Howard,  
Octavia Spencer, Jessica Chastain, Ahna O'Reilly, Allison  
Janney, Anna Camp.

Şirket : DreamWorks, Reliance Entertainment, Participant  
Media.

Yapım Yılı : 2011

Akademi Ödülü: 2012 En iyi Yardımcı Kadın Oyuncu.

#### 4.2.2. Filmin Konusu

2009 yılında aynı ismi taşıyan çok satanlar listesine girmiş romandan uyarlanan *Duyguların Rengi (The Help)*, Jackson, Mississippi'de yaşayan üç kadının dostluk hikayesine odaklanmaktadır. Film, toplumun siyahlarla beyazları ayırıştıran Jim Crow yasalarıyla yaşadığı ve Sivil Haklar Hareketi'nin etkili olduğu 1960'ların Mississippi'sinde geçmektedir. Filmin başrolü küçükken siyah bir dadı tarafından büyütülen, üniversiteden yeni mezun olmuş ve yazarlık yapmak isteyen Eugenia "Skeeter" Phelan'dir. Skeeter, kendi şehrine döndükten sonra yerel bir gazetede temizlik konularıyla ilgili köşe yazıları yazmaya başlar. Daha sonra arkadaşının hizmetçisi ve dadıları olan, hayatını beyaz ailelerin çocuklarını yetiştirerek geçirmiş Afrika kökenli Amerikalı Aibileen'den temizlik konularıyla ilgili yardım ister. Aibileen de hikayeler yazmaktan hoşlanan, gençliğinden beri hizmetçilik yaparak ve çocuk yetiştirerek Jackson'da yaşayan siyah bir kadındır. Kendi oğlunu kaybedince eski neşesini kaybetmiş birisidir. Ardından, Skeeter, Aibileen'den siyahların hayatlarına yönelik hikayeleri ve onların ağzından dinlediği kendi yazılarını gazetede köşesinde yayınlamaya başlar. Bu yazılardan sonra Skeeter, asıl hayali olan çok satan bir kitap yazmak için kolları sıvar. Böylelikle beyaz çocukları yetiştiren siyah hizmetçiler hakkında bir kitap yazmaya karar verir. Yazı yazmaya yardımcı olan Aibileen'in en yakın arkadaşı Afrika kökenli Amerikalı hizmetçi, Minny de hikayelerin yazılması için yardım eder. Minny, yemek konusunda oldukça hünerlidir ancak sivri dili onu sürekli özellikle yanında çalıştığı beyaz aile üyeleriyle olan ilişkisinde zor anlar yaşamasına yol açmaktadır. Skeeter, Aibileen ve Minny'nin giriştiği yazı işleri, New York'lu bir editörün tavsiyesiyle bir kitap çıkarma macerasına dönüşür. Filmin sonuna doğru kitabı yayınlamayı başarırlar ve Skeeter'da yazar olma hayalini gerçekleştirmiş olur.

#### 4.2.3. *Duyguların Rengi* Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi

*Duyguların Rengi* filminde Octavia Spencer, siyah aşçı Minny Jackson rolüyle En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü'nü kazanmıştır. Film anaakım Amerikan sinemasında siyah kadın temsillerine ve başarılı oyunculuklara yer vermesiyle dönemdeki siyah temalı filmler içinde önemli bir yerdedir. Hizmetçi Aibileen

karakteri ise hayatı boyunca beyaz ailelerin yanında onlara hizmet etmiş, onların çocuklarını kendi çocukları gibi görmüş, onları beslemiş, büyütmüş bir siyah kadın karakterdir. Temsil açısından bakılacak olursa siyah hizmetçi rolleri, özellikle erken dönem Hollywood filmlerinde gördüğümüz, siyahlara yönelik ırksal basmakalıp tiplerinden biri de olan Hizmetçi Anne'nin devamı niteliğindedir. Bu açıdan bakıldığında filmin anlatısının odaklandığı siyahlık temsilleri, geçmiş temsil biçimlerinden çok da farklı bir yerde durmamaktadır.

Filmde görüldüğü gibi Afrika kökenli Amerikalılar 'renkli' olarak tanımlanıp gündelik hayatın her alanında ayrımcılığa maruz bırakılmaktadır. Ancak film orta sınıf beyaz kadınların, asgari ücret bile almayan siyah hizmetçilerine karşı duyduğu nefretle bu ayrımcılığı eşitleyerek, toplumdaki kurumsal ırkçılığın bir anlamda maskelenmesini sağlamaktadır. Başrol Eugenia "Skeeter" Phelan karakteri onu büyüten siyah dadılarına sempatiyle yaklaşan, kendisini onlara yakın hissedilen çevresindeki tek beyaz karakterdir. Filmde, genel olarak beyazlar siyahları kendi dünyalarında istemeyen ve onların haklarını görmezden gelerek, alışageldikleri kölelik kültürünü devam ettirmektedirler. Örneğin, üst sınıf beyaz bir ailenin yanında çalışan Minny ve Abileen karakteri, çalıştığı evin evhanımından sürekli azar işitmekte ve kendilerine evin beyaz ahalisinin kullandığı tuvaleti kullanmamaları söylenmektedir. Filmde bu şekilde Afrika kökenli Amerikalıların birey olarak yaşadıkları ayrımcılık gözler önüne serilir. Filmdeki kahraman konumunda izlediğimiz beyaz Skeeter üzerinden gelen siyahlara yönelik yardım eli ve empati vasıtasıyla, onların ne kadar korunaksız olduğu vurgusu yapılarak belli bir düzeyde ancak duyarlı beyazların empatisini kazanmaları durumunda, onların yardımlarıyla ırkçılığın önüne geçilebileceği vurgulanır. Filmde orta sınıf beyazların evlerinde çalışan, onların çocuklarını karşılıksız sevgiyle büyüten, meleksi bir siyah hizmetçi tablosu çizilmektedir. Bu, daha önceki bölümde ortaya konduğu üzere, siyahların 'meleksesi, fedakar hizmetçi' rollerinde görülmesinin, Amerikan sinemasında neredeyse her dönemde karşımıza çıkan siyahlara yönelik bir temsil biçimi olduğunu doğrular görülmektedir.

Hollywood tarihsel anlatıları içeren filmlerde genellikle dönemin olayları veya toplumu hakkındaki deneyimleri izleyicilere aktarmaktan ziyade, revizyonist bir bakış

açısıyla ya da kabul edilen görüşleri güçlendirmek için tarihsel anlatılara başvurmaktadır. Bu filmler bazı dönemlerde moral kaynağı olarak işlevsellik kazanırken bazı dönemlerde kolektif ahlakı güçlendirmeye yönelik hizmet etmektedir (McElroy&Shipka, 2017, s. 33).

*Duyguların Rengi* filmi aynı dönem çekilen *Başkanların Hizmetkarı* (*The Butler*, 2014) ve *Özgürlük Yürüyüşü* (*Selma*, 2014) filmleri gibi 50'li ve 60'lı yılların Sivil Haklar Hareketi'nin etkilerinin yaşandığı dönemi anlatmaktadır. 1960'larda Sivil Haklar Hareketinin ırkçılıkla mücadelesinin yaşandığı dönemi anlatsa da, *Duyguların Rengi* genellikle Afrika kökenli Amerikalıların gündelik hayatlarına odaklanmayı tercih etmektedir. Bunun en büyük nedeni ise yaşadığı yere, evine geri dönen ve siyah hizmetçilerin hayatları hakkında kitap yazmak isteyen, filmin baş karakteri beyaz Skeeter'ın bakış açısından olaylara şahit olmamızdır. Bu açıdan sadece Afrika kökenli Amerikalı hizmetçilerin, ırkçı kurallara göre yönetilen Güney'de karşılaştıkları rutin ayrımcılığa karşı kendilerini ve onurlarını koruma çabasına odaklanılmaktadır (Dreier, 2012).

Filmin kahramanı siyah bakıcılar tarafından büyütülen beyaz kadın karakter Skeeter'dir. Filmde kahramanın konumlandırıldığı yer ise siyahların dünyasına kendini yakın hissedene ve onlara yardım eden beyaz olarak yer almaktadır. Bu konum, özellikle anaakım Hollywood izleyicisinin büyük çoğunluğunun beyaz Amerikalılar olduğunu düşünürsek oldukça anlamlıdır. İzleyicinin de bu karakterle özdeşleşmesini sağlayarak, beyazların dünyasından birisi de filmdeki beyaz kötü karakterlerin karşısında ezilen siyahların yardımına koşan iyi beyazları temsil etmektedir.

Murphy ve Harris'e göre, Hollywood, bu beyaz kurtarıcı kahramanları üreterek sadece ırksal temsillerin sunumunda doğruluktan saptırmakla kalmaz, aynı zamanda zararlı basmakalıpları üreterek ırkçı ideolojinin desteklenmesine hizmet edebilmektedir. Filmlerdeki ırklararası (siyah-beyaz) ilişkilerin tasvirleri, ideolojik olarak 'renk körlüğü' (color-blindness) ideolojisini öne çıkaran bir söylem oluşturarak, yanlış bir eşitlik imajının da doğmasına yol açmaktadır. Bu imajla beyaz olmayan toplulukların maruz kaldığı ırksal ayrımcılıkların üstü silinmiş, bu negatif farkı gölgede bırakmış olunmaktadır (Murphy&Harris, 2018, s. 52).

Aynı şekilde, filmlerdeki ‘beyaz masumiyeti’, beyaz üstünlüğünü reddetmektedir. Ancak bu, beyaz olmayan toplulukların maruz kaldığı ırksal ayrımcılıkların gölgede kalmasına yol açmaktadır. Filmlerde siyahlar genellikle temsil edildikleri şekilde bazen bir aile, hizmetçiler grubu, bazen kadın veya erkek olarak değişmekle birlikte genel olarak dış dünyadan zarar görmüş, işlevsiz bir şekilde konumlandırılmış şekilde ve beyaz bir kahramanın ortaya çıkıp onları ‘yardım eli’ uzatarak kurtaracağı bir alana sıkıştırılmış olarak temsil edilmektedirler.

### 4.3. Zincirsiz (*Django Unchained*) Filminin İncelenmesi

#### 4.3.1. Filmin Künyesi



Şekil 3: *Zincirsiz* Film Afışı

Türkçe Adı	: Zincirsiz
Yönetmen	: Quentin Tarantino
Senaryo	: Quentin Tarantino
Oyuncular	: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson
Şirket	: Columbia Pictures

Yapım Yılı : 2012

Akademi Ödülü : 2013 En İyi Senaryo ve Yardımcı Erkek Oyuncu

#### 4.3.2. Filmin Konusu

Quantin Tarantino'nun senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Zincirsiz* filmi, Amerikan İç Savaşı'nın hemen öncesinde geçen, merkezine kölelik konusu alan bir filmidir. Django isimli siyah köle, Schultz adında Alman bir ödül avcısı tarafından satın alınır. Ardından Django, Schultz'un aradığı Brittle kardeşleri bulması için ona yardım etmesi kaydıyla, köle olarak kaçırılıp tüccarlara satılan eşini kurtarmak için Schultz'la anlaşmaya varırlar. Schultz, Django'yu özgür bırakır ve birlikte ödül avcılığı yapmaya başlarlar. Schultz'la birlikte bir ödül avcısına dönüşen Django, karşılaştığı düşmanlardan intikamını almak ve karısını kurtarmak için beraber maceraya atılırlar. Western türünde çekilmiş olan film ayrıca, yönetmenin kendi sinemasında sıklıkla başvurduğu uzun diyaloglarla örülü absürt komedi unsurları da barındıran bir filmidir.

