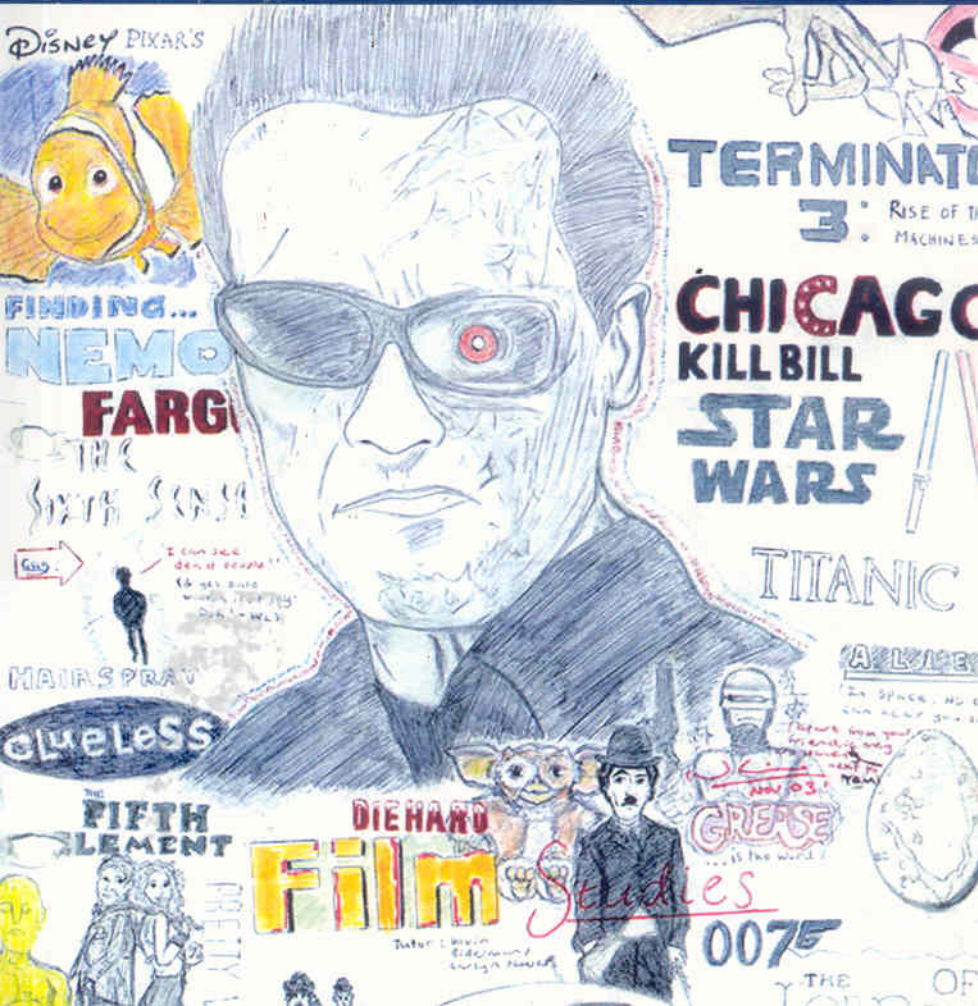
ANDREW M. BUTLER

KALKEDON

FİLM ÇALIŞMALARI



FİLM ÇALIŞMALARI

FİLM ÇALIŞMALARI

Andrew M. Butler

Kitabın Orijinal Adı: *Film Studies*
Kalkedon Yayıncılık: 145
Sinema Kitaplığı: 6

Hocapaşa Mah, Kargılı Sok, Celal Orman İşhanı, No 1/ Kat 3, Daire 32
Sirkeci-İstanbul
Telefon ve Fax: 0212 512 43 56
Web: www.kalkedonyayinlari.com e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Yayına Hazırlayan: Hakan Tanıttıran
Kapak Tasarım: Semiha Şahin
Düzelti: Irmak Yavlal-Onur Gayretli

Bu kitap Can Matbaası'nda basılmıştır.
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi, Kat 3 No 17 Topkapı İstanbul.
Tel: 0 212 613 10 77

isbn: 978-605-5679-76-7

İngilizce İlk Baskı: Pocket Essentials, 2005
Türkçe İlk Baskı: Ocak 2011
Copyright© Kalkedon Yayınları 2011

FİLM ÇALIŞMALARI

ANDREW M. BUTLER

Türkçesi
Ali Toprak

KALKEDON

Greg, Kathrina, Mark ve Susan'a: Antilop'taki gecelerin anısına,
bir ara Ak Güvercinler'de bana katılın.

TEŞEKKÜR

Prefab Four'a ve görev aşkını aşan yaşam desteği dolayısıyla Ed, Nathan, Neil ve Owen'a sonsuz teşekkürler. Buckinghamshire New University (BCUC) Sanat ve Medya; Canterbury Christ Church University (CCCUC) Medya bölümlerindeki tanıdığım, tanımadığım, bugün ve geçmişteki tüm meslektaşlarıma bu kitaptaki katkıları dolayısıyla teşekkür ederim; bir nebze diyalektiği bir kenara bırakırsak, hatalar şüphesiz ki doğrudan bana ait. Ayrıca sinemayı öğrettiğim ve öğrendiğim pek çok öğrencime teşekkürler.

Filmler hakkında kıyasıya tartıştığım diğer bütün insanları anmak durumundayım: Alex, Andrew, Bruce, Cathy, China, Dave, Estelle, Jack, Melissa, Mike, Richard, Robert, Sar ve Xav. Çok katlı ya da küçük ve pis bir sinema binasında görüşmek dileğiyle...

Çevirenin Notu

Sinemayla ilgili kavramların çevirisinde Nijat Özön'ün *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*'nden (İstanbul: Kabalcı, 2000) yararlandım. Sözü geçen sözlükte yer almayan kavramların varsa, Türkçedeki kabul gören, yaygın karşılıklarını, aksi hâlde, İngilizce asıllarını kullandım. Son olarak, kitapta değinilen filmlerin Türkiye'deki gösterim adlarında film ve televizyon programlarına ilişkin kapsamlı ve güvenilir bilgiler içeren internet sitesi www.imdb.com'u referans aldım.

İÇİNDEKİLER

Giriş 13

İlk Film Kuramcıları 15
Başlangıçta
Hugo Münsterberg
Vsevolod Pudovkin
Sergei Eisenstein
Rudolf Arnheim

Filmin Abecesi: Kurgu ve Mizansen 27
Uzun Çekim
Kamera Hareketleri ve Açıları
Devamlılık Kurgusu, Çekim/Karşı Çekim
180° Kuralı
30° Kuralı ve Atlama
Mekân
Aydınlatma
Oyunculuk
Kostüm
Makyaj ve Aksesuarlar
Simgeler ve Motifler

Otör Kuramları 39
Fransız Orijinleri: Otörlerin İlkesi
Andrew Sarris: Otör Kuramı
Peter Wollen: Otör Yapısalcılığı
Hollywood Dışındaki Otörler
Otör Kuramını Sorgulama

Marksizm 49
Karl Marx
Marksizmin Arka Planı
Altyapı ve Üstyapı
İdeoloji
Frankfurt Okulu
Fredric Jameson ve Postmodernizm

Göstergebilim ve Yapısalcılık 61
Ferdinand De Saussure
Charles Peirce
Roland Barthes
V. I. Propp ve Christian Metz

Psikanaliz 73
Bastırılmış Olanın Dönüşü
Oedipus Kompleksi
İd
Ego
Süperego
Fetişizm
Röntgencilik ve Skopofili
Jacques Lacan
Ayna Evresi ve İmgesel
Simgesel Düzen ve Gerçeklik
Laura Mulvey ve Bakış

Feminizm 85
Kadın
Dişil
Feminist
Genel Kural
Filmlerde Kadının Temsili
Eşitsizliklerin Temsili
İzleyicinin Cinsiyetçi Kurulumu
Kadın Sinemasının Olasılığı

Queer Kuramı 97
Eşcinsel
Eşsosyallik ve Fratriyarki
Filmlerdeki Gey ve Lezbiyenler
Arkadaşlık Filmlerinin Yapısı
Camp

Yıldızlar 109
Üretim
Tüketim

Türler 119
Tür nedir?
Tür Sorunu
Türleri Modelleme
Türlerin Tarihi

Ulusal Sinema 131
Ulusal Sinemanın Doğası
Ulusal Sinemalar
Avustralya Sineması
Ulusal Sinemayı Tartışmadaki Güçlükler

Film Akımları ve Türleri 143
Açıklamalı Liste

Kaynakça 161

GİRİŞ

Vaktiyle filmlere ilişkin bir şey keşfettim: en kötü film dahi kendisini amorti edecek bir şeye sahiptir. Bu çok da büyük bir keşif değildi ancak benim devam etmemi sağladı.

Neticede, *The Phantom Menace* [*Gizli Tehlike*] filmini büyük ekranda iki kere izlemiş olmama karşın, çok beğenmedim; ancak özellikle ikinci izleyişimde daha güzel geldi. Oyunculuk, tema, sürekliliği olan bir olay örgüsü ve -kendimi hep çaresizliğin son mültecisi gibi hissetmişimdir- sinematografi var. Filmleri ve tabii filmler hakkında konuşmayı, tartışmayı eskiden beri sevmişimdir.

Bu, film ve bir filmi oluşturan araç ve temel öğelere ilişkin ilk fikirlerden yönetmenler, yıldızlar, filmin ulusu ya da türüne odaklanan yaklaşımlara; Marksist, psikanalitik, göstergebilimsel, feminist ya da queer gibi farklı eleştirel film yaklaşımlarına varıncaya değin farklı film anlayışları hakkında tartışma yürütmenize yardımcı olacak bir kitap. Düşünceler arasında açık örtüşmeler söz konusudur; dolayısıyla, kimi zaman bir

kuramı bir bölümden diğerine takip etmeniz gerekecek. Yer yer yinelemelerle karşılaşacaksınız.

Şüphesiz ki, filmleri anlamak üzerine yazılan tek kitap bu değil, ancak diğer kitapların birçoğu sanat açlığınızın cefasını çekmeye gönüllü olduğunuzu varsayarak sessiz sinemanın orta çağındaki dört saatlik Leh epiklerini incelemenize sunar. Oysaki bu kitap *Reservoir Dogs* [*Rezervuar Köpekleri*] (1991), *Seven* [*Yedi*] (1995), *Pi* (1997) ve *Fight Club* [*Dövüş Kulübü*] (1999) gibi yakın geçmişin ilgi çekici filmlerini izlediğinizi ve kavramları anlayıp bunlara uyarlayabileceğini varsayıyor. Teorileri pratikte gördüğümüzde, sessiz sinemanın orta çağındaki dört saatlik Leh epikleri olmaksızın da filmi anlayabileceğiz. Çünkü en azından bazı siyah-beyaz, sessiz ya da altyazılı filmleri izlemediğimiz hâlde, bir sinema dünyasını kaçırmış olmuyoruz.

Bu ikinci baskıya bir çift ek bölümü sıkıştırmaya ve diğer bölümleri az biraz derleyip toparlamaya çalıştım; ayrıca feminizm bölümünde (feminist okuma şüphesiz ki salt kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlere uygulanmıyor olsa da) bir erkek değil, bir kadın yönetmen tarafından çekilen bir filme odaklanmayı tercih ettim. Yine de, hâlâ satır sınırlaması dolayısıyla dışarıda kalan kimi noktalar var.

Bu kitabın amacı, gelecek sefer sinema salonuna girdiğinizde ya da bir DVD'ye yapıştığınızda size filmler hakkında bir dizi düşünme biçimi sunmaktır; önden siz buyrun, filmlerin ısıtılmış, bilgili ve verimli olduğu garanti edilir. İyi seyirler.

İlk Film Kuramcıları

Başlangıçta...

1896 yılı, Rus yazar Maksim Gorki'nin ilk kez bir film izleme deneyimini tarif ettiği bir ana sahne olmuştur. Bu, sessiz grinin perili dünyasıydı: sessiz yaşamlarında dolaştığı yolcu ve görevlilerle dolu, donmuş bir tren resmi yaşamı sarsıyordu. Adeta büyülenmiş olmasına karşın, Gorki bu yeni türün para getiren bir yenilik dışında hangi amaca yönelik olduğunu kestiremiyordu. Eğitim açısından belli bir bilimsel amaca sahip olması mümkün diye düşünüyordu, ancak her halükârda cinselle bir ilgisi olacakmış gibi de görünüyordu.

Gorki'nin gittiği film gösterimi tam da sinemanın şafağındaydı; Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862-1954) ve Louis Jean Lumière (1864-1948), Şubat 1895'te birleşik bir kamera/projektörün patentini almış ve Mart ayından itibaren kısa film gösterimlerine başlamışlardı. Öte yandan, araç uzun bir tarihe sahiptir. Büyülü fenerler eğlence ve eğitim amaçlı

kullanılmıştır, ancak gerçek şu ki, bunlar genellikle hareket yanılsamasını vermeye yetecek hızdaki bir projeksiyon hızının olasılıklarını sınırlayan cam levhalar olarak geliştirilmişti. Eadweard Muybridge hareket hâlindeki bir atın resimlerini çekmiş, bunları birlikte kısa bir sekansı göstermek üzere sıralamıştı. Zoetrop ve kinetoskop gibi aletler hareketi göstermek (yansıtmak değil) için hareketli kitaplara ve görsel yanılsamaya yakın ilkeler kullanmıştı. Thomas Edison, Louis Le Prince, William Friese Greene ve Wordsworth Donisthorpe da yine bu sorunu çözmeye çalışanlar arasındadır. Donisthorpe 1890 gibi erken bir tarihte Trafalgar Meydanı'nı filme almak için yeni geliştirilmiş bir selüloit boş film dahi kullanmış olabilir. Stephen Herbert'e göre, Donisthorpe bir liberterdi ve sosyalizm karşıtı fikirlere sahipti, Trafalgar Meydanı ise, sivil protesto alanlarından biriydi; dolayısıyla, Donisthorpe'un filmi, politik öğretisinin bir parçası olarak kullanmak istemiş olması muhtemeldir. Filmin teknolojisinin zamanı gelmekte olan - ve fakat en azından Gorki açısından hangi amaç için yapıldığı pek de açık olmayan- bir düşünceyi işaret ettiği açıktır.

Tom Gunning'e göre, sinema, yaklaşık olarak 1904'e değin, bir dizi açık hava etkinliği ve gösteriminden ibaret olmuştur: bira içen bir adam, yıkılan bir duvar ve tabii Gorki'nin istasyona ulaşan treni. Tam tersi filmler de gösterilebiliyordu: biraya tüküren bir adam, yenilenen bir duvar, istasyondan kalkan bir tren. Film bir yandan Lumière'nin sokaklarda, dükkânların çevresinde çektiği filmlerde olduğu gibi, gerçekliğin betimlemesi olabilirken, beri yandan, Fransız sihirbaz George Méliés tarafından çekilen filmlerde olduğu gibi, kendi gerçekliğini yaratmaya da kalkışabilirdi. Film alanındaki sanat ve gerçeklik ayrımı -ki bir anlamda yanlış bir ayrımdır- filmin doğa ve estetiğine ilişkin tartışmalarda süregiden bir şerittir.

Hugo Münsterberg (1863-1916)

Danzig doğumlu Hugo Münsterberg, Amerika'ya geçerek Harvard'da profesör olarak çalışmaya başlamıştır. Psikoloji eğitimi almış, tepki süresi ve görme sürerliğinin yanı sıra zaman ve mekân algısına karşı özel bir merakı olmuştur. Geştalt psikolojisi -aklın algıladığı renk, tat, koku, ses ve duyguları tespit ettiği ve bireyin dünya anlayışını biçimlendirdiği yönündeki düşünce- olarak bilinen düşünceyi geliştirmekte olan birçok akademisyen ile birlikte çalışmıştır. Alman kültürüne dönük milliyetçi desteği ve Amerikan toplumuna yönelik eleştirileri özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesinin ardından kamuoyunun kendisine cephe almaya başlamasına neden olsa da, psikoloji üzerine yazdığı kitapları Münsterberg'i Birleşik Devletler'in en ünlü akademisyenlerinden biri yapmıştır. Gördüğü ilk film olan *Neptune's Daughter*'ı izlediğinde, yıl 1914'tür.

Saygı duyulan bir profesörün sinemaya gitmek gibi sıradan bir aktiviteye katılması o dönem pek de uygun karşılanmamış olsa da, Münsterberg sektörden insanlarla görüşerek, film stüdyolarını ziyaret ederek ve hatta kendi örneklerini yapmaya çalışarak kendisini bütün kalbiyle bu fenomene adamıştır. Araştırmalarının sonucu, *Cosmopolitan* için kaleme aldığı bir makale ve 1916 yılında, ölümünden altı ay önce yayınladığı *The Photoplay: A Psychological Study* adlı kitabıdır. Ne var ki, kitabın baskısı tükenmiş ve 1970'e gelene değin neredeyse bütünüyse unutulmuştur.

Münsterberg, filmi tiyatroyla karşılaştırmış ve filmin, bir oyunun ortaya koyduğu fiziksel gerçekliğe daha uzak ve dolayısıyla bireyin ussal süreçlerine daha yakın olduğunu işaret etmiştir. İlk filmlerin noksanları -ses ve (belli renklendirme süreçleri bir yana) renk yoksunluğu- betimlemeyi gerçek olarak kabulden öte, bir fantezi diyarında tutmuştur. Pandomim

edimleri duyguların özünün sözsüz bir biçimde izleyiciye aktarılmasını gerekli kılmıştır.

Münsterberg ayrıca filmin zaman ve mekânı bozunuma uğratma biçimleriyle de ilgilenmiştir. Bir yandan, araç sabit imgelerin sabit bir ekrana yansıtılmasından ibaret iki boyutlu bir yapıyken, beri yandan bir mekân yanılsaması söz konusuydu. Üstelik film izleyiciyi sayısız yerleşim birimine götürebiliyordu. Daha da önemlisi, geri dönüşler, ileriye sıçramalar, rüyalar ve anılar düşüncelerimizin doğrusal olmayan doğasını temsil ediyordu. Darren Aronofsky'ın *Pi* (1997) filminde, ana karakter Max'in cinnet ve deliliğe düşüşü bir kamera hilesiyle sağlanır ve biz dünyayı onun gözünden görürüz. Max ile gazetesini ödünç aldığı metro yolcusu arasındaki kesme, gerçekte ikisi de aynı yönde ilerledikleri için, Max'in izinden gittiği paranoyak sanrıyı yaratır. Algımız bir anlamda Max'in algısıyla başlar ve biter.

Münsterberg ayrıca görsel yanılsamaya dönük ilgisini özellikle renklerin siyah ve beyaz olduğu, ön planı arka plandan ayırmada sorunların yaşandığı dönemde filme uygulamıştır. Yine, *Pi* filminde, Go tahtasının beyaz ön plan karelerinde aksedilen beyaz kare desenlerinin çekimleri söz konusudur. Dönüşümlü olarak, bu beyaz bir arka plan üzerinde siyah bir örgü motifi kullanımı olarak algılanabilir. Us, imgelere bakarak bu parçanın -kare ya da desen- ön planda, geri kalanın ise, -siyah beyaz düzlemde- arka planda olduğunu belirler. Bir kere yanılsamayı algıladığınızda, neyi izleyeceğinizi de belirleyebilirsiniz.

Alman sosyologlar Max Wertheimer ve A. Korte'nin kavramını ödünç alan Münsterberg beynin; usun onun neyi algıladığını denetlediği ve algılar arasındaki boşlukları doldurduğu bir *fi olgusu* olduğunu belirtir. *Pi* filminde gösterilen borsa rakamlarının, ışıklar sabit kalıp sırayla açılıp kapandığında görüntü kartı boyunca hareket ettiği görülür. Nasıl ki müzik ku-

lağa, resim göze hitap ediyorsa, film de usa hitap eden bir sanat dalıdır. Seri üretim, ahlâki görelilik ve sanayileşmiş savaş çağında Münsterberg'in son derece önemli bulduğu, doğru filmler çağdaş izleyicinin belleğinde duygusal ve ussal bir harmoni oluşturabilmiştir.

Vsevolod Pudovkin (1893-1953)

Rusya'ya geçecek olursak, oyuncu, yazar ve yönetmen Pudovkin kuramcılık ve uygulayıcılık rollerini birleştirmiştir. Münsterberg gibi, Pudovkin de psikolojiden yararlanmıştır; ancak onun durumunda Rus psikolojisi söz konusudur. Yirminci yüzyılın başında, Pavlov (1849-1936) şartlı refleks düşüncesiyle ilgili deneyler yapıyordu. O çok bildik deneyinde, Pavlov bir köpeği ne zaman besleyecek olsa, çan çalıyordu. Çan ile yemek arasında bir ilişki kuran köpeğin yemek verilmediğinde dahi ağzı salyalanıyordu. Pudovkin, benzer bir şeyin insanlara da uygulanabileceğini düşünmüştür: eğer verili bir duyguyla birlikte özel bir jest alırsak, filme çekilen jest de bu duyguyu anıştırabilirdi.

Yönetmenin görevi, bir filmin çizgisel yapısı aracılığıyla algıya ve izleyicinin tepkisine rehberlik eden bir teknisyen olmaktı; sözgelimi, uzak çekimden yakın çekime geçiş kimi diğer film yapımcılarının korktuğu gibi çatışan bir şey değil, bir anda herhangi bir durumun bir detayına odaklanmanı temsil ediyordu. Pudovkin şüphesiz ki izleyici tepkisinin öngörülebilir olduğunu varsayar.

Pudovkin farklı etkilere sahip bir dizi farklı kurgu tekniği betimlemiştir. İlk olarak, bir imgenin etkisi onu karşıtıyla yan yana koyarak artırılabilir: yoksulluk varsıllıkla ilişkisi üzerinden betimlenebilir. Paralel kurguda, farklı olaylar bir süreğenlik tehdidiyle bağlantılandırılabilir; bu belki de en iyi *24* adlı

televizyon dizisindeki gerçek zaman yanılsamasında görülür. Aynı şekilde, somut bir tema ya da simgecilik iki bileşene bağlanabilirdi; *Pi* filminde, matematik ile bağlantılanan Kabala ve borsa gibi. İki anlatı, onları eşzamanlıymış gibi gösterebilecek şekilde kurgulanarak ve her iki durumu tek bir sekans içinde göstererek birbiriyle bağlantılandırılabilir. Bu, eşzamanlı farklı sahneler gördüğümüz anlamına gelmez ancak bunları eşzamanlı olarak aklımızda tutarız. Son olarak, bir de film boyunca yinelenen görsel bir nakarata, nesneye, şekle ya da ışık kullanımına bağlı bir kurgu vardır: *Pi*'deki daireler, kareler ve sarmallar gibi.

Film plan plan, çekim çekim, sahne sahne, sekans sekans inşa edilir; film yapımcısı, duvar ören duvarcı gibidir. İzleyicinin tepkileri, tüm film süresi boyunca ağır ağır artan bir gerilimle biçimlendirilir ve sıralanır; duyarlı bir yönetmen, gerilimi erken artırarak izleyiciyi yormamak için son derece dikkatli olmalıdır. Bu, filmin anlamının aslında yalan söylediği bir kurgudadır.

Sergei Eisenstein (1898-1948)

Film yapımcısı Sergei Eisenstein da filmin anlamının kurguda saklı olduğunu hissetmiş ancak süreklilikten çok süreksizliği aramıştır. Kısmen de olsa, bir dizi farklı imgenin takip ettiği tek bir bebek resmini göstererek bu bebeğin her durumda başka türlü algılandığını keşfeden Lev Kuleshov'un (1899-1970) çalışmalarından etkilenmiştir. Anlam imgelerin kendilerinden öte, resimler arasındaki ilişkilerde saklıdır. Eisenstein diyalektik montaj olarak bilinen bir teknikle bu türden karşıtlıkları büyütmüştür.

Eisenstein ana hatları Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ve Karl Marx (1818-1883) tarafından oluşturu-

lan diyalektik düşünceden yararlanmıştır. Hegel'e göre, diyalektik, dünyayı şekillendirme sürecini geliştiren kavramlar ve düşüncelerdir. Bir tez antitezini üretir ve bu ikisi arasındaki çelişki yeni bir sentez tarafından çözülür. Marx'a göre, sentez yoktur; uzlaştırılamaz olan çelişki başka bir antitez üretir. Marx dünya tarihinin sınıflar (Eski Yunan'da, feodal ve kapitalist toplumlarda efendi ve köle) arasındaki bir uzlaştırılamaz mücadeleler tarihi olduğunu belirtir. Süreğen devrim yoluyla daha iyi bir toplum yaratılabilir.

Eisenstein tarafından kurgulandığı hâliyle, bir imge -bir hücre- bir diğer imgeyle yan yana konur ve ikisi arasındaki çelişki izleyicinin devrimci (ideal olarak Marksist) bir bilince yönelmesine yardım ederek bir duygu üretir. Bir yandan, filmin etkisi bir tür hız treni heyecanıyla bir panayır alanı çekiciliğine sahip olmalıyken, beri yandan entelektüel açıdan bir devrim olmalıdır.

Battleship Potemkin'in [*Potemkin Zırhlısı*] (1925) bir sekansında, askerler önlerinde kaçışan herkesi katlederek sonsuz gibi görünen Odessa Merdivenlerinden aşağı inerler. Üst açılar alt açılarla, yakın çekimler uzak çekimlerle, küçük nesneler büyüklerle vb. karşılaştırılır; kimi zaman sadece bir bireyin kaderine odaklanırken kimi zaman bedenler yığınıyla ilgileniriz. Bir süre sonra, hangi basamakta olduğumuz belirsiz bir hâl alır: Üste yakın, alta yakın ya da merdivenlerin ortasında... Merdivenlerdeki insanların çaresizliği ve panik hâlleri ve ordunun gücü kamera açıları ve yüksekliklerindeki karşıtlıklarla yaratılır.

Montaj tekniği günümüzde Hollywood ve diğer sinemalar tarafından da özümsenmiştir. *Mr Smith Goes To Washington*'da (1939) bölgeler, anıtlar ve ABD Anayasası'ndan işaretlerden oluşan Washington turu bu duruma iyi bir örnektir. Birkaç dakika içinde, izleyiciye Amerika Birleşik Devletleri'nin Bağımsızlık Savaşı'ndan Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna değin

süregelen askeri tarihinin özeti verilirken, eşlik eden müzikler de (İngiltere ve ABD ulusal marşları da dâhil olmak üzere) bu görüntülere duygu katar. Açıktır ki, Smith, Washington'ı kronolojik bir sırayla dolaşmaz; dolayısıyla, turunu bu sırayla betimlemenin seçilmesinin ardında ideolojik ya da duygusal bir neden olmak durumundadır; görkemli geçmiş yozlaşmış bugünle karşılaştırılır ancak Lincoln Anıtı'ndaki küçük çocuk (neticede maymuna benzemiyordur) ve dedesiyle birlikte, gelecek için hâlâ umut olduğu verilir.

Capra-esk *The Hudsucker Proxy* (1994) filmi, hulahupun düşüş ve yükselişi anlatımında montajdan yararlanır; Norville Barnes'in buluşunun ilk betimlemesi, figürler üzerinde çalışan ve bunları onaylayan bir Kafka-esk sayman ve tasarımcılar sekansına izin verir. Sekreter *Savaş ve Barış*'ı okurken, siluette adları düzenleyen yaratıcı bölümü görürüz; bu arada ürün test edilir, üretilir ve son olarak bir dükkâna teslim edilir. Bir oyuncakçı dükkânının penceresine ve 3.99 $ fiyat küpürüne kesme alınır. Daha sonra sırasıyla, daha düşük fiyata, daha düşük fiyatlı bütün bir seriye, ardından, herhangi bir alımda bir tane bedava olduğunu belirtir bir yazıya ve beğenilmeyen hulahupların devrine geçilir. Bir hulahup sokaklarda döne döne bir çocuğun ayaklarına gelir, çocuk içgüdüsel olarak ne yapacağını bilir ve bunun üzerine diğer çocuklar hulahupu ister; böylelikle fiyat yeniden yükselir.

Birkaç aylık hikâye süresi birkaç dakikalık gösterim süresine sıkıştırılır; filmin bütün anlatısı, ürünün kendisinden çok, Norville Barnes'in başarılı mı başarısız mı olacağıyla ilgilenir. Montajda, karakterlerin bireysel görüntülerini yitirirsiniz; sekreterin, yaratıcıların, dükkân sahibinin ya da çocukların hiçbirinin adını bilmeyiz. Ve Norville, hararetli bir biçimde Hudsucker Industries'in stok fiyatlarını izlerken, geri plana itilir. Kamera kullanımı dikkati kendisinde toplar; hulahup, çocuğu bulduğunda, yukarıdan çekime taşınırız. Bu çekim,

çocuk çemberin içine girdiğinde, çember bir gazetede çıkan Barnes'in halka şeklindeki kahveli kekini, Norville'in kalemle çizdiği tasarımı ve hatta Hudsucker binasının tepesindeki saati çağrıştırırken, hareketi vurgular.

Eisenstein toplumsal misyonu, doğası ve yöntembilimi dolayısıyla, çatışkının genel anlamıyla sanatın ve tümdengelimde filmin temeli olduğunu savunur. Sanatın amacı, gerçek dünyanın karmaşıklığını ortaya çıkarmak, temsil etmek ve izleyicide doğru siyasi düşünceyi oluşturmak olmalıdır. Dolayısıyla, gerçek dünyanın organik doğası ile bunun bir bölümünü temsil etmeye yönelik mantıklı bir girişim arasında bir çatışkı vardır. Bu çelişkileri sağlamak ve anlatıda abartılı bir tanımlamadan kaçınmak için ve de iki çekim arasındaki ilişki herhangi bir tek çekimden daha önemli olduğundan diyalektik bir üslup gereklidir.

Eisenstein ve Pudovkin kurgu konusunda uzlaşamazken, sesin gelişi ve eşlemesiz sesin önemi konusunda aynı görüşleri savunmuş ve 1928'de, konu üzerine ortak ifadeler kullanmışlardır. Sesi basit bir biçimde görüntülere eklemek görüntüler arasında daha güçlü bir devamlılık hissinin yaratılmasına yol açabilir (müziğin *Mr. Smith Goes To Washington*'daki birbirinden bütünüyle farklı bölgeleri nasıl birbirine bağlayabildiğini hatırlayınız) ve düşünce, özellikle teatral tarzdaki diyaloğa geçişle birlikte, yerini duyguya ve dolayısıyla melodrama bırakabilirdi. Oysaki sessiz sinema (arayazıları bir kenara bırakırsak) uluslararası bir dildi; sesin gelişi her filmi kendi ana dilinde demirletebilirdi. Bunun yerine, ses, imgelerle karşıtlık oluşturacak şekilde kullanılmalı ve montaja eklenmelidir. Bu çağrıları önemsenmezken, eşlemeli sesin doğuşuyla birlikte, ilk stüdyoların ve hemen ardından sinemaların yeni, standart bir sisteme evrilmesi hiç tartışmasız bankacıların ve para babalarının film endüstrisindeki çıkış noktasını söylemeye başlamalarına olanak tanımıştır. Günümüzde Hindistan,

diğer tüm ülkelerden çok daha fazla film yapıyorken, İngilizce de filmlerin ortodoks dilidir.

Rudolf Arnheim (1904-2007)

Bir diğer film kuramcısı olan Arnheim da yine psikoloji geçmişine sahiptir ve yine eşlemeli sese güvenmeyenlerdendir. Arnheim, hiç kimsenin bir resimden ses kuşağı sahibi olmasını bekleyemeyeceğini ve aynı şeyin film için de geçerli olduğunu savunmuştur. Diyalog, eylemi felç edecek ve duruş ve yüz ifadeleri yoluyla resmedilen duyguların özünü engelleyecektir. Öte yandan Arnheim, siyah, beyaz ve grinin estetiğini tercih ederek, gerçekçi resim gibi, filmde doğanın renk paletini kopyalamaya gerek duymaz. Siyah; beyaz bir arka plana karşı bir şekil gösterir ve yine bunun tersi de geçerlidir. Bu, sürekli olumsuz bir imge canlanma tehdidiyle karşılaşılan *Pi*'nin koyu siyah ve parlak beyazında kesinlikle doğrudur.

Ses ve renkten yoksun olan ilk filmler, film sanatının olumlu bir bakış açısı olarak görülür, dolayısıyla, filmin iki boyutluluğu hayatidir; bu, biçimi tiyatrodan ayırmanın bir diğer yoludur. Tiyatroda, eylemin izlendiği birbirinden farklı yüzlerce nokta vardır; oysaki bir filmde, yönetmen bakış açısını seçer ve kamerayı belli bir noktaya yerleştirir. Özenli bir kamera konumu seçimi yoluyla, görülen şeyi ustalıkla yönetmek mümkündür.

1928 yılında yayınladığı *Film As Art* adlı kitabında, Arnheim filmin olanaklarını etraflıca ele alır. Örneğin, her nesne tek bir açıdan fotoğraflanmalıdır; nesneler, bakış açısına bağlı olarak, diğer nesnelerle ilişkili bir biçimde konumlandırılır; daha yakındaki nesneler daha büyük, uzaktakiler daha küçük görünür. Kamera ile nesne arasındaki mesafe de aydınlatma ve görünür büyüklük gibi değişebilir. Kurgu, kamera açıları ve mercekleri gibi kamera teknikleri yoluyla, zaman-uzam sü-

rekliliği bozulabilir ve alan derinliği değişebilir. Gerçeklik; mercekler, aynalar, çoklu çekimler ya da farklı odak düzeylerinin yardımıyla açık bir biçimde tersyüz edilebilir, hızlandırılabilir, yavaşlatılabilir ve bozulabilir. Arnheim'ın filmi bir estetik olarak, her şeyden öte, görsel bir araç olarak ele alması, şimdi geçeceğimiz başlık olan mizansen eleştirisinin özelliklerinin detaylı bir incelemesi içinde düşünülmüştür.

Filmin Abecesi: Kurgu ve Mizansen

Sinemanın ilk günlerinde, kameraya işaret edilir ve film çekilirdi. Ne var ki kısa süre içinde, filmdeki kayıtların, birlikte bir montaj yaratabilmek için kurgulanabileceği, kameranın hareket edebileceği ve filme çekilen şeyin denetlenebileceği fark edilmiştir. Bunlar, televizyonun gelişine değin, sinemayı diğer sanatlardan ayıran özellikler olmuştur.