#### 4.3.3. *Zincirsiz* Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi

*Zinciriz* filmi, spagetti western ve blaxploitation tarzında çekilen filmlerin sinematografik özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Hem öyküsü itibariyle hem de sinematografik açıdan çekim metodları, zoom kullanımı ve uzun plan sekanslar ve yakın çekimler biçimsel açıdan filmi spagetti western ve blax tarzında çekilen filmlere öykünmesine yol açmaktadır. *Zincirsiz* filminde kölelik teması bir nevi intikam fantezisine dönüşür. Ancak ırkçılık ve ırkçılığa bağlı olarak siyahlara yönelik şiddet öğeleri, yönetmenin kendi uslubunu belirlediği özellikleri göstermesi bakımından anlatının genel atmosferini belirleyicileri olarak öne çıkmaktadır.

Filmin, Afrika kökenli Amerikalı temsilleri açısından diğer filmlerden ayrılan yönleri vardır. Başroldeki Django karakteri, anaakım Amerikan sinemasındaki ırksal temsil rejiminin ürettiği beyazların dünyasında sıkışıp kalmış köle prototipinin zıttı niteliğinde, karşı temsillerle üretilen, erilliğin ön plana çıkarıldığı, blaxploitation filmlerinden çıkmış bir karakter olarak temsil edilir. Ancak siyahların dünyasına odaklanan blax filmlerinden farklı olarak Django, beyazların dünyasında yaşamaktadır. Django, beyaz kölelik savunucularının baskı ve şiddetine maruz kalan bir siyah olarak

yaşarken, beyaz bir karakterin yardımıyla, bir kovboy kahramanına dönüşür. Bu bakımdan Django'nun sinema tarihinde geçmiş dönemlerdeki kölelik temsilleriyle kıyasladığımızda Stuart Hall'ün 'karşı temsil stratejileri' olarak değerlendirdiği nitelikte üretildiğini ifade edebiliriz. Tıpkı 1970'lerin blaxploitation tarzındaki filmlerde yer alan siyah temsillerinde olduğu gibi, Django da Tom Amca gibi çocukcu ve beyaz hegemonyasında yaşayan tipten tersine çevrilmiş hali olarak vücut bulmaktadır. Gerektiğinde şiddete başvuran ve kötü beyazları acımadan ortadan kaldıran, beyazların dünyasındaki siyahlara yönelik baskılara karşı gelerek, kendi siyahlığını üreten bir karşı temsil karakteridir.

Filmin dramatik yapısını belirleyen temel anlatısındaki, western türü filmlerde sıklıkla kullanılan beyaz kadının yerliler tarafından kaçırılma hikayesi, Django'nun eşi rolündeki siyah kadın karakterle -Alman masalındaki gibi adı Hilda'dır- beyazlar tarafından kaçırılması hikayesine dönüştürülmüştür. Western sinemasının 'beyaz' anlatısı doğrudan 'siyah' temasına büründürülmüş olur. Filmdeki Alman asıllı Schultz anlattığı masalda prensesi, hapsedildiği yerden kurtaran kahramanın yerine de Django geçmektedir.

Western türünde olduğu gibi intikamlarını kendi elleriyle alan beyaz kovboy karakter bu filmde, siyah bir ödül avcısı olarak öykülenmektedir. Siyahların köle olarak yaşadığı Güney'de, bir siyah tıpkı western kahramanların yaptığı gibi eşini, tek başına bütün düşmanlarını öldürerek kurtarmaktadır. Ancak, özgür bir siyah olan Django karakteri dışındaki diğer siyah temsilleri geçmiş kölelik temsillerinden çok da farklı değildir. Çiftlik sahiplerinin altında 'mutlu ve itaatkar' olarak hayatlarına devam eden plantasyon kölelik dönemi resmi çizilmektedir. Çiftlik sahibinin hizmetçisi olan Stephen karakteri (Samuel L.Jackson), kölelik dönemi temsillerinde en çok karşımıza çıkan, beyazlara hizmet etmekten memnuniyet duyan, siyah olmak adına veya kölelik sistemi karşısı girişimlerde siyahları desteklemeyen ancak kendisi açısından beyazlarla kurduğu ilişkide sinik bir zeka barındıran basmakalıp siyah tiptemelerden biri olan Tom Amca'ya dayanan yönleri olan bir karakter olarak temsil edilir.

Dexter Gabriel'in kaleme aldığı sinemada kölelik temsilleri konusundaki yazısından özetlemek gerekirse, erken dönem Hollywood temsillerinde beyazların

dünyasında yaşamaktan mutlu, sadık kölelerin ağırlığı on yıllarca sürmüştü. D.W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* filminde, köleliğin kaldırılmasına kadar sahipleri için dans eden, şarkı söyleyen tiplerken, özgürlüklerini ele geçirdikten sonra şeytani, şiddete başvuran canilere dönüşürler. Tabiki Hizmetçi Anne ve Tom Amca sahipleri için savaşmaya devam etmektedir. 1930'lu yılların *The Little Colonel* ve *The Littlest Rebel* gibi filmlerinde çocuk yıldız Shirley Temple ve Bill Amca beyazlar için dans etmekteydi. *Rüzgar Gibi Geçti* (1939) gibi plantasyon destanlarında kölelik basmakalıpları özenle yer bulmaktaydılar. 1960'lı yılların sosyal eylemleriyle birlikte radikal siyah oyun yazarlarının yapıtlarından etkilenen Hollywood, farklı bir temsiller dönemine girer. *Köleler* (1969), *The Nigend Clarley Efsanesi* (1972), *Mandingo* (1975) blaxploitation filmleriyle birlikte eski plantasyon dramalarındaki kölelik tasvirleri tersine çevrilmiştir. Köleliği bir kötülük olarak tasvir eden bu dönemin filmleri, beyaz hegemonyasına karşı siyahlığı yerleştirmeye çalışır. Ancak bunu yaparken siyah eril temsillerinin fetişleştirilmesine, siyah kadın temsillerinin ise erkek bakış açısının cinsel nesnesi haline dönüştürme tehlikesine yakalanmaktadır. Daha sonra eski Güney plantasyon destanlarından bir hayli uzak ve blaxploitation filmlerindeki temsillerden de karmaşık olan *Kökler* (1977) dizisi kadar köleliği ilk defa Amerikan popüler kültüründe, siyahların özgürlüğe bakış açılarını anlatmada etkili olamamıştı. Artık Hizmetçi Anne'ler, Tom'lar yerini özgürlüğe kavuşmak için hayatını tehlikeye atmaktan çekinmeyen siyahlara bırakmaktadır. Bu temsille birlikte daha önce ortada gözükmeyen orta sınıf Afrika kökenli Amerikalıların aile ve moral değerlerine seslenen bir görüş belirmiş olur. Gabriel'e göre, Kitlesel tüketim için sterilize ve homojenize edilmiş olan kölelik artık Amerika'nın bir günahı değil, sadece bir diğer göçmenlik hikayesi konumuna gelir. Uzun bir süreden sonra bu defa Amerikan vatanseverliğini yüceltmek ve tarihi büyük beyaz kişilikleri anmak için Hollywood, *Zafer* (*Glory*, 1989) ve *Amistad* (1997) filmleriyle yeniden kölelik temasına geri dönmektedir (Gabriel, 2013).

Dexter Gabriel'e göre, Hollywood geçmişi, günümüze uyarlamak için değiştirir. Bunu ulusun mitlerini ve geçmişten beklentilerini besleyerek yeniden inşa ederek yapar. Ulusal geçmişi, çağdaş bakış açısına uydurmak amacıyla köleliği yeniden revize etmekte ve yeniden yazmaktadır. Bu açıdan köleliği hem bir metafora hem de bir araca dönüştürür. Nasıl ki *Bir Ulusun Doğuşu*, İç Savaş döneminin tarihsel

gerçekliğine değil, filmin çekildiği 1915 yılına dair bir bakış sunuyorsa, son dönemde çekilen *Zincirsiz* gibi kölelik temsilleri de günümüz algısının bir yan ürünüdür. Kölelik, Amerikan tarihi içinde köleliğin kaldırılmasına kadar bizatihi Güneyin ekonomik altyapısı ile ilgili, siyah insanların bir mal olarak alınıp satıldığı, böylece toplumsal üretimin zorla ve insanlık dışı metodlarıyla bir parçası haline getirildiği bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tarihsel gerçeğin, beyaz hegemonya değerleri adına, Amerikan toplumu tarafından alınılanmasında, siyah ve beyaz çatışmasının önüne geçilmesi ve nihai olarak beyaz hegemonyasının devam ettirilmesi yönünde kölelik temsilleri bir şekilde yumuşatılmalı, romantize edilmeli ve günümüzün izleyici zevkine hitap eden biçim ve türlerde yeniden tarihsel gerçekliğinden farklı biçimde üretilmesi gerekmektedir. Böyle bir ideolojik işlevin sinemadaki temsil pratikleri vasıtasıyla gerçekleştirildiğini belirtebiliriz (Gabriel, 2013).

Hollis Robbins, Amerika’da devam eden siyah karşıtı ırkçılığın ve kölelik geçmişinin simgesel düzeyde intikamının alınması gerekliliğini, Hollywood’un üstlendiğini belirtir. Bu görevi yapması için *Django*, bir Amerikan kahramanı olarak üretilirken, özellikle beyazların üzerinde taşıdığı günahları çıkarmak ve köleliğe dair temsilleri yeniden şekillendirmek için bu işlevi ‘siyah’ bir kahraman tarafından gerçekleşmesi gerektiğini ifade etmektedir (Saint, 2015, s. 308).

Tarantino, *Django* karakteriyle Hollywood anlatısındaki ‘beyaz’ erkek kahramanın ayrıcalıklı üstünlüğünü bozar ancak bunu köleliğe, kurumsal ırkçılığa karşı olarak değil, siyah erkek karakterin Hollywood kalıplarının yerine koyarak yapar. Bu da bir anlamda blaxploitation filmlerinin üstlendiği gibi özellikle siyah izleyiciye yönelik kahramanla özdeşleşilerek, kötülerden intikam alınması neticesinde yaşanan katarsisin ötesine geçemeyen ve temsil politikaları açısından başka bir anlam katmanı oluşturamayan bir temsil biçimini ifade eder. Anlatı olarak *Django*, Hollywood’un önceki beyaz üstünlüğü ideolojisinin merkezinde yer alan, beyaz erkek karakterlerle yaptığı intikamın kutsallaştırılması ve romantikleştirilmesini tekrarlayan bir film olur.. Ancak kahraman olan siyah karakter, bunu beyaz bir kurtarıcı figürünün yardımıyla yapabilir. Schultz, *Django*’yu satın alarak ardından onu ödül avcısına dönüştüren, eşini kurtarması için kendisini feda eden bir beyaz aziz figürü olarak okunabilir.

Hughey'e göre, Hollywood siyahların mücadelesiyle ilgili çektiği *Amistad*, *Zafer*, *Lincoln* gibi filmlerin de ortak noktasının siyahların ırkçılıkla, kölelik kurumuyla olan mücadelesini daima 'beyaz azizlerin' yardımıyla gerçekleştirdiği vurgulamasının yapıldığını ifade etmektedir (Hughey, 2013, s. 353).

#### 4.4. 12 Yıllık Esaret (12 Years a Slave) Filminin İncelenmesi

##### 4.4.1. Filmin Künyesi



Şekil 4: 12 Yıllık Esaret Film Afışı

Türkçe Adı	: 12 Yıllık Esaret
Yönetmen	: Steve McQueen
Senaryo	: John Ridley
Oyuncular	: Chiwetel Ejiofor, Michael K. Williams, Michael Fassbender, Brad Pitt
Yapımcı	: Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B
Yapım Yılı	: 2013

Akademi Ödülü: 2014 En İyi Film, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ve En İyi Uyarlama Senaryo

#### **4.4.2. Filmin Konusu**

1853 yılında basılan ve aynı ismi taşıyan kitabın uyarlaması olan *12 Yıllık Esaret* filmi, New York, Saratoga'da müzisyenlik yaparak hayatını idame ettiren özgür bir siyah olan Solomon Northub'un gerçek hikayesini anlatmaktadır. 1841 yılında Northub, Washington'a bir iş bahanesiyle, iki kişi tarafından kandırılarak götürülmekte ardından kaçırılıp, güney eyaletlerine köle olarak satılmaktadır. New York'ta, Kuzey'li beyaz insanların saygı duyduğu bir müzisyenken, Güney'de ise özgür bir insan olduğu gerçeğini saklamak zorunda kalan, beyazların çiftliklerinde köle kimliğiyle yaşamaya, çalışmaya mahkum edilmiş birisidir. Louisiana'da insan tacirlerinden onu ilk satın alan 'hayırsever' çiftlik sahibinin yanında köle olarak çalışmaya başlar. Orada, çiftlik sahibiyle görece iyi ilişkiler kursa da, çiftlikte onun hünerlerini sergilemesini kıskanan ve sürekli onunla uğraşan, işkence eden beyaz marangozla kavga eder ve bölgedeki beyazların saldırısına uğrayarak ölümle burun buruna gelir. Sahibinin yardımıyla asılarak ölmekten zorla da olsa kurtulan Northub, can güvenliğinin olmaması yüzünden, başka bir çiftlik sahibine satılır. Bu defa onu satın alan çiftlik sahibi tarlalarında çalışan siyahlara işkenceler yapan, tecavüz eden psikopat, cani birisidir. Çiftlikteki genç bir siyah kadın olan Patsey'e saplantılıdır. Patsey, çiftlik sahibinin tecavüzüne ve işkencelerine maruz kalarak hayatını sürdürmek zorunda kalmaktadır. Northub, uzun yıllar boyunca Güney'de kölelik hayatı yaşamak zorunda kalmış olsa da, rastlantı eseri Kanadalı bir marangozun yardımıyla özgür bir Amerikan vatandaşı olduğunu ispatlayabilir ve evine, ailesinin yanına dönmeyi uzun yıllar sonra başarmaktadır.

#### **4.4.3. 12 Yıllık Esaret Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi**

*12 Yıllık Esaret* filminde, şiddet sahneleri ve karakterlere içkin şiddet eylemleri öne çıkan bir öge olarak işlenmektedir. Ayrıca, şiddet öğeleri yönetmenin üslubunun ağır bastığı sahneler olarak karşımıza çıkar. Yönetmen bu sahnelerde şiddetti, özellikle filmin anlatıldığı dönemde Afrika kökenli Amerikalılar için gündelik yaşamın nasıl zor ve sert olduğunu, köleliğin gerçek ve sembolik anlamda şiddet olarak

vücut bulduğunu dolaysız olarak göstermeye çalışmıştır (Brown&Christopher, 2014, s. 227). Bu şiddet beyazlarla siyahların her türlü ilişkisinde kendisini göstermektedir. Siyahların, kölelikle iş gücüne katılmasını, siyahların bedenlerine doğrudan uygulanan işkencelerle sağlanmaktadır. Köle sahipleri, siyah kadınları ise kendilerinin bir malı olarak görmekte ve onlar üzerinde her türlü şiddeti ve cinsel saldırıyı yasal saymaktadırlar. Bu bazı durumlarda beyaz-efendi için özellikle siyah kadın bedeni, beyaz erkeğin iktidarsızlığının yarattığı aşağılık kompleksinin açığa çıkardığı sadistliğinin bir nesnesi haline dönüştürmektedir. Bu bakımdan filmdeki kölelik dönemi temsilde şiddet, efendi-köle (beyaz-siyah) ilişkisinin sürdürülmesi için uygulanan bir eylem olarak özellikle vurgulanmaktadır.

Filmde, köle hayatının koşullarını yaratan kurumlara ve yapılara yönelik doğrudan bir eleştiri getirilmemektedir. Sadece bireysel olarak karakterlerin davranışlarına odaklanılmaktadır. Vahşiliğin ve tecavüzün nedeni olarak birçok sahnede gördüğümüz yozlaşmış 'kötü' beyaz insanlar veya kibar, arada kalmış, hayırsever 'iyi' insanlar vardır. Filmde herhangi bir sebep belirtilmeden, ansızın karşılaşılan iyilik yapan, ana karaktere yardım eden iyi beyaz insanlar ortaya çıkmaktadır. Brad Pitt'in canlandığı Samuel Bass, Northup'un özgürlüğünü geri almasına ön ayak olan bir karakter olarak, filmin dramatik yapısını değiştiren bir sahnede ortaya çıkmaktadır (Brown&Christopher, 2014, s. 278). Ancak hikaye yapısındaki ırksal köleliğin temsili, kötü ve iyi insanların mücadelesinin konu edindiği bir dönem olarak işlense de, kölelik dönemindeki şiddetin boyutlarını tasvir etmedeki gücüyle, önceki kölelik temsilleri barındıran filmlerden farklı bir yere oturmaktadır.

Northup karakteri, ırksal temsil rejiminin oluşturduğu Tom Amca tiplmesiyle bazı ortak noktalara sahip olmasıyla birlikte, Tom Amca basmakalıbını yeniden inşa ederek, bir anlamda onun tek boyutluluğunu kırmakta ve onun filmin dramatik yapısına göre değişen, çok katmanlı bir karaktere dönüştürmektedir. Böylece Tom tiplmesiyle temsil edilen bir temsiller pratiğini de bozmaya çalışmaktadır. Ancak filmdeki karakter ne Tom ne de anti-Tom olarak resmedilmez, bu konuda belirsiz bir yerde durur. Northup, acı çektikçe bu acılara katlanmaya devam eden ve anlatıdaki işlevselliği adına ahlaki duruşunu iyi niyetliliğini asla bırakmayan bir karakter olarak sahnelenir. Bu

açından filimin izleyiciye geçirmek istediği etik bakış da, acı çeken kurbanlara karşı sempati ve ahlaki olarak yozlaşmış figürlere karşı da antipati ile bakmakla sınırlı kalmaktadır (Loren, 2014, s. 343).

Filmin finalinde kahraman evine dönmekte ve ‘mutluluğuna ve özgürlüğüne tekrar’ kavuşmaktadır. Bu görece mutlu son, dramatik anlatım biçimi olarak melodrama uygunluğu yüzünden filmin merkezinde olan siyah bedeninin yaşadığı acıları bir şekilde hafifletme yoluna götürmektedir. Ancak Northup’un kölelikten başarılı kaçışıyla birlikte, film boyunca izlediğimiz, esaret altında yaşayan, türlü işkencelere uğramış insanlara yardım etmekte yetersiz kaldığını ve buna gücünün yetmeyeceği de izah edilmeye çalışılır. Burada yönetmen hem kendisinin hem de Northup’un bu konudaki iktidarsızlığını vurgulamakta ve tek yapabileceklerinin geride kalanların acılarını hafifletme yeteneğini yansıtmaktan başka bir şey olmadığı yönündeki fikrini destekleyen bir hikaye anlatmaktadır (Li, 2015, s. 330).

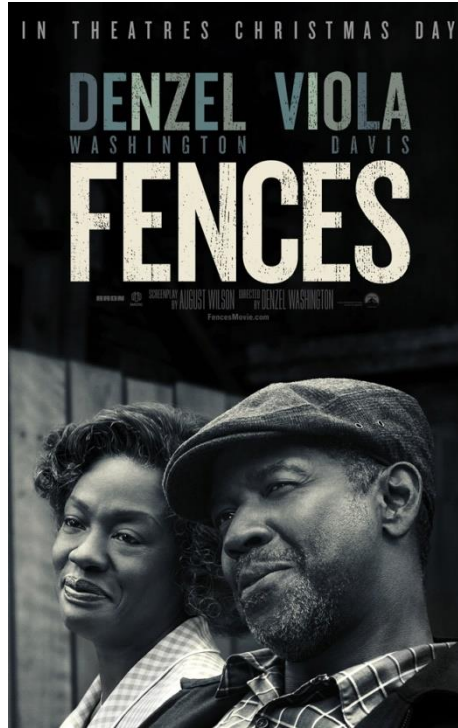
*12 Yıllık Esaret Filmi*, uyarlandığı *Twelve Years a Slave: Narrative of Solomon Northup, a Citizen of New-York, Kidnapped in Washington City in 1841, and Rescued in 1853* isimli kitabın biçimsel üslubundan da etkilenmektedir. Özellikle filmdeki şiddet sahneleri, Northup'un hikayesindeki şiddetin aşırı karakteriyle bağlantılıdır. William Andrews, hikayenin yazıldığı döneme ait edebi-otobiyograflarının üslubu hakkında, anlatım propagandası olarak değerlendirilen ‘şoke edicilik’ gibi yöntemlerin söylenmemesi gerekeni söyleme isteğiyle ilişkili olduğunu belirtmektedir. 1985’de Gordon Parks’ın yönettiği *Solomon Northup's Odyssey* ismiyle PBS kanalı için çekilmiş versiyonuna ise, filme köleliğe ilişkin temsillerde kayda değer bir kısıtlama ortaya koyulduğu yönünde eleştiriler getirilmektedir. New York Times’daki incelemede, filmde köleliğin nispeten ‘iyi huylu’ olarak sunulduğu ve yeterince sert bir temsilinin yapılmadığı yönünde eleştiriler getirilmiştir. Bu açıdan 1985’te çekilen Parks’ın versiyonuyla karşılaştırıldığında Steve Mcqueen kendi filminde, daha naturalistik bir tablo ortaya koymaktadır (Cobb, 2014, ss. 342-344).