Uzun Çekim

Gelin, tersten, çok az kurgu ve tek bir çekim içindeki bir performansı kaydetme girişiminin olduğu filmleri inceleyerek başlayalım. *Nanook Of The North* [*Kuzeyli Nanook*] (1922) bir şey tutmayı bekleyen bir balıkçıyı kayda alırken sadık bir biçimde uzun çekimleri kullanmasıyla övgü almıştır. Bu, montajdan daha özgün bulunmuştur. Daha sonra, Andy Warhol'un Empire State Binası'nın süreğen bir çekimi olan *Empi-*

re filmi gelir. Kimi insanlar sanatları için bize acı çektirmek zorundadır.

Diğer yandan, *Touch of Evil* [*Bitmeyen Balayı*] (1958) filminin dört dakikalık açılış sahnesinin, özellikle yeniden düzenlenmiş versiyonunda kaliteli bir yapımcılık olduğu su götürmezdir. Meksika-ABD sınırında bir arabanın bagajına yerleştirilmiş bir bomba görür ve sınır kasabası boyunca ve sınırın kendisine değin Charlton Heston ve Janet Leigh'in de aralarında bulunduğu farklı karakterleri izleriz. Bu, Welles'e filmi -biz bombanın patlamasını beklerken, bize sınırın coğrafi yapısını çizen, kültürünü gösteren- müziklerle güçlendirme olanağı tanır.

Alfred Hitchcock, *Rope* [*Ölüm Kararı*] (1948) ve *Under Capricorn*'da (1949) uzun çekimlere başvurmuştur. *Rope*'da, iki lise öğrencisi bir arkadaşlarını öldürür ve ardından cesedin saklandığı kutunun etrafında yemekli bir davet verir. Her çekim yaklaşık olarak on dakika sürer ve kamera azami ölçüde sabit tutulur. Filmdeki on kurgulamanın beşi ekranın siyah bir şeyle doldurulması yoluyla maskelenir. Bir tür klostrofobi ve karakterlerin izlendiği, her an yakayı ele verebileceği hissi uyandırılır. Tüm bunlar şüpheye kalkıda bulunur.

Tek bir süreğen çekim muhtemelen üst sınırına bir depremle son bulan, yaklaşık olarak 90 dakikalık eş zamanlı olayların dört kamera tarafından kaydedildiği Mike Figgis'in *Timecode* (2000) filminde ulaşır. Ekranda dört film birlikte görülür. Bu yapı, filmin ikinci sınıf malzeme, yani, saf bir arkası yarın olduğu gerçeğini gizler.

Kamera Hareketleri ve Açıları

Kamera sabit durmak zorunda değildir; ileri ya da geri (izleme), sağa ya da sola (çevrinme), yukarı ya da aşağı (alttan çekim ya da vinç çekimi) hareket edebilir. Kameranın gösterdi-

ği yön, çekilen şeyin imgesini bozunuma uğratır: yukarıdan bakıldığında, yaralanabilirlik ve küçüklük, aşağıdan bakıldığında, güç ve ayrıcalık havası verilebilir. Kamera bir bölgeyi yakınlaştırabilir ya da uzaklaştırabilir. Tepeden doğru bakarak, kuş bakışı görünüm sunabilir. Bu türden hareketler bizi belli yönlere bakmaya, anlatı noktasını keşfetmeye ya da izleyicide belli bir tepki yaratmaya -şaşkınlık, korku, şüphe ve sair- çalışmaya yöneltir. Bir karakterle özdeşleşmemize yardım edebilir ya da buna engel olabilir.

Kamera çoğu zaman bir çeşit sabit desteğe monte edilir ancak olaylara dikkat çekmek için el kamerası da kullanılabilir; kimi açılardan bu bize yakınlık çağrışımı yapabilir ya da bizi bunların sahnelendiğini düşünmekten alıkoyabilir. El kamerasının kesintili, sallantılı hareketlerine karşıt olarak, sabit kamera akıcı bir hareket sunar: bakınız, kameranın Overlook Hotel'in uzun koridorlarını yakalayabildiği *The Shining* (1980) ya da *Halloween*'in [*Yabancı*] (1978) uzun açılış (aslında, daha birçok) sahnesi.

Devamlılık Kurgusu

Birinci Bölüm'de tartışıldığı üzere, diyalektik montajda, kamera kullanımı olayların sahnelenmesini öne çıkararak tüm dikkati kendisinde toplarken, Hollywood ve anaakım anlatı sinemalarının büyük çoğunluğu devamlılık kurgusu olarak bilinen şeyi kullanır; bu işlediğinde, çekimler arası geçişleri hemen hiç fark etmezsiniz. Birlikte ele alındığında, bir sekanstaki tüm çekimler sürekli bir mekân etkisi bırakır. Bir sekans tipik olarak karakterlerin bir ya da daha fazlasına ve bunların eylemlerine odaklanmazdan önce, bunlar için bir bölgenin kurulduğu bir çekimle başlayacaktır. Bir dizi etmen süreklilige katkı sağlar: çekim/karşı çekim, 180° Kuralı ve 30° Kuralı.

Çekim/Karşı Çekim

Muhtemelen en yaygın kurgu tekniği, kameranın ya karşıdan ya da bir yüze yandan odaklanması ve ardından yüzün gördüğü şeye geçmesi ya da omuzlar üzerinden bakan bir çekim almasıdır. Diyalog sekanslarında, baktıkları şey bir diğer karakterdir ve dolayısıyla, diyaloğu diğer karakterin tepkisi takip eder. Göz hizaları ve kamera açıları iki karakterin belirli bir mekânda birbiriyle ilişkili biçimde konumlandırılması yoluyla kurulur ve böylelikle izleyici birbirlerine bakıp bakmadıklarını bilir. Bu genel teknik, çekim/karşı çekim olarak bilinir.

Tipik olarak bu teknik, izleyicinin belli bir karakteri tanımlayabilmesine yardım eder: *Vertigo*'nun [*Ölüm Korkusu*] (1958) bütün sekansları, Scottie'nin (James Stewart) arabayla Madeleine'ni (Kim Novak) takip edişini gösterir; Madeleine'nin onun önünde araba kullanma ve yürüme görüntüleri sırasıyla birbirini izler. Scottie'nin gördüğü şeyin San Francisco'da bir yerde çekildiğini ve Scottie'nin şoför koltuğundaki çekimlerinin stüdyoda, kentin dublörlüğünü yapan geriden gösterimle çekildiğini hemen hiç fark etmeyiz. Kurgu farklı günlerde çekilen birbirinden kilometrelerce uzaktaki yerler açısından bir devamlılık yaratır. Ağaçlı bir yoldan bir süpermarkete varan oda gerçek bir yerden öte, bir stüdyo dekoru olabilir ve dolayısıyla bunun Scottie'nin gözetlemeyi bıraktığı çiçekçi dükkânıyla herhangi bir fiziksel bağa gereksinimi yoktur.

180° Kuralı

İzleyiciye belli bir bölge içinde sürekli bir mekân hissini verebilmenin bir yolu da karakterlerin duruşunu açık bir biçimde ters yüz edebilecek çekimlerden kaçınmaktır. Bu, kamera-

nın geçemediği dekor ya da bölgeye rasgelen bir çizgi düşünerek başarılır; bu, 180° Kuralı olarak bilinir. Herhangi bir düzende, kamera Jimmy Stewart'ın yüzünü gösterebilir ve ardından bir sonraki çekim onun sağındaki ya da doğrudan arkasındaki herhangi bir yer olabilir. Eğer bu hayali çizgi doğrudan arkasının önüne rasgelen bir eksen üzerinde kuruluysa, Stewart'ın sağ profilden bir çekimini görürüz ve ardından mekân konusunda kafamız karışmadan sol profilden de bir çekim almamız mümkün olmaz.

Bu durumun iş üstündeki örneklerinden biri, *Seven*'da (1995) karakterlerin bir sonraki cesedin yerini tespit etmek üzere çöle gittikleri düğüm noktasıdır. Helikopterden verilen tepeden görünüş, biz arabanın içine geçmezden önce, bölgeyi kurar. Dedektif Somerset arabayı sürüyordur, katil John Doe arabanın arkasında tutsaktır; birkaç çekimde Somerset'i profilden görürüz. Her ne kadar bu, arka koltuğun farklı açılarıyla eşleşiyor olsa da, muhtemelen bir ayrıcalık tanıyarak, arada bir Somerset'in dikiz aynasından gördüğü şeyi görürüz. Hayali çizgi, arabanın şoför mahallinde gerçekleşen eylemle birlikte, araba boyunca çizilebilir. Daha fazla helikopter çekiminin ardından, arabanın yolcu koltuğuna geçer ve Somerset'in ortağı Mills'in Doe ile konuşmasını görürüz. Hayali çizgi taşınmış gibi görünür, çünkü Doe'nun gördüğü şeyi gösteren çekimler baskın olmaya başlamıştır; Adeta Mills tutukluymuşçasına parmaklıkların diğer tarafına geçeriz. Araba hedeflediği yere varmadan önce, 180° Kuralı çiğnenir; kamera arabanın içinde herhangi bir yönü işaret edebilir. Bu ana kadar arabanın içindeki mekânın doğasını öğreniriz ancak aynı zamanda Doe'nun mekânına davet edilmiş gibiyizdir; onun gördüğü şeyi görmeye çağrılır ve bu sayede telaşlanmaya sevk ediliriz.

30° Kuralı ve Atlama

Nasıl ki kamera konumları arasındaki büyük atlamalar izleyicinin kafasını karıştırabiliyorsa, fazlasıyla küçük açı değişiklikleri de bunun bir kesme olduğu hissini veremeyebilir. Aslında, açılarda 30°'den daha az bir değişiklik olduğunda, bunun bir kurgudan öte, filmdeki bir hata, bir kopma olduğunu hissedebiliriz. Açılarda yeterli düzeyde bir farklılığı garanti altına alma pratiği, 30° Kuralı olarak bilinir. Mekân sürekliliğini sağlamak için, kamera bir sonraki çekimin nereden gelebileceği noktasında sınırlandırılır.

Aynı zamanda, 30° Kuralı'nın çiğnenmesini hissetmede fazlasıyla titiz olan bir izleyici, zeki bir yönetmen tarafından atlama yoluyla bozguna uğratılabilir. Jean-Luc Godard'ın *A Bout De Souffle* [*Serseri Âşıklar*] (1959) filminde, Jean Seberg'in oynadığı karakter kadınlar hakkında nutuk çeken Jean-Paul Belmondo tarafından Paris sokaklarında gezdirilir. İzleyici onun sırtından doğru bakar gibi görünürken, sokakların arka planları sürekli kesilir. Filmde yeni bir huzursuzluk vardır.

Atlamayı, Steven Spielberg'in *Jaws* [*Denizin Dişleri*] (1975) filminde de görmek mümkündür; Roy Scheider'ın oynadığı karakter plajda köpekbalığını ararken, köpekbalığının hâlâ orada, koyda olduğuna inanır. Bir grup macera avcısı yürüyerek gelir ve biz bir anda ona yaklaşırız. Hile yinelenir. Daha yakın geçmişte ise, Bill Bernett'in her iki ana karakterin de seri cinayetlerde birbirlerinin parmağı olduğunu düşündüğü yol filmi *Kiss or Kill* [*Öp Ya Da Öldür*] (1997) atlama kullanımlarıyla daha da paranoyak bir hâle sokulur. Her şeyi görmediğimizin farkında olduğumuzdan, bir şeyleri kaçırmış olabileceğimizi düşünmeye başlarız.

Farklı çekimleri bir araya getirmenin belli temel yollarına değinmemizin ardından, artık çekimin içinde ne olduğuna bakmak gerekiyor: filmin ya da anlatının kurgusal dünyası.

Görsel bileşenlerin -mekân, aydınlatma, simgeler, motifler ve sair- ekran üzerinde bir araya getirilmesi, tiyatrodan alınan bir terim olan mizanseni oluşturur. Bu, 1950'ler ve sonrasında, *Cahiers Du Cinéma*[1] eleştirmenlerinin -büyük ölçüde yönetmenin kontrolündeki bir öğe olan- film eleştirmenliğinin diğer kitle iletişim araçlarından ayrımını yapmaya yönelik analizlerinin merkezi olmuştur. Ben bu öğeleri *The Usual Suspects* [*Olağan Şüpheliler*] (1995) filmiyle bağlantılı bir biçimde ele alacağım.

Mekân

İlk filmler mühendislerin atölyelerinde ve bunların çevresinde çekilmiştir. Ne var ki, zamanla başarılı bir film çekmek için belli bir ortamın kontrol edilmesinin gerekliliği, özellikle stüdyoların kamera, ekip ve aydınlatma donanımları için daha geniş alanların maliyetini karşılayabildiği iç çekimlerde dekorların kullanılmasını beraberinde getirmiştir.

Dekor ne denli iyi olursa olsun, stüdyo ile stüdyo dışı görüntü arasında belli bir fark vardır; *Touch of Evil*'da gerçek sokaklarda, gerçek arabaları süren karakterlerin dinamizmi geriden gösterim önünde yapılan tekrar çekimlerinden oldukça farklıdır. Bu, bir dekorun gerçekliği yönünde bir talebi dile getirmek değil, sadece bir farklılığı imlemektir. *Marnie*'de (1964), sokağın sonunda betimlenen boş, açık bir biçimde bir tablodur, ancak bu sadece orada olduğuna dikkat çekmeye hizmet eder. Ne ki, ister stüdyo isterse de stüdyo dışı olsun, mekân filmin anlamına katkı sağlar.

The Usual Suspects'de (1995), beş suçlunun bir araya geldiği

1) 1951 yılında, Fransız film eleştirmeni ve kuramcısı André Bazin, oyuncu, senarist, yönetmen Jacques Doniol-Valcroze ve film eleştirmeni Joseph-Marie Lo Duca tarafından Paris'te kurulmuş olan aylık Fransız sinema dergisi. Ç.N.

ilk iki anı, sorguyu ve nezarethaneyi düşünelim. Birincisi tanıdıktır, her ne kadar genellikle madalyonun diğer tarafında konumlanmış olsak da, suçluları teşhis etmeye çalışırız. Siyah çizgili, düz, beyaz duvar, karakterlerin kurulumu açısından yararlı bir aynadır; dikkatimizi çok dağıtmaz ve karakterleri karşılaştırabiliriz. Karakterlerin götürüldüğü hücre, duvardaki yeşil/kahverengi lekeyle birlikte daha kirlidir ve açık bir biçimde izleyici bakış açısından değildir. Arka duvarda sıra sıra dizili küçük pencereler olmasına karşın, bunların bir koridora mı yoksa dışarı mı baktığı belli değildir. Bu iki sahne ve mekân yalıtılmış bireylerin daha önceki sahnelerinin tersine, beşliyi birbirine yakınlaştırır ve aralarındaki gerilimi açığa çıkarır.

Aydınlatma

Aydınlatmada, bir dizi etmeni hesaba katmak gerekir: biçim, kaynak, nitelik ve renk. Bir mumdan gelen ışık, bir lâmbadan ya da güneşten gelenden farklı olmalıdır. Kaynak ile huzmelerin çıkış noktasını ve yönünü kastediyorum. Bu, doğal, yani verili bir sahnede ışığın gelmesini öngörebileceğimiz bir yönden gelebilir; ya da dışavurumcu olabilir ve bir dizi simgesel anlamı barındırabilir. (Mali ve estetik kaygılar dolayısıyla, *Das Kabinett Des Dr Caligari* (1919) doğrudan dekorlar üzerine resmedilmiş çok sayıda gölgeye sahipti.) Nitelik ışığın parlaklık ve devamlılığını içerir; yayılmış, sis ya da duman yoluyla kesiliyor ya da titrek olabilir. Son olarak, ışığın rengi -kırmızı, yeşil, mavi ve sair- sahne ile nasıl ilişkili olduğumuz üzerinde etkili olacaktır.

Nesneler nasıl aydınlatıldıklarına bağlı olarak, farklı görünür. Öndeki bir ışık nesneleri güçlü aydınlatacaktır. Oysaki arkadaki bir ışık bir siluet yaratacaktır. Yandan aydınlatma, aşağıdan aydınlatma, yukarıdan aydınlatma; bunların tümü

farklı gölge biçimleri oluşturacak, farklı duygudurumlar ortaya çıkaracaktır. Klasik Hollywood'da üç noktalı bir aydınlatma düzeni geliştirilmiştir: gölgeleri asgari düzeyde tutmak üzere, kameranın odaklandığı karakterin yanına bir dolgu ışığı yerleştirilir; karakteri çaprazlama kuşatan ana ışık en önemli aydınlatmadır ve arka ışık da karakteri vurgular.

The Usual Suspects'in mekânında, ışık parlak ve beyazdır; dolayısıyla, Keaton gözlerini gölgelendirmek zorundadır; oysaki hücrede, ışık bulanık ve yeşile çalan bir tondadır ve sahne ilerler, karakterler birlikte bir iş yapmaktan söz ederken, daha mavi olmaya başlar. Sorgu sahnelerinin birçoğunda kimin sorgulandığını açıkça verebilmek için karakterlerin yukarıdan aydınlatıldığı görülür.

Oyunculuk

Oyunculuk üslupları son yüzyılda sessiz çağın üsluplaşmış abartılı oyunculuklarından Cary Grant gibi adeta kendisini oynuyor gibi görünen oyunculara değin çeşitlenmiştir. Diyalogların gelmesi, beden dili ve hareketlerin tümü bir performansa anlam katar; sözgelimi, *Bringing Up Baby* (1938) gibi bir filmdeki üstüste gelen saçma komedi diyalogları bir Hal Hartley filmindeki kesinlikle bağımsız diyaloglardan bütünüyle farklıdır. Oyunculuk yöntemi okulu son 50 yılda dikkate değer bir kısmı Robert de Niro'dan gelmek üzere, birçok muazzam performans üretmiştir ancak oyuncuların kimi zaman performanslarını gevelemeye indirgediği görülür; bu gerçekten öte, yapmacık olabilir. Bir filmdeki farklı oyunculuk üslupları, nihai üründe bir tür düzensizliğe yol açabilir.

Verbal, *The Usual Suspects*'de ayaklarının yansıttığı hâliyle, kendine oldukça hâkim görünür; ayaklarını sürüyerek yürürken, sağ eli sol elini kavrar. Bu, Fenster'in hücredeki gergin

adımlarıyla karşıtlık oluşturur. Fenster'in diyaloğunun arada şifreyi çözmesi neredeyse imkânsızdır; bu, filmin birçok durumda açık ettiği bir olgudur. Hockney ise, tersine, başı avuçlarının arasında, bir banka uzanmış, olacakları bekliyordur; adeta kaderine boyun eğmiştir. McManus oturuyordur. Keaton içeri girip diğerlerinden uzakta oturduğunda, daha kederli ve yenik bir hâldedir. Bir araya topladığı takımla oturuyordur.

Kostüm, Makyaj ve Aksesuarlar

Açıktır ki, her karakterin kişiliğini ve tarzını yansıtan kendine özgü bir kostümü vardır. Geleceğin işadamı olan Keaton kahverengi/krem rengi bir takım, açık mavi bir gömlek giyer; saygın ve fakat rahattır. Fenster'in gömleği parlak kırmızı renkli ve geniş yakalıdır; siyah bir ceket altında, düğmeleri iliklenmemiştir. Şık olmaya çalışırken, abartılı ve sempatik olmuştur. Hockney yelek ve bombeli bir ceket, McManus ise, koyu renkli, polo yaka t-shirt ve genellikle asiliğin ve beklenmedik bir çabukluğun işareti olan uzun bir deri ceket giyer. (Yöntembilimsel açıdan, Somerset'in kravat, gömlek, yelek ve ciddi bir takım giydiği; deneyimsiz ve aykırılık potansiyeline sahip Mills'in kravatının asla bağlı olmadığı ve yine deri bir ceket giydiği *Seven*'daki kostüm karşıtlıklarıyla karşılaştırınız.) Beşlinin en pasaklısı olan Verbal, pantolonun içine bütünüyle sokulmamış olan gömleğinin üzerinde bir hırka giyer; gömleğinin altına ise, t-shirt giymiştir. Açık bir biçimde, modanın gerisinde kalmış biridir.

Fenster'in saçlarına bir anlamda açıkça özenilmiş olsa da, beşlinin herhangi birinde dikkate değer bir makyaj yoktur. Makyaj, tıpkı kamera kullanımının devamlılığı gibi, genellikle görünmezdir; *Seven*'daki birkaç cesede makyaj "giydirilmiş" olması muhtemeldir ancak bunu fark etmeyiz. Korku filmle-

rinde, makyaj kimin ölü, kimin hayatta olduğunu belli etme ve şok etkisi yaratma yollarından biridir. Alman Dışavurumculuğu'nda, makyaj, film estetiğinin bir parçasıdır.

Aksesuarlar kostümün bir uzantısı olarak düşünülebilir, çünkü bunlar da belli bir karaktere özgün olma eğilimindedir. Bu örnekte, normalde bir aksesuar olarak düşünemeyecek olsanız da, Keaton'ın ceketi dikkatin toplandığı yerdir. Genel kural, eğer filmin başında bir şeye dikkat çekiliyorsa, -sözgelimi bir çakmağa, çekmecedeki bir silaha, yerçekimsiz botlara- bunun filmin sonunda büyük bir öneme sahip olacağının varsayılacağıdır. Sözü edilen iki sahnedeki tek gerçek aksesuar, sorguda sınırlarını okudukları kartlar; ancak çakmakların da kimi durumlarda olay örgüsü üzerinde etkisi olduğu varsayılır.

Simgeler ve Motifler

Kimi zaman mizansenin öğelerinin belli bir sahnede rolden daha büyük öneme sahip olduğu görülür; bir nesne, bir şekil, bir renk birçok sahnede görülecek ve bu sahneler açısından belli bir anlama sahip olduğu yönünde bir his uyandıracaktır. Kırmızı renk, yaygın yinelenen bir motiftir: *Rebel Without A Cause*'da [*Asi Gençlik*] (1955), Natalie Wood'un elbisesi ve James Dean'in ceketinde; *Don't Look Now*'da [*Karanlığın Gölgesi*] (1973), Marnie'nin panik ataklarında ve tuhaf, hızlı koşan cücede; *Schindler's List*'te [*Schindler'in Listesi*] (1993), kamptaki küçük kızda. Kırmızı; öfke, kan, tutku, nefret, ısı ve hiç tartışmasız diğer pek çok şey anlamına gelebilir. Peter Greenaway'in *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (1989) filminde, dört belirgin bölge vardır: dışarısı mavi, mutfak yeşil, restoran kırmızı, tuvaletler beyazdır. Karakterlerin odalar arasındaki geçişleri esnasında kamera çevrilirken, elbiseler, eşarplar ve fularlar bölgeler arasında renk değiştirir. Renklerin

çağrışımları yemek ve cinsel ile ilişkili olarak bölgelerin farklı işlevlerine dikkat çeker.

Verbal'in ayaklarının sorgunun başındaki ve sonundaki hâlini hâlihazırda belirttim; ne ki, bu aynı zamanda botta Keyzer Soze'nin belli belirsiz görülen ayaklarında da yansır. Sigaraların yakılması -Keyzer, Keaton ve Verbal tarafından- ve yangının başlaması, Soze'nin ailesinin yaşadığı yangın felaketiyle ilişkili ve birdir.

Elbette ki, mizansen, mizansenin anlamı ve öğeleri arasındaki etkileşim üzerine daha pek çok şey söylemek mümkündür. Bunlara ek olarak, sinemada bir de farklı kamera açıları -balıkgözü mercek, mermi zamanı, izleyici/karşı-zoom- ve kesme yolları vardır. Film Çalışmaları çerçevede olan şeyin kontrolünü elinde bulunduran yönetmenler üzerinde durmaktadır ve ki bu, bir sonraki bölümde tartışılacak olan *otör* kuramının temelidir.

Otör Kuramları

Fransız Orijinleri: *Otörlerin* İlkesi

Mizansen düşüncesini Film Çalışmaları atlasına yerleştiren *Otör* kuramının kökeni Fransız sinema dergisi *Cahiers du Cinéma*'daki bir grup genç eleştirmenin yazılarına dayanır. François Truffaut'un 'A Certain Tendency In French Cinema' (1954) adlı makalesi kilit yazılardan biridir. Truffaut, savaş sonrası dönemdeki Fransız sinemasının bildik, boğucu psikolojik gerçekçiliğine ve bir Fransız filminin -öncelikli olarak bir edebiyat uyarlamasıyla- kendi kapsamıyla sınırlandırılması gerektiği yönündeki düşünceye karşı çıkmıştır. Truffaut, Fransız sineması içindeki yazarların filmin en önemli öğesinin sözcükler olduğunu düşündüğünü ve yönetmenin de buna sadece birkaç görüntü eklediğini öne sürmüştür. Senaryo yazarları eserlerinin küçültülmüş olduğunu düşünmüş ve sıklıkla izleyici kitlelerini en küçük ortak paydaya çekmeye çalışmışlardır. Tersine, Truffaut, yönetmenin senaryoya katkı sundu-

ğu ve gerçekten de sinematik bir şeylerin yer bulduğu filmleri övmüştür. Öncelikli olarak, bu, filmin bakışının, mizansenin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırabileceği anlamına gelmiştir.

Cahiers eleştirmenleri yüzünü Atlantik'in öte yakasına, Hollywood'da geliştirilmiş endüstriyel pratiklere ve Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi yönetmenlere çevirmiştir. Bir *otör*, stüdyo sistemi içindeki ticari baskılara karşın, bir filme kendi damgasını vurabilen kişidir; bu kişi, genellikle bir yönetmendir: Yapımın *Alien* [*Yaratık*] (1979) ve *Aliens*?a [*Yaratığın Dönüşü*] (1986) dikkat çekmesi ve izleyicilere bunlar hakkında daha fazla bilgi vermesi yönünde stüdyodan gelen baskılara karşın, *Alien* 3'te [*Yaratık* 3] (1992) izi sürülebilen David Fincher'in vizyonunu düşünün. *Otör*, sahneye koyucular ile, yani, *Cahiers* eleştirmenleri tarafından sanatçıdan öte, bir tüccar olarak görülen kiralık yönetmenler ile tezat oluşturabilmelidir.

Bir filmin görsel üslubu -David Fincher'in filmlerini alttan aydınlatan, Ridley Scott'ınkilerin hayranları ekseninde dönen, Orson Welles'inkilerin derin odağı- bireysel uygulayıcının çalışmasının işareti ya da bir yönetmenin ayırt edilebilir imzasıdır. *Cahiers* eleştirmenleri, her ne kadar kimi analizlerinde etmenlerden biri olmuş olsa da, yinelenen belli temaların ayırt edilebilirliği -sözgelimi, Hitchcock'un filmlerindeki kötü adam- üzerinde pek durmamışlardır. Bir filmin bu türden yakın analizi bir *politique des auteurs*, yani, yazarlar için ilkeler/yazarların ilkesi türetmiştir.

Andrew Sarris: *Otör* Kuramı

Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris bir *otör* kuramı oluşturmuştur. 'Notes On The *Auteur* Theory, 1962' adlı makalesin-

de, Sarris, Avrupa sanat sineması yerine, Hollywood sinemasını çalışmaya değer olarak kurtarmaya çalışmıştır; stüdyo sistemi içinde, sanatçılar adeta iştedirler. Hollywood'un üretim çizgisi, filmlerdeki tema, yapı, anlatı ve estetiğin özdeşimine ve karşılık olarak yönetmenin kişiliğinin gösterilmesine olanak tanır.

Sarris, Hollywood sinemasının Avrupa sineması -şayet bu daha kötü değilse- denli iyi olduğunu ve *otörlerin* özdeşiminin bundaki iyi bir şeyi betimlemenin bir yolu olduğunu öne sürer. Dahası, bu *otörlerin* tarihi aynı zamanda Hollywood'un tarihidir. İyi filmler iyi yönetmenler tarafından, kötü filmler kötü yönetmenler tarafından çekilir. Elbette ki, her yönetmenin kötü günleri olabilir ve tabii vasat yönetmenler de yekten saygın filmler çekebilirler (sözgelimi, Spielberg'in *Jaws*'a (1975) kadarki filmleri) ancak ağırlıklı olarak, *otörler* daha iyi film çekerler. Sarris üç rekabet alanını -teknik, kişisel üslup ve iç anlam- ayrı tutar ve bunları teknisyen olarak, üslup sahibi olarak ve *otör* olarak yönetmenlerle ilintiler. Bir sahneye koyucunun kendini geliştirmesi ve bir *otör* olması da, bir *otörün* bir sahneye koyucuya dönüşmesi de mümkündür. *Otörlerin* ölçütü değişken saygınlıklardan biridir.

Bu yaklaşımla ilgili sorun, çekim sürecindeki küçük, büyük her seçim hakkında yönetmenle görüşmek dışında, eleştirmenin herhangi bir başka yönetmen tarafından da pek âlâ alınabilecek bir kararı doğrudan kişisel olarak bu yönetmen tarafından alınan kasıtlı bir karar anlamında yinelenen bir motif olarak özdeşleme riskini göze alıyor olmasıdır. Fincher'in *Seven* [*Yedi*] (1995), *The Game* [*Oyun*] (1997) ve *Fight Club* [*Döğüş Kulübü*] (1999) filmlerinde, ikisi erkek ve biri kadın olmak üzere, üç ana karakter vardır ancak aynı şeyi Andrew Niccol'un *Gattaca* (1997) filmi için de söylemek mümkündür. Niccol ile değil de, Fincher ile ilgili konuştuğumuzdan ya da aslında olmayan bir özelliği bulduğumuzdan nasıl emin olabiliriz?

Daha da ileri gitmek durumundayız. İki erkek ve bir kadından oluşan romantik bir üçgeni (*Alien 3*'de, genetik bilim tarafından daha da karmaşıklaştırılmıştır), kasveti, mizanseni, az aydınlatmayı, hüzünlü sonları (*Alien 3*'de, Ripley'in ölümü, *Seven*'ın öldürücü doruk noktası, *The Game*'deki oyun içindeki intihar, *Fight Club*'ta İkiz Kulelerin yıkılışı), kaderlerine teslim olmayan ana karakterleri (Ripley uzaylı DNA'sından yayılan enfeksiyona ve Şirket'e minnettardır; Mills, John Doe tarafından yönetilir; Nicholas Van Orton, kardeşi Conrad'ın merhametine kalmışur; anlatıcı, Tyler Durden olduğunu fark etmez) ve beğendiğimiz karakterlerin ölmesini (*Seven*'da Tracey, *Fight Club*'da Şişko... [tamam, bu kesinlikle kaybedeceğim bir tartışma]) seven bir yönetmeni özdeşleyebiliriz. Ne denli çok bakış açısını özdeşleyebilirsek, bir *otörün* yerini de o denli kusursuz saptayabiliriz.

Peter Wollen: *Otör* Yapısalcılığı

Signs And Meaning In The Cinema (1969) adlı kitabında, İngiliz eleştirmen Peter Wollen, izleyici tarafından inşa edilen yönetmen kimliğinin bu konumunu yapısalcı ya da göstergebilimsel kuramı uygulayarak somutlaştırmıştır. Bu, Beşinci Bölüm'de yeniden değineceğimiz bir başlık. Wollen, savaş dönemi repertuarındaki sınırlandırmaların ardından gelen aşırı rahatlamanın yanı sıra, Paris sinema kulüplerinin Fransız sinemaseverleri hiç olmadığı denli çok sayıda filme maruz bırakması dolayısıyla Amerikan sinemasının savaş sonrası Fransa üzerindeki etkisinin fazlasıyla abartıldığına dikkat çeker. Bu bağlamda, yazarlık, oldukça parlayan belli yönetmenlerle birlikte bir kişilik kültü olmayı göze alır. Wollen aynı zamanda Sarris'in *Cahiers* yaklaşımının aşırı birleştirici konumunu da eleştirir; neticede bu yaklaşım manifestolarla kanun halini

almaktan öte, zaman içinde bireyler tarafından geliştirilmiştir: *Cahiers* eleştirmenlerinin bazıları gerçekten de sahneye koyucuyu *otöre* tercihe etmiş ve bazıları da üsluptan çok içerikle ilgilenmiştir. İkinci gruptaki yönetmenler, gerçek değerlerini ispat etmezden önce, alkışlanmışlardır; ve günümüzde hemen her filmin 'Bir [buraya yönetmenin adını ekleyiniz] Filmi' olarak etiketlenmesiyle birlikte, geçerlilik değerini yitirmiştir. Kevin Smith'in daha az dikkate layık görülmüş olmasının nedeni, Ridley Scott ya da Michael Mann ile benzer şekilde etiketlememesi midir, yoksa Joe Johnstone ya da Chris Columbus gibi daha az havalı örnekleri seçmesi midir?

Wollen, uzun kariyerlere sahip yönetmenlere -özellikle de Howard Hawks ve John Ford'a- ilişkin bir analizi savunur. Otuz yılın ardından, Steven Spielberg ya da Woody Allen artık *otör* olarak düşünülebilirler; ne var ki, aynı filmleri yapmayı sürdüren (duyarlı bir genç erkek ile onun kız arkadaşı arasında geçen ve genç erkeğin günümüz New Jersey'sindeki zevzek yakın arkadaşı tarafından tehdit edilen bir ilişki) sözgelimi, Kevin Smith ya da Spike Lee için bunu söylemek için henüz çok erkendir. Etkileyici olabilirler ancak Wollen'ın idealine göre, muhteşem değillerdir. Öte yandan, bir yönetmen, bir kamyon ya da bir köpekbalığı tehdidiyle karşı karşıya gelen insanlar hakkında, birçok farklı türden uzaylı ziyaretçi hakkında, evine dönen köleler hakkında, Yahudi Soykırımı'ndan sağ çıkmayı başaran Yahudiler hakkında bir film çekmiş ya da bütünüyle yanlış yorumlanmış bir *Peter Pan* devam filmi çekmiş olsa dahi, bir *otör* olabilir.

Wollen, bireysel olarak yönetmenlerin filmleri içinde yer alan 'çatışkılara' değinir. Bunlar, kültür-doğa, uygarlık-barbarlık karşıtlığı gibi karşıt düşüncelerin düzenlenmesidir. Bu, bir karakter düzenlemesinin karşıtlıkları temsil ettiği değil, -iyi adamlar toplum tarafından kabul gören, kötü adamlar toplumun onaylamadığı özelliklere sahiplerdir- bu karşıtlıkların es-

nek ve belirsiz olduğu anlamına gelir. Bunun örnekleri en kolay Western filmlerinde görülür; bunlar oldukça basit bir biçimde, kovboyları beyaz şapkalı (ve uygar), Kızılderilileri siyah şapkalı (ve barbar) varsaymaya davet eder.

Searchers'da [*Çöl Aslanı*] (1956), John Wayne'nin oynadığı Ethan Edwards karakteri, kaçırılan kuzenini bulmaya çalışan kahramandır. Arayışı bir dizi karşıtlığı barındırır: bahçe-el değmemiş doğa, yerleşimci-göçebe, uygar-barbar, Avrupalı-Kızılderili karşıtlığı ve sair. Bu arayış, Edwards'ın ailesini sevdiğini ancak aslında onlarla gerçek bir bağı olmadığını gösterir. Son ziyaretinin ardından o denli uzun zaman geçmiştir ki genç kuzenini yaşlı kuzenine benzetir. Filmin hemen başında, yerleşimcileri ziyaret eden bir göçebe olarak gelir; beş yıl boyunca kayıp yerleşimciyi arar ve yerleşimcilerle yeniden bir araya gelir, ardından yine göçebe olmaya kalkışır. Avrupa kökenli Edwards, uygar biri olmak durumundadır; gel gör ki, şerifin emirleri tarafından güdülmeyi reddederek yasalara karşı gelir. Kayıp kuzeninin hayatta kalıp kalmayacağına karar verecek olan kişi, Kızılderililer değil, kendisidir. Wollen, bir dizi John Ford Westerni'nde -*My Darling Clementine* (1946) ve *The Man Who Shot Liberty Valance* [*Kahramanın Sonu*] (1962) da bu filmler arasındadır- bu türden karşıtlıkların izini sürer. Bu karşıtlıkları çok daha öncesinde, *Stagecoach*'da (1939) bulmak mümkündür. Wollen'a göre, iki şey arasındaki ilişki Ford'un külliyatında filmden filme değişiklik gösterirken, Howard Hawks'inkinde, karşıtlıklar bütünüyle sabittir. Çeşitlilik ve tutarlılık; *otör* açısından kaçınılmaz, nitelik açısından ölçüttür.

Çatışkılar arasındaki ilişkinin izini *Seven*'da da sürmek mümkündür: uygar-barbar, ahlâki-ahlâkdışı, dedektif-suçlu, av-avcı, erdem-günah, evli-bekâr, kitap-silah, mantıklılık-mantıkdışılık karşıtlığı ve sair. İlk üç çift, Somerset/Mills-John Doe karşıtlığının da basit bir haritasını çıkarır. Sonuç olarak, iki kahramanımız barbar bir seri katili yakalamaya çalışan ce-

sur dedektiflerdir. Ne var ki, film Somerset'in klasik müziği öğrenişini ve beğenişini kurarken dikkatli davranırken (şehir kütüphanesindeki güvenlik görevlileri tarafından paylaşılan bir tat); Mills, rahatlamak için köpeği ile oynarken ve John Doe açısından çocuk oyuncağı hâlini alan edebi imaları anlayabilmek için Cliff's Notes[2] setine ihtiyaç duyarken görülür. Mills girme izinleri olmayan bir eve kapıya tekme atarak girerek yasaları çiğnemekten mutluluk duyar ve hatta Somerset'in John Doe'nun yerini öğrenebilmek amacıyla gizli servisi kullanması da yasanın sınırlarını zorlar.

Ayrıca, John Doe'nun Mills ve karısının yerini tespit edebilmesi, sezilerinin -keşke rüşvet vermek için de doğru insanı seçebilseydi- ve polislere yönelik hesaplanmış kuşatmasının onu kesinlikle dengede tuttuğunu gösterir. Doe'nun günahının cezası, öfkesini dışa vuran Mills ile bütün olur; Doe, tek günahının Mills'in yaşam tarzını kıskanmak olduğunu fark eder. Ancak Mills'in karısını öldürürken, büyük bir şehvet ve diğerlerini yargılama hakkı olduğu yönünde bir inancı gözler önüne serer. O da yine Lucifer'in cennetten düşüşüne yol açan günahın kurbanıdır: kibir. Günahların cezalandırıcısı da yine günahları işleyen kendisidir. Bir tek Somerset erdemlidir. Ve gerçek anlamıyla gördüğümüz tek cinayet Mills'in Doe'yu vurmasıdır. Silah suçludan çok, dedektiflerle hatırlanır.

Diğer çatışkılara da kısaca değinelim: Somerset kendi hâlinde biridir çünkü evli değildir; Mills ise, yaptığı şey dolayısıyla delirmiştir. Doe, herhangi bir yazılı kanıtın olmayışından kolaylıkla varsayabileceğimiz üzere, müzmin bekârdır. Doe deli midir? Muhtemelen. Ne ki, filmin sonunda Mills'in de psikiyatrik bir değerlendirmeyi başlatanlardan biri olması oldukça muhtemeldir.

---

2) ABD'de, öğrencilerin çalışma rehberi olarak kullanılan, edebi ya da diğer çalışmalar hakkında bilgiler içeren kitapçıklar dizisi Ç.N.

Signs And Meaning'in 1972 basımındaki Sonsöz bölümünde, Wollen *otör* kuramının sinemadaki kişisel vizyon düşüncesine eklenecek şekilde kullanımına karşı çıkarak bu kuramın film aracında henüz çalışmaya başlayan bir sanatçının tümleşik sanatsal vizyonunu kutlayan bir kişilik kültü olduğunda ısrar eder. *Otör* ismi, altında belli bir dizi iddialı düşüncenin izini sürebilmemize olanak tanıyan bir etikettir.

Filmin anlamına ilişkin sorumlulukların bir kısmı da filmi aktif olarak okuyan izleyiciye bırakılır. İzledikleri film mutlak olarak bir yönetmen tarafından -eleştirmenlerin filmi mutlak olarak yönetmenin bilinçli bir tercihle uygun öğelerden çekmeye karar verdiğini düşünmemeleri bağlamında- yapılmış olmak durumunda değildir. Dahası, film diğer eleştirmenler tarafından izlenmek zorunda da değildir. Wollen film içinde yinelenen belli yapıları özdeşlemekle birlikte, filmin bu yapıların karşılık olarak oturabildiği evrensel bir yapısı yoktur.

Aynı şekilde, bu yapısal ilişkiler farklı yönetmenler tarafından da filmlere yerleştirilebilir. Belli bir karakter dekoru -sözgelimi, durgun izleyici çekimlerin çekim/karşı çekim yapıları ve hatta montaj ile birleşimi, düşman bir ortamdaki ötekileştirilmiş bireylerin portresi, görünüm ve ruh hâlleriyle ilgilenme, kadın karakterlerin önemi ve katilin eşcinsel olması- Alfred'in film yapımındaki amacına bakılmaksızın Hitchcockyen olarak özdeşlenebilir. Aynı zamanda, rasgele bir Brian De Palma filmini -sözgelimi, *Carrie*'yi [*Günah Tohumu*] (1976) - ele alacak olursak, birçok benzer şifreyi pek âlâ fark edebiliriz. Bu, De Palma'ya karşı -yönetmenin etkilerine ilişkin kamuoyu açıklamalarının araştırmasını da içeren- bir saygı duruşu eylemi midir, yoksa De Palma'da Hitchcockyen öğeleri özdeşlemede herhangi bir sorun olmadığı anlamına mı gelir?

Hollywood Dışındaki *Otörler*

Otör eleştirisinin odağı, klasik Hollywood sistemi içinde çalışan yönetmenler olagelmiştir: Hitchcock, Ford, Hawks ve hatta Welles. Bunun nedeni, bu yönetmenlerin sistem içindeki vizyonlarından hareketle, başına buyruklar olarak görülüyor olmalarıdır. Bir Avustralya filmi olan *Love and Other Catastrophes*'deki (1996) bir ders sekansında işaret edildiği gibi, durumlar Woody Allen, Spike Lee ve Quentin Tarantino'ya hitaben oluşturulmalıdır. 1980'ler ve 90'larda -Lee ve Jim Jarmusch, Hal Hartley ve Kevin Smith gibi yönetmenlerle- bağımsız sinemanın ortaya çıkışı, sinemanın ifade etmek istedikleri kişisel vizyonları olan ve tek kişilik tanıtım makineleri gibi çalışan karizmatik figürlere odaklanmasına yol açmıştır. Kişisel projeler bu insanlara Hollywood'da çalışma isteğinden daha cazip gelmiştir. Buna ek olarak, Wollen'ın izinden gidecek olursak, bu yönetmenlerin çoğu için *otör* olarak anılmak için henüz oldukça erkendir. (Nasıl oldu da Jean Vigo iki filmden daha az film çekerek *otör* olmayı başardı? Kariyeri ne kadar ki?)

Buraya değin, *otör* kuramı ve Hollywood yapımlarının yanı sıra, Hollywood'dan etkilenen ya da her ne kadar yaratıcı özgürlük hissini verseler de Hollywood stüdyoları tarafından finanse edilen bağımsız film yapımcılarına değindik. Peki, dünyanın geri kalan bölgelerindeki *otörler* ne durumda? Avrupa sinemasındaki *otörlere* ve her ne kadar ekonomik koşullar, gereçleri ve parayı veren stüdyoyla girişiği savaşta belirlenen *otörleri* önemsiz gibi gösteriyor olsa da, diğer sinemalardaki örneklere de değinmek yerinde olacaktır.

Pedro Almodóvar toplumsal cinsiyet ilişkileri, değişken cinsellik ve otoritenin müphem ahlâkı konularını ve ucuz edebiyat, biçemleme ve parlak renkleri içeren ayırt edici bir mizanseni yineler. Bir yazar ve yönetmen olarak, Almodóvar, filmle-

ri üzerinde fazlasıyla kontrol sahibi olmayı başarır; yapımcı olarak kardeşi Augustin ile çalışması da muhtemelen buna eklenmelidir. İlk filmlerinde, Almodóvar sıklıkla Carmen Maura ve Antonio Banderas ile çalışmıştır; öte yandan, Banderas'ın *La Ley Del Deseo*'daki (1987) ölüm saçan hayran ve *Áteme!*'deki (1989) sadist çocuk hırsızı rolleri *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*'da (1988) oynadığı utangaç genç rolünden bütünüyle farklıdır. Carmen Maura da sabit bir arketipten öte, bir dizi farklı rolü canlandırmıştır. Daha sonra ise, Hitchcock'un, filmlerinde Grace Kelly ve Tipi Hedren ya da Cary Grant ve James Stewart ile çalışmasına benzer şekilde, Almodóvar da Victoria Abril ve Penélope Cruz ile çalışmaya başlamıştır.

Otör Kuramını Sorgulama

Almodóvar'ın Maura filmleri, Abril filmlerinden farklı mıdır? Bir Grant/Hitchcock filmiyle bir Stewart filmi arasında bir ayrımdan söz edebilir miyiz; hatta bir Hitchcock/Grant filmi, bir Hawks/Grant filminden ne açıdan farklıdır? Yönetmen ne ölçüde tümleşik bir anlam kaynağıdır?

Otör kuramı, ister yönetmenin bir vizyona sahip olduğunu, isterse de yazarlığın işaretlerinin bizi bir 'Hitchcock' ya da 'Fincher' tespit etmeye sevk ettiğini öne sürüyor olsun, bu türden bir eleştirideki vurgu doğrudan yönetmenedir. Bu, görüntü yönetmeninin ve hatta dekoratörün mizansene sunduğu katkıyı da, yazarın rolünü, yapımcıların müdahalelerini ve yıldızların performanslarını da görmezden gelir. Oysaki izleyicilerin çoğu bir Dan Rosen filmi değil, bir Brad Pitt ya da Julia Roberts filmi izlemeye gider. Sinemaseverlerin pek çoğu muhtemelen izledikleri filmi kimin yönettiğini dahi söyleyemezler.

Marksizm

Karl Marx (1818-1883)

Karl Marx belki de son iki yüzyılın hem düşüncelerini benimseyenler hem de, gariptir, reddedenler üzerindeki en etkili düşünürüdür. Almanya'da, huzurlu bir orta sınıf ailenin çocuğu olarak doğan Marx, Bonn Üniversitesi'nde hukuk eğitimi almış, yine burada içkiye, düelloya ve aşk şiirleri yazmaya yönelmiştir. 1836'da, Berlin'e taşınmış ve Hegel'in diyalektik hakkındaki düşüncelerinden etkilenmiştir. Marx, Almanya'nın siyasi ve ekonomik durumunun yanı sıra, din eleştirisinde de Hegel'in düşüncelerinden yararlanmış ve siyasi gazeteciliğe kaymıştır. 1843'te, Marx, Paris'e taşınmış ve burada Parisli işçilerin yanı sıra, ömür boyu dostu olarak kalacak olan Manchester'lı bir işadamının oğlu, Frederick Engels (1820-1895) ile tanışmıştır. Bunun ardından, Marx ve Engels birlikte çalışmaya başlamışlardır; Engels, Marx yazar tıkanması yaşadığında, ona yardım ediyordur. Görevli olarak gerçekleştirdiği Londra

ziyaretlerinden birinde, Marx, Engels ile birlikte Komünist Parti için bir manifesto yazmıştır. Marx ve Engels bu manifestoyu Avrupa'yı saran bir devrim yılında, 1848'de bitirmişlerdir. Ertesi yıl, birçok ülkeden sınır dışı edilen Marx yazmayı ve devrim çağrısında bulunmayı sürdüreceği Londra'ya taşınmış ve hayatının sonuna değin burada yaşamıştır. Her ne kadar Marx ve Engels ancak ölümlerinden sonra önem kazanacak olan sinemaya ilişkin çok az şey söylemiş olsalar da, düşünceleri hâlâ söz konusu araca uygulanabilmektedir. Özellikle Marksist eleştirmenler, filmlerin yapıldığı ve izlendiği materyal, ekonomik ve ideolojik bağlamlar ile ilgilenmektedirler.

Marksizmin Arka Planı

Marksizmi anlamak için, bu düşüncenin arka planındaki Aydınlanma düşüncelerini, Paris sınıf mücadelelerini ve İngiliz ütopik sosyalizmini anlamak gerekir.

Aydınlanma dönemi -on sekizinci yüzyıl- dünyayı mantık ve bilimle anlamaya çalışmak ve insanlığa hak ettiği sorumluluğu vermek isteyen birçok düşünürün ortaya çıkışına sahne olmuştur. François Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784), Gotthold Lessing (1729-1781) ve Immanuel Kant (1724-1804) gibi yazar, bilim insanı ve hiciv yazarları evrenin ilinsel değil, maddesel bir kökene sahip olduğunu ve akıl yoluyla anlaşılabileceğini savunmuşlardır. Akıl, bireyi özgürleştirir; her birey, bir dünya vatandaşıdır ve belli haklara (ve sorumluluklara) sahiptir. Bu düşünceler, devlet ile dinin birbirinden ayrılmasını sağlama konusunda Birleşik Devletler (1776) ve Fransa'daki (1789) yeni cumhuriyetlerin yazılı anayasalarının zemin bulmasına yardımcı olmuştur. Birey demokratik bir toplumda eğitim -takip eden yüzyıl geniş kitlelerin eğitim talep ve koşullarında muazzam bir büyümeye sah-

ne olmuştur- ve oy kullanma -hatta nihayetinde kadınlar dahakkına sahip olmuştur. Yine, on sekizinci yüzyılda başlayan Sanayi Devrimi de insanlığın maddeyi işleyişine, seri üretimin ve zaman içinde, seri yeniden üretimin ve kitle iletişiminin yükselişine tanık olmuştur. Hegel insanlığın özünün tinsel değil, ussal olduğunu ve düşünceler tarihinin çelişkiler ve karşı konumlanımlar tarihi olduğunu savunmuştur. Karşıtıyla çelişki içine giren temel bir düşüncen vardır ve dolayısıyla esas düşünce değişmiştir: tez-antitez-sentez. Elbette ki bu, sentezde kalmaz, yeni bir antiteze taşınır. Bu düşünce, diyalektik olarak bilinir; Marx'ın bu düşünceyi gerçek, materyal, cisimsel dünyanın eylediği hâliyle kullanım ve değiştirimi, diyalektik materyalizm olarak bilinir.

Modern Fransa ve Fransa tarihi bilgisinden hareketle, Marx, ister feodal dönemdeki lordlar ile köleler arasında olsun, isterse de yaşadığı dönemdeki kapitalist sınıf ile işçi sınıfı arasında olsun, iki farklı sınıf arasında süregiden diyalektik bir mücadelenin var olduğunun farkındaydı. Ve ki bu savaş her seferinde toplumda karşılıklı bir yıkıma ya da bir devrime yol açmıştı. Marx'ın zamanında işçiler, kapitalistlere para kazandırmak için sömürülecek ve kendilerine ihtiyaç kalmadığında öylece bir kenara fırlatılacak çark dişlileri olarak görülüyordu. Bir kapitalist, yatırımlarında risk alabiliyordu; gel gör ki, işçilerin uzun vardiyaları kelimenin tam anlamıyla onların organlarını ve hayatlarını tehdit ediyordu. İşçi sınıfı kendi emeğine yabancılaştırılıyordu.

Aralarında Henri Saint-Simon (1760-1825), Robert Owen (1771-1858) ve Charles Fourier'in (1772-1837) de bulunduğu kimi sosyalistler belli değişim olasılıkları öneriyordu. Örneğin, Owen, İskoçya, New Lanark'daki bir fabrikada, daha iyi barınma koşulları, bir okul, bir kooperatif satış yeri ve toplumsal katılım bilincinin olduğu bir komün kurmuştu. Bu şefkatli kapitalizm biçimi, standart kapitalizmden daha iyi olup, genel an-

lamıyla koşulları yavaş yavaş iyileştirebiliyor olmakla birlikte, salt bir yara bandından öte bir şey değildi. Marx, aşamalı değişimden çok radikal bir değişim istiyordu.

Altyapı ve Üstyapı

Marx'ın düşüncesinin temelini altyapı ve üstyapı konsepti oluşturur. Birincisi, bir toplumun ekonomisinin örgütlenme biçimidir; örneğin, ister tarımsal, isterse de endüstriyel ekonomi olsun, kaynakların mülkiyet ve kullanımına kimin sahip olacağını ve ne tür bir ekonomik alışverişin gerçekleşeceğini bu örgütler. Altyapı; hukuk, siyaset, din, eğitim, aile, sanat, kültür ve medyayı kapsayan üstyapıyı belirler. Verili ekonomik koşullar içinde belirli biçimde bir kültür ortaya çıkar. Bu koşullar değiştiğinde, üstyapı da değişir.

Bu model, çok katı görünmemelidir. Değişimde, eski kültür biçimlerinin tutunabileceği bazı duraklamalar olabilir. Üstyapının farklı öğeleri birbirleriyle ilişki içindedir. Örneğin, siyasi durum, filmlere verilen fon, katkı ve onayı etkileyebilir; sözgelimi, 1980'lerin başındaki sözde şiddet içerikli filmlerin yasaklanması siyasi bir eylemdi. Dahası, üstyapının öğeleri, 1980'lerde, İngiliz hükümetinin madencilik ve diğer önemli endüstrilere karşıt eylemleri ve kamu hizmetlerini özelleştirmesinde olduğu gibi, altyapı üzerinde de etkili olabilir.

Yine de, bir film tarihsel gelişim süreci içindeki belirli bir zamanın bir ürünü olarak düşünülmek ve belli ekonomik koşullar altında üretilmek durumundadır. Film, bu türden üstyapıları eleştirdiği durumlarda dahi, esinlendiği topluluk içindeki sınıf ilişkilerini yansıtır ve bunlar üzerinde değerlendirme yapar. Sonuç olarak, film olabildiğince çok sayıda izleyiciye bilet -ve tabii buzlu içecek, fıstık, patlamış mısır, dondurma ve cips- satmak anlamına gelir. Bütçe ne denli büyük olursa, fil-

min sorunlu ya da zorlayıcı olma olasılığı da o denli az olur.

Amy Heckerling'in *Clueless* (1995) filmi, Jane Austen'ın *Emma* adlı romanının gençlere yönelik olarak yeniden yazımıdır ve Los Angeles bölgesinde geçer. Cher Horowitz'in babası, saatlik 500 $ kazanan ve kızını fazlasıyla şımartan bir avukattır. Cher son moda kıyafetler, pahalı ayakkabılarla dolu bir gardıroba ve kendisine ait bir cep telefonuna sahiptir. Sahip olduğu bunca şeye bağlı olarak, okulda onun sözü geçiyor ve kimin popüler olup olmayacağına o karar veriyordur; öğrenciler gibi, öğretmenlerin de çöpçatanlığını yapıyordur. Ailesinin tuttuğu çalışanlara karşı ufak da olsa bir sempati besleyen bir burjuva sınıfı ferdidir.

Film, kökleri 1912 yılında Adolph Zukor tarafından kurulan Famous Players Film Corp'a dayanan Paramount Studios'un himaye ve desteği altında çekilmiştir. Birçok isim değişikliği ve 1935'teki iflasın ardından, şirket 1966'da Gulf + Western tarafından satın alınmış ve 1989'da Paramount Corporation adını almıştır. 1994'te, yani *Clueless*'ın piyasa sürülmesinden bir yıl önce, Paramount Corporation, Viacom tarafından satın alınmıştır. Viacom'un kendisi de CBS ile aynı soydan gelen bir yan kuruluş olup, 1999'da bu şirketle birleşmiştir. Mülkiyetteki bu karşılıklı bağlantı, filmde Cher'in müstakbel erkek arkadaşı Josh'ın -her ikisi de Viacom'a ait televizyon istasyonu MTV'nin yapımı olan- *Beavis And Butthead* ve *Ren And Stimpy*'yi izlerken onlara katıldığı sahne gibi kilit sahnelerde olduğu üzere, kimi küçük çapraz promosyonlara olanak tanımıştır. Öte yandan, filmi sömürmenin bir diğer yolu olan film müziği albümünün sözleşme hakları da EMI'nin alt kuruluşu Capitol Records'a verilmiştir.

İdeoloji

Her ekonomik sistem kendisini idame etmenin yollarını arar; tüm güç sahipleri bizim de onlar gibi düşünmemizi -yetkinin kendilerinde olduğu yönündeki düşünce de buna dâhildir- sağlama arayışındadır. İdeoloji, dünyanın bizi belli bir biçimde görmeye sevk eden birtakım (yanlış) temsillerinden ibarettir ve filmler, büyük zaferler ve toplumsal düzenin daima arzu edilebilir olduğu ideolojik meselelerden biraz daha fazlasıymış gibi görünebilmektedir.

İtalyan düşünür Antonio Gramsci, ideoloji ve önemli ekonomik güçlerin kesişimini 'hegemonya' olarak kavramsallaştırmış ve ideolojinin sömürülenler tarafından bir dereceye kadar anlaşılıp onaylandığını belirtmiştir. Daha büyük özgürlükler yanılsamasını oluşturabilmek ve rahatlama sağlayabilmek amacıyla egemen ideolojinin alternatiflerinin denetlenen kanallar aracılığıyla dolaşımda olmasına izin verilmektedir. Eğitim; verilen dersi güçlendirme açısından hukuk, mahkemeler ve hapishanelerle birlikte, rıza üretimi ve denetim güçlerinin ideallerinin aşılanması anlamına gelir. Gramsci'nin çalışmalarının çok büyük bir kısmını bir hapishane hücresinde üretmiş olması önemli değildir. Gramsci, kültürel metinlerin rıza üretme ya da devrimci olagelen kitleleri eğitme potansiyeline sahip olabildiğini görmüştür.

1916'da, Gramsci sessiz sinemanın tiyatroyu öldürdüğü yönündeki suçlamaları savunmuştur. Tiyatronun endüstriyel bir pratiğe dönüşmüş olduğunu hissetmiştir; aslında, bir sonraki yıl da, şayet tiyatrolarda fıstık ve buzlu içecek satarak oyun sahnelemekten daha fazla para kazanılıyorsa, bunların oyunları bırakmasının muhtemelen daha iyi olacağını öne sürmüştür. Sessiz sinema ise, daha saf bir tiyatro formuydu ve tiyatronun boş entelektüel içeriğinden yoksundu. Bir oyunun tersine, bir film az şey vaat ediyor ve yine az şey veriyordu.

Gramsci sinemanın kitlelere erişimini güçlendirmesiyle birlikte, sahip olduğu ikircikli gücün farkındaydı. *Clueless*'ı izlemeye gidecek ve fakat kabul görmüş bir yazarın değerli bir uyarlamasından uzak duracak izlerkitleler mevcuttu.

Fransız düşünür Louis Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA'lar) ve Devletin Baskı Aygıtlarına (DBA'lar) değinir. DİA'lar, yaptığımız seçimlerde mutlak anlamda çok da özgür olmadığımız hâlde, bizi -sanki bunlar kendi özgür irademizle ilişkiliymiş gibi- belli bir şekilde davranmaya ikna etmeye çalışan mükâfatlandırmalar -Kilise, aile, hukuk sistemi, siyasi partiler, eğitim sistemi, sendikalar, medya ve kültür- olarak işler. Eğer mükâfatlandırmalar başarısız olursa, DBA'ların sopası -hükümet, kolluk kuvvetleri, hukuk, mahkemeler, hapishaneler ve silahlı kuvvetler- bizi cezalandıracaktır. Film, bir DİA olarak görev görür.

Clueless filminde, DBA'lara dönük kimi anıştırmalar da söz konusudur: Cher'in babası bir avukattır ve hukuk sisteminin bir parçasıdır; üvey kardeşi Josh da eğitiminin ardından yine bu mesleğe adım atacaktır. Her ne kadar DİA işlevi birtakım gevşek tutumlar ve zenginlerin daha yüksek notlar alabilme olanakları tarafından çokça sekteye uğratılıyor olsa da, okul da yine eşdüzey bir öneme sahiptir. Cher'in hayatı üzerindeki en büyük ideolojik etken, babası (ve tabii zenginliği) ve Josh'dır. Cher'in belirleyici bir figür olarak filmin merkezinde konumlanması bize aşırı derecede materyalist birini tanıma olanağı sunar. En yakın arkadaşı ise, zenginliğin beyaz, Yahudi ve Afro-Amerikan etnisitelere üstün gelebileceğini gösterir, göreli bir zenginlik temelinde bir eşitliği resmedercesine, Afro-Amerikan bir aktris tarafından canlandırılır. 'Açgözlülük iyidir' ideolojisi Josh ve onun çevresel koşullarının yanı sıra, Cher'i kendisine âşık edebilmek için ona kendini açması yoluyla bir dereceye kadar sekteye uğratılır; ancak, filmin başında Josh'ın t-shirtleriyle yansıtılan siyasi kaygılar filmin sonun-

da yok olur ve Josh üvey babasının ideolojisine boyun eğmiş görünür.

Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni her filmin siyasi olduğunu, çünkü ideolojik bir sistemin ürünü olduğunu öne sürer. Film, sözgelimi, bireyin önemli olduğu ve dünyada bir farklılık yaratabileceği, kendini geliştirebileceği, büyük zaferler elde edebileceği, çabasının mükâfatlandırılacağı ve parasal rahatlık ve dengeli bir evliliğin en büyük mükâfat olacağı yönündeki kanı gibi belli bir ideolojik yapıyı destekleyebilir. Hollywood filmlerinin pek çoğunun bu ideolojileri desteklediği varsayılabilir. Kimi filmler, her ne kadar bunların bir kısmı istemeyerek de olsa önü sonu egemen ideolojiyi destekleyerek sonlansa da, siyasi olarak alenen ideolojiye karşı durur. Kimi diğer filmler de mesajı yıkarak, ironikleştirerek ya da ideolojiyi savunuyor gibi görünüp düşüncelerde çelişkiler yaratarak aslında onu eleştirerek ideolojiye karşı durur. Kimi filmler, siyasi bir boyuta sahip olsa da, sistemle sidik yarışına giren bir bireye ve tipik bir burjuva, orta sınıf anlatı yapısına sahip geleneksel biçimlerin kullanımıyla sınırlı kalır. Comolli ve Narboni'ye göre, radikal filmler hem siyasi bir gündeme hem de radikal bir biçime sahip olmalıdır. Marksist eleştirinin buradaki rolü, filmin ideolojik kör noktalarını açığa çıkarmak, biçim ve siyasi içerik arasındaki çelişkilerin altını çizmek ve siyasi bir eleştiriyle kavgaya atılmaktır. *Clueless* filminin meta aşkıyla alay ettiği yönünde bir okuma yapmak mümkündür ancak filmde ciddi anlamda malını mülkünü terk eden tek bir kişi dahi yoktur.

Frankfurt Okulu

1923'te, bir grup Marksist entelektüel, işadamı Felix Weill'in cömertliğiyle, Almanya'daki Frankfurt Üniversitesi'nde,

Frankfurt Toplumsal Araştırma Enstitüsü'nü kurmuştur. Nazizmin yükselişiyle birlikte, okulun siyaset bilimi -üyelerinin pek çoğunun Yahudi oluşunun da etkisiyle- sürgüne zorlanmış ve 1934'ten mağlup Batı Almanya'ya geri dönüşün mümkün olacağı 1949'a kadar Columbia Üniversitesi'nde yeniden yapılandırılmıştır. Grubun kısmi bir üyesi olan Walter Benjamin ise o denli şanslı olmamış ve Eylül, 1940'da, Almanlar tarafından tutuklanmaktansa, Franco İspanya'sı sınırında intihar etmeyi seçmiştir. Okulun diğer üyeleri arasında, T. W. Adorno, Erich Fromm, Max Horkheimer, Otto Kirchheimer, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse, Franz Neumann ve Friedrich Pollock gibi isimler yer almıştır. Çalışmalarının özünü, kitle kültürünü de içeren ideolojik üstyapının incelenmesi oluşturmuştur.

Adorno, özellikle hem biçimin standartlaşmasını -üç dakikalık pop müzik şarkısı, 90 dakikalık sinema filmi, belli anlatılar- hem de içeriğin entelektüel seviyesinin düşürülmesini güçlendiren, kendi tanımıyla 'kültür endüstrisi' üzerine yazmıştır. Demokratikleşme kisvesi altında, film yapımcıları 11 yaşındakileri betimlemeye kalkışıyor gibi görünebilirken, gerçekte bizleri 11 yaşına sokmaya çalışır. Kitle kültürü, eroin gibidir; bir gereksinimi karşılayacak gibi görünür ve fakat sadece geçici bir rahatlama sağlar ve bizi daha fazlasını istemeye sevk eder. Kendimizi daha iyi hissetmemizi sağlar, bizi pohpohlar; genellikle zekâmız dolayısıyla bizi pohpohlayan siyasi mesajlar içerir gibi görünürken, aslında bir emniyet subapı gibi çalışarak her tartışmayı denetimi altında tutar. Aşkın bir sanat mümkündür ancak buna erişim toplumun devrimci bir biçimde yeniden düzenlenmesini içermelidir.

Jane Austen'ın *Emma*'sının ismi geçmeyen bir uyarlaması olan *Clueless*, aşkın bir edebi eserin ilkgençlik piyasasına dönük sinik bir gözle nasıl yeniden paketlenip satılabileceğini gösterir. İzinden gittiği diğer pek çok ilkgençlik uyarlamasına

benzer şekilde, film yetişkin bir izlerkitleyi de 11 yaşına sokma riski barındırır. Öte yandan, film ile filmin kaynağı arasındaki güçlü paralellikleri fark eden izleyiciyi de açık bir biçimde pohpohlamaya kalkışır. Ve nihayetinde, uzun metraj bir eğlence sunar ancak tartışılır da olsa bundan daha fazlasını vermez.

'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı'nda, Benjamin seri üretim çağında sanatın nasıl otantiklik ve özgünlük aurasını yitirdiğine dikkat çeker; artık kartpostallarda, posterlerde, t-shirtlerde, fare altlıklarında ve daha birçok şeyde Mona Lisa vardır. Ne ki, eşdüzeyde endüstriyel olmakla birlikte, filmin olumlu bir işlevi vardır: bir filmin izleyeni hem filme hem de gerçekliğe eleştirel yaklaşabilir. Oyuncu, izleyiciden herhangi bir geri dönüş almaksızın ve bütün bir teatral performans aurasından yoksun olarak, mekanik kamera aygıtına karşı oynar. Filme çekilen bölük pörçük parçalar bir izleyici tarafından bütünlüklü olarak izlenebilir bir biçimde birleştirilir ve tüm bunlar kaçınılmaz olarak izleyici üzerinde bir etkiye sahip olur: Benjamin burada Arnheim ve Pudovkin'in izinden gider. Maddenin tüketiciler üzerinde dümen çevirişini gösteren ilk sanat biçimi olarak, film, izleyenlerin maddenin temsilindeki sorunların farkına varmasını sağlayabilir.

Fredric Jameson ve Postmodernizm

Marksistler ekonomik altyapının bir toplumun üstyapısını belirlediğini, dolayısıyla, kapitalizmin yeni bir dönemiyle karşılaşıldığında, bunun ortaya çıkan yeni bir kültür, ideoloji, siyaset ve sair çağına eşlik ettiğini savunmuşlardır. Ernest Mandel (1923-1995), örneğin, kapitalizmi üç döneme ayırmıştır: piyasa, tekel ve sanayi sonrası. Sanayi sonrası dönem 1945'te,

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlanması ile 1960'larda, yeniden yapılanmanın sonlanması arasında bir yerde başlamıştır. 1960'lar, gittikçe artan nükleer güç ve elektronik makine kullanımına ve eski imparatorlukların çokuluslu şirketler tarafından yıkılmasına tanıklık etmiştir. Amerikalı akademisyen Fredric Jameson, sanayi sonrası çağı postmodern çağ olarak tanımlayan birkaç isimden biri olmuştur.