Guerrero’nun ‘plantasyon türü’ filmler olarak tanımladığı özellikle son dönem örneklerinde belirli bir değişim yaşandığını gözlemlemek mümkündür. Kölelik temsillerinin uzun ve çeşitli tarihine bakıldığında beyaz hegemonyası dürtülerinin etkisi

altında yapılan *Bir Ulusun Doğuğu* (1915), *Rüzgar Gibi Geçti* (1939) gibi filmlerden sonra 60'lı yılların siyasal hareketliliğinin etkisiyle ve özellikle 70'li yıllardan sonra 'siyah' karşı temsillerini barındıran filmler, temsil politikaları açısından iki farklı ucu temsil etmektedirler. *Drum* (1976), *Mandingo* (1975) gibi filmler kölelik temsillerinin duygusal portrelerine karşı gelmiş yapımlar olsa da eleştirmenler tarafından tek boyutlu bir muhaliflik taşıdığı yönünde değerlendirmelerde buldukları filmler olmuştur (Cobb, 2014, s. 339). Son dönem kölelik temsillerinde ise bu filmde de olduğu gibi geçmiş ırksallaştırılmış temsil rejiminin etkisinden uzaklaşan, karşı temsil pratiklerine yaslanılarak üretilen ve daha kompleks ve gerçekçi temsillere yer verilen temsil pratiklerine sahip olduğunu belirtebiliriz.

## 4.5. Çitler (*Fences*) Filminin İncelenmesi

### 4.5.1. Filmin Künyesi



Şekil 5: Çitler Film Afiş

Türkçe Adı : Çitler

Yönetmen : Denzel Washington

Senaryo : August Wilson

Oyuncular : Denzel Washington, Viola Davis, Stephen Henderson, Jovan Adepo, Russel Hornsby, Mykelti Williamson, Sanniyya Sidney

Yapımcı : Bron Studios, Escape Artists, Macro, Paramount Pictures.

Yapım Yılı : 2016

Akademi Ödülü : 2017 En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü.

#### 4.5.2. Filmin Konusu

*Çitler*, çöp toplayıcılığı işinde çalışan Afrika kökenli Amerikalı Troy Maxson'ın hayat hikayesini anlatmaktadır. İçinde büyük pişmanlıklar barındıran, huysuz bir kişiliğe sahip, gençliğinde ırk ayrımcılığına uğradığı için profesyonel ligde oynayamamış eski bir amatör beyzbol oyuncusu olan anti-kahraman Troy, gençken hırsızlık yaptığı sırada ona saldıran adamı öldürmüş -tiyatro oyununda öldürdüğü adamın 'beyaz' birisi olduğu belirtilse de filmde söylenmez- ve cezasını çekmiştir. Troy, üniversitede beyzbol takımında olan oğlu Cory'nin spor yapmasına karşı çıkmakta ve büyük oğlu Lyons'un da müzisyen kimliğini kabullenmek istemez. Savaşta kafasına kurşun isabet ederek akli dengesi yitiren kardeşi Gabriel'e verilen gazilik parasıyla çatısını yaptırdığı evde, onsekiz yıllık eşi Rose'la birlikte yaşamaktadırlar. Ancak, Troy eşini aldattığını ve bir bebek sahibi olacağını Rose'a açıklar. Troy'un bebek beklediği kadın doğum sırasında vefat eder ve Troy bebekle birlikte eve döner. Rose olan biteni kabullenerek çocuğun bakımını üstlenir. Troy'un küçük oğlu Cory, caddede ordunun ilanını görür ve babasına asker olacağını söylemek istese de sarhoş olan Troy'la büyük bir kavgaya girişirler. Troy, Cory'yi evden kovar. Film, bu sahneden sonra zamansal bir sıçrama yaparak, Troy'un cenaze törenine geçer. Ev halkı yıllar sonra tekrar cenaze töreni için bir araya gelir. Evden giden Cory bir asker olarak evide döner. Rose'un büyüttüğü kız çocuğu Raynell artık okul çağına gelmiştir. Böylece yıllar sonra Rose ve ailesi evlerinde yeniden biraraya gelmiş olurlar.

#### 4.5.3. *Çitler* Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi

August Wilson'ın, Plutzer ödüllü 1986 yılında yazdığı *Çitler* oyunu, Denzel Washington tarafından yönetilerek sinemaya uyarlanan bir yapımdır. Film, Sivil Haklar

Hareketi öncesi Amerikan toplumunun Jim Crow yasaları olarak adlandırılan, siyahların her alanda ‘renkli’ olarak damgalanarak ırksal ayrımcılığa maruz kaldığı bir dönemin içinde yaşayan karakterlerin öyküsünü anlatır. Denzel Washington’un oynadığı Troy Maxson karakteri çağın ırksal ayrımcılığıyla birlikte ve hayallerine ulaşmadaki başarısızlığı sonucu sevgisiz ve nefret dolu birisi olmuştur. Troy’un ağzından, gençliğinde hırsızlık yaparak yaşadığını öğreniriz. Bir soygun sırasında ona ateş eden birisini bıçakladığı için hapis yattığını aynı zamanda hapishanede en yakın arkadaşı Bono’yla beyzbol oynadıklarını öğrenmekteyiz. Filmde Troy’un hapishaneden tanıştığı ve iş hala onunla aynı yerde çalışan Bono karakterinin de söylediği gibi Troy karakterinin “kanında bir Remus Amca (Uncle Remus)” vardır. Remus Amca kölelik dönemine ait, çocuklara halk hikayeleri anlatan bir masal anlatıcısı köle tiplmesidir. Troy’da tıpkı Remus Amca gibi sürekli konuşur ve etrafındakilere kendi öyküsünü, pişmanlıklarını ve öğütlerini anlatmaya çalışır.

Akademi tarafından En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü verilen Viola Davis’in canlandığı Troy’un eşi rolündeki Rose ise, eşinin onu aldattığını öğrendikten sonra, aldattığı kadından olan çocuğu da sahiplenip Troy’un kanatları altında yaşamaya devam eden ‘özverili’ ev hanımı tiplmesini canlandırır. Filmin tamamına yakın bölümü evin iç ve bahçe kısmında geçmektedir. Rose karakterinin yaşam alanı olan ev, onun ailesini, sevdiklerini ve hayatını adadığı eşini ve sahip olduğu herşeyi barındırır. Rose, tipik evhanımı tiplmesini kendisinde barındıran bir görüntüsüyle, çevresindeki karakterlerin merkezindedir.

Film genel olarak, anaakım anlatı sinemasına uygun bir klasik drama yapıtı olarak, 1950’li yılların geleneksel aile ilişkilerindeki ataerkillik, siyah maskülenliği ve baba-oğul arası gerginliğin melodramatik bir üslupla örüldüğü bir anlatı yapısında çekilmiştir.

*Çitler*’in baş karakteri Troy’un evinde iki önemli metafor bulunmaktadır. İlki arka bahçedeki ağaca asılı beyzbol topu, diğeri ise bahçeye yavaş yavaş inşa edilmeye çalışılan tahtadan çitlerdir. Beyzbol topu aslında, gerçekleşmemiş düşlerimizin yol açtığı hayal kırıklıklarının bizdeki yansımaları temsil etmekteyken, çitler ise zihnimizde inşa ettiğimiz ikili düşüncelerin oluşturduğu kötü davranışları, inançları ve alışkanlıkları

temsil etmektedir. Bu bakımdan Troy'un inşa ettiği çit, hayatı boyunca sıkı çalışmayla ve iyi maaşlı bir işin sevgiyi, aileyi ve arkadaşlığı kazandıracacağı düşüncesini yansıtmaktadır. Rose için ise bahçedeki çitler, Troy için yeterince iyi bir eş olarak kalabildiği takdirde, hayatını güvence altına alabileceği yönündeki aldatıcı düşüncesini göstermektedir (Gibson, 2017, s. 67).

Filmde evin arka bahçesine inşa edilmeye çalışılan çitin, 1950'li yılların ortasında Pittsburgh'da yaşayan bu siyah ailenin 'başarısız Amerikan rüyasını' yansıttığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan çit, ABD'de yaşayan Afrika kökenli Amerikalı işçilerin hayalleriyle bağlantılı olarak büyümekte ve giderek daha tutsak haline dönüştüren bir yapıda inşa edilmektedir. Ancak bu metaforlarla okuyabileceğimiz Amerikan rüyasına filmin öyküsü içinde genellikle bir eleştiri getirdiğini görmeyiz. Film, hem dramatik anlatıda hem de sinematografik olarak, karakterlerin değişimlerine ve aile içi ilişkilerine odaklandığı için, melodram türüne uygun olacak biçimde karakter hikayesine dönüşmektedir.

*Çitler* filminin Afrika kökenli Amerikalı yazar Wilson tarafından bizzat senaryolaştırılması ve aynı zamanda başrol olan Denzel Washington tarafından yönetilmiş olması, filmdeki Afrika kökenli Amerikalı temsillerini anaakım sinemadaki diğer filmlerden daha karmaşık ve dönemin sorunlarıyla iç içe geçmiş şekilde temsil edilmesini sağlamaktadır. Bu bakımdan anaakım Amerikan sinemanın içinde görebileceğimiz *Çitler*, aynı zamanda yazar, yönetmen ve oyuncu kadrosuyla siyah sinema örneği olarak da değerlendirilebilir. Özellikle kurgusal olarak orijinal metne sadık kalarak senaryolaştırılması ve dönemin siyah topluluğunun sözlü mirasını diyaloglarda sergileme isteği, filmin tiyatral etkilerden kurtulamamasına neden olmuştur.

## 4.6. Ay Işığı (Moonlight) Filminin İncelenmesi

### 4.6.1. Filmin Künyesi



Şekil 6: Ay Işığı Film Afışı

Türkçe Adı	: Ay Işığı
Yönetmen	: Barry Jenkins
Senaryo	: Barry Jenkins, Tarell Alvin McCraney
Oyuncular	: Mahershala Ali, Shariff Earp, Duan Sanderson, Janelle Monae, Naomie Harris, Jaden Piner, Ashton Sanders.
Yapımcı	: A24, Pastel, Pastel, Plan B Entertainment
Yapım Yılı	: 2016
Akademi Ödülü	: 2017 En İyi Film, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü.