Diğer kuramcılar postmodern çağı kutlarken, Jameson'a göre, bu ciddi bir kuşkuyla yorumlanmalıdır. Bu estetikler kopya ya da taklidin orijinali, üslubun içeriği devirmesini kutlamış, bir duygu ve bireycilik başarısızlığını betimlemiş ve sıklıkla hayali bir altın çağa ilişkin öykünme ya da nostalji ile karakterize edilmiştir. Jameson, *Star Wars* [*Yıldız Savaşları*] (1977), *American Graffiti* (1973), *Something Wild* [*Vahşi Bir Şey*] (1986) ve *Blue Velvet* [*Mavi Kadife*] (1984) ile ilişkili olarak nostalji filmi üzerine yazmıştır. Postmodern analiz uzmanları, yeni ikonkırıcılar için ikonik bir metin olan *Blade Runner* (1982) ile birlikte, sözümona demokratik, kültürsüz bir sanat biçimi olarak film üzerine fazlasıyla yazı yazmışlardır.

Bir Joe Dante filmi izleyerek (ya da konu üzerine yazdığım kitabı satın alarak -devam edin, istediğinizi siz de biliyorsunuz) bu postmodernizm türü (başka türleri de var) hakkında öğrenmek istediğiniz her şeyi öğrenebilirsiniz. Yine, *Clueless*'ta da bu türü iş üstünde görmek mümkündür. Jane Austen'ın *Emma*'sının yeniden yazımı artık tek bir özgünlük olasılığının dahi bulunmadığını ve Austen'ın hikâyesinin artık sadece ona ait olmadığını imler. Hikâyenin nasıl biteceğini biliriz çünkü hâlihazırda Mills and Boon[3] (kitle piyasasına sürülen ve çok daha hızlı okunan bir Austen; ki bunun gibi yüz-

3) Popüler aşk romanları basan İngiliz yayınevi. Tipik bir Mills and Boon kitabı, pek çok güçlükleri aşıp nihayetinde evlenen güzel, genç bir kadınla yakışıklı bir erkeğin hikâyesini konu edinir. Ç.N.

lercesi vardır) okumuş ve Emma/Cher'in Bay Knightley/Josh ile evleneceğini tahmin etmeye yetecek kadar romantik komedi izlemişizdir. Eğlence, o noktaya nasıl ulaştıklarını görmekte yatar; böylesi bir cinsel özgürlük çağında, Cher'in yeni erkek arkadaşı Frank Churchill/Christian ile gey olduğu için yatamamış olmasının bir nedeni olamaz. Karakterlerin *Valspeak*[4] konuşmaları, Austen'ın karakterlerinin kültürlülüğü ile karşıtlık oluşturmamalıdır; Cher gerçekte o denli kültürlüdür ya da Emma o denli boştur. Bu arada, Austen, *Sense and Sensibility* [*Akıl ve Tutku*] (1995), *Emma* (1996) *Mansfield Park* [*Mansfield Parkı*] (1999; *Trainspotting*'in Sick Boy'u John Lee Miller, Edmund Bertram rolündedir) ile daha saf bir biçimde metalaştırılmıştır. Bir zamanların sert ve az çok devrimci bir toplum yergisi Hollywood mirasına dönüşmüştür.

4) İlk olarak, 1970'lerde, Los Angeles'taki zengin ailelerin genç kızları arasında ortaya çıkan ve sonrasında İngilizce konuşulan neredeyse bütün bölgelerde özellikle gençler arasında yayılan konuşma tarzı. Ç.N.

Göstergebilim ve Yapısalcılık

Ferdinand De Saussure (1857-1915)

Göstergebilim [*semiotics*] kuramı; Ferdinand De Saussure'un öğrencileri tarafından tutulan ve *Course In General Linguistics* [*Genel Dilbilim Dersleri; 1985*] (1916) adıyla basılan ders notlarında kısmen semiyoloji [*semiology*] ya da yapısalcılık olarak da geçer. Doğaldır ki, bu iyi bir başlangıç değildir. Herhangi bir büyük kuramın, derslerime katılan insanların tuttuğu notlarda temellenmesi kesinlikle hoşuma gitmezdi. Daha da açacak olursak, Saussure'un kuramı, kültürel yapay özdekleri bireysel parça ya da göstergelere ayırarak bunların yapısını incelemeyi içerir. Film, şüphesiz ki, birleştirilen küçük parçalardan öte bir şey değildir.

Saussure bir ayrıma geri dönmüş ve Yunan felsefesindeki temsil ve temsil edilen kavram arasındaki edimi incelemiştir. Temsil, bir ses, harf ya da görsel imgedir ve 'gösteren' olarak tanımlanmıştır. Gösteren tarafından temsil edilen kavram 'gösterilen'dir. Bu durumu açıklamak için rasgele (gerçekten)

bir örnek verecek olursak, 'k-ö-p-e-k' harf ya da ses dizisi bir 'köpek' düşüncesini -herhangi bir sahici, gerçek köpeği değil, köpek *düşüncesini*- temsil eder. Saussure, bir gerçek dünyanın varlığını kabul etmiştir -bunu 'gönderge' olarak adlandırır- ancak bu gerçek dünyaya yalnızca dil yoluyla erişimimizin mümkün olduğunu öne sürer.

Reservoir Dogs (1991) filminden bir örnek verelim: gösteren Bay Beyaz, Harvey Keitel tarafından canlandırılan karaktere, yani, gösterilene atıfta bulunmak için kullanılır. Bay Beyaz yoktur (üzgünüm) ve fakat onun film tarafından yaratılan bir düşüncesi vardır. Bay Beyaz olarak adlandırılması Joe'nun keyfi bir kararıdır ve Bay Pembe ile onun arasında öngörülebilecek herhangi bir ayrım yoktur. Ne de Bay Pembe, Bay Beyaz ile görülmeyen Bay Kırmızı'nın bir tür karışımıdır. O hâlde, sadece çok fazla renk vardır (bir tür renk çizelgesi bulup birine Bay Fas Altını demek dışında) ve böyle kurgulanan başka Bay Beyazlar da pek âlâ olabilir. Aynı şekilde, Keitel'in karakteri Larry olarak da anılabilir. Gösteren-gösterilen ilişkisi her ikisi açısından da bir ya da çok sayıda olabilir. Dolayısıyla, karşılıklı ilişki içinde bir göstergeler ağı vardır.

Saussure aynı zamanda göstergelerin yalıtılmış olarak var olmadıklarını, iki boyutta gruplandırıldıklarını öne sürmüştür: sentagmatik ve paradigmatik. Sentagmatik, sözdizimine benzer; göstergelerle, örneğin, Bay Beyaz ve Bay Turuncu, Bay Pembe, Bay Sarışın, Bay Kahverengi ve Bay Mavi ile karşılaştığımız düzendir. Sentagmatik yapılar, daha sonradan metne bağlı kalacak ya da metinden çıkarılacak belli beklentiler oluşturur. Filmin kendi ölçeğinde, çetenin iyileşmesine, planlamaya, silahlı soyguna ve kötü sonuca sahip değiliz; silahlı soygun ve ardından gelen kötü sonuç ve Bay Beyaz, Bay Pembe, Bay Turuncu ve Bay Sarışın'ın paralel anlatımlarını görmemizin öncesindeki anlara sahibiz. Paradigmatik boyut ise, bir göstergenin bir diğerine tercih edilmesidir. Örneğin, Bay Kah-

verengi'nin ya da Bay Mavi'nin değil, Bay Beyaz'ın hikâyesini dinleriz. Sürdürülen bütün bir göstergeler rezervuarı vardır ve birinin diğerine tercih edilmesi metnin anlamını değiştirir. Bay Turuncu'nun anlatısını dışarıda bırakmak, Bay Sarışın'ı neden öldürdüğü noktasında kafamızın karışmasına neden olurdu.

Paradigmatik ile sentagmatik arasındaki ayrımı daha açık kılmak anlamında, Kuzey Britanyalı komedyenler Les Dawson ve Eric Morecambe'nin birbirinden farklı piyano çalma tarzlarını anmaya değerdir. Dawson melodiyi çalmış ancak çalarken yanlış notalara basmıştır. Morecambe ise, tümüyle doğru notaları yanlış sırayla çalmıştır.

Charles Peirce (1839-1914)

Peirce, hayret verici ve merak uyandırıcı boyutta karmaşık bir sistem oluşturacak biçimde bağlantılanan gösterge ve nesneler arasındaki üçlü ilişkide temellenen, Saussure'unkine benzer bir gösteren ve gösterilen sistemi kurmuştur. Şanslıyız ki, pratikte eleştirmenler bu üçlü sistemden yalnızca birini, göstergelerin dünyadaki nesnelerle ilişkisini inceleyen ve ikon, belirti, simge olarak üçe ayrılanı kullanır.

İkon, göstergenin temsil ettiği şeye benzediği noktadır; filmin kendisi ikoniktir çünkü bir nesnenin bir dizi fotoğrafından ibarettir. *Reservoir Dogs*'da gördüğümüz şey, Bay Turuncu'nun kendisinden öte, Bay Turuncu'nun bir dizi görüntüsüdür. (Yine, Bay Turuncu'nun var olmadığı bir kez daha belirtilmelidir.) Muhtemelen, önemli olan, ikonik göstergenin gösterge ile nesne arasında bir benzerlik oluşturması için bir izleyicinin -alıcı- katılımına ihtiyaç duyuyor olmasıdır.

Belirtisel gösterge, sonuç çıkarmamıza olanak tanıyan bir etkendir; bu terim, işaret parmağıyla şeyleri gösterme alışkanlı-

ğına atıfta bulunur. Bay Turuncu'nun gömleğindeki kan, vurulduğu yönündeki bir belirtidir ki bu olayı gerçekte biz filmin sonuna değin görmeyiz. Aynı şekilde, filmdeki olayların pek çoğu, silahlı bir soygunun belirtisel göstergesidir ki yine, gerçekte biz soygunun kendisini asla görmeyiz. Belirtisel göstergenin görselden öte, işitsel olması da mümkündür; Bay Beyaz, ölmek üzere olan Bay Turuncu'yu kucaklamışken, polis sirenleri, bağırtılar ve bir dizi silah sesi duyarız. Bu sesleri yorumlamak izleyicinin görevidir ancak, Bay Pembe'nin başarısızlıkla sonlanan kaçma teşebbüsü de bunların ipucudur. Ayrıca silah sesleri duyar ve Bay Beyaz'ın seğiren bedenini görürüz ancak vurulduğu anı görmeyiz; polisin kulağının kesilme anını değil, bunun öncesi ve sonrasını görürüz. Yediği kurşunlarla kalbura dönen bedenler çoğunlukla ön camlar ve sair tarafından belirsizleştirilir.

Son olarak, bir de gösteren ile gösterilen arasındaki bağın bütünüyle nedensiz olduğu simgesel gösterge vardır; bu bizi Bay Beyaz'ın başka bir renk ya da Larry değil de, Bay Beyaz olmasındaki nedensizliğe geri götürür. İkisi arasında alışılagelmiş bir bağlantı vardır ancak gerçek anlamıyla bir nedensellik söz konusu değildir.

Bu üç gösterge türü her zaman ayrı olmak durumunda değildir: ikon, belirti ve simge farklı açılardan, sözgelimi simgesel bir ikon üretiminde birleşebilir. Silah sesi sadece bir spor da olabilir, bir tür savunma ya da bir saldırı biçimi de olabilir. *Reservoir Dogs*'un sonundaki silah sesi örneğinde, bu, izleyicinin zihninde, Bay Pembe'nin çıkışıyla ilişkili bir hâl alır ve dolayısıyla, tıpkı diğer karakterlerin ölümlerini gördüğümüz ya da duyduğumuz biçimde, onun ölümünü işaret eder.

Bunların tümü son derece güzel ve hatta kimi anlarda görkemlidir; ancak bizi sanki küçük parçalar hâlinde analiz edilmiş bir filmle baş başa bırakmış gibi görünür. Bu kapalı analizin ardından, bir çeşit senteze geçmek gerekli gibi durmaktadır.

Roland Barthes (1915-1980)

Bu Fransız yapısalcı bize Saussure ve Peirce'ın terminolojisini eyleme geçirme yolu önerirken bir yandan da kendisine ait daha uzman sözcükler önerir. Barthes'ın hem edebiyata hem de popüler kültür ürünlere ilişkin detaylı analizi, üzerinde çalışmakta olduğu muhafazakâr ya da burjuva ideolojisini ortaya çıkarmaya yönelik bir girişimdi. *Mythologies*'de (1957; *Çağdaş Söylenler*, 1998) toz sabun, yiyecek çeşitleri, filmler ve popüler kültürün diğer öğelerine ilişkin reklamları inceler.

'The Romans In The Film'de, Barthes, Joseph Mankiewicz'in *Julius Caesar*'ını (1953) ve karakterlerin saç kesimlerine değinir; kâhkül, Roma ulusunu gösterir. Oyuncu Amerikalı olsa dahi, bu özel saç kesimi bir ulusu ve bir yeri simgeler: Hollywood tarafından Shakespeare üzerinden yorumlanan Sezar Roma'sı. Dahası, Jül Sezar dışındaki karakterler ahlâki durumlarının bir göstergesi olarak sürekli terler. Sezar terlemez çünkü o, entrikacı değil, çevrilen entrikanın nesnesidir. Ne var ki, Barthes, kullandığı göstergeler nedeniyle filmi eleştirir. Gösteren-gösterilen arasındaki bağın bütünüyle keyfi ve entelektüel ya da gösterileni kendiliğinden ortaya çıkaracak belli bir an ve yere özgün olması gerektiğini öne sürer. Saç kesimi ve ter, Barthes'a göre, gerçeklik ya da saf yapaylıktan öte, fazlasıyla açık bir biçimde kuaför ve makyöz elinin değdiğini gösterir. Filmin bu iki kutup arasında geçmesi dolayısıyla, bu alçaltıcı bir görüntüdür.

Barthes, kültürün kendisini keyfiden öte -mesele sadece ne olduğuyken- doğal, geleneksel, özgün ve sabit gösterme girişimini tartışarak, kapsamlı bir burjuva ideolojisi geliştirir. Süreç içinde, göstergenin gösteren ve gösterilene ayrıldığı yönündeki düşünceyi tersyüz eder ve göstergenin gösteren ve gösterilenin *ürünü* olduğunu öne sürer. Anlamlama sürecinin -silah seslerinin birinin vurulduğunu gösterdiği- ikili bir sistem de-

ğil, üçlü bir sistem olduğunu belirtir: *gösteren*, *gösterilen* ve bu ikisinin birleşmesinden oluşan *gösterge*. Sonuç olarak, silah sesleri yalnızca ateş eden bir silah olabilir ancak Bay Pembe öldüğünde, bu belli silah sesleri bir göstergeye dönüşür.

Bu gösterge, dilin işleyişinin bir parçasıdır; 'düzanlam' dünyası sınırlarında işler. Gösteren ve gösterilen bir şey 'anlatır'. Ancak, bu gösterge yalnızca ilk göstergedir. Bay Pembe'nin ölümünü anlatan gösterge karşılık olarak bir sonraki göstergene dönüşür. Bu yeni gösteren, bir sonraki gösterilenle birlikte bir üstdilin ya da Barthes'ın demesiyle, 'söylenin' bir parçası olan ikinci bir gösterge üretir. Bu ikinci gösterge, 'çağrışım' düzeyinde işler. Bay Pembe'nin ölümünün cezalandırılan suçluların gösterileni açısından bir gösteren olduğu söylenebilir; ikinci gösterge ise, suçluların işledikleri suç nedeniyle cezalandırıldığını, suç işlenemeyeceğini ve düzenin kendisini koruyacağını 'çağrıştırır'.

Anlatının merkezindeki bütün biçimsel deneyimleri ve suçluların konumlanmalarıyla birlikte, *Reservoir Dogs*, anti-kahramanlarının elmaslarla kaçmasına izin vermez. Bunun yerine, Bay Mavi, Bay Kahverengi, Bay Sarışın, Tatlı Çocuk Eddie, Joe, Bay Beyaz ve Bay Pembe vurularak ölür. Kurtulma ihtimali olan tek karakter -kanamasının durup durmamasına bağlı olarak- gizli polis Bay Turuncu'dur. Kaldı ki, masum bir sivili öldürdüğü için, onun hayatta kalması da pek de mümkün değildir.

V. I. Propp (1895-1970)

V. I. Propp'un Rus masallarına odaklanan yapısalcı çalışması, bunların tümünün aynı temel anlatıya, bildiğimiz temel bir göstergeler ya da dizim düzenine sahip olduğu sonucunu çıkarmıştır. Hikâye ile olay örgüsü arasında bir ayrım yapmak

durumundayız. Hikâye, birtakım karakterlerin kronolojik bir düzen içinde başına gelen olaylar dizisidir. Olay örgüsü ise, bunların ekranda betimlenmekten öte, ima edilerek bırakılan belli olaylarla izleyiciye açıklandığı düzendir. Bir hikâyenin başında genellikle daha sonradan tehdit edilen bir statüko hissi verilir: bir şey yasalar tarafından yasaklanır ve muhtemelen biri bu yasaları çiğner. Belli bir kaos sürecinin ardından, eğer statüko eski durumuna getirilemiyorsa, bu hâlde, en azından yeni bir dengeye ulaşılır.

Star Wars (1977) başlamak için iyi bir örnek gibi görünüyor. Luke çöldeyken, kendisini evlat edinen ailesi öldürülür ve dolayısıyla Luke intikam almak ister. Filmin sonunda, Luke yeni bir aileye; Han, Chewbacca, droidler ve Leia'ya sahiptir. *Reservoir Dogs*'un hikâyesi, olay örgüsü tarafından belirsizleştirilir ancak yine de bir elmas soygunu ile bozulan yasa ve hırsızların tümünün ölmesiyle düzenin eski durumuna getirilmesi olarak özetlenebilir.

V. I. Propp her anlatının 31 işlevden ibaret olduğunu belirtir; işlev burada hikâyenin önemli bir karakteri tarafından yapılan bir eylem anlamındadır. Bu işlevler, her biri belli bir karakter türüne uygun düşen yedi farklı alan içinde dağıtılır: hain, bağışçı, yardımcı, aranan kişi/prenses ve onun babası, sevk edici, kahraman ve sahte kahraman. Her 'insan' gerçekten de anlatının farklı noktalarındaki farklı işlev türlerini yerine getirir ve bu nedenle de farklı karakterler vardır. Aynı şekilde, bazı 'insanların' aynı işlevi yerine getirmesi de mümkündür. Bu yedi alan, bir anlatı gösterge sistemidir.

Bu yedi alanı tasvir etmek için imgesel bir anlatı da inşa edilebilir. Baba, kızını hainin pençesinden kurtarması için birini gönderir ve fakat bu kişi başarısız olur. Daha sonra, kıza gizliden gizliye âşık olan gerçek kahraman ve onun sadık dostu gönderilir. Yolda, kahraman kendisine büyülü bir nesne veren bilge bir yaşlıyla karşılaşır. Kahraman, bu nesnenin yardımıy-

la, haini alt eder ve hainin deniz altındaki karargâhı yıkılırken, bir volkanın ağzı sayesinde sıcak hava balonu içinde prensesle birlikte kaçar.

Bu türden bir yapıyı özellikle de bir prensese herhangi bir açıdan yakın olabilecek olan herhangi bir kadın karakterin olmadığı da düşünüldüğünde, *Reservoir Dogs* ile eşlemek güçtür. Şayet Bay Turuncu kahraman ise, o hâlde, Eddie ve Joe da aranan kişi ve babadır. Onların polis arkadaşları; yardımcı, sevk edici ve bağışçı; Bay Sarışın hain ve Bay Beyaz da muhtemelen sahte kahramandır. Diğerleri -Pembe, Mavi ve Kahverengi Baylar- ise, vitrin dekorudurlar.

Star Wars daha açık bir örnek sunar: Luke, kahraman olarak, Prenses Leia'yı arar. Bu arayışında, kendisine C3PO ve R2D2 (ikincisi aynı zamanda sevk edicidir) tarafından yardım edilir ve Obi Wan tarafından ışın kılıcı bağışlanır. Han Solo sahte kahraman, Darth Vader haindir. Leia, R2D2 üzerinden kendi sevk edicisi gibi davranır ve Darth Vader'ın onun babası olduğu anlaşılır (aslında Luke'un babasıdır).

Doğaldır ki, bu, anlatıların acımasızca basite indirgenmesine yol açar; hiç tartışmasız mesele de zaten budur. Öte yandan, tüm filmler bu anlatıya uymaz. Romantik komediler birbirine zıt iki insanla başlar ve ister bir Jane Austen uyarlaması, isterse de *Bringing Up Baby* (1938) gibi bir saçma komedi olsun, mutlaka bu ikilinin evliliğiyle biter. Filmin, yapıdan saptığı oranda onu güçlendirdiğini ancak bunun aynı zamanda tatmin edici olmayı başaramadığını söylemek mümkündür. Bir diğer sorun da, bu analiz türünün farklı insanlar hakkındaki birbirine kenetli bir dizi anlatıdan öte, fazlasıyla tek kişi hakkındaki bir anlatıya iliştirilmesidir; sözgelimi, olay örgüsü ne kadar kronolojik bir düzende yeniden yapılandırılmış olursa olsun, *Pulp Fiction*'ı [*Ucuz Roman*] (1994) basit, tek bir çizgisel hikâyeye indirgemek mümkün değildir.

Çatışkılar

Üçüncü Bölüm'de, Peter Wollen'ın yapısalcı *otörlüğe* değindiğini belirtmiştim; şimdi bunu yineleyelim ve bu konumu kısaca açıklayalım. Bir film, betimlenebilecek sınırsız sayıda olay arasından birkaçının seçilmesinden ibarettir; bu, paradigmatik bir düzlemde işler. Belli bir seçim türü -sözgelimi, Western, müzikal, belli çekim türleri- mevcut bir yönetmenin eseri olarak kurgulanabilir. Alternatif olarak, belli bir yapı türü (sentagma) -gerilim, romantik komedi- belli bir yönetmenin karakteristiği olarak düşünülebilir.

Wollen, belli filmlerin çatışkıların ideolojik savaş alanı olduğunu öne sürmüştür. Bir çatışkı, karşıt bir çiftin tekidir; bir gösterilendir ancak karşıtı olan bir gösterilenle ilişkili olarak tanımlanır. Yapısalcı okumanın cazip gelen yanı, bir kutba - uygar, ahlâklı, dedektif ve sair- diğeri üzerinde ayrıcalık tanıyarak, filmi ya da herhangi bir metni tek, sabit bir anlama sıkıştırmasıdır. Her okuma karşıtlıkların karmaşıklığını ve karakterlerin birbirlerine nasıl tuzaklar kurduklarını bildirmek durumundadır.

Bu türden bir okuma, hiçbir yardım almaksızın 'post-yapısalcı' olarak bilinen ancak gerçekte daha çok yapısalcı bir okumadır: Jacques Derrida'nın ifadesiyle, yapısöküm düşüncesinin fazlasıyla yanlış yorumlanmasıdır. Yapısöküm salt bir filmi parçalara ayırmak meselesi değildir; bu parçalara ayırmayı belli bir biçimde gerçekleştirmektir. Ayrıca, yapısöküm yazarın (ya da sanırım, burada yönetmenin) öldüğünü de ilan ediyor değildir. Yapısökümcü okuma, belli bir yazarın niyetini ele alan ve metindeki detayların bunu nasıl hem desteklediğini hem de daha da önemlisi baltaladığını gösteren bir okumadır.

Bir göstereninin birçok gösterilene işaret edebileceği noktasına geri dönecek olursak, birçok karakter, adlarının kötü çağrışımlar yapabildiğine dikkat çeker; özellikle, Bay Pembe, eş-

cinsel olarak görüldüğü hissine kapılır. Film, adlandırmadaki nedensizlikte ısrar ederek bu çağrışımları bastırır. Bu çağrışımlar üzerinde durarak -başka bir şeylerle ilgileniyor gibi davranan Bay Pembe ile- filmi erkekler arasında geçen bir aşk hikâyesi olarak gören bir okuma, yapısökümcü bir okuma olabilirdi. Fincher'e dönecek olursak, *Seven* (1995), toplumun uygarları barbarlardan üstün tutan hiyerarşisini tersyüz ederek barbarları uygarlardan üstün tutmaz; ancak, film sayesinde artık 'barbar' ve 'uygar' terimlerini eskisi gibi tanımlamak imkânsızlaşır.

Christian Metz

Metz, sinema eserleri açısından yapısalcılık ve psikanalizle bağlantılı düşünceleri olan bir kuramcıdır. Gelecek bölümde, Lacan ve Ayna Evresi başlıklarında kendisine kısaca değineceğim. Metz'in yapısalcılığa borcu, sinemanın diğer metin türlerinden farklı olduğu, çünkü saf bir görsel ya da işitsel olmadığı ve dolayısıyla bireysel göstergeleri yalıtmak açısından çok daha karmaşık olduğu yönündeki iddiasından kaynaklanır. İlk olarak, Metz filmleri analiz edilebilecek ve çizgisel ya da sentagmatik bir düzende tümleşebilecek şekilde farklı kısa parçalara ayırmaya çalışmıştır. Bu farklı kısa parçaların hiyerarşisi bir kodlar hiyerarşisine yol açmıştır; bu kodların bazıları salt sinematik, bazılarıysa da diğer medya türlerine yakın olmuştur.

Metz'in kavramlarının bir sonraki evresi, Lacan'ın düşüncelerine dikkat çekmiştir. Bir filmdeki bir nesne ya da karakterin imgesi, bunun bir nesne ya da karakter olduğunu göstermez; daha çok, bu nesne ya da bu karakterin *burada* olduğunu ilan eder. Temsil süreci gizli değil, projektör ile ekran arasındaki bir ışık huzmesiyle birlikte, görünürdür. Bu bir göste-

rendir; ancak, izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırmaya hizmet eden bir göstergedir. Bu uzaklık izleyicide bir yoksunluk yaratır ya da ortaya çıkarır; izleyici bir röntgenciye dönüşür. Bu düşünceyi anlamak için, doğrudan Freud ve Lacan'ın düşüncelerine dönmek daha yararlı olacaktır.

Psikanaliz

Psikanaliz 1970'lerde, özellikle de Laura Mulvey'in film kuramının önemli parçalarından biri olan makalesi 'Visual Pleasure And Narrative Cinema' [Görsel Haz ve Anlatı Sineması] (1975) ile öne çıkan bir sinema yaklaşımıdır. Psikanalitik film kuramı; Sigmund Freud (1856-1939) ve onun takipçileri, Carl Jung (1875-1961), Ernest Jones (1879-1958), Melanie Klein (1882-1960), Joan Rivière (1883-1962) ve ön önemlisi, Jacques Lacan'ın (1901-1981) düşünceleri üzerine inşa edilir. Bu kuram, film karakterlerini gerçek insanlar ya da örnek olay incelemeleri olarak ele alabilmek, yönetmenin kişiliğini inceleyebilmek (diğer ekip üyelerini yok sayma pahasına yönetmenin katkısına fazlasıyla ağırlık vererek) ve sinemanın kendi işleyişini değerlendirmek için kullanılabilir. Tüm bunlar şüphesiz ki burada detaylıca değinmek için oldukça fazla materyal anlamına geliyor; dolayısıyla, Freud, Lacan ve Mulvey'e odaklanacak ve feminizm bölümünde bu düşüncelerden bazılarına yeniden değineceğim.

Kuram kendi eleştirmenlerinden yoksun değildir; sol siyasetten gelen bu eleştirmenler arasında en dikkate değer olanları, bireylerin davranışlarını belirleyen şeyin psişik iç çelişkilerden öte, toplumun birey üzerindeki etkisi olduğunu öne sürenlerdir. Freud'un insan cinselliğine ilişkin analizi, her ne kadar kimi feminist eleştirmenlerin Freud'un düşüncelerini kullanmasını engelleyemiyorsa da, cinsiyetçi ve homofobik olarak değerlendirilebilir. Dahası, bu analiz son yüzyıldaki beyin ve kişisel deneyime ilişkin bilimsel araştırmalar tarafından da sıklıkla değillenmektedir; kaldı ki, ataerkil Viyana orta sınıfının Freud'un düşünceleri üzerindeki etkisi de asla göz ardı edilmemelidir. Sonuç olarak, akli açıdan hasta ya da sorunlu olarak tanımlanan kişilerin eylemlerini temel alan bir insan davranışları kuramı ne derece tutarlı olabilir? Yine de, psikanalitik yapılar şaşırtıcı sayıda filmi belirliyor gibi görünmektedir.

Bastırılmış Olanın Dönüşü

Freud'a göre, insan davranışlarının tümü haz ihtiyacından kaynaklanır; bilinçdışı akıldan çıkan arzularla birlikte, buna Haz İlkesi adı verilir. Bilinçdışı; aklın ne yaptığımızı, ne hissettiğimizi belirleyen bölümüdür; öte yandan, buna doğrudan erişemeyiz; aksi hâlde bu zaten bilinçdışı olmazdı. Şayet her bilinçdışı arzumuzu eyleme dökecek olsaydık, sonuç, yalnızca kargaşa olurdu: hiçbir iş yapılmaz, hiçbir yiyecek üretilmez, tecavüz yaygınlaşır ve hepimiz perişan olurduk. Toplum, bu nedenle, cinsel aşırılıklara müsamaha göstermez ve buna bağlı olarak, birey de arzularını bastırır; buna Gerçeklik İlkesi adı verilir.

Ne ki, salt bastırılıyor olması, bir arzunun tümüyle yittiği anlamına gelmez. Arzuyu bir suyun akışı gibi düşünürsek, bastırma, suyun önüne çekilen bir settir. Su akmayı sürdürür:

bastırma set çeker ve su, tıkanıklığın kenarından, üstünden ya da en nihayetinde içinden geçen bir yol bulur. Bu nedenle, baskıyı düzene sokacak belli oluklara ihtiyaç duyulur. Bastırılan arzular; rüyalar, şakalar, dil sürçmeleri (Freud sürçmesi), sanrılar ve hatta psikolojik semptomlar olarak ortaya çıkacaktır. Bu, *Fight Club* (1999) filminde açık bir biçimde görülür. Anlatıcı, bedeninin kontrolünü yitirdiği kimi anlarda, kendi kendisini döver.

Bastırılmış olanın dönüşü, çoğu korku filminin, özellikle de *Halloween* [*Yabancı*] (1978), *A Nightmare On Elm Street* [*Elm Sokağı Kâbusu*] (1984) ve *I Know What You Did Last Summer* [*Ne Yaptığını Biliyorum*] (1997) gibi kesme-biçme filmlerindeki değişik anlayışların temelidir. Bu filmlerde, geçmişte bir suç işlenmiş ve fakat sonrasında topluluk tarafından unutulmuştur. Aradan uzun yıllar geçer ve birisi -genellikle erişkin gençlerden- intikam almak üzere geri gelir. Evlilik dışı cinsel ilişki yaşayan herhangi bir kişi öldürülmek üzere seçilir ve filmin sonunda, cesur bir bakire genç kız, kötü adamı tek başına alt eder. Toplumun korkusu -bu genellikle cinselliğe ilişkin, kadın ve çocuk istismarına ilişkin, ırk ve sınıfa ilişkin bir korkudur- bu toplumu yok etmeye kalkışan kötü bir ötekinin üzerine yüklenir. Türlere odaklanan bölümde, kesme-biçme filmleriyle ilgili daha fazla bilgi verilecektir.

Oedipus Kompleksi

Freud, bir çocuğun yetişkin olarak durulmazdan önce, farklı cinsellik evrelerinden geçtiğini öne sürmüştür. İlk olarak, hazzın memeyi emmekten kaynakladığı oral dönem gelir; çocuk ve ebeveyn arasındaki belirsiz ayrım bu noktada nadiren korunur. Ardından, anal dönem çocuğun bedensel sınırlarını keşfetmesine olanak tanır; dışkı ve idrar akışının kontrolü,

özellikle de dışkı atımının ertelenmesi haz ve hoşnutsuzluk derecelerine yol açar. Daha sonra, çocuk cinsel organlarıyla oynamaktan haz alabildiğini keşfeder. Ebeveynler, tüm bu dönem boyunca, çocukların bu türden davranışlarına bir son vermeye çalışırlar. Bu noktadan sonra, sözde uygun genital cinselliğin başlangıcının öncesinde bir gizil dönem vardır.

Bu arada, çocuk birincil haz kaynağı olarak gördüğü annesini arzular ve fakat ya doğrudan babası ya da onu temsilen annesi ('baban eve gelene kadar bekle') tarafından iğdişle tehdit edilir ya da tehdit edildiğini hisseder. Erkek çocuk annesiyle ilişkisinden ve babasıyla çatışmaktan kurtulmalıdır; artık sadece annesinin yerini alacak bir kadın bularak güç ve mutluluğa erişmeyi umut edebilir. Bu sürecin tümüne Freud'un babasını öldürüp annesiyle evlenen bir adamı konu edinen Yunan mitinden aldığı Oedipus Kompleksi adı verilir.

Kadının yörüngesi çok daha tartışmalıdır. Freud, bir önceki cinsiyetlerin tersi anlamında, bir çırpıda Elektra Kompleksi diye bir şey zırvalamış ancak hiçbir zaman kendi tanımlamasıyla tam anlamıyla uzlaşamamıştır. Kız çocuk da yine annesiyle Ödipal bir ilişki içindedir ve iğdişle tehdit edilmektedir. Ah, ama kız çocuk hâlihazırda penise sahip olmadığına göre, ya iğdiş edilmiştir ya da -klitorise sahip olarak- noksan kılınmıştır. Bu hâlde, kız çocuk penise (daha doğrusu, anatomi bağlamında güç düşüncesinden söz ettiğimize göre, fallusa) sahip olabilmek için babasını baştan çıkarmaya çalışacaktır. Ensest tabusu, baba-kız çocuk arasındaki ilişkinin cinsel anlamda gelişimine engel olur ve dolayısıyla, kız çocuk kendi erkek çocuğuna sahip olarak fallusa erişmek umuduyla başka bir erkeğe yönelir. (Erkeklerin yaşadığı iğdiş korkusuna karşın, kadınların penise imrenmeyi reddettiklerine sürekli tanık olduğumu belirtmek durumundayım. Açık ki, kadınlar bunu bastırıyorlar.)

Oedipus Kompleksinin başarılı bir biçimde aşılması, hetero-

seksüel kimliği de beraberinde getirir; öte yandan, başarısızlık biseksüellik, eşcinsellik ya da diğer tıbbi durumlarla sonuçlanır. *Fight Club*'da, ne anlatıcı ne de Tyler Durden kasıtlı bir biçimde sorunsuz görünür; ikisinin de babalarıyla aralarında sorunlu bir ilişki vardır. İkisi de anneleri tarafından yetiştirilmiştir ve dolayısıyla, söz konusu kompleksi başarılı bir biçimde aşamamıştır. İkisi de otorite figürüyle sorunlar yaşar ve bu sorunlar yine ikisinde de şiddet edimlerine yol açar.

İd, Ego, Süperego

Freud, aklın -her ne kadar en az beş bölüme sahip olsa da- üç bölümlük yapısını yazmaya 1920'lerde başlamıştır. Algı Sistemi ve önbilinç unutulanlardı; ayrıca ego (kısmen önbilinç, kısmen bilinçdışı), bütünüyle bilinçdışı id ve son ikisinin 'arasında' yer alan süperego.

İd, bireyin arzularından oluşur ve istediği her şeyi çalan, küfreden, zarar veren Tyler Durden'ın kısıtlanmamış davranışlarında görülebilir. Durden bir şeyi arzuladığında, diğerlerine acı verecek, zararı dokunacak dahi olsa, bu şeye göre davranır. Bu, Marla'nın göğüslerini kanser şüphesiyle kontrol ederken, gözle görülür bir şekilde ondan faydalanmayan, Tyler'ı dövmesi için kendisini ikna etmeye çalışan ve IKEA kataloğu sayesinde son derece konforlu bir yaşam tarzına sahip olan anlatıcı tarafından temsil edilen Ego ile karşıtlık oluşturur; kişilik bölünmesi yaşamasına neden olan birtakım travmalar geçiren gerçek Tyler Durden muhtemelen bu ikisinin arasındadır: bir yarısı bütünüyle ego, diğer yarısı ise, İd'dir.

Bu, Oedipus Kompleksi'nin enkazından oluşan ve psişe üzerindeki içselleştirilen ataerkil güç tarafından yaratılan süperegoya yol açar. Süperego, haz düzenleyicisidir; İdi sansürleyen de ona izin veren de süperegodur. *Fight Club*'da, süperego bir-

kaç farklı şekilde ortaya çıkar: ilk olarak, yardımlaşma gruplarında (ki bu anlatıcının biraz uyumasına izin verir), ardından, dövüş kulüplerinde (ki bu şiddet edimlerine izin verir) ve Kargaşa Projesi'nde. Süperego aynı zamanda birçok kriz anında anlatıya dahil olan polisle de tanımlanabilir.

Fetişizm, Röntgencilik ve Skopofili

Şimdi bir diğer tartışmalı konuya gelelim: iğdiş ve fetiş. Erkek çocuk kimi noktalarda annesinin ve tümevarımda kadınların iğdiş edildiğini fark eder. Kabul, simgesel bir düzey dışında herhangi bir şekilde kadınların iğdiş edilmediği açıktır; ancak çocuğun haklı olduğunu söylemiyorum. Kadının iğdiş edilmiş olması erkek çocuğun kendisinin de iğdiş edilme olasılığının daimi hatırlatıcısı ya da en azından huzursuzluğudur. Kimi durumlarda, erkek iğdiş olasılığını hem reddedecek hem de bunun olabileceğinin hatırlatıcısı olarak hareket edecek temsili bir fallus anlamına gelen belli nesnelere sıkı sıkıya bağlanabilir.

Bu nesne başka birinin bedeninin bir bölgesi (göğüs, bacaklar ya da güzel bir burun), bir giysi (genellikle ayakkabı, iç çamaşırı ve nadiren eldiven) ya da başka şeyler olabilir. Şayet *Fight Club*'un anlatıcısı fetişist ise, o hâlde, onun için bu, maddi yaşam tarzı, yin ve yang masası ve sairdir ve o, salt daha derin bir kişilik bölünmesine batmak için bu nesneleri yok ederek fetişinin üstesinden gelir.

Freud'un kuramında kadınlar hâlihazırda iğdiş edilmiş oldukları için, fetişist olamazlar; bu, 1990'ların feminist eleştirmenlerinin tartıştığı bir konudur. Şayet bu yapının izinden gidilmesi söz konusuysa, o hâlde, insan bedenini fetişleştiren çekimlerden oluşan sinemanın toplumsal cinsiyeti erildir. Laura Mulvey'i tartışırken, bu konuya yeniden değineceğim.

Bakma eyleminin kendisi röntgencilik ya da skopofili olarak sapkın olmaya açıktır. Eğer bakılan, cinsel organlarsa (bu noktada, Tyler'ın filme gizlice soktuğu cinsel organların anlık karelerini imleyin), eğer bakmak üstesinden gelinen bir mide bulantısıysa ya da eğer bakmak bir tür haz kaynağı olarak cinsel birleşmenin yerini alıyorsa, o hâlde bu bakış sapıklık olarak düşünülür. Dolayısıyla, röntgencilik şeylere ya da insanlara bakmaktan gelen bir cinsellik türüyken, skopofili bunu bir sonraki aşamaya taşır ve sadizme götürür. Skopofili, bakılan insanlara nesnelermiş gibi davranır; ideal olanı, kontrol altında olmalarıdır ve mümkünse, acı çekiyor olmaları bakan kişi açısından çok daha iyidir. *Fight Club*'da, anlatıcının skopofiliye geçtiği en azından bir an vardır: bodrumda sarışın çocuğa saldırdığı ve onu acı çekerken görmekten keyif aldığı an. Eylemle bağlantısı bunun skopofili olmasını engeller ancak eğer onunla özdeşleşmeye başladıysak, bu hâlde, biz röntgenciyizdir.

Sinema en nihayetinde yine sinemayı saplantı hâline getirir ve yüzlerce film bakmak eylemine dikkat çeker. Anlatıcının doğrudan kameraya konuştuğu ve makara değişimini imleyen sigara yanığını işaret ettiği anla birlikte, *Fight Club* bir istisna değildir. Klasikleşen skopofili (ya da filmde geçtiği hâliyle, skoptofili) yapıtı, Michael Powell'ın kadınları öldürürken çektiği görüntülerde kendisini izlemekten haz alan bir skopofili anlatan *Peeping Tom* (1960) filmidir.

Cinsel edimin yerini alan bir şey olduğu için, bu onu asla tatmin etmeye yetmez ve işlediği suçları yinelemeye sürükler.

Jacques Lacan

Lacan, Freud'un takipçileri tarafından yanlış yorumlandığını düşünen Fransız bir psikanalizcidir. Freud'a dönüşünde, yapısalcılık düşüncelerinden, kısmen Levi-Strauss'un antropoloji-

sinden ve gösteren/gösterilen ayrımından etkilenmiştir. Lacan'ın zor bir düşünür olduğunu ve çalışmalarının kimi çevirilerinin zayıf kaldığını söylemek adettendir; ancak seminer kayıtlarından aynı zamanda oldukça zeki biri olduğu da anlaşılır.

Lacan, Freud'un Oedipus Kompleksi yorumunda amaçlanabilen bir eleştiriyi çözer: peki, dengeli bireyler yetiştirebilmeleri muhtemel görünen tek ebeveynli ya da eşcinsel aileler konusunda ne dersiniz? Burada babanın yerini fallus -ki bu, aynı zamanda ataerkil toplumumuzun bir gösterenidir- ve iğdiş tehdidiyle birlikte işlev gören Babanın Adı alır. Herhangi biri -bir amca, üvey baba, bir kadın ve hatta anne- fallus görevi görebilir.

Çocuk anne tarafından arzulanmayı arzular; ancak anne, fallusu arzular. Dolayısıyla, çocuk, anne için bir fallus olmaya, dünyanın merkezi olmaya çalışır. Çocuk başarısız olur ve sonuç cinsiyete göre değişir. Erkek çocuk, şu anda başarısız olmuş olsa dahi, bir gün bunun tümünün onun olacağı ve yine de fallus olabileceği konusunda rahattır. Bu arada, Lacan'ın simgesel düzen olarak adlandırdığı dile sahip olur. Kız çocuk (ataerkil olan) simgesel düzene bütünüyle erişemez; kendisini sadece iğdiş edilişinin öncesindeki bir zamanın düşüncesiyle avutabilir... Ancak, bu muhtemelen bizi aşar.

Ayna Evresi ve İmgesel

Lacan'a göre, biz fazlasıyla erken doğarız. Yürüyemeyiz, konuşamayız, göremeyiz. Hayata eksik insanlar olarak başlarız. Yine de, bir şekilde aynada kendi imgemizle karşılaşır ve kendimizi diğerlerinden ayırmaya, dünya üzerindeki ayrı bir kişi olarak tanımlamaya başlarız. Bu imge bizden daha iyi gibi görünür ve bizim dışımızdadır; dolayısıyla, bu tanımlama kendi içinde sorunludur. Ayna Evresi adı verilen bu süreç, imge dü-

şüncesi üzerindeki vurguyla birlikte, imgesel dünyaya girmemize olanak tanır.

Bu Ayna Evresi, sinemada yaptığımız şey açısından bir metafor görevi görebilir; bu düşünce, Christian Metz tarafından geliştirilmiştir. Bizden çok daha büyük, güçlü, zeki, cesur ve varlıklı birinin imgesini izlerken, karanlıkta sessizce oturur (doğaldır ki, Metz sizin çok katlı sinemalarınıza gitmez) ve hiç hareket etmeyiz. Sinema ekranının aynası bizi geri yansıtmaz; olmak istediğimiz kişiyi gösterir. Ben, Brad Pitt değilim ama olsam, hiç de fena olmazdı (tabii, *Meet Joe Black*'teki [*Joe Black*, 1998] hâlini değil).

Simgesel Düzen ve Gerçeklik

Ayna Evresinin bir öğesi olarak, birey dile sıkıca bağlanır; kendisiyle ya da kendisi hakkında konuşulur; zaman, mekân ve dile yerleştirilir. Bu dili, Beşinci Bölüm'de açıklandığı üzere, Saussure'un gösterenler ve gösterilenler ağı üzerinden anlamak mümkündür. Gösterenler bitimsiz bir anlamlama zincirindeki diğer gösterenlerle değiştirilebilir. (Bunu anlamak için, sözlükteki bir sözcüğe bakmayı deneyin; her sözcük bunu başaracaktır. Tanım size tanımlaması gereken daha fazla sözcük verecek ve bu böyle sürecektir. Nihayetinde, ya bir tanımlar döngüsü içinde saplanıp kalacaksınız ya da sözlükteki anlamları kovalamaya son vereceksiniz.)

Çocuğun Ayna Evresi'ni geçmesinin ardından Oedipus Kompleksi gelir ve çocuk fallusun göstereniyle ya da Babanın Adıyla yüzleşir. Erkek çocuk bunu atlatır ve simgesel düzene girer; bir gün fallusla birlikte anılacaktır. Ancak, o ana değin ataerkil toplum yapısını içeren değişim sistemiyle yetinmek zorundadır. Öte yandan, kız çocuk kendisini yalnızca fallusla birlikte anıldığı, iğdiş edilmezden önceki zamanların (sahte)

anısıyla avutabilir ve tam anlamıyla simgesel düzene giremez.

Feminist açıdan bakıldığında, bu da en az Freud'un analizi kadar sorunludur; ancak Julia Kristeva gibi kimi feministler, kadınların kendilerine ait, ataerkil olmayan düzenlerini ya da Kristeva'nın göstergebilimsel olarak adlandırdığı kendi bebek dillerini bulmaları gerektiğini öne sürmüştür. Filmlerin büyük çoğunluğu eril bir yapı, çizgisel bir anlatı izler: toplumsal düzenin bozulmasıyla başlar ve sonrasında bu düzeni başarılı bir biçimde eski durumuna getirmek için çeşitli girişimlerde bulunulur. Dişil bir yapı bundan daha farklıdır: sözgelimi, Sally Potter ve Jane Campion'un ve hatta olayın bütün hikâyeye baskın geldiği Derek Jarman yapıtlarına bakınız.

İmgesel ve simgesel dışında, Lacan, dilin öncesinde ve ötesinde var olan ve simgeselleştirilmesi mümkün olmayan gerçeklik boyutunu varsayar. Gerçeklik cinsel ilişki anında, ölüm sonrasında ya da doğum öncesinde olabilir. Gerçeklik, Tyler Durden'ın sinir krizi öncesinde ya da filmin ortalarında görülen anlık karelerde birleşik bir bütün olduğu andır; ya da filmin eşiklerini görür gibi olduğunuz andır.

Laura Mulvey ve Bakış

Lacan'ın düşünceleri, kısmen çokça feminist düşünce barındırması, kısmen de Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalesinde değiniliyor olması dolayısıyla film çalışmalarında önemlidir. Mulvey, filmi izleyen bir izlerkitle ferdi düşüncesini ele alır ve özdeşleme kaygılı bir bakış olarak başlayan şeyin çok daha sadist bir şeye sürüklendiğini öne sürer. Evet, Brad Pitt'i dövüş kulübüyle özdeşleriz ancak aynı zamanda onu barın patronu tarafından dövülürken görmek isteriz. Belli bir anlatı olması gerektiği için -ki çoğumuz filmlerimizde bir anlatı olmasını isteriz- insanlar acı çekmelidir ve

kahraman da buna dahildir. Durden acı çekmelidir, anlatıcı acı çekmelidir.

Aynı zamanda, ekrandaki kadına -bu örnekte, Helena Bonham Carter'ın canlandırdığı Marla'ya- bakmak bir tür huzursuzluk hissi yaratır. Kadın iğdiş edilmiştir; dolayısıyla, kadına bakmak izleyiciye iğdiş edilme olasılığını hatırlatır. Marla'nın bir testis kanseri destek grubuna katılması, sürekli sigara içiyor olması ve sair onu Norton'un karakterinin kontrolünün ötesinde bir yere taşır ve Norton'un canlandırdığı karakterin hayatı, terapi gruplarının yerine koyacak bir şey bulana değin bozulur. Kahramanın iğdiş edilmiş kadını bir şekilde alt etmiş olması, izleyicinin endişesinin giderilmesi anlamına gelir.

Mulvey sinemayla ilişkili üç bakış türü olduğunu belirtir: karakterler arasındaki diegetik bakış, filmi izleyen izleyicilerin ekstradiegetik bakışı ve kamera önünde canlandırılan olayları filme çeken ekibin bakışı. Bu üç bakma türünün üçü de baskın bir biçimde erildir ya da erkekle ilişkilidir. Bu, 1975'te Mulvey'e sorunlu bir şey gibi görünmemiştir. Öte yandan, daha sonradan sinemanın cinsiyetçiliğine dikkat çeken bir sonsöz kaleme almıştır; ancak, benim düşüncem, eril bir bakışın pek de ötesine geçemediği yönündedir. Dişil bir bakış, elbette ki mümkündür; ancak gelin, bu tartışmayı bir sonraki bölüme bırakalım.

Feminizm

Feminizm, film çalışmaları içindeki bir dizi alanı kapsayan bir düşünce, felsefe ve siyasettir: genel kural, kadının temsili, kadınlar ile erkekler arasındaki (genel olarak cinsel) toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin temsili, izleyicinin cinsiyetçi kurulumu ve kadın sinemasının olasılığı. Bu alanlara değinmezden önce, biraz terminoloji yararlı olacaktır.

Kadın, Dişil, Feminist

Kadın olmak, -özellikle de çocuğun cinsiyetini belirleyen yirmi üçüncü kromozom çifti tarafından- biyolojik olarak belirlenen bir durumdur. Bu, cinsiyetlere göre farklı biçimlerde gelişen anatomik özellikleri beraberinde getirir: göğüsler, yumurtalıklar, vajina ve sair. Neredeyse bütün insanlar kadın ya da erkek olarak doğar ve yaşamlarını bu şekilde sürdürürler; toplumun sayıları gittikçe artan bir kısmı ise, hem kadın hem

de erkek organlarına sahiptir. Ameliyatlar bir kişinin anatomik cinsiyetini değiştirebilir; ancak, genetik üzerinde etki gösteremez. Kadın ve erkek arasındaki değişmez farklılıklarda ısrar eden kuramcılar esensiyalistler olarak bilinirler.

Dişil, tıpkı eril gibi, toplumsal bir kurulumdur. Geleneksel olarak, edilgenlik, narinlik, anaçlık ve duygusallık dişil özellikler; etkenlik, teşhircilik, umursamazlık ve düşünce eril özellikler olarak görülür. Bunlar, toplumumuzun (özellikle de yirminci yüzyılın sonu ile yirmi birinci yüzyılın başındaki Batı toplumunun) gözünde, kadın ve erkeklerin sahip olduğu özelliklerdir. Kadınlar eril özelliklere, erkekler dişil özelliklere sahip olabilir ancak toplum bunu bir tür sapkınlık ya da eşcinsellik göstergesi, uygunsuz bir durum olarak değerlendirir ve asla hoş karşılamaz.

Feminizm, öncelikli olarak kadın ve erkeğin toplumdaki konumuyla ilgilenen bir düşünce akımları ve politik akımlar toplamına verilen addır. Feminizm -kadınların erkekler tarafından bütünüyle aşağılanması, görmezden gelinmesi olarak tanımlanabilen- cinsiyetçiliğe karşıdır. (Kimi kadınlar da yine kadın karşıtı olabilir ya da kendi üzerindeki baskıya üstü kapalı bir biçimde rıza gösterebilir.) Ne tüm kadınlar feministtir, ne de tüm feministler kadındır.

Kanıtların topuzunun kaçtığını ve toplumda gerçekte erkeklerin baskılandığını söyleyenler de vardır. Erkeklerin yirminci yüzyıl süresince evin geçimini sağlayan birincil kişi oldukları, işle ilgili yabancılaşmanın en ön safında yer aldıkları ve sınıf eşitsizlikleri nedeniyle epeyi acı çektikleri düşünüldüğünde, bu görece doğru olabilir. Dahası, erkeklerin eğitimle ilgili edinimlerinde kaygı verici bir düşüş söz konusudur. Kota ve pozitif ayrımcılık politikaları kaçınılmaz bir biçimde erkeklerin kaybedenler olarak görülmesi anlamına gelir. Bütün bunlara karşın, üst kademelerdeki -yönetim kurulları, mahkemeler, parlamento ve sair- kadınların sayısı hâlâ çok azdır. Si-

nema sektöründe ise, kadınlar hâlâ erkeklerden daha az kazanıyor ve adını anabileceğimiz kadın yönetmen sayısı hâlâ bir elin parmaklarını geçmez.

Genel Kural

Muhallebi çocuğu gibi algılanma pahasına da olsa, film seçimlerim feminist bir bakış açısından acınacak hâldeki filmlerden oluşuyor: *Seven* (1995), *Fight Club* (1999), *The Usual Suspects* (1995) ve *Reservoir Dogs* (1991). *Seven*'da repliği olan tek önemli kadın karakter, Gwyneth Paltrow'un canlandırdığı edilgen, birkaç sahnede görünen kurbanı önemseyen ve (bir akşam yemeği haricinde) evi dışında bir hayatı olmayan Tracey'dir. *Fight Club*'daki Marla psikopatlık sınırında olan ahlâki anlamda güvenilmez bir karakterdir. *The Usual Suspects*'te, Keaton'ın karısının neredeyse hiçbir önemi yok gibidir. Ve *Reservoir Dogs*'dan hatırlayabildiğim tek kadın arabasından dışarı atılırken çığlık atan kadındır. Gerçekten de iyi bir başlangıç olmadı. Bir de *Clueless* vardı ancak o da muhtemelen sembolik bir reformdan fazlası değildir.

Hollywood'daki yönetmenlerin çoğunluğunu erkek yönetmenler oluşturur; yapımcıların çoğu da yine erkektir. Bu muhtemelen dünyadaki bütün sinemalarda böyledir. Reklam bütçesi ayrılan filmler erkek türleri için çekilir: gişe, savaş, bilimkurgu ya da gerilim filmleri. Bu tür filmler; kötü adamla savaşan, yakın bir erkek arkadaşa sahip (ki bu yakın arkadaş genellikle sondan bir önceki makarada kötü adam tarafından öldürülür ve böylelikle kahramanın kötü adamı öldürmesi aklanır) bir erkek ana karakteri betimler. Kadın karakterler yalnızca zevk vermek, gergin olmak, kurtarılmak ve kimi zaman da kahramanın heteroseksüelliğinin kanıtı olmak için oradadır. (Bkz. Sekizinci Bölüm).

Bu erkek egemenliği neredeyse bütün kültürel ürünler için geçerlidir; tümünde, kadından çok daha fazla erkek yaratıcı vardır. Toplumda, erkek anlatılar evrensel, dışa dönük ve genelken, kadın anlatılarının fazla özel, evcimen ya da geniş bir bakış açısına sahip olamayacak denli sığ olduğu yönünde işleyen bir ideoloji söz konusudur. Bir kadın bir film çekmeyi başarsa dahi, bunu sürdürmesi, ikinci, üçüncü filmlerini çekebilmesi hâlâ zordur. Filmlerin genel kuralı, baskın bir biçimde erkeklerden oluşan izleyiciler ve eleştirmenler tarafından ele geçirilmiştir. Bu bölümde değinilen yönetmen, Patricia Rozema buna bir tane daha eklemiştir: meydana gelmesini istedikleri şey için savaşmaya başlayan edilgen ya da uysal kadınlara duyulan ilgi.

Bir açıklama -aklama değil- da şudur: Erkekler sinemaya kendilerini erkek kahramanla özdeşleştirmek ve kadın karakterleri şehvetle süzmek için giderler. İzleyiciler arasındaki kadınlar oraya erkekler tarafından getirilir ve kendilerini erkek olarak hayalet ederler. Bu, Laura Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması'nda öne sürdüğü ve eleştirdiği sinema versiyonunun karikatürüdür. Anlatı sinemasının sonu -Mulvey'in de muhtemelen görmeyi isteyeceği gibi- feminist bir hareket olacaktır.

Filmlerde Kadının Temsili

Geçmişte, filmlerde kadınların oynadığı çok az rol vardı: meleksi anneler, iğdiş edilmiş anneler, yaşlı kadınlar, kurbanlar, sevgililer, fahişeler ve baştan çıkaran kadınlar. Bu sterotiplerin bazılarında, karakter anlatıda temsil edilmez; sadece süregiden erkek merkezli anlatıda erkeğin karşıtı olarak yer alır. Son ikisinde ise, doğrudan filmin konusunu etkileme noktasında daha fazla müdahaleleri söz konusudur ancak bunlar neredeyse hiçbir zaman olumlu müdahaleler değildir. Soru

şudur: film yapımcıları bu portreleri onaylıyorlar mı yoksa yalnızca toplumda kadınlar hakkında akla gelen bu birkaç rolü mü yansıtıyorlar?

Meleksi anne, on dokuzuncu yüzyılın -evde oturan, çocuklarla ilgilenen, kırılmaz kalpli- evin meleği bağlamının bir uzantısıdır. Erkek dışarı çıkar ve büyük maceralar ve sorunlarla karşılaşırken, onun yaşam tarzı mücadele etmekten ibarettir. Rozema'nın *Mansfield Park* (1999) filminde, Fanny Price'ın annesinin çocukları dışında bir hayatı yok gibidir ve büyük kızını daha iyi bir yaşama doğru uğurlar. Fanny'ye eğer aşk evliliği yaparsa nelerle karşılaşabileceğine ilişkin korkunç bir uyarıda bulunur. Yine de, sürekli sarhoş ya da kafası güzel olan (muhtemelen esrardan), genellikle uyuklayan ve yalnızca evcil köpeğine düşkün olan Bayan Bertham'dan çok daha olumlu bir anne portresi çizer. Elbette ki, çocuklarına ahlâklı olmayı aşıladığı konusunda en ufak bir şüphe yoktur. Asla kocasının ya da çocuklarının güç ve otoritesini sarsan, iğdiş edilmiş bir anne figürü sergileyecek denli kötü biri değildir. Yaşlı kadın kimi zaman (*Company of Wolves*'deki (1984) büyükanne gibi) bir bilge kişi figürü ya da (*Mansfield Park*'taki Bayan Norris gibi) geveze bir dedikoducu, ahlâki değer yargılarına çıkışmaya meyilli ve son olarak gülünç bir figür olabilir.

Her ne kadar her ikisinde de Edmund Bertram ile evlense de, Fanny Price'ın filmde romandaki denli bir kurban olmadığı belirtilir. Kitapta çok daha uysal ve edilgen olmasına ve kaderine terk edilmesine karşın, her ikisinde de ona önünde sonunda her şeyin düzeleceği yönündeki ahlâki inanışı rehberlik eder. Film, Fanny'nin ruhunu ve yanıt verme isteğini güçlendirir; atılgan sözcüğünü kullanma cesaretini dahi gösterebilirim. Açık olan şu ki, Fanny daima başka birinin malıdır; annesi onu ya Sir Thomas Bertham'ın veya Bayan Norris'in emrine ya da evlenmesi için Henry Crawford'a vermek durumundadır. Henry'nin teklifini geri çevirmesi, Mansfield Par-

kı'nın sözde cennetinden geçici bir süreliğine çıkarılmasına yol açar. Yazar olabileceği yönünde bir öneriyle karşılaştığı son bölüm ise, şüphesiz ki, yirminci yüzyılın son çeyreğinin evliliği üzerindeki bir dayatmasıdır.

Feminist bir dönüşe sahip Austen versiyonunda dahi, anlatının en fahişe-vari karakteri cezalandırdığı hissi hâkimdir. Sir Thomas'ın kızı Maria, gerçekte tam da kız kardeşi Julia ile evlenmesi uygun olan Henry ile karşılaştığında, hâlihazırda ahmak Rushworth ile sözlüdür. Maria bu yeni arzusunu gidermek yerine, alelacele evlenir ve fakat sonsuza dek kendisini tutamaz. Skandal kendisinden çok evliliğini sürdüren Henry'yi mahvedecek gibi görünür. Dolayısıyla, Bayan Norris ile birlikte sürgüne gönderilir; bu, her ikisinin de cezalarını çekmesi anlamına gelir.

Baştan çıkaran kadın, fahişe ile kesişir. Her ikisi de kahramanın hayatını allak bullak edebilecek, güçlü, kendinden emin kadın figürüdür. Sıklıkla soğuk ve açık bir biçimde duygusuz olan baştan çıkaran kadın erkeğin cinsel nesnesidir. Bu figürler en çok 1940'lar ve 50'lerin kara filmlerinde [*film noir*] görülmüş ve 1990'ların yeni kara filmlerinde [*neo noir*] bir tür geri dönüş gerçekleştirmiştir. John Dahl, uyanık olmayan erkeklerin çekici bir kadına güvendiği ve kadının işlediği bir suça düşme riskini göze aldığı *Red Rock Fest* (1992) ve *The Last Seduction* (1993) filmlerinde bunun dikkate değer örneklerini sunmuştur. Hatta ikinci filmde Linda Fiorentino'nun canlandırdığı karakterin işlediği suç yanına kâr kalır. Daha yakın geçmişte çekilen *A Life Less Ordinary* [*Olağanüstü Bir Hayat*] (1997), *Very Bad Things* [*Hiç Hesapta Yokken*] (1998) ve kısmen de olsa *Being John Malkovich* [*John Malkovich Olmak*] (1999) gibi filmlerde, Cameron Diaz, uyanık olmayan erkeklere karşı psikopata dönüşür ya da onlardan daha ahlâksız olduğunu kanıtlar. Mary Crawford, *Mansfield Park*'da, Bertram'ın oğullarından birini, daha doğrusu, servetlerini elde et-

mek için entrika çevirirken, neredeyse Fanny'nin aklını çelmek üzereyken ve eylemlerinde acımasızken dahi daha edepli bir portre çizer. Sonunda ise, mantık evliliğini andıran bir şeyi boylar.

Eşitsizliklerin Temsili

Filmler, kadınların gerçekten de sadece erkeklerle bağlantılı bir biçimde -en kötü hâlde, evlenene değin babasının malı, evlendikten sonra kocasının malıdır- var olabildiği daha geniş bir kültürel düşünceyi temsil eder gibi görünmektedir. Kadınların istekleri genellikle bir filmin kaygısı olmak için fazla periferi, fazla dar görüşlü ya da fazla eve ait bulunur. Bu arada, pek çok anlatıda kadınlar temel işin perde arkasındadırlar. Kadınları merkezine alan anlatılar dahi kötü kaderin ağlarına takılır; bu talihsizliğe genellikle bir erkek neden olur ve kadının kendi kaderini belirlemesine izin verilmeksizin, sorunlarını yine bir erkek çözer. Kadınlar yine -özellikle fiziksel anlamda- erkeklerle eşit olmayan bir hâlde temsil edilir; güçlü kadın, bir canavar gibi gösterilir.

Spielberg'in *The Color Purple* (1985) uyarlaması, erkekler tarafından fiziksel ve cinsel tacize maruz kalan genç, siyahi bir kadın hakkındaki sürükleyici bir romanın canileştirilmiş bir uyarlamasıdır; kadının kurtuluşu yalnızca kadın dayanışmasından geçer. *Blade Runner* [*Ölüm Takibi*] (1982) filminde, Rick Deckard'ın bir *replicant* (kopya) olan Rachael'a tecavüz etmek üzere olduğu huzursuz edici bir an vardır. Neticede, o Pris'in bir varyasyonudur; temel seks modelidir ve görevini yerine getirecek gibi görünmektedir. Ne var ki, diğer kadın *replicantlar* çok daha fazla güç gösterir. Deckard, dışarı çıkamasın diye kapıyı kapatır ve ilk olarak, onu öpmek istediğini söyler; ardından ondan kendisini sevdiğini söylemesini ister.

Ne şanstır ki, Scott gelir ve bu tacize bir son verir.

Kadınlar kendilerini evin dışında, özellikle de işyer'lerinde yine eşit olmayan bir konumda bulurlar. *Working Girl*'de [*Çalışan Kız*] (1988), Melanie Griffith, onur kırıcı bir biçimde, (özellikle Kevin ile) yatması neticesinde kendisine verilen en tepeye yükselme şansıyla yüzleşir ve ardından kariyerine Sigourney Weaver ile çalışarak devam etmeyi ümit eder. Başarı merdivenlerini ondan önce tırmanmış olan Weaver, başarılı bir kadın portresi çizer; Griffith'e yardım etmek yerine, asistanının aldığı inisiyatiften çıkar sağlamaya çalışır. Her ne kadar en tepeye yükselebilmesini Kevin (Harrison Ford'un canlandırdığı karakter) ile yatmasının sağladığı söylenebilse de, azimli Griffith en sonunda hedefine ulaşır.

İzleyicinin Cinsiyetçi Kurulumu

Mulvey, 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalesini yeniden ele aldığında dahi, feminist bir bakış açısı oluşturmaktan uzaktır. Erkek yönetmenin gözünden ve ekrandaki karakterler tarafından eğitilen kadın izleyici sinemalarda kılık değiştirmeli ve duruma göre erkeğe dönüşmelidir.

Son otuz yıl içinde tutarlı bir biçimde güçlü kadınların temsil edildiği bir türde bunun tersi de söz konusu gibi görünmektedir: *Halloween*'dan (ve hemen hemen aynı döneme ait olan *Alien*'dan (1979)) *Scream* [*Çığlık*] üçlemesi ve *The Blair Witch Project*'e [*Blair Cadısı*] (1998) değin, kesme-biçme filmlerinde kadın bir karakter anlatının merkezinde olagelmiş ve hayatta kalan son kişi ya da son kişilerden biri olarak görülmüştür. Laurie, Michael Myers'a tek başına karşı koymak durumunda bırakılır; Ripley, Yaratıklar ve sonrasında Kraliçe Yaratık ile yüzyüze gelir. *Scream*, korku filmi eleştirisinde uzunca bir süredir bilinegelen bir kuralı tahtından etmiştir:

bakire kurtarılır, seksi kadın öldürülür. Laurie'nin çıkma teklifini reddetmesi onun hayatta kalmasını sağlarken, dalgasına bakan bebek bakıcısı arkadaşı ölür. Bakış açısını yansıtan çekimler filmi (genellikle) kötü adamla özdeşleştirmeye teşvik edebiliyor olsa dahi, izleyicinin empati kurduğu ana karakter kadındır. Bu tür filmlerin izleyicilerinin ağırlıklı olarak erkeklerden oluştuğu düşünülürse, erkek o geceliğine kılık değiştirip kadın gibi mi görünmüştür? Yoksa bunun altında yatan şey, gencecik kadınları tehlike altında görmekten duyulan çok daha kötü bir röntgencilik midir? (Türlere değindiğim bölümde, bu konuya geri döneceğim.)

Kadın Sinemasının Olasılığı

Geçmişte de -Dorothy Arzner ve Ida Lupino gibi- kadın yönetmenler olmuştur ancak bunların çoğu görmezden gelinmiştir. Öte yandan, yönetmenin kadın olması illâki feminist olması anlamına gelmez. *Blue Steel* (1989), *Point Break* (1991) ve *Strange Days* (1995) filmlerinde, Kathryn Bigelow en az herhangi bir erkek yönetmen kadar testosterona sahip olduğunu kanıtlar. Merkezine bir kadını -Jamie Lee Curtis- aldığı ilk filminde dahi, bunun geleneksel bir kadın figürü olduğunu söylemek güçtür.

Erkek yönetmenlerin de yapıtlarında kadınlara görsel haz sunduğu anlar da yok değildir. Howard Hawk'ın komedilerinde, kadınların erkekleri kontrolleri altında tuttukları bir gerçektir; *Bringing Up Baby*'de (1938), Cary Grant'in hayatı, Katharine Hepburn tarafından allak bullak edilir. *Gentlemen Prefer Blondes*'de [*Erkekler Sarışınları Sever*] (1953), materyalist gereksinimler bir erkek gereksinimine baskın gelir; elmas, bir genç kızın en yakın arkadaşıdır. Filmde, Marilyn Monroe aptal sarışın gibi görünür ancak bu aptal küçük kızın buradaki

eyleminin erkekleri elde etmek ve kendi bildiğini okumak anlamına geldiğini nişanlısının babasına itiraf eder. Beklenen imge, iki kadının evlenmesidir; kuşkusuz ki, birbirleriyle değil, ancak yine de her ikisi de iş başında görünmektedir.