### 4.6.2. Filmin Konusu

*Ay Işığı* filmi, Miami’de yaşayan genç bir siyah olan Chiron’nun yaşamının çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemlerine odaklanan, bu dönemlerde yaşadığı

eşcinsel kimliğinin arayışı içinde çevresiyle olan problemlerini konu edinmektedir. Film Little, Chiron ve Black olarak üç bölümden oluşmaktadır. Filmin ilk kesiti olan Little isimli bölümde Chiron, çevresindeki çocukların zorbalıklarıyla mücadele eder. İkinci Chiron isimli bölümde ise cinsel yöneliminden dolayı yaşadığı kimlik kriziyle yalnızlık çeken ve etrafına yabancılaşan, çevresiyle mücadele içinde geçen gençlik dönemine tanıklık ederiz. Chiron, Little bölümünde uyuşturucu bağımlısı annesinin ilgisizliği ve mahalledeki çocukların zorbalıklarına maruz kalırken, ona yardım eden kişilerse ironik bir şekilde uyuşturucu satıcısı Juan karakteri ve kız arkadaşı Teresa olur. Homofobik ve heteronormatif bir kültürün içinde kendi eşcinsel kimliğiyle yaşadığı kriz, karakterin yaşam kesintilerinin merkezi konumundadır. Ergenlik çağına odaklanılan ikinci bölümde Chiron, okuldaki zorbalığın sebep olduğu şiddetle yüz yüze gelir. Bu sırada onun yanında tek arkadaşı Kevin olmaktadır. Ancak homofobi ve şiddetin kısılcısından kurtulamayan Chiron, kendisine zorbalık yapan çocuğa saldırdığı için polis tarafından tutuklanır. Son olarak 'Black' isimli dönemde ise dramatik bir değişimle karşılaşırız. Yaşadığı sokak kültüründe egemen olan maskülen bir kimliğin maskesi altında yaşayan Chiron, kendi eşcinsel kimliğiyle yüzleşmeye çalışmakta ve bu açıdan içinde yaşadığı dünyayla mücadelesine devam etmektedir.

#### **4.6.3. Ay Işığı Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi**

*Ay Işığı*, Barry Jenkins'in senaryosunu, Tarell Alvin McCraney'in *Moonlight Black Boys Look Blue* isimli oyunundan esinlenerek yazdığı ve yönettiği dram türünde bir filmidir. Yapımcılığını A24 Film ve Brad Pitt'in sahibi olduğu Plan B şirketleri üstlenmektedir. Film, 2017 yılının Akademi Ödülleri'nde, En İyi Film Ödülü, En İyi Uyarlama Senaryo Ödülü ve Mahershala Ali'ye verilen En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülüyle birlikte üç dalda oscar ödülü kazanmıştır.

Filmde Mahershala Ali'nin oynadığı Akademi ödüllü karakter olan, Juan bir uyuşturucu satıcısıdır. Sokaklarda arabasıyla, "sokakların kralı" gibi görülse de, kendisindeki bu gücün aslında bir aldatmaca olduğunun farkındadır. Sokaktaki suça bulaşmış birçok siyah Amerikalı gibi her an tehlike içinde olduğunu bilmekte ve canıyla ödeyeceği bir hayat yaşamaktadır. Filmde, Juan, dokuz yaşındaki Chiron'u kanatları altına alır. Ancak Amerikan filmlerinde basmakalıp uyuşturucu satıcılarının

yaptığı gibi onu kendi işlerinde kullanmak için onunla yakınlaşmaz. Ona kendisini tanıması için keşfetmesi gereken şeyler hakkında cesaret verir ve sevgilisi Terasa'yla birlikte, Chiron'a sahip olmadığı aile desteğini verirler. Juan ve 'Little' Chiron arasındaki ilişkide aslında geçmiş temsil pratiklerindeki siyah suçlu basmakalıplarına karşı kasıtlı olarak geliştirilmiş bir temsil biçimini oluşturulması sağlamıştır. Bu temsil, siyah-beyaz ikiliği üzerinden inşa edilen temsil pratiklerinden farklı olarak, doğrudan Afrika kökenli Amerikan toplumunun yaşamındaki 'siyahlığa' dair daha özgün bir yaklaşım geliştirmeyi denemektedir.

Filmde Juan, kimliğiyle alakalı olarak Afrika kökenli Amerikalı olmadığını belirterek, Afro-Latin köklerinden bahseder ve Küba'lı olduğunu söyler. Şu sözlerle Chiron'a (Little) siyahlığın dünyadaki çeşitliliğini fark etmesini sağlamaktadır: “-Şunu iyi bil ki siyah insanlar her yerdedir. Unutma, tamam mı? İçinde siyah insanların olmadığı hiçbir ülke yoktur. Bu gezegene ilk gelen biziz. Uzun zamandır buradayım.. ama aslen Küba'lıyım. Küba'da bir sürü siyah insan var, ama sen bunu gitmeden bilemezsin.”

*Ay Işığ*, içerdiği siyah kadın temsillerinde ise önceki dönemlere ait, anaakım siyah kadın temsillerinde genellikle karşılaştığımız derinliksiz karakterlerin devamını sergilemektedir. Filmdeki uyuşturucu bağımlısı Chiron'un annesi 'Paula' ve Chiron'a maddi, manevi destek olan yardımsever, Juan 'ın sevgilisi Terasa karakterleri, siyahlığa dair popüler kadın temsillerinin ötesine geçemeyen temsillerdir. Paula, çocuğunun yemek parasını bile uyuşturucuya veren, asi, anti sosyal bir bağımlıdır. Ancak Chiron, filmin sonlarında Florida'daki bir rehabilitasyon tesisinde kalan annesini ziyarete gitmektedir. Annesi geçmişte ona uyguladığı türlü baskılardan, kötü muamelelerinden dolayı özür diler. Siyah annelik temsillerine dair sıklıkla karşılaşılan, “önce kayıp edilme sonra tekrar buluşma” dramasının yaşandığı bir ilişki biçimi filmde tekrarlanmaktadır (Bradley, 2017, s.52).

*Ay Işığ* filmi, farklı 'siyahlık' çeşitliliğini bünyesinde barındırmaktadır. Tıpkı diğer siyah sinema örnekleri gibi tamamen siyahların yer aldığı filmde, 'beyaz'ların yokluğu doğrudan filmi siyah sinema içinde görünmesine sebep olmaktadır. Ancak bu görüş de, beyaz-siyah söylemin hegemonyasından beslenen bir kategorileştirmenin bir

neticesi olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz. 2014 yılının en iyi yüz filmin yaklaşık % 75'i beyaz oyuncular tarafından çekilmiştir. Ancak biz sinemada çoğunluk olarak görünen beyazlığı, belli bir kategorizasyona sokarak 'beyaz filmler' olarak adlandırmamaktayız. Bu da siyah ve beyaz karşıtlığının yarattığı bir başka sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan *Ay Işığ* sadece bir kendini gerçekleştirme ve aşk hikayesi değil, aynı zamanda kısmen de olsa "basmakalıp ırkçı temsiller barındırmadan ırkçılığı, homofobi içermeyen heteronormativ kültür ve zulmeden olmadan baskı" hakkında çekilmiş bir film olarak öne çıkmaktadır (Kannan&Hall&Hughey, 2017, ss. 290-291).

Filmin temsil politikaları açısından dönemdeki diğer filmlerden ayrıcalıklı yeri ise siyah Amerikan yaşamının temsilinde kullanılan basmakalıplardan uzak durması ve Afrika kökenli Amerikalı genç bir eşcinsel erkeğin hayatına gerçekçi ve içerden bir bakış açısı getirmeyi başarmış olmasıdır.

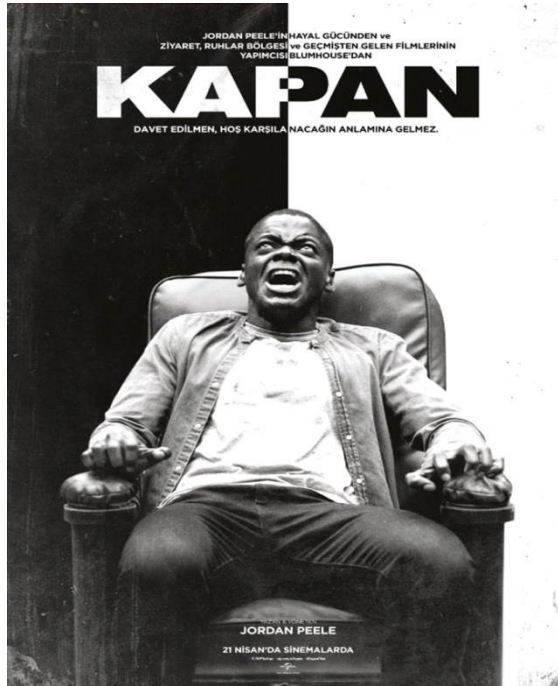
Filmdeki siyah erkek maskülenlik temsillerine değinecek olursak, özellikle çocukluk döneminden beri çevresinden 'tuhaf' olduğu için hem dışlanarak zorbalığa maruz kalan Chiron için şiddet, hayatta kalmasının, toplumla uyum sağlamasının bir tür yoluna dönüşmektedir. Şiddetin erkeklikle özdeşleştirilmesi, geçmiş temsil rejimleri tarafından sıklıkla kullanılan 'Acımasız Zenci' basmakalıp tiplemesine de kaynaklık eden bir erkeklik temsilinin üretilmesini sağlamaktadır. Chiron, üçüncü bölümdeki dönüşümüyle birlikte 'Black' haline geldiğinde, artık tehlikeli, çete üyesi, sert gibi erkeklik göstergelerini, yetişkinlik döneminde sistem tarafından içine çekildiği sarmal yüzünden asıl kimliğini gizleyen bir maske olarak taşımaktadır. Bu açıdan karakterin böyle bir dönüşümü şiddete ve suça bulaşan siyah erkek temsili açısından oldukça farklı bir yaklaşım sergilemektedir.

Chiron, okulda zorbalık yapan çocukların kışkırtmasıyla, o dönem tek arkadaşı olan Kevin'den de şiddet görmesiyle ihanete uğrar. Ardından okul müdürünün Chiron'a dayak yedikten sonra: "eğer erkek olsaydın yanında diğer çocuklarda olurdu" cümlesi, kavga etmenin ve şiddetin çözüm olarak, toplumdaki okul gibi kurumlar tarafından da normalleştirildiği ve şiddetin bizatihi 'erkek olmanın' ve toplumsal yaşamın kurallarını belirleyen bir norm olarak içselleştirildiğini bize anlatmaktadır.