Psikanalist Joan Rivière, kadınsılığın erkek ile kadın arasında denge sağlayan bir maske, bir performans olduğunu öne sürer. Erkeğin egosunu rahatlatmak için, kadın olduğundan daha çekiciymiş (yani, aptal) gibi davranır. Rivière'dan 60 yıl kadar sonra, Judith Butler'ın yazıları da yine toplumsal cinsiyetin sahnelenen bir şey olduğunu öne sürmüştür; son dönem sineması, bunu destekler gibi görünmektedir. *The Adventures of Priscilla, Queen Of The Desert*'da (1994), Terence Stamp bir travestiyi oynayan bir transseksüeli oynar. Hugo Weaving'in oynadığı sahne sanatçısı kovboy kıyafetiyle erkekliği sahneler. Almodóvar'ın yönettiği filmlerde, kadın olmak için ameliyat olmuş erkek rolünde kadınlar ve kadın olmak için ameliyat olmuş erkek rolünde erkekler ve hatta erkek gibi olmaya çalışan erkekler vardır. Kimberly Peirce'ın *Boys Don't Cry* [*Erkekler Ağlamaz*] (1999) filminde ise, kadın oyuncu bir erkek olarak kabul görmeye çalışan bir kadını canlandırır.

Belli türler kadınların özellikle ilgisini çekmektedir; *Sleepless In Seattle* (1993) bunları acımasız bir şekilde *chick flick* olarak etiketler. Melodram ve romantik komedi geleneksel olarak en beğenilenlerdir; birincisi, bir erkek avukat ya da belli bir erkek tarafından aileye yöneltilen tehlikeye odaklanma eğilimi gösterirken, ikincisi, nefret ettiği ve genellikle kendisinden nefret eden bir erkeğe âşık olan bir kadının çektiği sıkıntılara odaklanır. Özellikle ikincisinin genellikle evlilikle bittiği düşünüldüğünde, bunların şüphesiz ki doğrudan feminist filmler olmadığı açıktır.

Feminist sinemaya en büyük katkı hiç tartışmasız düşük bütçeleri ya da bütçesiz oluşları daha geniş bir izlerkitleye ulaşmalarına imkân tanımayan deneysel filmlerin yer aldığı

bağımsız sektörden gelmektedir. Jane Campion, güç ve temsil yoksunluğunun metaforu olarak merkezinde dilsiz bir kadının yer aldığı *The Piano* (1993) filmiyle, sanat sinemasında başarı elde etmezden önce, Avustralya ve Yeni Zelanda'da birçok film çekmiştir. Rose Troche ve Guinevere Turner da, yine anaakım başarılardan farklı olan ve fakat o bakışı aynen iade eden düşük bütçeli lezbiyen filmi *Go Fish* (1994) ile sarsıcı bir bağımsız filme imza atmışlardır.

Kısmen de olsa, yapım koşulları -ekipman ve paranın ayarlanmasıyla birlikte, kısa sürelerde gerçekleştirilen çekimler- nedeniyle bu filmlerin çoğu süreksizdir. Bu biçim muhtemelen feminist öğelere uygundur. Hélène Cixous, Julia Kristeva ve Lucie Irigaray gibi düşünürler Lacan'a dikkat çekerek, dişil bir dilin olasılığını önermektedir. Emrine amade erkek merkezli bir dile sahip olan erkek çocuk Oedipus Kompleksinin bir sonucu olarak simgesel düzenin içine girer. Kız çocuk bu dili rahat kullanamaz ve bebek dilinde kalır. Bu bebek dili süreksiz, imalı, parçalı, kozmik ve akışkandır ve çoklu zirvelere ulaşır.

Sally Potter'ın Virginia Woolf'un romanından uyarladığı *Orlando* (1992) filmi bunun bir örneğidir. Tilda Swinton, 400 yıl boyunca erkek olarak yaşayıp tarihin bir noktasında kadın olarak uyanan ve evini ve adını kaybeden erkek Orlando rolündedir. Film, her biri farklı bir hayat görüşüne ve cinsiyetler arasındaki farklı ilişkilere odaklanan ve hepsinde yer alan tek karakterin Orlando olduğu bir dizi bölümden oluşur. Son derece güzel çekilmiştir; oyunculuklar oldukça başarılıdır. Yine de, filme direnmek güç değildir: neticede, biz bu türden yapıları kullanmaya alışık değiliz. Bu denli uzunca bir süre eril film diline maruz kaldıktan sonra, dişil dili kabullenmek kolay iş değildir.

Queer Kuramı

Feminist film eleştirisi tasarısının bir ayağı da kadınların beyazperdedeki temsillerinin farklı türlerini tanımlamaktır. Kimi belirsizlik anları yok değilse de, genellikle bir kadını tanımlamak mümkündür. Eşcinsel karakterleri açık bir biçimde konumlandırmak daha zordur. Hiç eşcinsel edimde bulunmamış olmalarına karşın, kimi karakterlerin izleyiciler tarafından böyle yorumlandığı durumlar da söz konusudur. Aslında, kimi karakterler heteroseksüel edimde bulunsalar dahi, eşcinsel olarak tanımlanabilirler. Queer bir şeydir, süregider.

'Queer' sözcüğü, heteroseksüelden öte, bütün cinsellik biçimlerine işaret eder: gey, lezbiyen, biseksüel, transseksüel ve sair. 1980'lere kadar temel olarak kötü çağrışımlar içeren bu sözcük siyasi ve karşıt hareketler içinde, kolektif bir kimlik, direnç ve hatta onur işareti olmuştur. "Buradayız ve queeriz; bir sorun mu var?" Bir filmin queer okuması, aynı cinsiyetten bireyler arasındaki gizli arzuların ortaya çıkarılması şeklinde gerçekleşir. Bu bölümde, filmlerdeki eşcinsel kavramına, benzer eşsosyallik düşünceleri ve fratriyarkiye, eşcinselliğe ilişkin

farklı betimlemelerin tarihine, arkadaşlık filmlerinin yapısına ve yanı sıra *camp* düşüncesine değineceğim.

Eşcinsel

Bringing Up Baby'de (1938), kapı zili çaldığında, Cary Grant'ın canlandırdığı karakter uzun bir kadın elbisesi ve tüylü fular giymeye zorlanır. İskoç yünü içindeki kadın apışıp kalmışken, Grant, 'Bir anda gey oluverdim' der. Kırk yıl öncesinde, *The Gay Brothers* (1895) adlı bir kısa film de yine iki erkeği konu ediniyordu. 'Gey' [*gay*] sözcüğü iki farklı durumda da eşcinsel anlamına mı gelir; yoksa eğlenceli, neşeli anlamına mı gelir? Grant'ın cümlesinde ikinci bir anlam mı söz konusudur? Çoğunlukla '*gay*' sözcüğünün 1960'larda muhtemelen '*Good As You*'nun [Senin Kadar İyi] kısaltması olarak türetildiği düşünülür. Ne var ki, bu sözcüğün tarihi fahişe anlamında kullanıldığı on sekizinci yüzyıl ve hatta daha öncesine kadar uzanır; dolayısıyla, sözcük uzunca bir süredir cinsel çağrışımlara sahiptir.

Gey kimliğinin tarihi olarak genellikle eşcinsellik sözcüğünün ilk kez kullanıldığı 1869 yılı işaret edilir. Fransız kuramcı Michel Foucault, kişisel kimlik düşüncesinin çağdan çağa değiştiğini ve güç ilişkilerinin bir ifadesi olduğunu öne sürmüştür. Bir grup insan, normal insanların (genellikle iktidar sahiplerinin) konumunu yüceltmek amacıyla anormal olarak etiketlenir. 1870'li yıllarda, tıbbi ve bilimsel yayınlar eşcinsel kimlik düşüncesini özel türde bir kişilik, edim ve olgu geçmişi olarak belirlemiştir. Bu, şüphesiz ki daha öncesinde eşcinsel edimlerin olmadığı anlamına gelmez ancak bu tarihten sonra, bir bireyin kimlik oluşumundaki en önemli etmen bu olmuştur. Eşcinsellik bir davranış türü olmaktan bir insan türü olmaya geçmiştir.

Bu görüşe karşı çıkılması muhtemeldir; -tıpkı on altıncı yüzyılın sonlarında ve on sekizinci yüzyılda olduğu gibi, tarihin daha eski birçok döneminde de, eşcinsel altkültürler olmuştur- ancak film çalışmaları içinde egemen olagelen görüş budur. Erkekler arasındaki arkadaşlıkla ilgili elbette ki en ufak bir sorun yoktur; ancak bu arkadaşlık cinsel açıdan okunduğunda doğrudan tehlikeli bir hâl alabilmektedir. Ayrıca, eşcinsel olsun ya da olmasın, filmlerde böyle okunabilecek yüzlerce karakter vardır.

Bu, bugün dahi bir sorundur. *The Adventures of Priscilla, Queen Of The Desert* (1994) filminde, tek açık eşcinsel erkek, Adam'dır ki bu dahi tartışmaya açıktır. Erkeksi bir fizik yapısıyla kadınsı hareketleri birleştirir ve ironik bir biçimde bu hâlinin sadece bir evre olduğunu belirtir. Filmde hiçbir erkekle sevişmez, hatta samimi dahi olmaz. Yolculuk arkadaşlarından biri olan Tick çok daha az kadınsıdır; kaldı ki, kadınsılığın kendisi de belirleyici bir erkek eşcinsel özelliği değildir. Eşcinsel fiziksel temas yoksunluğu onun için de geçerlidir; ayrıca o evlidir ve bir de oğlu vardır. Elbette ki, eşcinseller evlenebilir, çocuk sahibi olabilirler ancak tüm bunlar cinselliği tanımlamanın ne denli zor olduğunu göstermek açısından dikkate alınmalıdır. Kadınsılık, karşı cinsiyetin kıyafetlerini giymek, belli bir biçimde yürümek, davranmak ve sair eşcinsellik göstergeleri olarak *düşünülebilir* ancak tüm eşcinseller bu sterotipe uymazlar; eşcinsellerin hepsi böyle değillerdir.

Eşsosyallik ve Fratriyarki

Kültür, erkekler arasındaki ilişkilerle doludur. Çoğu film gerçek ya da metaforik anlamda erkek bir düşmanla savaşan bir erkek kahramanı betimler; kahramanın yanında da yine yakın bir erkek arkadaşı vardır. Her ne kadar buradaki yakın

arkadaş betimlenen ilişkiyi abartıyor olsa da, *Seven* (1995) filmini hatırlayalım, örneğin. Aynı cinsiyetten insanlar arasındaki ilişkilere 'eşsosyallik' adı verilir. Muhtemelen eleştirmenlerin ilgisizliği ya da örneklerin görece nadirliğinden kaynaklı olsa gerek, kadın eşsosyalliği fazla incelenmemiştir. Eşsosyallik erkek ilişkisi olarak düşünülme eğilimindedir. Eşsosyal faaliyetler arasında cinsel davranışları da saymak mümkündür ancak terim platonik ilişki ile sınırlandırılmak durumundadır.

Yaşıt, akran gruplardaki erkekler arasındaki eşsosyal ilişkiler bir 'fratriyarkiyi' oluşturur. Bu, birbirini kollayan, destekleyen, tavsiyelerde bulunan arkadaşların korumacı çemberidir. Kadınlar eril toplumun birlikteliğine ve bireyin dürüstlüğünün garantisine yönelik bir tehdit olarak grubun dışında tutulurlar. *Jaws* (1975) filminde, Brody, Hooper ve Quint'in köpekbalığını ararken aralarında gelişen endişeli birliktelik fratriyarkinin iyi bir örneğidir. Birbirlerine karşı gittikçe büyüyen bir saygı vardır; özellikle de yaralarını karşılaştırmalarının ardından, birbirlerine destek olmaya çalışırlar. Filmin sonunda, Spielberg'den bekleneceği üzere, Brody ile karısı arasında yeniden birleşme söz konusu değildir; çünkü artık aralarındaki heteroseksüel ilişki fratriyarki tarafından aşılmış ya da alt edilmiştir. Erkekler test edilmiş ve geçmiştir. *Chasing Amy* (1996) filminde, Holden ve Banky arasındaki arkadaşlıkta da fratriyarkiden söz etmek mümkündür. Filmin doruk noktasında, Holden, Banky'yi aradan çıkarma sürecinde, birlikte uyumayı önererek lezbiyen Alysa ile ilişkisini kurtarmaya çalışır.

Filmlerdeki Gey ve Lezbiyenler

Mevcut sayfa sınırlaması dolayısıyla, bu sadece özet bir tarih olacaktır. Vito Russo'nun *Celluloid Closet* filmi, 1980'lere kadarki dönemi kapsar ancak gey öğeler lezbiyen öğelerden da-

ha güçlüdür. Benim bu son derece geniş taslağıma benzer şekilde, dikkate değer pek çok düşük bütçeli film vardır: Jean Genet'in *Un Chant D'Amour*'u (1950), Kenneth Anger'in *Fireworks* (1947) ve *Scorpio Rising*'i (1964) ve *Sebastiane*'dan (1976) *Blue*'ya (1993), Derek Jarman'ın bütün kariyeri. James Whale ve George Cukor gibi değerli isimleri istisna kabul edersek, 1990'lara değin çok az açık gey yönetmen ve -her ne kadar bütün yapıtlarının ironik bir biçimde yeniden okunmasıyla ölümlerinin ardından birçoğunun eşcinselliği açığa çıkmış olsa da- oyuncu olmuştur.

1940'lara değin, eşcinsel erkeğin beyazperdedeki görünürlüğü kırıntılar -çıtkırıldım erkekler, ana kuzuları- şeklinde olmuştur. The Maltese Falcon'da [*Malta Şahini*] (1941) bunun son dönem örneklerinden iki tanesine rastlamak mümkündür: bunların ilki, Peter Lorre'un narin Joel Cairo betimlemesinde görülür. Silahını Spade'e doğru tutarken dahi, oldukça çıtkırıldım ve savunmasızdır. Onun yanı sıra, Wilmer da sert konuşur ancak aynı derecede etkisiz ve savunmasızdır. Wilmer bir gangster -eşcinsel argosundan- olarak betimlenir ve her ne kadar bu, onları kızdırmaya çalışan Spade'in işi olabilirse de, Gutman'ın oğlu olduğu yönünde birtakım imalar vardır. İki dünya savaşının ardından, erkek arkadaşlıklarını yanlış yorumlanabilecek biçimde göstermekten geri adım atılmış ve Hays Yönetmeliği teorik olarak bu türden şeylerin ima edilmesini dahi engellemiştir.

1940'lardan 1970'lere değin, geyler kurban ya da hain olmuşlardır. Hitchcock cinsel yönelimi belirsiz olan birçok katil karakter yaratmıştır: *Rope*'da (1948) Philip ve Brandon, *Strangers On A Train*'de (1951) Bruno ve tabii ki *Psycho*'da (1960) Norman Bates. Bu gelenek, gey topluluğundaki bir seri katilin konu edildiği *Cruising*'in (1980) yanı sıra, *Silence Of The Lambs* [*Kuzuların Sessizliği*] (1991) ve *JFK* (1991) gibi filmlerde sürdürülmüştür. Buna karşılık olarak, *Tea And*

Sympathy (1956), *Victim* (1961), *A Taste Of Honey* [*Bir Tadım Bal*] (1961) ve *The Leather Boys* (1964) kimi zaman kırıntıklar gibi sempati duyulmayı bekledikleri filmlerdir. *A Taste Of Honey*'de, eşcinsel karakter hayatındaki tek mutlu olduğu yerden sürgün edilir ve ki bu bir filmin sonunda gey karakterlerin çaresiz intihar etmesini artıran bir gelişmedir.

1980'lerde, İngiliz sinemasında bir şeyler değişmeye başlamıştı. Senaryosunu Hanif Kureshi'nin yazdığı, yönetmenliğini Stephen Frears'ın üstlendiği *My Beautiful Laundrette* (1986) bir dazlak ile bir Pakistanlı arasındaki ırklar arası bir aşk hikâyesini konu edinir. Bu, karakterlerin endişelenmekten öte, cinsellikleriyle barışık oldukları ender filmlerden biriydi; sadece öyleydi. Aynı yönetmen ayrıca sevgilisi tarafından öldürülen eşcinsel oyun yazarı Joe Orton hakkındaki bir belgesel film olan *Prick Up Your Ears*'ı (1987) çekmiştir. Bu Alan Bennett senaryosu umumi bir tuvaletteki eşcinsel ilişkiyi gösteren ilk anaakım filmdir. Aynı dönemde, E. M. Forsters uyarlamaları fetişizmi, yazarın ölümünün ardından yayınlanan romanı *Maurice*'in (1987'de filmi çekilmiştir) görkemli bir aktarımına yol açmıştır. Yönetmen açık bir heteroseksüel olduğu sürece, gey konulu filmler kabul edilebilirdi.

1980'lerin sonlarında ortaya çıkan AIDS krizi eşcinsel erkekleri yeniden kurban konumuna getirmiştir. *Parting Glances* (1985; Steve Buscemi, başrolde) ve *Longtime Companion* (1990) gibi ilk Amerikan betimlemelerine karşın, *Philadelphia* (1993), konu üzerine çekilen ilk Hollywood filmi olmuştur. Tom Hanks'in canlandırdığı karakter, Antonio Banderas'ın canlandırdığı sevgilisine neredeyse dokunamaz dahi; cinsellik söz konusu olmadığı sürece, gey bir karakteri elbette ki canlandırabilirsiniz. Oscar mı? Tabii ki.

Kurban ve katil gey imgelerinin her ikisi de yine 1990'ların başlarında gösterime giren birçok filmle birlikte patlama yapmış, alkış almıştır. Tom Kalin'in *Swoon* (1991) filmi, ilk ola-

rak *Rope*'da beyaz perdeye yansıyan Leopold ve Loeb cinayetini yeniden ele almıştır. Bu türden bir cinselliğin kendisinin hâlihazırda suç olarak görüldüğü bir dönemde, Richard Loeb, Nathan Leopold'a işlediği bir dizi suça karşılık olarak cinsel ilişkiye girmeyi teklif etmiştir. Film, Yasaklar dönemi (1919-1933) Chicago'sunda geçer ve Leopold ve Loeb'ün hayatlarını ve ölümlerini dürüst bir biçimde betimlemesinin yanı sıra, bir ırkçılık ve cinsiyetçilik incelemesi de sunar. Gregg Araki'nin *The Living End* (1992) filmi, her koşulda ölüme mahkûm oldukları için kaybedecek herhangi bir şeyleri bulunmayan iki HIV pozitif gey erkeğin yol hikâyesini konu edinir.

Bu ve benzer filmler Yeni Queer Sineması olarak anılır. Bu filmler karakterleri için özür dilemeyi reddeden ve eşcinselliği bir sorun olarak görmeyen açık eşcinsel yönetmenler tarafından çekilmiştir: Kalin, Araki, Isaac Julien, Todd Haynes (*Poison*-1990, *Velvet Goldmine*-1998, *Far From Heaven*-2002) ve tabii Derek Jarman. Lezbiyen film yapımcıları başlangıçta Yeni Queer Sineması'nın görünen yüzü olmuş ancak kısa süre sonra geri plana itilmişlerdir. Bu arada, akımın başarısı gey karakterlerin *Four Weddings And A Funeral* (1993), *The Object Of My Affection* (1997) ve The *Opposite Of Sex* (1998) gibi romantik komedilerde görülür olmalarını sağlamıştır.

Lezbiyen filmlerinin tarihi, kadınlar tarafından ya da kadınlar hakkında çekilen filmlerin göreli az bulunurluğuyla uyumlu olarak, daha üstünkörüdür. Önemli ilk örneklerden biri, bir kız öğrenci ile öğretmeni arasında gelişen romantik bir ilişkinin konu edildiği *Mädchen In Uniform* (1931) filmidir. Başöğretmen ilişkiyi skandal olarak niteler ve fakat öğrenciler onları savunur. Filmin sonunda, genç kızın intihar etmesine engel olunur. ABD'de, film, söz konusu aşkı geçici bir heves olarak koruyacak biçimde makaslanmıştır.

Her ikisi de William Wyler tarafından yönetilen *These Three* (1936) ve bunun yeniden yapımı *The Children's Hour* (1962)

da yine okul hikâyeleridir. Bir çocuk iki öğretmenini 'tuhaf cinsellikler' dolayısıyla suçlar. Filmin ilk versiyonu lezbiyen bir aşkı değil, heteroseksüel bir aşk üçgenini betimler; stüdyo ve Hays Yönetmeliği bunun orijinal oyundan daha az belirgin olduğunu garanti etmiştir. Yeniden yapım tuhaf cinselliği reklam malzemesi olarak izleyiciye zevk verecek biçimde kullanmış ancak film tam bir fiyasko olmuştur. *The Killing Of Sister George* (1968) filminde, Beryl Reid hem diziden çıkarılacak hem de sevgilisini kaybedecek olan erkeksi bir lezbiyen televizyon dizisi oyuncusunu canlandırmıştır. Reid kabul edilemez bir lezbiyenlik portresi çizer -açık, gey barların müdavimi- ve doğal olarak karakter bunların cezasını çeker.

1980lerde, filmler lezbiyen olarak okunabilecek karakterleri konu edinmeye başlamıştır; Tony Scott'ın *The Hunger* (1983) filmi, lezbiyen imgesinin vampir düşüncesini keşfetmek üzere kullanıldığı pek çok filmden biridir. Catherine Deveuve'un oynadığı kadim vampir Susan Sarandon'ın oynadığı doktorun kanını emer. Doktora vaat edilen şey ölümsüzlüktür ancak tek seçeneği ölüm olur. Bu filmden iki yıl sonra, Spielberg, Alice Walker'ın *The Color Purple* (1985) adlı romanını filme uyarlamış ancak bu esnada kaynak romandaki açık lezbiyenliği Celie (Whoopie Goldberg) ile bir *blues* sanatçısı olan Shug arasındaki yakın arkadaşlığa dönüştürmüştür. Benzer şekilde, *Fried Green Tomatoes At The Whistle Stop Café* (1991) filmi de, kafenin geçmişinin kadınlar arasındaki bir diğer arkadaşlığı temsilini anarak Jessica Tandy ve Kathy Bates'in canlandırdığı iki günümüz kadını arasındaki güçlü ilişkiyi konu edinmiştir. Yönetmen Jon Avnet izleyiciyi yabancılaştırmak korkusuyla lezbiyenliği filme çekmekten kaçınmanın daha iyi olacağında karar kılarken, bunu işin iç yüzünü bilenlerin anlayabileceği bir şekilde alt metin olarak bırakmıştır. Bir tür çantadaki para gerilimi [*money-in-a-suitcase thriller*] olan ve iki kadının parayı Caesar'dan (Joe Pantoliano) çalmaya kalkış-

tığı *Bound* (1995) filminde, daha da sorunlu bir cinsel yönelim görünürlüğü söz konusudur. Violet (Jennifer Tilly) sarışın bir güzel olarak betimlenir -pasif partneri ile bir ilişkisi olduğu varsayılır- ancak gerçekte Corky'yi (Gina Gershon) baştan çıkaran kişidir ve aynı zamanda kontrol de yine onun elindedir. Corky başlangıçta deri ceket, bot, pantolon giyen, dövmeli, silah taşıyan bir sevici olarak betimlenir ancak filmin büyük bölümünde eli kolu bağlı ve güçsüzdür. Film, iki kadın arasındaki cinsel ilişkiyi betimleyişi açısından sıradışıdır ve lezbiyen sterotipleri yerle yeksan eder; ancak aynı zamanda ilişki erkek izleyicileri sadece eğlendirmekle kalır.

Yeni Queer Sineması, birçok lezbiyen yönetmen -Sandie Benning, Laurie Lynd, Su Friedrich, Monica Treut ve Rose Troche- çıkarmıştır; 1995 yılında, ABD'de on lezbiyen filmi gösterime girmiştir. Lezbiyen sineması çoğunlukla deneysel, belgesel ya da kısa filmlerden oluşurken, bunlar anlatı filmleridir. Video gettosu ve avangart film yapımdan çıkıp bütçeli filmler çekmeyi başaran çok az açık lezbiyen yönetmen vardır. Rose Troche en sonunda Londra odaklı bir romantik komedi olan *Bedrooms And Hallways* (1998) ve ardından *The Safety of Objects* (2001) ile *Go Fish*'in (1994) izinden gitmeyi başarmıştır. Çok az kadın yönetmen ve bundan da az lezbiyen yönetmen vardır. Egemen lezbiyen film imgesi, *Basic Instinct* [*Temel İçgüdü*] (1992) filminde Sharon Stone'un canlandırdığı soğuk, cani kadındır; bu imge başlangıçta homofobik bulunmuş ve fakat sonrası güçlendirici olarak yeniden yorumlanmıştır.

Arkadaşlık Filmlerinin Yapısı

Eşcinsellik, filmlerde nadiren açık bir biçimde betimlenirken, gizli geylerin tanınabildiği queer okumalar yönünde bir eğilim süregelmekte, göstermelik heteroseksüel karakterlerin

gizli eşcinsel oldukları açık edilmektedir. Robin Wood, *The Deer Hunter* (1978) ve *Raging Bull* (1980) gibi filmlerde cinsel alt metinler sergilemiştir. 1960'larm sonları ile 1970'lerin başları arasında çekilen arkadaşlık filmlerine -*Butch Cassidy And The Sundance Kid* (1969), *Easy Rider* (1969), *Midnight Cowboy* [*Geceyarısı Kovboyu*] (1969), *Thunderbolt And Lightfoot* (1974)- ilişkin çalışmasında, Wood, altı gey aşk alanı tanımlar: 1) özgün bir amacı olmayan yolculuk; 2) kadınların dışarıda tutulması; 3) bir evin olmayışı; 4) erkek aşk hikâyesi; 5) belirgin bir eşcinsel karakter; 6) ana karakterlerden birinin ya da her ikisinin ölümü.

Aym yapıyı, genetik olarak kusursuz bir gelecekte normal olan Vincent'ın (Ethan Hawke) stajyer astronot olabilmek için engelli Jerome'un (Jude Law) DNA'sını aldığı *Gattaca* (1997) filminde de görmek mümkündür. Gattaca Enstitüsü'nün müdürü öldürüldüğünde, Vincent bir yandan ifşa edileceğinden korkarken, beri yandan da davaya bakan dedektiflerden birinin abisi olduğunu öğrenir. Vincent'ın arzuladığı yolculuk, uzay görevidir; işte, olay örgüsündeki *McGuffin* budur ve bu filmin sonuna değin hiç yer tutmaz. Kadınlar açık bir biçimde dışarıda tutulmuştur: olay örgüsüne pek bir katkısı bulunmayan bir kız arkadaş (Uma Thurman), filmin sadece başında görülen bir anne ve birkaç hemşire. Vincent ve Jerome'un her ikisi de evlerini terk etmiştir ve yaşanacak bir yerden çok bir laboratuarı andıran huzursuz edici bir yerde kalıyorlardır. Ne ki, ilişkileri, fratriyarkileri filmin merkezindedir; birbirlerini kollar ve taramadan geçebilmek için kız arkadaşı paylaşırlar. Açık eşcinsel yazar olan ve nadir yönetmenlik deneyimi bulunan Gore Vidal'in görünmesi, 'gerçek' eşcinselliğin varlığının temsili olarak düşünülebilir; böylelikle, Vincent/Jerome ilişkisine dair kuşkular yok edilir. Bu türden bir okumaya niyetlenilmediği sürece, bu, anlaşılamaz bir rol dağılımı gibi görünür. Filmin sonunda, Vincent'ın tıpkı bir genç kızın sefere gi-

den bir şövalyeye kendinden bir yadigâr bırakması gibi, bir tutam saç bırakarak Dünya'yı terk etmesiyle birlikte Jerome kendisini öldürür.

Lethal Weapon'dan (1987) *Seven*'a varıncaya değin, hemen her arkadaşlık ya da uyumsuz polis ikilisi filminin queer olarak yorumlanması mümkündür. Bir romantik komedide, birbiriyle didişen kadın ve erkeğin filmin sonunda evleneceği açıktır. Aynı şekilde iki erkek didiştiğinde de... Evet, Hollywood bunu betimlemeye yanaşmayacaktır.

Camp

Camp; gey ya da queer estetiğinin bir versiyonudur. Muhtemelen, *camp* konusundaki en etkin düşünür, her ne kadar süreç içinde *camp*'i '*de-gay*' kılmaya ve bu sayede heteroseksüelleri de buna dahil etmeye kalkışmış olsa da, 'Notes on Camp' adlı makalesiyle, Susan Sontag'dır (1933-2004). *Camp*, aşırılık hissidir; -ister üslup aşırılığı, isterse de renk aşırılığı olsun (bkz. *Priscilla*)- ırnak işaretleri içinde yaşanan hayata ironi yapmak hissidir ya da dünyayı bir çıtkırıldımın gözünden canlı yayın olarak görmeye kalkışmaktır. *Camp* iki türden oluşur: kasıtlı ve kasıtsız.

Mike Hodges'un *Flash Gordon* (1980) versiyonu; cumartesi sabahı serisini alaya alan nostaljik özel efektleri, Flash'ın kısacık şortlarının fetişleştirmesi ve hatta film müziği olarak Queen'i kullanmasıyla birlikte, birincisini sunar. Bu *camp* türü birçok anlamda 1990'ların ortalarından bu yana filmin, özellikle de Avustralya'daki filmlerin, hele ki Baz Luhrman'ın filmlerinin ve Todd Haynes'in çektiği bu tür açık eşcinsel filmlerin egemen biçimi olagelmiştir.

Kasıtsız *camp* ise, film yapımcıları fazla ciddileştiklerinde ya da ellerindeki materyalin gülünçlüğünün farkında olmadıkla-

rında ortaya çıkar: *The Bride of Frankenstein*'daki [*Frankenştayn'ın Nişanlısı*] (1935) Dr. Pretorius, *The Maltese Falcon* ve *The Big Sleep*'te (1946) Humprey Bogart'ın canlandırdığı karakterlerin kimi davranışları ve *The Sound Of Music*'deki [*Neşeli Günler*] (1965) özellikle toplu şarkı enkarnasyonu. Bu türden bir *camp*, filmin kendiliğinden gülünç olması dolayısıyla oluşan izleyici beğenisidir. Böylesi durumların belli örneklerinde, yönetmen, yapımcı ve oyuncuların birinci biçimde bir *camp* filmi çekmeye soyunup soyunmadığı dahi açık değildir.

Her ne kadar heteroseksüel filmlerdeki rol modellerin ironikleştirilmeleri olsalar da, gey izleyicilerin *camp* filmlerini gey rol modelleriyle özdeşleşmek için kullanmaları mümkündür. Beyaz perdedeki her eşcinsel erkeğin kurban ya da psikopat olduğu geçmiş onyıllar içinde, bu ne bir dizi güçlü figür ne de daha üst sınıf bir psikopat sağlamıştır. *Camp* filmlerinin patlama yapması -özellikle de pek çoğunu unuttuğumuz 1960'lar ve 70'lerin televizyon dizilerinin yeniden yapımlarını beyaz perdeye taşıma saplantısıyla birlikte- bir asırlık sinema sansürünün ardından gelen yaratıcı gerilimin bir anda serbest bırakılması olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda, *camp*'i tek gey kimliği ya da estetiği varsaymak hem potansiyel bir homofobik klişeleştirme hem de *camp*'i bütünüyle *'de-gay'* kılma riski taşır.

Yıldızlar

Otör kuramı ne denli önemli, Marksizm, göstergebilim, feminizm ve psikanaliz ne denli büyüleyici olursa olsun, sinemaya gitmemizin asıl nedeni bunlar değildir. Kamuya mal olmuş birkaç büyük isim -Woody Allen, George Lucas, Steven Spielberg ve zor durumda kalınırsa, James Cameron- yok değilse de, paramızı çoğunlukla Harrison Ford, Brad Pitt, Cameron Diaz ya da Gwyneth Paltrow'u görmeye harcarız. 1950'lerin Fransız *Cahiers Du Cinéma* eleştirmenleri, Humphrey Bogart ya da Marlon Brando'ya övgüler yağdırırken, aslında gönüllerinden geçen şey bu değildir. Laura Mulvey, izleyicilerin kendilerini erkek yıldızlarla özdeşleştirmesinden söz etmişti ancak bu bir oyuncuya saygı duruşundan çok, sinemanın işleyişine ilişkin bir analizdi. Eleştirmenlerin yıldızları ciddiye almaya başlamaları 1970'lere değin söz konusu olmamıştır. Bu analiz iki büyük ve birbiriyle kesişen yönden geliyor: üretim ve tüketim analizi.

Üretim

Ben Affleck ya da Jennifer Lopez'i tek başlarına saf yetenekler olarak göremezsiniz. Merhum J. T. Walsh kendisinden daha büyük birçok yıldızdan onlarca film çalmış (başlangıç olarak, Nicholas Cage ve Dennis Hooper'ı gölgede bıraktığı *Red Rock West*'e (1992) bakınız) ancak bir yıldız olamamıştır. Steve Buscemi, garip filmlerde bir ya da belki daha fazla unutulmaz performansa sahiptir, film ve televizyon dizileri yönetmiştir ancak yine de bir yıldız değildir. Yıldızlar medyanın çeşitli öğeleri tarafından yaratılır ve -ister kültürel sermaye anlamında, isterse de salt para anlamında- sermayenin üretimi olarak görülebilirler. Richard Dyer, *Stars* adlı kitabında bu üretimin dört alanından söz eder: teşvik, reklam, filmler ve eleştiri/yorum.

Teşvik, yıldız oyuncuların belli bir imge oluşturması için stüdyolar tarafından gerçekleştirilir; stüdyo sistemi günlerinde, bir oyuncunun hayatını, tanıtımına uygun biçimde neredeyse bütünüyle yeniden yaratabiliyorlardı. Gerçek doğum yerleri değiştirilir, talihsiz bir ismin yerini yeni bir isim alır (Archibald Leach, William Henry Pratt) ve erkek oyuncu eşcinselse, derhal bir kız arkadaş bulunurdu. Stüdyo, oyunların hayatlarını neredeyse bütünüyle kontrol edebilir ve hangi filmlerde görünebileceklerine ya da görünmeleri gerektiğini karar verebiliyordu. Warner Brothers bir takım oyunculara, MGM başka bir takım oyunculara sahipti.