Bu bakımdan *Ay Işığı*, siyah erkek cinselliğinin temsilinde basmakalıplardan kaçınarak, kahramanın çocukluk hayatıyla birlikte gündelik hayatına inmekte, böylece siyah queer erkek temsilini insanileştirmektedir. Film, ayrıca 90'lı yılların Yeni Siyah Gerçekçilik veya hood filmleri olarak adlandırılan filmlerin de yapmaya çalıştığı, ırksal kimliğin keşfi ve onu yeniden oluşturmayı denemektedir. Ancak *Ay Işığı* filminin Yeni Siyah Gerçekçilik akımındaki erkeklik temsillerinde gördüğümüz maskülenliğin tersine, şiddeti ve ona bağlı erkeklik temsilini toplumsal olarak makul çözümler getiren konumundan indirmeye yönelik bir temsil pratiği geliştirmeyi denediğini ifade edebiliriz (Copeland, 2018, s. 688).

## 4.7. *Kapan (Get Out)* Filminin İncelenmesi

### 4.7.1. Filmin Künyesi



Şekil 7: *Kapan* Film Afışı

Türkçe Adı	: Kapan
Yönetmen	: Jordan Peele
Senarist	: Jordan Peele
Oyuncular	: Daniel Kaluuya, Allison Williams, Bradley Whitford,

Caleb Landry Jones, Stephen Root, Lakeith Stanfield,  
Catherine Keener.

Yapımcı : Blumhouse Production, Monkeypaw, QC, Universal  
Studios

Süre : 130 dk.

Yapım Yılı : 2017

Akademi Ödülü: 2018 En İyi Özgün Senaryo Ödülü.

#### **4.7.2. Filmin Konusu**

Chris, günümüzün New York'unda yaşayan, fotoğrafçılık işiyle uğraşan orta sınıf bir Afrika kökenli Amerikalıdır. Amerikalı beyaz kız arkadaşı Rose, onu banliyöde yaşayan ailesiyle tanıştırmak ister. Rose'un şehirden uzak banliyödeki evlerine geldiklerinde, ırkçı olmadıklarını inandırmaya çalışan aile üyelerine karşı Chris, evde çalışan siyah hizmetçilerin tuhaf davranışlarından bir şeylerin ters gittiğini düşünse de beyazlara güvenmeye devam eder. Ancak zamanla gerçeklerin farkına varan Chris, içine düştüğü kapandan kaçmak için mücadele edecektir. Rose ve ailesi aslında siyah insanları kaçırıp onları yaşlı beyaz insanların içlerinde yaşayacağı bedenler olarak satmaktadır. Rose'un psikolog annesi kaçırdıkları siyahları hipnotize etmekte, beyin cerrahı babası ise siyahların bedenlerine yaşlı beyazların beyinlerini yerleştirerek, 'ruh transferiyle' beyaz insanların yeni siyah bedenlerle yaşamalarını sağlamaktadır. Bu uygulamayla kendi bedeninin içinde hapsolan ve hakimiyetlerini yitiren siyahlar, kontrollerini yeni beyaz sahiplerine bırakmaktadır. Filmin sonuna kadar kurban olarak hayatta kalan Chris, filmin sonlarında bütün aileyi tek tek öldürerek özgürlüğüne kavuşur.

#### **4.7.3. *Kapan* Filminin Siyahlık Temsilleri Açısından İncelenmesi**

*Kapan*, Hollywood'un korku-gerilim türüne özgü biçimsel motifler taşıyan bir tür filmidir. Filmde Chris'i, çocukluğunda trajik araba kazası yüzünden annesini kaybetmesi ve beyazların dünyasında bir siyah olması dolayısıyla kurban konumunda görmekteyiz. Filmde beyazlar, anaakım sinemada özellikle blaxploitation tarzı filmlerde karşılaştığımız gibi cani, kötü karakterler olarak resmedilmektedir. Ayrıca, film konusu itibarıyla Amerikan sinemasından Afrika kökenli Amerikalıların temsili açısından

önemli bir yerde duran Sidney Poiteir'in oynadığı *Beklenmeyen Misafir* (1967) filmini hatırlatmaktadır.

Sinema eleştirmeni White, Chris karakteriyle ilgili olarak özellikle filmin afişinde de kullanılan onun dehşete düşmüş, gözleri kanlanmış yakın çekim görüntüsünün ırkçı basmakalıplardan Sambo tiplemesinin bir uzantısı olduğunu dile getirmektedir. Siyah köle arketiplerinden biri olan Sambo tiplemesi, genellikle Acımasız Siyah tiplemesinin tersine itaatkar, sahiplerine karşı gelecek cesareti olmayan ve sürekli onlara karşı zeka barındırmayan planlar yapan bir köle tiplemesidir. White, filmin kahramanı olan Chris'e böyle bir benzetme yapmasının nedeninin, yakın çekimlerle çoğunlukla uykulu, sersemlemiş, bazen de dehşete düşmüş gözlerle gösterilmesi olduğunu ifade etmiştir (White, 2017). Ancak Chris'in çok defalar yakın çekimlerle gösterilmesinin en büyük nedeni filmin gerilim türünde olması ve baş karakterin duygularının filmin merkezine konulmasıyla, genel olarak seyircinin Chris ve duyguları ile özdeşleşmesinin hedeflenmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Filmde kurban konumundaki Chris, dramatik değişimiyle birlikte tek başına, hüneri ve zekasıyla beyazların kurduğu köleleştirme sisteminden kaçmayı başarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, Chris karakterinin, beyaz üstünlüğünün oluşturduğu Sambo, Tom Amca gibi tiplemelere karşı olarak resmedilen, siyah bakış açısıyla oluşturulan bir anti-Sambo karakteri olarak temsil edilmektedir.

Rose'un ailesi Chris'in sigara içmesini istemezler. Çünkü filmde beyazlar için siyah bedeni, gençliğin, fiziksel üstünlüğün ve güzelliğin bir fetiş nesnesi olarak görülmektedir. Yaşlı beyazlar, içlerinde yaşamak için genç siyah bedenleri satın almaktadırlar. Ayrıca film Barack Obama dönemine de vurgu yapmaktadır. Kız arkadaşının ailesi, Chris'e eğer Obama üçüncü kez aday olsaydı oylarını ona vereceklerini söylemektedir. Ayrıca film, Amerika'da Obama döneminde sıklıkla kullanılan 'ırkçılık sonrası' dönem nitelemesine de bir ironik bakış getirmektedir. Amerikan toplumunda beyazlarla diğer ırksal azınlıkların bölünmüş yaşamlarını ve bununla alakalı olarak ırksal azınlıklara karşı geliştirilen ötekileştirme durumuna eleştiri getirmekte ve gün yüzüne çıkarmayı hedeflemektedir. Dönemindeki diğer ödüllü

filmlerin aksine *Kapan*, ırkçılık sonrası (post racial) dönem olarak görülen, ırkçılığın artık geçmiş dönemlere ait bir sorun olduğu fikrine karşı çıkmaktadır.

## 5. SONUÇ

Sinemada temsil yaklaşımlarının incelendiği tezin ilk bölümünde filmlerdeki temsillerin nasıl üretildikleri, sinemasal göstergeler vasıtasıyla inşa edilen temsillere içkin anlamların, nasıl ideolojik gerçeklikler haline dönüşebildiği incelenmiştir. Hem ideolojik açıdan hem de sinemada temsil stratejileri bakımından filmlerdeki temsillerin bir kültür endüstrisi olan sinemada nasıl yeniden üretildiği üzerinde durulmuştur. Böylece, tezin sorunsallaştırdığı Amerikan sinemasında siyahlığın (blackness) temsiline, özellikle anaakım Amerikan sinema tarihi boyunca hangi temsil pratikleriyle gerçekleştirildiğinin izi sürülmeye çalışılmıştır. Afrika kökenli Amerikalılara dair popüler temsillere yönelik yaklaşımlar bakımından siyahlık temsilleri, ırksal ‘fark’ın sahnelenmesiyle gerçekleşmektedir. Siyahlığın inşasındaki bu farkın oluşturulmasında beyaz-siyah gibi ikili karşıtıklara göre düzenlendiği görülür. Ancak bu inşa, indirgemeciliği de beraberinde getirmektedir. Aynı zamanda beyaz-siyah, erkek-kadın, üst sınıf-alt sınıf gibi yapıların oluşmasına yönelik ikili zıtlıklar, egemen olanın da belirlenmesine hizmet eder. Sinemada temsil konusunda diğer belirleyici temsil pratiği ise pozitif ve negatif imajların üretimiyle gerçekleşmektedir. Bu, egemen olmaya devam eden popüler ‘negatif’ imgelerin yanısıra, bunların karşısına örneğin siyah yaşamına ve kültürüne dair bir dizi ‘pozitif imaj’ yerleştirme çabası şeklinde görülmektedir. Bu temsillerdeki problem ise egemen olanın ürettiği ikili yapının devam etmesi yüzünden, negatif içerikli temsillerin yerinde kalarak varlığını sürdürmesidir.

Özellikle erken dönem Amerikan sinemasında Afrika kökenli Amerikalı temsilleri basmakalıp tiplerle vasıtasıyla oluşturulmuştur. Bu basmakalıpların başlıca örnekleri Tom Amca, Hizmetçi Anne, Trajik Melez, Acımasız Zenci, Kurnaz Zenci gibi tiplerdir.

Bu çalışma sonucunda, incelenen 2010’lu yıllar boyunca Amerikan sinemasındaki Oscar ödülü almış Afrika kökenli Amerikalı temsilleri barındıran filmlere bakıldığında, önceki dönemlerde üretilen siyahlığa dair basmakalıp tiplerin varlığının devam ettiği görülmektedir. Ayrıca, Amerikan sineması içinde bu tiplerle karşı üretilen, Stuart Hall’ün ifadesiyle ‘karşı temsil pratikleri’ de yeniden üretilerek devam ettirildiği görülmüştür. Aynı zamanda klasik anlatı sinemasına uygun olarak

üretilen bu filmlerde karakterlerin, çeşitli basmakalıp temsillerin izlerini barındırarak geçmiş tiplerin uzantıları olarak insancillaştırılmaya ve karakterlere çok boyutluluk katılmaya çalışılmaktadır. İyi karakterler genellikle idealleştirilmekte, karşısına ise 'şeytani' düşmanlar konumlandırılarak iyi-kötü çatışması içinde anlatı oluşturulmaktadır.