Stüdyolar son derece özenli bir biçimde hazırlanmış biyografik bilgileri basına dağıtır, prömiyerlerde gösteriler hazırlar, söyleşiler ayarlar ve poster ve belli ürünleri onaylardı. Bütün bunlar mevcut bir yıldızın -ister tehlikeli, güzel bir genç kız olsun, isterse de güler yüzlü bir erkek olsun- imgesini güçlendirme amacıyla yapılırdı. Belki de en güçlü oyunculuk, yıldızların kendilerini oynamalarıdır; sözgelimi, Cary Grant filmle-

rinde genellikle kendisini oynamasıyla tanınır.

Bunun yanı sıra, bir de daha belirgin bir reklam söz konusudur: fragman, afiş, reklam panosu. İsmin filmin adının altında ya da üstünde, dikdörtgen afişin sağında ya da solunda, listenin başında ya da sonunda yazıyor olması ve 've -' şeklinde etiketleniyor olması bir oyuncunun konumu hakkında ciddi bir göstergedir. Son kategori aynı zamanda izleyiciye 'çarpıcı rol' olarak yansıtılmak durumundadır; gerçi Ben Affleck çok kötü bir film olan *Abysmal*'da (1998) 've Ben Affleck' denmesine karşın, çok fazla sahnede görülmektedir. Affleck'in kariyer gelişiminin izleri, *Mallrats*'ın (1995) video versiyonunun kapağındaki yokluğu ve kapağın bazı versiyonlarındaki görünümüne (filmdeki hâlinden farklı olarak, sakalsızdır), *Chasing Amy*'deki (1996) görünümüne ve *Dogma*'da (1999) alfabetik olarak listenin ilk sırasında olmasına değin sürülebilir. Daha sonra, *Pearl Harbor*'da (2001) yıldız konumuna yükselmiştir; adı afişte, filmin adının üstündedir ve yüzü Kate Beckinsale ve Josh Hartnett'in arasında yer alır. Ardından, *Good Will Hunting* (1997) ve *Armageddon* (1998) gelmiştir; artık açık bir biçimde bir filmi satacak bir isim olmuştur. (Öte yandan, *Gigli* (2003) sonrası...)

Affleck, post-Klasik Hollywood çağının ürünüdür. Oyuncuların sabitlendiği stüdyo sisteminin ortadan kalkmasıyla birlikte, reklam mekanizması daha dağınık bir hâl almıştır. Stüdyolar ürünlerini pazarlamak amacıyla, aynı temel soruların sorulduğu, aynı temel yanıtların verildiği söyleşiler ayarlamayı sürdürmektedir. Yine muhtemelen stüdyoların kontrolünde olan fan kulüplere ve fanzinlere artık oyuncunun daha önce rol aldığı filmlerin listelendiği resmi internet siteleri de eklenmiştir.

Bütün bunlar ile reklam arasındaki fark, birincisinin kasıtlı olmasıdır. Reklamda -reklamın kötüsünün olmadığını akılda tutalım- oyunculara ilişkin bilgiler basın tarafından 'keşfedilir' ya da görüşülen kişi bunları söyleyiverir. Bu, bu yıl kiminle gö-

rüştükleri, alkol ya da uyuşturucuyla verdikleri mücadele ya da birileriyle uygunsuz bir biçimde görüntülenmeleri hakkındaki ilginç detaylardan oluşabilir. Kevin Spacey ve Keanu Reeves gibi oyuncuların cinselliği hakkında içi boş spekülasyonlar hep olmuştur; Hugh Grant'in tutuklanması tabloid gazeteleri yok sattırmıştır. Gerçek bir skandal -bir tecavüz ya da cinayet suçlaması- görece enderdir ancak muhtemelen oyuncunun kariyerini bitirir. Ne var ki, uyuşturucu kullanma ya da aldatma masalları gerçekte bir yıldızın imgesine katkıda bulunur.

Ve tabii bir de filmin kendisi var: oyuncunun yaşam kaynağı. Geçmişte, bir oyuncunun oynayacağı film türünü stüdyo belirlerdi. Humphrey Bogart 1930'larda gangster filmlerinde oynarken, 1940'larda çok içen, yalnız dedektifleri oynamaya başlamıştır. Bogart'ın bu geçişi *The Maltese Falcon* (1941) ve *Casablanca* [*Kazablanka*] (1942) filmlerindeki başarısıyla birlikte gelmiştir. İkisinde de oynayacağı rolü kendisi seçmemiştir. Bogart'ın karakterleri sert, kanunların sınırında yüzen kişiler olurdu ancak büyük olasılıkla bu görünüşünün altında yumuşak bir kalp taşırdı ve bu iki özellik kolay incinebilir gibi görünmekle birlikte her an sert birine dönüşebilecek olan -neticede ikiyüzlü- bir kadın tarafından dengelenirdi. (Ve geri planda, yönetmen Howard Hawks'ın yarattığı yıldızlardan biri olan Lauren Bacall ile *To Have And Have Not* [1945] filmindeki ilişkisini akla getiren bir imge olabilir).

Harrison Ford'un kariyeri daha yakın dönemden bir örnek sunar. İlk yıllarında, *Star Wars* üçlemesinin Han Solo'su ve *Blade Runner* (1982) filminin Rick Deckard'ı ile birlikte, Ford'un karakterleri bir derece ahlâki karışıklık sunmuştur: paralı asker ve -handiyse- tecavüzcüdür. Ne var ki, 1980lerin sonları ve 1990'larda Ford'un karakterleri ahlâklı olmaya başlamıştır. Indiana Jones 1930'ların ırk ve cinsiyete bakışını sergiliyor olsa da, temelde ahlâklı biridir ve define arayışının nedeni kendisini değil, (her ne kadar müzenin bunlara sahip ol-

masındaki ahlâk asla sorgulanmıyor olsa da) müzeyi zenginleştirmektir. *Witness* (1985) ve *Working Girl* (1988) gibi filmlerdeki karakterleri ahlâk kurallarını gözetir ve hatta kendi deneyimleriyle güçlendirir. En sorunlu karakteri, *Regarding Henry*'deki (1991) başından vurulan kusursuz ve işkolik bir aile babasıdır. Bunların ardından -ki birçok insan hep aynı rolleri oynadığını düşünür- eğer zorunluluktan yapmadıysa, büyük bir sürpriz yapar ve *What Lies Beneath* (2000) ile karşımıza çıkar. İlk bakışta ilgili bir sevgili gibi görünür ancak filmin ilerlemesiyle karanlık geçmişi onu ve başrolü paylaşan diğer oyuncuyu yakalamak üzere geri gelir.

Dyer, yıldızların ayırımcı kullanım, mükemmel uyum ve sorunlu uyum biçimlerinde rol alabileceğini belirtir. Ayırımcı kullanımda, yıldız kişiliğinin belli açıları kullanılırken, diğerleri geri planda bırakılır: Nicholas Cage'in *Raising Arizona* (1987), *Red Rock West* ya da *8mm* (1998) filmlerindeki terbiyeli hâlleriyle *Wild At Heart* (1990) ya da *Snake Eyes* (1998) filmlerindeki kaçık karakterlerini karşılaştırın. Öte yandan, mükemmel uyum genellikle doğrudan belli türden bir yıldız için yazılır ya da rol dağıtımının ardından onun etki derecesine uygun hâle getirilir. Steve Martin komedilerini ya da Woody Allen'ın kendi filmlerinde canlandırdığı karakterleri anımsayın. Son kategori, oyuncuya yanlış rolün verilmesi ya da hâlihazırda yakın bir rolün yanlış şekillendirilmesi sonucunda oluşur. Kimi zaman bu sorun performansa baskın gelirken, kimi zaman da karakter tehlikeye atılabilir -kahraman rolleriyle tanınan oyuncular bir haini oynadıklarında, bu karakterin kurtarılmasında ısrarcı olabilirler- ya da yıldızın imgesi parlar ve rol dağıtımının uygunluğuna bakılmaksızın izleyici tarafından kabul görür. Dyer'ın örneği, *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) filminde Lorelei'yi oynayan Marilyn Monroe'dur. Romanın orijinalinde Anita Loos tarafından sinik, çıkarcı bir karakter olarak yazılmış ve başrolünü Carol Chan-

ning'in oynadığı Broadway müzikalinde de yine böyle oynanmış olmasına karşın, Marilyn Monroe masum biri olarak algılanmıştır.

Son olarak, bir de yerel gazetelerde çıkan röportajlardan belli oyuncular hakkında uzmanların kaleme aldığı Pocket Essentials kitaplarına değin geniş bir yelpazeye sahip olan eleştiri/yorum kategorisi var. Çabalarının takdir edilmesi de, abartılı oyunculuklarının saptırıcı bir şekilde yerilmesi de mümkündür. Bu eleştiriler; makaleler, söyleşiler, kişisel bilgiler ve diğer inceleme biçimlerini içerir ve oyuncu hayattayken ya da öldükten sonra yazılabilir. Bir tür üst yorumlama olmaları dolayısıyla, bunlar aynı zamanda geçmişteki eleştirilerle bir tür diyalog şeklinde bir oyuncunun tanıtımını, reklamını ve filmlerinin analizini de içerebilir. Yıldız doğasının incelenmesi, yıldızlığın bir parçasıdır.

Birçok oyuncu bu türden bir ilginin odağı olmayı başarmıştır; 1930'lar, 50'ler ve 60'lardaki başarıları sayesinde Grant; belli bir sert erkeklik türünü yansıtması sayesinde John Wayne; genç yaşta ölmeleri dolayısıyla James Dean ve Monroe... Öte yandan, ayın kalp çarpıntısı -Ewan McGregor, Leonardo DiCaprio, Matt Damon- genellikle paparazzi görüntüleriyle dolu olan ve geçici bir yıldız konumundan istifade etmek amacıyla hazırlanan kopyala-yapıştır biyografilerin konusudur.

Dyer ısrarla yıldızların tek, sabit, üniter bir konuma sahip olmadığının altını çizer. Grant'ın personası hem zarif bir beyefendiyi, hem de gergin bir genci içerir. Performansların hak ettiği değeri çok geç bulmaları da mümkündür; *Rebel Without A Cause* [*Asi Gençlik*] (1955) ya da *East of Eden*'da [*Cennetin Doğuşu*] (1955) Dean'in canlandırdığı kaygılı genç karakterinin özellikle de araba sahneleri ölümüyle ilgili bilgilerin ardından bambaşka bir anlam taşır. Cinselliği hakkındaki spekülasyonların oynadığı karakterin Plato ile ilişkisini daha farklı okumamıza yol açması da muhtemeldir. Bir yıldız nasıl

ki hak ettiği değeri bulamayabiliyor ya da abartılı oynamakla suçlanabiliyorsa, aynı şekilde arşivden çıkarılabilir ve yeniden değerlendirilebilir de.

Göstergebilimsel açıdan değerlendirildiğinde, yıldız pek çok gösterilene işaret eden bir gösterenler toplamıdır. Farklı zamanlarda farklı gösterenlerin baskın olacağı ya da belli bir dönemin belli türden çağrışımları diğerlerinden üstün tutacağı düşünülür. 1950'lerin 'masum' bir sinemaseveri *Pillow Talk* [*Yastık Sohbeti*] (1959), *Lover Come Back* [*Aşka Davet*] (1961) ve *Send Me No Flowers* [*Bana Çiçek Gönderme*] (1964) gibi filmlerdeki Doris Day/Rock Hudson ilişkisini, Hudson'ın AIDS kaynaklı bir hastalıktan öldüğünü bilen 1980'ler sonrası izlerkitlesinden bütünüyle farklı izlemiştir. Geriye dönüp bu filmlerde cinselliği hakkında somut kanıtlar bulmaya çalışmak imkansızdır; gösterenler mutlaka oralarda bir yerdedir ancak doğru yorumlanmamıştır.

Tüketim

Mulvey'in 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalesi, psikanalitik bir bağlamı, özellikle de Freudyen/Lacancı bir konumu yüklenir. İki tür bakış olduğunu varsayar: erkek kahramana yönelik özdeşleşmeci bakış ve kadına yönelik arzulayan bakış. Bu görüşte çok sayıda kilometre taşının yanı sıra, açık sorunlar da vardır. İlk olarak, evrensel bir izlerkitle konumu varsayımı söz konusudur: tabii ki erkek ve heteroseksüel ve muhtemelen beyaz ve orta sınıf. Kadın izleyici kıyafet değiştirmeli ve bir erkeğe dönüşmelidir. Elbette ki, cinsellik, ırk, cinsiyet ve sınıfın karakterlerle özdeşlememiz ya da empati kuramamamız üzerinde de beyaz perdede kimi görmek istediğimiz üzerinde de açık bir etkisi vardır.

Jackie Stacey, kadın izleyiciye ilişkin alternatif bir bakış açı-

sı önerir; bu Mulvey'in varsayımını kadın karakterlerle özdeşleşme ve erkek karakterleri arzulama biçiminde tersyüz etmekten daha karmaşık bir bakış açısıdır. *Stargazing* adlı kitabının yazım sürecinde, Stacey, İngiliz kadınların 1940'lar ve 50'lerin Amerikan kadın yıldızları hakkındaki -hayran mektuplarında ifade edilen, fan kulüp üyeliklerinde ya da sorular ve incelemelerde ortaya çıkan- hislerini araştırmıştır. Stacey izleyici tepkilerini ikiye ayırır: sinema içi ve sinema dışı.

Sinemada bir filmi izlemek bağlamı içindeki bu beğeninin, kadın yıldızın illâki cinsel anlamda düşünülmesi gerekmeyen görüntü ve eylemlerinin uzaktan, saf bir beğeni biçiminde geliştiği düşünülebilir. Yıldızlar erişilmez, elde edilemezdiler; başka bir dünyadandılar ve saygı duyulmaktaydılar. Diğer durumlarda, -saç kesimi, giyim, davranış- izleyici yıldız gibi biri olmak isteyebilir. Yıldız taklit edilecek bir rol modeldi. Dolayısıyla, bu, kadın yıldızların kamera önünde ve dışındaki eylemlerine hayranlık duymak, güçlerine imrenmek demekti. Doris Day ve Katharine Hepburn'ün kariyerini sürdürebilme ve kendi komedilerini oluşturabilmelerindeki hünerlerine hayran olunuyordu; Sharon Stone ve Sandra Bullock gibi yıldızlar da bu isimlerin günümüzdeki muadilleri olarak düşünülebilir. Böylesi bir güzellik, zeka ve güç izleyiciye ataerkil dünyanın korkunç gündelik yaşamından fantastik bir kaçış olanağı sunar. Kadın izleyicilerin Bette Davis ya da Rita Hayworth olamayacağı tabii ki açıktır ancak bir saatliğine de olsa karanlık bir sinema salonunda bu gerçekleşir.

Sinema dışında ise, bireyin beğendiği yıldızla arasındaki ilişkiyi gösterebilmek için yapabileceği pek çok değişim söz konusudur. Stacey'in çizdiği ilk yöntem, numara yapmaktır: çocukların oyunlarda Bette Davis ya da Paltrow olması ya da söz konusu yıldızın uzaktan akrabaları olduğunu iddia etmek gibi. İkincisi, yıldızın bireye benzediği biçimde bir algı söz konusudur; bu, saç rengi ya da belirgin bir bakış tarzı olabilir ve

böylelikle izleyici ile yıldız arasında bir tür aynılık hissi kurulur. Eğer bir benzerlik kurulamıyorsa, o zaman da taklit etmeye çalışılır: Monroe'nun ses tonu, Joan Crawford'un yürüyüş tarzı ya da sigarayı yakış ve tutuş tarzı gibi. Bu türden taklitler geçici heveslerdir ancak daha uç örneklerde -ki sıkça rastlanmaktadır- kadın izleyici, yıldızın saç kesimini benimseyerek ya da onun gibi giyinmeye başlayarak doğrudan yıldızın kopyası olmaya kalkışabilmektedir. Doğaldır ki, bu, maddi giderleri de içerir: kuaföre gitmek, ayakkabı ve elbise satın almak ve sair. Bu son özdeşleşme biçimi ekonomik tüketiciliği ve sermayenin dolaşımını da içerir.

Dyer ve Stacey'in her ikisinin yıldız analizlerinde de, para kazanmak temeldir. Dyer'a göre, yıldızlık manifestolarının birçoğu medyanın -film stüdyoları, film şirketleri, reklamcılar ve gazeteler- bir dizi üründen para kazanma yoludur: Affleck, Lopez, Monroe, Bogart. Aynı şekilde erkek yıldızların analizine de uyarlanabilecek olan Stacey modelinde ise, sermayenin kıyafet, güzellik malzemeleri gibi birbirinden farklı ürünler üzerinden dolaşımı söz konusudur. Filmler, bir tür şirket varlığı olarak her bir yıldızın konumunu ve imgelerinin hangi ideolojik görevi yerine getirdiğini yorumlayacak biçimde incelenebilirken, gerçek Affleck ya da Lopez'in incelemesini elde edemeyiz. En samimi betimleme, en dürüst söyleşi dahi sadece yıldızın imgesini ve para kazanma potansiyelini güçlendirmeye yarar.

Türler

Tür Nedir?

Yalnızca üç türün olduğunu öne sürmek mümkündür: belgesel, kurgu ve *avangart*. Bu üç tür, gerçeklik betimlemesine ilişkin tutumlar ya da sanatsal ifade arayışları tarafından ayrıştırılabilir. İlk filmler belgesel türünde olmuştur: bir trenin gelişi. Ancak olayların sahnelenmesiyle birlikte, kurgu düşüncesi ve anlatı egemen olmaya başlamıştır. Avangart film bir olguyu ne salt bir belgesel gibi ne de kaçınılmaz olarak anlatıyla erişilebilecek bir biçimde betimlemeye çalışır.

Bu üç tür -ya da, daha doğrusu biçim- içinde türler olarak etiketlenebilen belirlenebilir film sınıfları vardır. Nasıl ki birçok farklı belgesel biçimi -gözlemci, *docusoap*, gerçeklik programı ve sair- varsa, aynı şekilde, bir o kadar farklı kurgu biçimi vardır. Tür düşüncesi yalnızca filmlerle sınırlı değildir, diğer kültürel ürünlerde bulunabilir.

Amacımıza uygun olarak, türü dikkate değer bir biçimde

ayırt edilebilen bir karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı geleneğine sahip bir filmler grubu olarak ele alarak başlamak yerinde olacaktır. Bunun tartışılır olması muhtemeldir; zira *otör* kuramı ve *otörlük* kuramları birçok filmi aynı alışveriş listesiyle özdeşleştirme eğilimindedir. Tek bir yönetmen tarafından bir tür yaratılabileceği gibi, bir tür içinde de birçok yapıt vardır.

Tür kuramı 1970'lerde *otör* kuramına karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel edebiyat eleştirisinde, türlere ya da en azından bilimkurgu, fantastik, korku ve aşk romanı gibi popüler türlere tepeden bakma eğilimi söz konusudur. Benzer bir durum bireysel olarak *otörlerin* kutlandığı ve fakat türün sahtelik ya da yapmacıklık ürünü olarak reddedildiği film çalışmaları alanında da geçerlidir. Türler içinde yapıtlar ortaya koyan yönetmenlerin dahi -sözgelimi, Alfred Hitchcock- türlerine aşkın geldikleri düşünülür.

Öte yandan, Hollywood tarihinin türler tarihi olduğu ve kimi türlerin kabul edilebilir bulunduğu öne sürülebilir: Amerikan mitinin oluşumundaki rolleriyle Western ve gangster filmleri, feminizm açısından önemi dolayısıyla melodram ve psikanalitik söylemdeki yeri dolayısıyla korku. Bilimkurgu sinması postmodernizmle birlikte ortaya çıkmıştır; diğer türlerin destekleyicileri vardır. Ancak, yekten bir türü nasıl tanımlarız?

Tür Sorunu

Metropolis (1926), *The Day The Earth Stood Still* (1951), *Alphaville* (1965), *2001: A Space Odyssey* [*Uzay Yolu Macerası*] (1968), *Star Wars* (1977) ve *Gattaca* (1997) filmlerini düşünelim. Bunun bir bilimkurgu filmleri listesi olduğunu fark etmek güç değildir. Peki, ortak noktaları nedir? Bilimkurgu, gelecekte geçebilir; ancak *The Day The Earth Stood Still* eşza-

manlıdır ve *Star Wars* ya geçmişte geçer ya da geçmiş düşüncesinden hareket eder. Bilimkurgu uzaygemileri içerir; *Metropolis* ve *Alphaville*'de yoktur. Uzaylılar vardır; *Gattaca*'da yoktur. Bilimkurgu, insan ile teknoloji arasındaki ilişki hakkındaki anlatılar dizisidir; o hâlde, *Apollo 13* (1995) ve *The Dish* (2001) filmlerini de bilimkurgu olarak düşünmemiz gerekir.

Bu filmlerin birçoğu aynı zamanda başka şeylerdir de: *Metropolis*, bir distopya; *The Day The Earth Stood Still*, gerilim/alegoridir. *Star Wars*; bir Western, komedi ya da savaş filmidir ve *Gattaca* cinayet romanıdır. 1930'ların Universal filmlerinden 1950'lerin canavar filmlerine, *Alien* (1979) ve *Pitch Park* (2000) gibi filmlere değin, çoğu bilimkurgu filmi aynı zamanda korku filmi olarak da düşünülebilir.

Tek bir filmin pek çok farklı şeye sahip olmasını bekleriz: karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen, konu ve yapı. Kovboylar ve Kızılderililerin olduğu bir film, Western filmidir. Bir dedektif ve suçluların olduğu film suç; gangsterlerin olduğu film (bekleneceği üzere) gangster filmidir. Ortada işlenen bir suçun olduğu ve olayın aydınlatıldığı bir film, suç filmi; belli engellerin iki insan arasındaki aşkı geciktirdiği bir film ise, aşk filmidir. Anıt Vadisi'nde geçen filmler, Western; uzayda geçen filmler (*Apollo 13*'ü bunun dışında tutarsak) bilimkurgudur. İzleyici gülüyorsa, bu bir komedi filmidir; çığlık atıyorsa, korku filmidir. Bir film karanlık gölgelere ve tuhaf kamera açılarına sahipse, bu muhtemelen bir kara filmdir.

Ne var ki, yapılar biraz sorunludur; çünkü türden türe aktarılabilir. *Ten Little Indians* (1965), *Halloween* (1978), *Alien* ve *Pitch Black* filmlerinin hepsi de bir grup karakterin tek tek öldürüldüğü bir anlatıya sahiptir. *Alien*, bir uzaygemisinde kararlaştırılan bir kır evi cinayetidir (ve *The Thing* [*Şey*, 1982] Antartika'da mıdır;) ya da uzay boşluğundaki bir perili evdir (ikisi de aynı şeydir). *Casablanca* (1942) için de, *Reservoir*

Dogs (1991) için de, temelde neredeyse bütün olay örgülerinin yapısı aynıdır: felaket, kaos, yenileme ve yeni denge. Bir film bu yapıyı izlemiyorsa, bundan sapmanın yarattığı gerginlik muhtemelen konunun ta kendisidir.

Kalkedon yayınları'nın *Horror Movies* [*Korku Filmleri*] kılavuzunda, Colin Odell ve Michelle Le Blanc, korku filmlerini yapı, artı opsiyonel prolog ve epilog olarak üç perdeye ayırırken bundan yararlanır. Başlangıçta, olağan, mümkünse cennet gibi bir topluluk kurulur; ardından bir şey olur ve topluluğu böler. Bir ya da iki erkek kahraman (ve genellikle bir kadın kahraman) olağanlığı geri getirmek ya da yeni bir toplum kurmak için savaşmak ve kötüyü alt etmek üzere bir araya gelir. Prologlarda -bazen filmin hemen başında ve hatta film kadrosunun isimleri geçerken- kaosun kaynağı olarak özgün bir cinayet ya da travma gösterilir. *Halloween* filminde, bu, on beş yıl sonrasına geçmezden önce, Michael Myers'ın kız kardeşini öldürüşünün gösterilmesidir; *Friday the 13th* (*13. Gün*, 1980) ve *A Nightmare On Elm Street* (1984) de yine benzer bir olayı ima eder. (Opsiyonel) epilog, hainin ölmediğini (*Halloween*) ve hatta kadın kahramanı öldürmek için geri geldiğini (*I Know What You Did Last Summer*) ortaya çıkarır.

Benzer yapılar suç/gerilim filmlerinde de görülür: başlangıçtaki suç ya da suçun kaynağı, dedektifin gündelik yaşamı, suça ilişkin delillerin bulunması, suçu çözmeye doğru ilerleme ve düzenin yeniden sağlanması ve hatta kimi zaman da sonda birkaç değişiklik. *Seven* (1995) bu kalıba tam oturur; yine, düzenin belli belirsiz bozulduğu *Blue Steel* (1989) de öyle: bir mağaza soygunu, Jamie Lee Curtis'in canlandırdığı bir çaylak polis, bu çaylak polisin çözülmesine yardım ettiği bir cinayet serisi ve son olarak hainin suçunun kanıtlanması. Suç ve korku filmlerinin her ikisi de yasaların çiğnenmesini konu edinir; bu yasa, suç yasası da olabilir doğa yasası da.

Aynı şekilde, bir film, türe dahil olmaksızın da bu türün bir

öğesini kullanabilir. Filmlerin büyük çoğunluğu, asla anlatının merkezi olmasa da belli aşk filmi öğelerine sahiptir. Öte yandan, kimi zaman periferi öğelerin bir türü tanımlaması da mümkündür. Savaş filmleri türünü ele alalım. *Casablanca*, savaş sırasında, işgal altındaki Fransa'da geçer; hainler, Nazilerdir ve film karakterlerin tarafsız bölgeye kaçması ya da Direniş'e katılmasıyla biter ancak savaşı asla betimlemez. Anlatı İkinci Dünya Savaşı'nı içine almıyor olsa da, (bkz. *Barb Wire* [1945]) bir savaş filmi olarak düşünülmek zorundadır: keşke henüz savaşa katılmamış olan Amerika'da yönetilen soyutlama karşıtı propagandası da olmasaydı. Vietnam Savaşı filmleri nadiren çatışma betimler; *The Deer Hunter*'da (1978) yalnızca birkaç saniyeliğine perdeye yansır. *Apocalypse Now* (1979) ve *Casualities Of War* (1989) bir grup erkeğe odaklanır ve herhangi bir başka savaşa da uyabilecek anlatılar sunar.

Türleri Modelleme

Rick Altman yapısalcılığa dikkat çeken bir tür modelleme önerir: türler, anlambilimsel (*semantic*) ya da sözdizimseldir (*syntactic*). Anlambilimsel türlerde, belli bir dizi bileşen bekleriz: bir Vahşi Batı kasabası, bir Şerif, iyi ve kötü kovboylar, baskın yapan Kızılderilililer, çöller, altıpatlar silahlar ve atlar. Bu ölçütler tamamlandığında, bu tür, örneğin, Western filmi olarak tanımlanır. Öte yandan, sözdizimsel türde, belli bir anlatı yapısı beklenir; örneğin, bir kadının hoşlanmadığı bir erkekle tanıştığı ve fakat sonrasında ona âşık olduğu tür, bir romantik komedidir.

Ne üzücüdür ki, bir filmi hem anlambilimsel hem de sözdizimsel bir türün parçası olarak tanımlayabildiğimizi hissetmemiz mümkündür. Konu; ister kaçırılan kuzeninin peşine düşen ve Kızılderililerden intikam almak isteyen amca, yani,

John Wayne olsun, isterse de Wyatt Earp ve OK Coral'ın hikâyesinin çeşitli versiyonlarındaki ya da *High Noon*'daki (1952) gibi, kan davası olsun, Western'ler genellikle bir intikam olay örgüsüne sahiptir ve bu arada hâlâ Western'ler için geçerli anlambilimsel ölçütleri karşılıyordur.

Türlerin Tarihi

Her tür kendi tarihine sahiptir; ve tartışılır olmakla birlikte, her bir evreyi geçiş aralıkları farklılık gösteriyor olmasına karşın, hepsi bu tarihte ilerler. Bir tür doğmadan önce dahi, (geçmişe bakarak) bu türe ait filmlerin hâlihazırda mevcut olduğu söylenebilir. Geçmişe bakılacak olursa, hem *Psycho* (1960) hem de *Peeping Tom* (1960) kesme-biçme filmleri olarak düşünülebilir: bir erkek karakter (*Psycho*'da Norman Bates, *Peeping Tom*'da Mark Lewis) yakalanana ya da öldürülene değin, birçok kadını öldürür. Her iki film de zamanının sınırlarını zorlar ve kara mizah ya da röntgencilik hakkında bir film olarak yorumlanabilir. *The Texas Chain Saw Massacre*'ın (1974) yanı sıra, *Suspiria* (1976) gibi kimi Dario Argento filmleri ve daha sonrasında çekilen filmler de yine bu türden cinayetleri konu edinir ancak yalnızca *Halloween* ile birlikte, bir tür ortaya çıkmıştır. (Mark Whitehead'in Pocket Essentials'tan yayınlanan *Slasher Movies* kitabı bu alanı hayranlık verici bir şekilde inceler.)

Halloween'de, kesme-biçme filmlerinin bütün öğeleri mevcuttur: sapık katilin doğuşunun gösterildiği prolog, ana olay, katilin dolaşarak karakterleri tek tek seçtiği belli bir zaman ve mekân. Bu karakterler merak uyandıracak derecede yalıtılmışlardır -polis yoktur; ümitsiz ve çaresizdirler- ve başlangıçta arkadaşlarına ne olduğundan habersizdirler. Kurbanların genel bir özelliği vardır: cinsel ilişkiye girmiş herkes çantada keklik-

tir; tabii sigara ya da alkol kullananlar da öyledir. Diğerlerinden ayrılan biri de kesinlikle ölü demektir. Son olarak, geriye sadece bir ya da iki kurban kalır; bunlardan biri bakire bir genç kızdır. Her ne kadar çoğunlukla yanlış adamı öldürdüğü ya da adamın aslında ölmediği ortaya çıksa da (ki bu devam filmi çekileceği anlamına gelir), son bir gayret gösterip katili öldüren de yine bu kızdır.

Yalnızca *Halloween* patlamasının ardılları gelmemiş, aynı zamanda diğer filmler de kendi özelliklerini ortaya koymaya başlamışlardır. *Friday The 13th* filminde, okul kampında boğulan bir çocuğun (aslında onu temsilen) intikamı birçok cinayete yol açmış ve devam filmlerinin yanı sıra, öldürülen bir kız kardeşin intikamının olay örgüsünün itici gücü olduğu *Prom Night* (1980) gibi pek çok yalnızlık filmi çekilmiştir. Gerek yönetmenler gerekse de izleyiciler neyin beklendiğini gayet iyi bilir: olabildiğince çok sayıda insan öldürülmeli, izleyicinin içi gıcıklanmalı ve bir sonraki çığlık izleyicileri partnerine dönerek rahat bir nefes almaya teşvik etmelidir. *A Nightmare On Elm Street* (1984) ve devam filmleri yaratıcılığı yeni zirvelere (ve uçurumlara) taşımıştır. Bu filmler, kızgın Elm Sokağı sakinleri tarafından yakılan çocuk tacizcisi Freddy Krueger'in devam eden intikamını konu edinir.

Bu filmlerin çoğunda, kadın ana karakterler başroldedir: genellikle *Psycho*'daki kurban Marion Crane karakterini oynayan Janet Leigh'ın kızı Jamie Lee Curtis tarafından oynanır. Bu tür filmlerin 25 yaş altı erkek nüfusu üzerindeki inanılmaz popülaritesi, Carol J. Clover'ın erkeklerin kadınları tanımlamalarıyla ilgili sıradışı bir durumla karşı karşıya olduğumuzu belirtmesine neden olmuştur. Clover'ın *Men, Women And Chainsaws* adlı kitabı bu açıdan anlaşılır ve bilgilendirici bir kitaptır. Aynı şekilde, genç erkekler genç kadınların gizlice izlenmesini, tehdit edilmesini severler; çekim açılarının birçoğu da onları hainle değil, kurbanla özdeşleşmeye teşvik eder. Freddy

Krueger'in dâhiyane hazırcevapları, 1980'ler ve 90'lar süresince Arnold Schwarzenegger ve Bruce Willis gibi aksiyon yıldızlarının oynadığı sayısız filmin diyaloglarında yankılanmıştır. Yine, sıradışı katil Terminatör mükemmel bir babaya evrilirken, Krueger'in eldiveni (yanıbaşınızdaki oyuncakçı dükkânında bulabilirsiniz) sevimli ve korkunç *Edward Scissorhands'e* [*Makas Eller*] (1990) dönüşmüştür.

Kesme-biçme geleneği, türe ait olmayan filmlere de sızmaya başlamıştır. *Alien* (1979) hainin bir yaratıkla, ulaşılmaz bir yerin uzay boşluğuyla ve son kızın Ripley'le yer değişmesinin ilk örneklerinden biridir; ancak anlatı kalıbı aynı kalmıştır. *The Terminator* [*Terminatör*] (1984) zamanda yolculuk yapan bir sayborg; onu alt eden final kızı ise, Sarah Connor'dır. İntikam alan kadınlar, başıboş bir kocanın ahmakça eylemlerinin üçlü arasındaki hesaplaşma öncesinde kendisinin ya da karısının öldürülmeye çalışılmasına yol açtığı *Fatal Attraction* [*Öldüren Cazibe*] (1987) gibi filmlerin tam kalbindedirler. *What Lies Beneath* [*Gizli Gerçek*] (2000) ihanete uğrayan bir kadının kuşkularına bir de hayalet hikâyesi ekler.

En iyi dönemini yaşadığı iki onyılın ardından, tür sanki biraz yorgun düşmüş gibi görünmeye başlamış ancak ironik bir biçimde, çok daha başarılı yönetmenlerden birinin çoğunluğa katılmasıyla birlikte, türü canlandıracak yeni girişimler ortaya çıkmıştır. Nasıl ki *Friday The 13th* kendisini yeniden keşfettiyse, *Wes Craven's New Nightmare* (1994) da o denli bilinçli bir geri dönüşe sahne olmuştur: Craven'ın Krueger'i yönetmeye geri dönmesinin yanı sıra, Craven, Heather Langenkamp ve Robert Englund beyazperdede 'kendilerini' oynamışlardır. Craven, gerçeklik ile hayal gücü arasındaki sınırı incelemenin yanı sıra, bu ayrıcalığın ucuzlatılmasına ve bağlamının sulandırılmasına karşı durmuştur. Kendi niteliği açısından fazla zekice olmuş ve özel bir ilgi görmemiştir ancak *Scream* (1996) filmini olası kılmıştır.