Filmlerde Afrika kökenli Amerikalı başrol karakterler, kahraman olarak seyircinin özdeşlik kuracağı bir şekilde anlatının merkezine oturtulmaktadır. Klasik anlatı sinemasının bu kahramanlık vasfı yönteminin, siyahlara yönelik ırkçılığın bir anlamda aşılmasında işlevsellik görmesi sağlanmaya çalışılsa da, filmler genel olarak siyah-beyaz karşıtlığı üzerinden anlatıldığı için, siyahlık temsilleri yüzeysel bir anlatı unsuruna dönüştürülmektedir. Özellikle senarist ve yönetmenliğini Quentin Tarantino'nun yaptığı *Zincirsiz* ve yönetmeni Afrika kökenli İngiliz olan Steve McQueen'in yönettiği *12 yıllık Esaret* filmlerinde, düşman beyaz karakterlerin yanında bir de 'kurtarıcı' rolünde beyaz bir figür konulmaktadır. Yönetmeni Afrika kökenli Amerikalı olan filmlerde ise meleksi veya kurtarıcı siyah bir karakter -ki bu *Acı Bir Hayat Öyküsü* filminde 'açık tenli' siyah karakterler olarak görülmektedir- filmlerde yerini almaktadır. Ten rengi farklılıklarının özellikle filmlerin anlatılarında önemli bir yerde durması, aslında Amerikan toplumundaki beyazlarla siyahların birbirlerine yönelik ırksal farka dayalı tahayyüllerinde, ırksal farkların hala günümüzde de toplumsal muhayyilenin önemli bir parçası olduğunun bir göstergesi olarak okunabilir. Aynı zamanda bu ten rengi farklılığının, ırksal farklılığı göstermesi açısından, siyahların kendi içinde koyu tenli olanların, daha açık tenli veya melez olanların yanında, toplumsal olarak ötekileştirildiğinin bir göstergesi konumundadır. Filmlerde ekonomik sınıfsal, dini ve siyasi yaklaşımlar gibi farklı alanlarda ten rengi farklılıkları özellikle belirtilmektedir.

Siyahlığın (blackness) temsilinde, tarihsel olarak Amerikan sinemasındaki dönemlere ait temsillerin karşılaştırılmaları yapıldığında, ırksal hâkimiyet ve ırksal farkın belirtilmesinin çoğu zaman sabit, statik olarak yerleştirilmediği görünmektedir. Bunun yerine dinamik, değişen bir ilişki içinde ve sosyal mücadelelere bağımlı olan tarihsel taleplere göre şekillenmektedir. Bu değişim aynı zamanda diğer bütün insani,

felsefi, estetik olasılıklar ve endişeler gibi endüstrinin maddi taleplerine, kısa vadeli kar beklentisine de bağımlılık göstermektedir.

Bu dönemde merkezine siyah topluluğunun hikâyelerini alan ödüllü filmler içinde, geçmiş dönemlere göre yazarlık ve yönetmenliğinde Afrika kökenli Amerikalıların bulunduğu filmlerin sayısında bir artış bulunmaktadır. Böylece anaakım Amerikan sineması içinde özellikle beyaz yazarların kaynaklarından ve beyaz yönetmenlerin bakış açısının mesafesinden kurtulduğu, bunun yerine Afrika kökenli Amerikalı topluluğu içinden çıkmış ve Amerika'daki siyah yaşamına daha yakından tanık olan siyah yazar ve yönetmenlerden yararlanıldığını söyleyebiliriz. Sinema endüstrisindeki bu görece değişim, temsilleri geçmiş dönemlerdeki gibi marjinalleşmeye veya avantür bir tarza evrilmesine değil, tıpkı sinema endüstrisindeki beyazların çektiği, tür sineması içinde üretilen diğer Amerikan filmleriyle benzeşmesine, aynı kategoride tanımlanmaları doğrultusunda değişmiştir. Böylece, filmlerin siyahlık temsillerindeki bu değişimin Afrika kökenli Amerikalıların, Amerikan sinemasına yönelik entegrasyonlarına katkı yaptığını ifade edebiliriz. Bu bakımdan, son dönemlerdeki Afrika kökenli Amerikalıların, geçmiş dönemlere göre aldığı ödül sayılarında sayıca artışın, Afrika kökenli Amerikalı bir başkan olan Barack Obama'nın döneminde gerçekleşmesi, temsillerin değişimi ve dönüşümüne olan katkısını göstermektedir. Ayrıca, ödüllü siyah temalı filmlerin her aşamasında Afrika kökenli Amerikalıların daha fazla yer edinmelerinin de aynı şekilde Barack Obama dönemi içindeki yıllarda gerçekleştiğini ifade edebiliriz.

Hollywood, özellikle beyaz kurtarıcı kahramanlar yoluyla, sadece ırksal temsillerin sunumunu doğruluktan saptırmakla kalmaz, aynı zamanda zararlı basmakalıpları üreterek ırkçı ideolojiyi desteklemeye hizmet edebilmektedir. Filmlerdeki siyah-beyaz ilişkilerin tasvirleri, ideolojik olarak 'renk körlüğü' (color-blindness) ideolojisini öne çıkaran bir söylem oluşturarak, yanlış bir eşitlik imajının da doğmasına yol açmaktadır. Bununla siyah toplulukların maruz kaldığı ırksal ayrımcılıklar gölgede bırakılmış olunmaktadır. Filmlerde karşımıza çıkan beyaz masumiyeti, beyaz üstünlüğünü reddetmektedir. Ancak filmlerin anlatılarında, beyaz olmayan toplulukların maruz kaldığı ırksal ayrımcılıklara pek fazla değinilmemektedir.

Bu filmlerde siyahlar genellikle ırksal basmakalıplardan yola çıkılarak üretilmektedir. Ayrıca siyah topluluğunun çoğunlukla temsil şekilleri olan siyah aile, hizmetçiler, siyah erkek, siyah kadın vs. nasıl seçilirse seçilsin, dış dünyadan zarar görmüş, işsiz bir şekilde konumlandırılmış ve beyaz bir kahramanın ortaya çıkıp onlara ‘yardım eli’ uzatarak kurtaracağı bir alana sıkıştırılmış olarak temsil edilmektedirler.

Son dönemdeki Amerikan sinemasına ait olan bu filmlerde, Hollywood’daki hâkim ideolojiye uygun bir yaklaşım sergilendiğini ifade edebiliriz. Bunlar özellikle ırkçılık konusunun romantikleştirilerek aktarılması, ırksal temsil rejimlerinin ürettiği basmakalıpları tekrar üretmek maksadıyla, onları günümüz anlayışının süzgecinden geçirerek yeniden üretilen ve ideolojik açıdan filmlerin çekildiği döneme yönelik, ‘ırkçılık sonrası’ (post-racial) bir toplum görüşünü desteklemeye yönelik düzenlendiğini söyleyebiliriz.

Son döneme ait incelenen diğer ödüllü filmlerin aksine sadece *Kapan* filmi, ‘ırkçılık sonrası’ dönem olarak görülen, ırkçılığın artık geçmiş dönemlere ait bir sorun olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. *Ay Işığ*i filmi ise ırkçılık problemini farklı bir bakış açısıyla kimlik kavramını merkezine alarak, eşcinsel siyah erkek kimliği üzerinden yaklaşmakta ve ‘siyahlık’ olgusuna siyah-beyaz ikiliğinden değil, doğrudan Amerika’daki siyah kimliğinin sorunlarına yönelik bir yaklaşım sergilemektedir. Bu iki film de siyah yazar ve yönetmenlerin elinden çıkmış filmlerdir. Diğer filmler ise ırkçılık sonrası dönemi ideolojisini destekler nitelikte temsiller sunarak, siyahlara karşı beyaz üstünlüğünü savunan ırkçılığın geçmiş dönemlerde kaldığını vurgulayan, ırkçılık probleminin geçmişe ait hikâyeler olarak aktarıldığı temsillere sahiptir. Amerika’da yaşanan önceki dönemlere ait Afrika kökenli Amerikalılara yönelik toplumsal problemlerin hikâyelendirildiği bu filmler de, bunu yaparken filmlerin seyirciyle buluştuğu, kendi dönemlerine dair aynı eleştirel bakışı geliştirmemektedirler.

İncelenen filmler arasında yazar, yönetmen ve oyuncu kadrosu Afrika kökenli Amerikalılar tarafından oluşturulan filmler, ilk bakışta siyah sinema (black cinema) kategorisi altındaki filmler olarak değerlendirilmeye uygun gibi görülse de, sinema yazarı Cripps'in bağımsız siyah sinema tanımlamasında karşılaştığımız yapım, yönetim ve dağıtım ağlarında Afrika kökenli Amerikalıların olması yönünde bir ölçüt

getirdiğimiz takdirde, bu filmlerin tam anlamıyla bağımsız siyah sinemanın içinde yer alması mümkün olmamaktadır. İncelenen filmler arasındaki *Duyguların Rengi* ve *Zincirsiz* filmleri, Afrika kökenli Amerikalı olmayan yönetmenler ve senaristler tarafından çekildiği için, siyah sinemanın dışında tanımlanması uygun görünmektedir. Diğer taraftan yazarlığı ve yönetmenliği siyahlar tarafından yapılan filmler ise yapım ve dağıtım aşamalarında Amerika'nın büyük stüdyolar tarafından desteklendiği ve yapım, dağıtım ağları açısından bağımsız olmadığı için Cripps'in bağımsız siyah sinema tanımlamasının kıstaslarını tam olarak karşılamaz.

Ancak Amerika'daki bağımsız sinemanın durumunu göz önüne aldığımız takdirde, filmlerin yapım, yönetim ve oyuncu kadrosunun Afrika kökenli Amerikalılar tarafından oluşturulması ve Afrika kökenli Amerikalı topluluğuna dair siyah temalı filmler olarak çekildiği için siyah sinema olarak değerlendirilebilir. Ayrıca söz konusu filmlerin, Amerikan topluluğu içinde hem çoğunluğunu beyazların oluşturduğu genel kitleye hem de en büyük azınlık konumundaki Afrika kökenli Amerikalıların hedef kitle olarak belirlendiği, anaakım sinemaya girebilmiş Afrika kökenli Amerikalılar tarafından çekilen, 'siyah-temalı' filmler olarak tanımlanması da uygun görünmektedir. Bu filmler, anaakım sinemasına filmler üreten ve dağıtan<sup>2</sup> şirketler tarafından Amerika'ya ve diğer ülkelere pazarlanmaktadır.<sup>3</sup> Filmlerin Akademi tarafından ödüllendirilmeleri, sadece Amerikan sinemasında değil dünya sinemasındaki yerini kuvvetlendirmekte, filmlerdeki temsillerin daha fazla görünür olmasını ve sinema tarihi açısından da bulunduğu dönemin bakış açısını yansıtmalarını sağlamaktadır.

---

<sup>2</sup> Hollywood'un film üreten büyük stüdyoları, aynı zamanda büyük dağıtım şirketleridir. Bu stüdyolar açısından dağıtım ağı, üretimden daha önemli bir hale gelmiştir. Amerikan anaakım sinemada Walt Disney, Warner Bros, Sony Pictures, MGM ve Dream Works gibi şirketler kendilerine ait dağıtım ağlarına sahiptir (Erus, 2007, s. 6). Hollywood'da yapım-dağıtım-gösterim bütünleşmesinin geçmişi 20. yüzyılın başlarına kadar uzanmaktadır. Son yıllara gelindiğinde ABD'de gösterime çıkan filmlerin % 80 ila % 90'ı adı geçen büyük stüdyolarca dağıtılmaktadır (Erus, 2007, s. 7).

<sup>3</sup> Günümüz popüler sineması için pazarlama diğer bütün öğelerin önüne geçerek endüstri açısından vazgeçilmez bir konuma yükselmiştir (Erus, 2010, s. 141). Günümüz Hollywood sinemasında pazarlama 'ürünün' geliştirilmesi aşaması ile başlamakla birlikte, gösterime çıkışıyla başlayan ve gösterim boyunca süren 'tutundurma' aşamasıyla devam etmektedir. Bu pazarlama faaliyetlerine dağıtım süreci de eklenmektedir (Erus, 2010, s.126). Sinemada pazarlama faaliyetlerinde yaşanan son dönemdeki gelişmelerle birlikte, Hollywood sineması çerçevesinde detaylı olarak ele alınan filmlerin pazarlanması, üretim ve dağıtım ile ilişkileri konusunda daha geniş bilgi için bkz: Erus, Z. Ç. "Amerikan Sinemasında Pazarlama: Ürün Geliştirme, Fiyatlama, Tutundurma ve Dağıtım" makalesi.

## 6. KAYNAKÇA

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.

Abisel, N. (1997). Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine. Büker S.(Ed.) *Sinema Yazıları* içinde. Ankara: Doruk Yayınları.

Abisel, N. (2010). *Sessiz sinema*. De ki Yayınları.

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Ankara: Alfa.

Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. İstanbul: İletişim.

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*. İstanbul: Metis.

Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*. Ankara: Vadi.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Vardar B. Rifat M.(çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı.

Bogle, D. (2016). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Updated and Expanded 5th Edition. Bloomsbury Academic.

Bowen, S. (2018). Every Black Person Who Has Won An Oscar. *Refinery29* <https://www.refinery29.com/2018/02/191689/black-oscar-winners-list#slide-0>. (3.07.2018)

Brown, A. L. & Davis C. (2014). Race and Historical Memory on the Silver Screen: A Movie Review of 12 Years a Slave. *Theory & Research in Social Education*, 42.2, 275-279.

Bradley, R. (2017). Vestiges of Motherhood: The Maternal Function in Recent Black Cinema. *Film Quart*, 71.2, 46–52.

Cevizci, A. (2000). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.

Cobb, J. N. (2014). Directed by Himself Steve McQueen's 12 Years a Slave, *American Literary History*, 26.2, 339-346.

Cook, P. (2009). İtalya ve Yeni Gerçekçilik. *İlem Yıllık* 4.4, 113-120.

Copeland, K. J. (2018). Moonlight, Directed by Barry Jenkins. *Journal of Homosexuality* 65.5, 687-689.

Çetin, Z. (1999). Bir Anlatı Formu Olarak Romanın Sinemaya Uyarlanması. *Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Çiçek, M. (2016). Göstergebilim ve Sinema ya da Sinema Göstergebilimi. *Kesit Akademi Dergisi* 2.3, 25-41.

Daniels, L.& Fletcher, F. S. (2009). Precious: Based on the novel Push by Sapphire [Film]. A.B.D. : Lion Gate Studios.

Dervişcemaloğlu B. (2010). Göstergebilim Sözlüğü. *Ege Edebiyat Dergisi*. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/493.pdf> (3.07.2017)

Dreier, P. (2012). Will The Help 's Oscar Revive Interest in The Long Walk Home? *Huffington Post*. [https://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/oscars-2012-the-help\\_b\\_1303171.html](https://www.huffingtonpost.com/peter-dreier/oscars-2012-the-help_b_1303171.html) (8.01.2018)

English Oxford Living Dictionaries. (2017). "mimesis", <https://en.oxforddictionaries.com/definition/mimesis> (Erişim Tarihi: 08.09.2017).

Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.

Erus, Z. Ç. (2005). Romanda Bakış Açısı ve Sinemaya Uyarlanması. *Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 22.1, 229-237.

Erus Z. Ç. (2006). Amerikan Toplumunun Bir Yansıması Olarak Hollywood Çocuk Filmlerinde Aile, *Medyada Olmayanlar (Medya Eleştirileri 2006)*, (Der.) Can Bilgili, Beta Yayınları, İstanbul, 153-170.

Erus, Z. Ç. (2007). "Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü." *Selçuk İletişim* 4.4, 5-16.

Erus, Z. Ç. (2010). "Amerikan Sinemasında Pazarlama: 'Ürün' Geliştirme, Fiyatlandırma, Tutundurma ve Dağıtım", *Marmara İletişim Dergisi*, 17, 126-145.

Erus, Z. Ç. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Hareketleri*. İstanbul: Es Yayınları.

Field, A. N. (2015). *Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity*: Duke University Press.

Friedman, R. J. (2011). *Hollywood's African American Films: the transition to sound*. Rutgers University Press.

Hayward, S. (2013). *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.

Furnas, J. C. (1956). *Goodbye to Uncle Tom*. New York: Apollo, 1956.

Gabriel, D. (2013). Hollywood's Slavery Films Tell Us More About the Present Than the Past. Color Lines. <https://www.colorlines.com/articles/hollywoods-slavery-films-tell-us-more-about-present-past> (8.01.2018)

Gerima, H. (2007). Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırmak ve Dinkesh Lucy'e Karşı. Erus Çetin Z. & Biryıldız E. (der.) *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* içinde. İstanbul: Es Yayınları.

Gibson, D. (2017). Fences - Moonlight - The Birth of a Nation. *Journal of Pastoral Theology*, 27.1, 67-69.

Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia, Temple University Press.

Hançerlioğlu, O. (1982). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. *The Work of Representation*. Milton Keynes: Open University, 13-74.

Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İstanbul: Pinhan.

Hughey, M. W. (2013). Slavery, Emancipation, and the Great White Benefactor: A Review of Lincoln and Django Unchained Lincoln (2012, directed by Steven Spielberg) Django Unchained (2012, directed by Quentin Tarantino). *Humanity & Society*, 37.4, 351-353.

Ilgaz, A. (2012). Spike Lee Filmleriyle Siyah İmgesinin Hollywood'daki Dönüşümü. *Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Jenkins B. (2016) Moonlight [Film]. A.B.D: A24.

Kannan, M. & Hall, R. & Hughey, M. W. (2017). Watching Moonlight in the Twilight of Obama. *Humanity & Society*, 41.3, 287-298.

Kellner, D. (2013). *Sinema Savaşları*. İstanbul: Metis.

Kendall, G. & Wickham G. (2016). *Foucault'nun Yöntemlerini Kullanmak*, Kara U. Y., Sivrikaya T.(çev.), İstanbul: Isık.

Kırel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Lewis, H. (2016). Oscars: A Look Back at the African-American Winners. <https://www.hollywoodreporter.com/lists/african-american-oscar-winner-oscarssowhite-870533/item/sidney-poitier-african-american-oscar-870536> (25.11.2017)

Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. Domaniç N.Nur (çev.), İstanbul: Sarmal.

Lawrance, N. (2007). *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. Routledge: Taylor&Francis.

Li, S. (2015). 12 Years a Slave as a Neo-Slave Narrative. *American Literary History*, 26.2, 326–331.

Loren, S. (2014). An American Odyssey of Suffering: Aesthetic Strategies in Steve McQueen’s 12 Years a Slave. *Anglia* 132.2, 336-351.

Marcuse, H. (1975). *Tek Boyutlu İnsan*. Timuçin A, Tunçdoğan T.(çev.), İstanbul: May.

Massood, P. J. (2003). *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*. Philadelphia, Temple University Press.

McElroy, K.&Shipka, D. (2017). I Give Civil Rights Four Stars, *Journalism Practice*, 11.1, 33-47.

McQueen S. & Ridley J. (2013). 12 Years a Slave [Film]. A.B.D: Plan B Entertainment.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı. Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*. Yılmaz. E.(çev), İstanbul: Oğlak.

Murphy, M. K.&Harris, T. M. (2018). White Innocence and Black Subservience: The Rhetoric of White Heroism in The Help, *Howard Journal of Communications*, 29.1, 49-62.

Oskay, Ü. (1980). Popüler Kültür Açısından ‘‘İdeoloji’’ Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 35.1.

Peele J. (2017) Get Out [Film]. A.B.D: Universal Pictures.

Plessinger, Alison A. (2000). Race, Gender, and Spike Lee: an (R)evolution in Filmmaking. U.S: The Pennsylvania State University.

Reid. M. A. (2005). *Black Lenses, Black Voices: African American Film Now*. US: Rowman & Littlefield Publishers.

Rıfat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say.

Ryan, M. & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera. Özsayar E.(çev.), İstanbul: Ayrıntı.*

Ryan, M. (2015) Sinema Politikaları: Söylem, Psikanaliz, İdeoloji. *Sinecine*, 6.2, 77-90.

Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı-Zaman Olay Örgüsü-Üçlü Mimesis*. Rıfat M.Rıfat S.(çev.), İstanbul: Yapı Kredi.

Saint, L. (2015). Response: Why Slavery Now? Django Unchained as a History of the Present. *Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 16.3, 307-311.

Sedinger, T. (2014). *Özdeşleşme ve Ulus: Irk ve Cinsel Ayırım*. Mollaer F.(Ed.), *Kimlik Politikaları* içinde. Ankara: Doğu-Batı.

Şan M. K. & Hira İ. (2007). Frankfurt Okulu ve Kültür Endüstrisi Eleştirisi. *Sosyoloji Yazıları* 1, 324-340.

Tarantino, Q. (2012). Django Unchained [Film]. A.B.D: Colombia Pictures.

Taylor, T. (2011). The Help [Film]. A.B.D: DreamWorks.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. Özçetin D., Özçetin B. (çev.), Ankara: Heretik.

Türk Dil Kurumu. “temsil”, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59d4c0b80cf037.26711076](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.59d4c0b80cf037.26711076) (Erişim Tarihi: 08.09.2017).

Varol, S. F. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik*. İstanbul: Varlık.

Washington D.& Wilson A. (2016) Fences [Film]. A.B.D: Paramount Pictures.

West, C. (2014). Yeni Kültürel Farklılık Politikaları. Mollaer F.(Ed.) *Kimlik Politikaları* içinde. Ankara: Doğu-Batı.

White, A. (2009) . Precious is the Most damaging Film to the Black Image Since ‘Birth of a Nation. <http://hiphopandpolitics.com/2009/11/19/armond-white-precious-is-the-most-damaging-film-to-the-black-image-since-birth-of-a-nation/>  
(10.03.2018)

White, A. (2017). Return of the Get-Whitey Movie. *National Review*.  
<https://www.nationalreview.com/2017/02/jordan-peeles-get-out-trite-get-whitey-movie/>  
(19.04.2018)