Senaryosunu Kevin Williamson'ın yazdığı *Scream*'de karakterler kesme-biçme filmleri hakkında bilgilidirler; kimin öleceğini belirleyen kuralı bilirler ancak yine de tek tek öldürülürler. Filmin başarısı doğal olarak *Scream 2*'yi [*Çığlık 2*] (1997) beraberinde getirmiştir: aradan birkaç yıl geçtiği, hayatta kalanların yanına yeni karakterler eklendiği bu devam filminde bir taklitçi hayatta kalanları gizlice izler; ilk filmdeki olaylar yine burada da mevcuttur. Artan özgöndergelilik devam filmlerinin değerine ilişkin tartışmaları da içerir. Zaman içinde, *Scream 3* [*Çığlık 3*] (2000) çekilmiştir; bu, tıpkı John Carpenter (*Halloween*), Sean S. Cunningham (*Friday The 13th*) örneklerinde olduğu gibi, Kevin Williamson'ın yaratıcılığından yoksundur ve Craven kendi ayrıcalıklarından uzaklaşmıştır. Tıpkı *New Nightmare*'da olduğu gibi, mekân, başka bir filmin çekildiği bir stüdyodur. Özgün cinayet olaylarını yeniden değerlendirip gerçekte ne olduğuna dair daha fazla detay keşfettiğimizde, kesme-biçme filmlerinin kuralları bizim açımızdan yeniden oluşturulur. *Scream 3*, üçlemeyi sonlandırdığını öne sürer ancak kesme biçme çemberi, orijinal yaratıcı yetenekle ya da bundan bağımsız olarak önceden yeniden canlandırılmıştır.

Bu türden saptırıcı kesme-biçme filmlerinin yanı sıra, bunların parodileri de çekilmiştir. *Scary Movie* [*Korkunç Bir Film*] (2001), *Scream* 2'nin hâlihazırda kimi kesme-biçme filmlerinin ırkçı doğası üzerine yaptığı yorumlamanın yanına çok az şey eklemiştir. Neticede, *Scary Movie*, bir parodinin parodisiydi. *Shriek If You Know What I Did Last Friday The 13th* (2000) tam anlamıyla umarsızlık hissi vermiştir. Saptırma ve parodiye karşın, kesme-biçme sineması kimi diğer türler yiterken, herhangi bir ölme işareti göstermemektedir. *I Know What You Did Last Summer*, pek fazla sadık kalmadığı Lois Duncan romanı bir kenara bırakılarak, Kevin Williamson'un senaryosu sayesinde satmıştır. Bu, kaçınılmaz olan *I Still Know What You Did Last*

Summer [*Ne Yaptığını Hâlâ Biliyorum*] (1998) tarafından görmezden gelinen sinik bir devam filmi açılışıyla birlikte, kılıfına uydurulan bir olay örgüsündeki yüzsüz bir pratikti. Öte yandan, her iki filmin de 1990'ların Amerikan sınıf siyasetine ilişkin eleştirileri sayesinde kendilerini amorti ettiğini söylemek mümkündür. *Cherry Falls* (2000) bakireleri tehlikeye atarak klişeleri tersyüz ederken, *Legend* (1998) kent efsanelerine bağlı bir biçimde işlenen bir dizi cinayet olayında kafa karıştırabilmek için oyuncu Robert Englund'u ödünç almıştır.

Halloween ve *A Nightmare On Elm Street* filmleri çok sayıda isimsiz oyuncuya rol verirken, 1990'ların sonlarına doğru gençler hâlihazırda yıldız olmuşlardı ya da *Dawson's Creek*, *Friends*, *Buffy The Vampire Slayer* ya da *Party of Five* gibi televizyon dizilerinde deneyim kazanmışlardı: Joshua Jackson, Sarah Michelle Gellar, Jennifer Love Hewitt, Freddy Prinze Jr. ve Ryan Philippe. Karakterlerinde bıçağı tercih eden senaryo yazarı ya da yönetmen ya çok cesurdu ya da gerçekten ahmaktı. Gellar bu açıdan şanssızdı; Sunnydale'da vampirin (ve şeytanın ve robotun ve sayborgun ve...) kıçını tekmeleyen son kız olsa da, *Scream* 2 ve *I Know What You Did Last Summer*'da nalları dikiyordu. *Scream* 3'deki film içinde filmin oyuncularının *Stap* 3 gibi zırvalarda oynamalarına izin veren menajerlerine küfür ediyor olmaları muhtemeldir; ancak yine bu oyuncular Hollywood ilkgençlik/yirmi yaş üstü filmlerinin gerçek son kuşağı gibi de görünmemektedirler.

Tür, birçok yeniden yapımla süregider: Gus Van Sant'ın sahne sahne kopyaladığı *Psycho* (1998) filminde Anne Heche, Marion Crane rolündedir. Oyuncu aynı zamanda *I Know What You Did Last Summer*'daki potansiyel sapık rolüyle de hatırlanır. İnanılmaz bir biçimde, *The Texas Chainsaw Massacre* [*Teksas Katliamı*] (2003) özgün bir ustalıkla çekilmiş ve *Buffy*, *24*, *Six Feet Under*, *The OC* ve diğer birçok televizyon programından hatırladığımız Eric Balfour'a başrolü vermiştir.

Bir bütün olarak türlerin tarihi aynı zamanda birbirleriyle ilişkili oldukları, izleyici katılımının değiştiği ve yıldızların yer aldığı ya da bu türden yapımlarda yer almayı reddettiği filmlerin kendi tarihidir de. Çoğunlukla bildik bir yönetmenden öte, belli bir yıldız verili olduğunda, pek çok sinemasever için, bir Cuma ya da Cumartesi akşamı gideceği çok katlı bir sinemada ne izleyeceği açısından belirleyici olan öğe, ister kesme-biçme ya da *chick flick*, isterse de romantik komedi ya da bilimkurgu olsun, türdür. Türlerin büyüme ya da küçülme olasılıkları söz konusudur ancak türün tümden terk edilmesi pek de olası görünmemektedir.

Ulusal Sinema

Ulusal Sinemanın Doğası

Film dendiğinde, Hollywood'un akla gelmesi yönünde ciddi bir eğilim söz konusudur; kadim Tinseltown hiç tartışmasız film yapım dünyasının merkezidir ve burada harcanan para başka hiçbir yerde harcanmıyordur. Britanya sinemalarında gösterime giren filmlerin çoğunluğu Amerikan yapımıdır. Bunda kısmen film sayısının -ABD'de Britanya'dan çok daha fazla film çekilmektedir- etkisi söz konusudur; ancak yapımın yanı sıra, dağıtımın, yani filmleri dağıtan, gösterime sokan kişilerin tasarrufu da etkilidir.

Bir Hollywood filminde, dil genellikle İngilizcedir; kamera kullanımı, seslendirme ve diğer yapım öğeleri en azından yeterli düzeydedir ve izleyiciye sorun yaratması ya da sanatın cefasını çektirmesi pek de olası değildir (öte yandan, daha önceki bölümlerde, Spielberg'in yakın geçmişte çektiği filmler üzerine yapılan yorumları hatırlayınız). Bir Hollywood filminde

gerçek bir sanat ya da estetik olmayabilir; ne var ki, 90 dakika ya da daha uzun bir süre boyunca bakacağımız ya da kendimizi özdeşleştireceğimiz güzel biriyle bir panayır gezintisine tav oluruz. Kitabın bu sayfasına değin göz gezdirdiğim filmler ya Hollywood'da çekilmiştir ya da sayıları gittikçe artan Hollywood'un eşiğinde duran isimsiz bağımsız sinema kategorilerine aittir. Oysaki dünyanın diğer ülkelerinde çekilen filmleri göz ardı etmemek durumundayız.

Bu yapımların çoğunda bir dil engeli vardır ve bu altyazı sayesinde kısmen olsa aşılır. Yapımların değeri kimi zaman bir Hollywood yapımında görmeye alıştığımız türden olmayabilir. Filmler kültürel pratikleri betimleyebilir ve aşina olmadığımız kültürel önkabulleri içerebilir. Bu bakış açısını görmezden gelmektense, tüm güçlüklere göğüs gerilmelidir; kendisini Hollywood yapımlarıyla sınırlayan bir kişi bir bakıma harikalar dünyasını kaçırıyor demektir. *Crouching Tiger, Hidden Dragon*'un [*Kaplan ve Ejderha*] (2000) dünya çapındaki başarısı, illâki başrolde Jackie Chan'in olmasının gerekmediği pek çok Hong Kong filmini (açıkçası, bunlar daha ilgi çekicidir) görünür kılmıştır. Bollywood filmleriyle bilinen Hindistan, her ne kadar çok azı Batı'ya yönelik olsa da, gerçekte Hollywood'dan daha fazla film üretmektedir. Avrupa ve Latin Amerika'da çekilen filmler incelenmesi gereken yapıtlardır. Tabii bir de, İngiltere, İrlanda, Kanada (ki aynı zamanda Fransızca filmlere de sahiptir), Yeni Zelanda ve bu bölüm açısından en önemlisi, Avustralya'da çekilen İngilizce filmler vardır.

Ulusal sinema, en basit tanımıyla, belli bir ülkenin sinematik ürünüdür. Şüphesiz ki, birkaç paragraflık bir dilimde bunu başarmak kolay olmayacaksa da, gelin, şimdilik yanılsamayı sürdürelim. Bu tanıma göre, Hollywood'un kendisi bir ulusal sinemadır; sözü edilen ulus ise, Amerika Birleşik Devletleri'dir. Film çalışmalarında, Ulusal Sinema "yapım (fon aktarma ve üretim kolaylıkları sağlama) ve dağıtım ağı (gösterime

girmesini sağlama) bağlamında sorumluluk alan" belli bir ülkenin filmlerinin çalışmalarına verilen bir etiket olmalıdır.

Buna ek olarak, bu filmler, ulusal kimlik sergileme, eleştirme ya da yaratma üzerinden de çalışılabilir. Ulusal kimlik, belli bir ülkenin vatandaşlarının genelinin paylaştığı ya da topluluk tarafından bu şekilde tanımlanan özellikler bütünüdür. Kimlik; dil, hikâyeler, ideolojiler ve mitler yoluyla oluşturulur ya da tanımlanır ve ulusal iktidar yapısının egemen fertleri tarafından yöneten konumlarını aklamak amacıyla kullanılabilir. Bu özelliklerin bir sterotip ya da daha doğrusu bir arketip oluşturduğu düşünülebilir; beri yandan, yalnızca devlet tarafından da dayatılmazlar. Bireyler tarafından da oluşturulabilir, tanımlanabilir ya da karşı çıkılabilirler: bu düşünceyle eğlenerek de, bunu bir vatanseverlik eylemi olarak görerek de ulusal bir sterotip betimlenebilir.

Ülkeler arasındaki ulusal farklılıklar gibi, yapımların bağlamlarında da farklılıklar söz konusudur. Ulusal bir karakterin yaratılması devletin çıkarına geleceği içindir ki, pek çok ülkede hükümetler gerek ülkedeki vatandaşlarını yönetmek gerekse de ürünü (nesne ya da ideoloji ya da her ikisi birden) dışarı ihraç edebilmek amacıyla film endüstrisini desteklemektedir. Bu destek, yatırımda vergi indirimi, sinema ve televizyonlarda yerli ürünlerin gösterimine yönelik zorunlu kota uygulaması ya da Sanat Kurulları ve Film Komisyonları yoluyla doğrudan yatırım ya da yardım biçiminde olabilir. Paranın yatırılması oyuncu (genellikle parayı veren ülkeden), teknisyen ya da yer seçimleri gibi biz dizi şartı da beraberinde getirir. Para genellikle ortak bir proje için bir araya gelen yönetmen ve yapımcıya verilir ya da bir stüdyo bağlamı içinde değerlendirilir.

Film bittiğinde, geriye gösterime girmesi kalır; ancak bunun bir garantisi yoktur. İngiltere'de, gösterime girenden çok daha fazla film çekilir ancak yüzlerce film dağıtım zindanlarında çürümeye terk edilir. Ayrıca, en önemlisi Cannes olmakla birlik-

te, Londra, Berlin, Venedik, Melbourne'de film festivalleri düzenlenmektedir. Tabii bir de Robert Redford tarafından kurulan bağımsız film festivallerinin kralı Sundance Institute Festival var. İzleyici ya da jüri ödülü almak, dağıtım anlaşması imzalayabilmenin yollarının biridir ancak yarışma genellikle bir anlaşmaya yaklaşmanın değil, anlaşmayı piyasa sürmenin yeridir. Her ne kadar kazanılan ün oldukça değerli olsa da, bir festival tek başına bir filmin ticari başarı elde edebilmesi için yeterli olmaz. Uluslararası bir başarının garantisi olmayacağı için, yapımcı asıl parayı yerli piyasada kazanmayı amaçlamalıdır.

Teoriyle pratik her zaman örtüşmez. Clive Owen'ın bir kumarhanede iş bulan özenti bir yazarı canlandırdığı Mike Hodges yapımı *Croupier* (1997) filmi Britanya'daki ilk gösteriminde batmıştır; filmi izleyen (bir festivalde) nadir insanlardan biri olarak, bunun hiç de adil olmadığını söyleyebilirim. Asla bir *Get Carter* (1971) ya da *Flash Gordon* (1980) olamasa da, bir gezintiyi hak ediyordu. Beklenmedik şekilde Amerika'da *hit* olmasının ardından ise, Britanya'da biraz daha geniş bir dağıtımı gerçekleşmiştir. Tersine, *Memento* (2000) ve *O Brother, Where Art Thou?* [*Nerdesin Be Birader*] (2000) gibi ABD yapımı filmler de, Amerika'da piyasaya sürülmezden önce, Britanya'da gösterime girmiştir.

Bir diğer gelir kaynağı ise, televizyon ve videokaset/DVD haklarıdır. Fransız kablolu televizyon kurumu Canal Plus gerek Fransız filmlerinin gerekse de genel anlamıyla Avrupa filmlerinin ve hatta daha bağımsız görüşlü kimi Amerikan yönetmenlerin filmlerinin alışıldık yatırımcısıdır. Britanya'da azınlıklara hitap eden bir kanal olarak kurulan Channel 4, televizyon gösterim hakları karşılığında film yapımına fon ayırmaktadır. Ne üzücüdür ki, FilmFour yapım kanadının görece küçük miktardaki para kaybı ve reklam gelirlerindeki düşüş, şirketin yakın gelecekte yapım ve dağıtıma katılmasının pek de mümkün olmadığını göstermektedir. BBC de zaman zaman

sinema filmlerine fon ayırmaktadır; öte yandan, önceleri bu filmler, oyuncu ve teknisyen sendikalarıyla yapılan anlaşma uyarınca ve kısmen de televizyon prömiyerinin izleyici sayısını azami sayıya çıkarabilmek amacıyla, yalnızca Britanya dışındaki sinemalarda gösterime girebiliyordu.

Daha az ticari filmlerin yönetmenleri ise, genellikle birden çok kurum ve ülkeden fon almak ve her birinin kendine özgü taleplerini karşılamak durumunda kalırlar. Bir Peter Greenway filmi olan *The Baby Of Mâcon* (1993), örneğin, İngiliz fonunun yanı sıra, Hollanda, Fransa ve Almanya'dan para talep etmek zorunda kalmıştır. Şu hâlde, bu bir İngiliz filmi midir? Öte yandan, Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion tarafından çekilen, Yeni Zelanda ve İskoçya'da geçen ve iki Amerikalı yıldızın -Harvey Keitel ve Holly Hunter- rol aldığı *The Piano* (1993) da bir Avustralya filmidir. Çok daha karmaşık olabileceğini söylemiştim.

Daha fazla örnek: Kanadalı yönetmen Atom Egoyan'ın *Felicia's Journey*'i [*Felicia'nın Yolculuğu*] (1999) İngiltere'nin Birmingham kentinde çekilen bir ABD/Kanada ortak yapımıdır. *Dark City* (*Gizemli Şehir* - 1997) ve *The Matrix* (1999) filmlerinin her ikisi de Amerikan şirketlerin -ki bu, Amerikan'dan ne anladığınıza bağlıdır- sahibi olduğu Avustralya merkezli stüdyolar tarafından çekilmiştir. Twentieth-Century Fox, Avustralyalı Rupert Murdoch'un imparatorluğunun bir parçasıdır ve muhtemelen diğer stüdyoların mülkiyetinin izini Japon ve kimi diğer Doğu Asyalı yatırımcılara değin sürmek mümkündür. *Dark City* ve *The Matrix* muhtemelen Amerikan piyasası hedeflenerek çekilmiştir; tıpkı, Fransa'da geçen, Avustralya'da çekilen, yönetmenliği Avustralyalı bir yönetmenin üstlendiği, son dönemdeki filmlerinin çoğunluğu Hollywood'da çekilen Avustralyalı başrol oyuncusunun yanı sıra birçok İngiliz oyuncunun ve tuhaf bir Amerikalının rol aldığı *Moulin Rouge* (*Kırmızı Değirmen* - 2001) gibi. Bu film, bir

Avustralya ihracı mıdır? Yoksa Avustralya kaynaklarının Amerikalılar tarafından sömürülmesi midir?

Ulusal Sinemalar

Bu hacimde bir kitabın çok sayıdaki Ulusal Sinemanın bütün örneklerini betimlemesinin mümkün olmadığı açıktır. Ayrıca bazı ulusal film akımları da gelecek bölümde ele alınacaktır. Burada ise, Avustralya'nın durumuna odaklanmak niyetindeyim ancak öncelikle diğer kimi sinemalara kısaca değineceğim.

Fransa, en önemlisi 1960'lar ve *Nouvelle Vague* (bir başka deyişle, Yeni Dalga) olmak üzere, birçok film yapım döneminden geçmiştir. *Otör* kuramını oluşturan *Cahiers Du Cinéma* adlı sinema dergisinde yazan eleştirmenlerin birçoğu kendi filmlerini çekmeye başlamıştır. Bunların en önemlileri, Jean-Luc Godard, François Truffaut ve Claude Chabrol'dur. Bu film yapımcıları kuşağı çizgisel olmayan, ahlâki açıdan belirsiz, üslup olarak karmaşık filmler çekerek, bir önceki kuşağın sinemasından belirgin bir kaçışı amaçlamıştır. Godard, Paris sokaklarında ya da arkadaşlarının evlerinde çekimler yaparak ve oyuncu kadrosunda genellikle arkadaşlarına ve onların sevgililerine yer vererek, filme yeni bir olabilirlik hissi getirmiştir. Onyılın ilerleyen yıllarında ise, filmler daha politik olmaya başlamıştır. Bu kuşağın en önemli filmi muhtemelen Godard'ın çektiği *A Bout De Souffle* (1959) adlı filmdir.

İspanya'nın film tarihine ülkenin siyasi durumu egemendir. General Francisco Franco diktatörlüğü dolayısıyla, 1936-1975 yılları arasında ne tür filmlerin çekilmesine izin verileceği konusunda çok katı sınırlandırmalar olmuş ve film çekilen diğer birçok ülkeden farklı olarak, hiç okul ya da ekspres tren filmi çekilmemiştir. Franco'nun ölümünden sonraki yıllarda ise, kurallar o denli gevşetilmiştir ki günümüzde İspanya, tar-

tışılır olmakla birlikte, Avrupa'nın en liberal ülkesi olabilmiştir. Pedro Almodóvar bu yeni ahlâktan en iyi şekilde yararlanarak gey, lezbiyen ve travesti karakterin yer aldığı, Kilise ve polisin ikiyüzlü olarak betimlendiği, tecavüz ve cinayetler içeren ve film yapım kültürünün içine nüfus eden filmler çekmiştir. *La Ley Del Deseo* (1987) uluslararası anlamda çığır açan bir film olmuş, ardılı, *Mujere Al Borde De Un Ataque De Nervios* (1988) daha büyük bir başarı elde etmiştir.

Japon sineması kısmen Batı sinemasından daha farklıdır; ya da devamlılık kurgusunu fetişleştirmediği için, en azından Klasik Hollywood sinemasından daha farklı görünür ve hissedilir. Aynı zamanda, bu sinema Japon karakterlerin temsillerini sürdürür; Dünya Savaşı'nda kullanılan ilk atom bombası, sık yinelenen konulardan biridir. Japonya'dan gelen filmlerin büyük çoğunluğu, estetiğinin oldukça farklı olduğu da hesaba katıldığında, sanat sineması kategorisine girer. *Hiroshima, Mon Amor* (1959) izleyiciyi Fransız Yeni Dalga'dan Alain Resnais'in bir ortakyapımına ve İkinci Dünya Savaşı'nın bir birey üzerine etkileri derin düşüncelere dalmaya çağırır. Aynı kaygılara Godzilla filmlerinde de, çığır açan anime *Akira* (1988) ve Shinya Tsukamoto'nun muhteşem *cyberpunk* kabusu *Tetsuo* (1991) gibi filmlerde de rastlamak mümkündür. Japon sinemasının dört büyük ismi şunlardır: Yasjiro Ozu (*Tokyo Monotogari*, *Tokyo Story*, 1952) Kenji Mizoguchi (*Saikaku Ichidai Onna*, *The Life Of Oharu*, 1952), Akira Kurusawa (*Shichinin No Samurai*, *Seven Samurai*, 1954) ve Nagisa Oshima (*Ai No Corrida*, *In The Realm Of The Senses*, (*Tutku İmparatorluğu* - 1976).

Avustralya Sineması

1990'ların başlarında çekilen üç Avustralya filmini temel alarak, ülkenin queer bakış açısı hakkında bilgi edinmek

mümkündür: *Strictly Ballroom* (1992), *Muriel Wedding* (1994) ve *The Adventures Of Priscilla, Queen Of The Desert* (1994). Bu filmlerin üçü de *camp* öğeleri taşır ve farklı derecelerde akışkan cinsellikler, Abba takıntısı, sonradan güzelleşen bir anlatı, bir nebze postmodern benzek ve parodi sunar. Bu üç sıradışı film, Oscar ödüllü *Shine* (1996) ile birlikte, uluslararası düzeyde gişe başarıları elde etmiştir. Öte yandan, 1990'lar Avustralya sinemasının bir de karanlık yüzü vardır: *Romper Stomper* (1992; Yeni Zelanda tarafından finanse edilmiştir) filminde, Footscray'deki dazlak kültürün ırkçılığı; *Head On* (1997) filminde cinsellik, uyuşturucu ve mülteci olmanın çok daha karanlık bir incelemesi; paranoyak, atlama kurgulu *Kiss Or Kill* (1997) ve gerçek hayattan bir suç uyarlaması olan *Chopper* (2000). Tümü birlikte ele alındığında, karşımızda tarihinin en sağlıklı dönemini yaşayan ve ardından kendi başarısının kurbanı olan bir ulusal sinema vardır.

Avustralya, başarılı bir sinema için son derece uygun bir konumdadır; filmlerinin dili İngilizce'dir ve dolayısıyla hem eski sömürgeci güç İngiltere'yi hem de ABD'yi hedefleyebilir. Ne var ki, Avustralya sinemasının ticari başarısı yüzyıl içinde inişli çıkışlı bir tablo çizmiştir. İlk sinema filmi, Avustralya'da çekilmiştir: *Story Of Kelly Gang* (1906). Yine, sessiz çağın ortalarında ülkede dikkate değer sayıda film çekilmiş ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında üretim hızlı bir biçimde seyrelmiştir. *The Overlanders* (1946), *A Town Like Alice* (1956) ve *On The Beach* (1959); üç film de Avustralya'da geçer ancak hiçbiri ülkenin kendisi tarafından finanse edilmemiştir. 1970'lerdeki sözde bir Yeni Dalga'ya ve Peter Weir, Fred Schepisi, Bruce Beresford ve iki George Miller'ın ilk filmlerine değin Avustralya'da ciddi bir yapım söz konusu olmamıştır.

Bu yeni akım -kısmen de olsa- 1970'de, sinemanın gelişimini devlet eliyle finanse etmek üzere Australian Film Development Corporation'ın (sonraki adıyla, Australian Film Com-

mission [AFC]) kurulmasıyla ortaya çıkmıştır. Ayrıca, bireysel bazda fon ayıran kimi organlar da vardı. Bu, yatırımın kendisini amorti etmesine izin veren bir dizi vergi düzenlemesi ile güçlendirilmiş ve böylelikle kişiler filmlere fon ayırmaya teşvik edilmiştir. 1980'lerin ortalarında, vergi yasasının değişmesiyle birlikte, sektör, 1988'de AFC, Australian Film Finance Corporation ile güçlendirilene değin, bir kez daha düşüşe geçmiştir. AFFC filmlere finansal destek sağlayacak yıllık bir bütçeye sahiptir; en dikkate değer olanı Special Broadcasting Service (SBS) olmakla birlikte, çok sayıda televizyon istasyonu ve Southern Star gibi yapım şirketleri, diğer gelir kaynaklarıdır. 1970'ler ve 80'lerin başlarının başarılı yönetmenlerinin çoğu Amerika tarafından kapılmıştır: bakınız, *Dead Poets Society* (*Ölü Ozanlar Derneği* - 1989) ve *The Truman Show* (1998) filmlerinin yönetmeni *Weir*. 1980'lerin ortalarında, uluslararası düzeyde dikkatleri üzerine çekebilen tek film, bir Avustralya sterotipinde oynanan, Outback'ten New York'a giden bir karakterin konu edildiği *Crocodile Dundee* (*Krokodil Dundee* -1986) olmuştur.

Daha yakın dönemde ise, Hollywood stüdyoları, Avustralya sinemasına sızmaya başlamıştır. Bu kısmen 1990'ların başıyla birlikte, uluslararası piyasaya girmeyi başarmış olan bağımsız tarzda sıradışı filmlerden daha fazla bulma çabasından, kısmen de yerli teknisyenleri 1970'ler ve 80'lerin gişe filmlerinde İngiliz teknisyenlerden yararlanıldığı gibi kullanabilmek kaygısından kaynaklanmıştır. Fox (en nihayetinde, sahibi, Avustralyalı işadamı Rupert Murdock'tur) *The Matrix* üçlemesinin çekimlerinin geçtiği Sydney'de stüdyolara sahiptir; Warner Brothers ise, Queensland'de bir stüdyoya sahip olmak için Village Roadshow ile birlikte çalışmıştır.

Bu arada, filmlerin Avustralya içindeki dağıtımı da yine Amerikan stüdyo ve dağıtımcıları ile açık bağlantıları olan Fox Columbia Tristar, Roadshow Film Distributors ve United

International Pictures adlı şirketler tarafından gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, Hoyts, Village Roadshow (Warner Village ve Greater Union olarak da bilinir) ve Amerikan destekli şirketlerden biri olan Reading ülkenin önde gelen sinema zincirleri arasındadır. Aynı zamanda büyük kentlerde başarılı bir sanat ağı da söz konusudur.

Şu hâlde, Avustralya filmlerinde betimlenen Avustralya ulusal karakteri nedir? Avustralya bir göçmen topluluğudur ya da göçmen bir geçmişten, ağırlıklı olarak son birkaç yüzyılın İngiliz sömürgelerinden gelir. Diğer Avrupa ulusları da Avustralya'ya göç etmiştir; *Death In Brunswick* (1990) ve *Head On*'da Yunan-Avustralyalı topluluk temsil edilir. İkinci film aynı zamanda Vietnam ve Kore'den gelen göçmenleri de temsil eder. Batı kültürünün ülkeye empoze edildiği ve kentlerin gerçekçi olmadığı hissedilir (bakınız, Sydney'de çekilen *The Matrix*). Öte yandan, karakterlerin kendi kahramanlarını kendilerinin keşfetmelerini sunan çoğu yol filmi aynı dönüşüm hissini vermez. *Priscilla*'daki travestilerden ikisi Outback ve King's Canyon'da yaşadıkları deneyimlerden hareketle, evden daha iyi bir yerin olmadığı, manzaranın anlaşılamayacak denli yabancı olduğu sonucuna varırlar.

Filmler Avustralya'nın birçok ulusal (erkek) sterotipini sunar: ormancı (Krokodil Dundee), öncü, ANZAK askeri (bkz. *Gallipoli*, 1981), serseri, kent kabadayısı (*Head On* filmindeki Ari) ve becerikli, neşeli ve fakat çok çalıştığı hâlde, yoksul kalan, sıkıcı ve şovenist işçi, yani *ocker*. Robert Sitch'in Working Dog ekibi ile birlikte geliştirdiği ve yönettiği *The Castle* (1997) ve *The Dish* (2001) filmlerinin ikisi de bu sterotipin örneklerini sunar. İlk filmde, Kerrigan ailesi, bölgedeki havaalanının genişletilecek olması nedeniyle, huzurlu evlerinden tahliye edilmekle karşı karşıya kalır. Baba Kerrigan buranın onun ailesinin evi olduğunu, dolayısıyla *yıkılamayacağını* düşünür ve sonunda istediğini almayı başarır. Film Kerrigan ailesini be-

timleyiş biçimi açısından eleştirilebilir; çocuğun dış-ses anlatısı ile gördüklerimiz arasındaki ironik farklılıklar aileyi gülünç duruma sokar. Dahası, bu geniş ailede Yunan ve Lübnan asıllı karakterlerin de olmasına karşın, aile fertlerinin kendilerini mülksüzleştirilmiş Aborjinlerle kıyaslaması da ırkçı gibi görünme riskini barındırır.

The Dish, Avustralya'nın dünya sahnesinde rol aldığı bir dönemin anılarında, 1969'daki aya inişin ses ve görüntüleri eşliğinde huzur arar. Amerikan büyükelçiliğinden resmi bir ziyaretçinin gelmesinden kısa süre önce, radyo teleskop geçici bir süre Apollo 11 ile irtibatı kaybedince, ekibin gözüpek üyeleri astronotu taklit eder ve her şey yolundaymış gibi davranırlar. Bu kişi, anlatının akışı sırasında değişen ve Sam Neill'ın çerçeveleme anlatısına (50'lik bir baba gibi sürekli hırka giyer, pipo içer), teleskopu yaşlı bir adam olarak ziyaret etmesine karşın, en sonunda anlayışlı birine dönüşen tutucu NASA temsilcisidir. Working Dog bunun öncesinde bir üçlü-filme sahipti; bu, ilk bakışta Warner Brothers'a bağlı kuruluşlardan biri olan Village Roadshow ile ilgili gibi görünür ve aslında daha çok Amerikan filmini uluslararası bir izlerkitlenin anlayabileceği bir dile çevirme anlamında kasten kullanır. Ulusal karakter dünya izleyicisine en yalın hâliyle sunulur: gülünecek ve hayranlık duyulacak biri olarak.

Ulusal Sinemayı Tartışmadaki Güçlükler

Ulusal sinemayı tartışmadaki güçlüklerden ilki, ulusun bir filme ne türden bir katkı sağlayabileceğini tanımlamada yaşanır. Amerikalı olmayan yönetmenler Hollywood tarafından finanse ediliyor, Hollywood, film çekeceği yeni ülkelerdeki vergi korumalarının ardına düşüyor ya da gelecek kuşağın gişe filmleri için yeni teknisyenlerini arıyorken, uluslararası ser-

maye akışı bunu sadece daha da çetrefilli bir hâle getirecektir.

Bir sonraki güçlük, çoğumuz açısından, herhangi bir ulusal sinemanın üzerimizdeki etkisinin en iyi ihtimalle dahi kısmi kalacak olmasıdır. Richard Lowenstein'ın John Birmingham ile ortak uyarlaması olan ve Brisbane, Melbourne ve Sydney'de geçen *He Died With A Felafel In His Hand* (2000), bir İtalyan film festivalinde gösterilmesinin yanı sıra 2001 Melbourne Film Festivali'nin de kapanış filmi olmuştur. Henüz bunun dışında bir gösterimi olmamıştır. Yalnızca en başarılı filmler ya da sanat filmlerinde görüldüğü gibi, en sanatsal filmler ithal edildiği içindir ki, en kişisel filmden en ticari olana değin bütün bir spektrumu görme olanağımız asla olmaz.

Son olarak, bir de ulusal özellikleri tanımlama güçlüğü söz konusudur. Yapım ve dağıtımdaki ayrıntılar görece daha kolay belirlenebilirken, bir filmin özgün bağlamının doğasını saptamak çok daha zordur. Edward Said, *Orientalism* (1978; *Oryantalizm*, 1998) adlı kitabında, Batı tarafından Şark'a -yani, Mısır ve Arap ülkelerine ve hatta Çin, Japonya ve diğer Doğu Asya ülkelerine- atfedilen tutarlı bir değerler bütününü saptar. Yakın, Orta ve Uzak Doğu terimleri dahi, Batı'yı eril, mantıklı ve modern; Doğu'yu dişil, mantıksız ve eski kafalı olarak tanımlayan Avrupa merkezli yanlılığın bir parçasıdır. Dolayısıyla, kendi değerler bütünümüzü ve gereksinimlerimizi bir ulusta algıladığımız şeye empoze etme riskimiz her zaman vardır. Aynı şekilde, belli bir kültür içindeki değerlerin kendi ulusal özelliklerinin ayrıntıları hakkında yansız bir biçimde konumlandırılamamaları da yine mümkündür. Bir filmin doğrudan bir kültürü temsil ettiğini varsaymak ya da bir *otörü* bir ulusun tanımlayıcısı olarak görmek fazla naif olmak anlamına gelir. Ancak, şüphesiz ki, ne denli çok film izlenirse, o denli çok ayrıntı açıklığa kavuşur ve anlamlanır.

Film Akımları ve Türleri: Açıklamalı Liste

Bu bölüm, bazıları hâlihazırda kitapta tartışılmış olan önemli akım ve türleri tanımlama yönünde bir çabayı içeriyor. Asla tümünü kapsayamacağını belirtmekle birlikte (kaç ülkede film çekilmekte olduğunu ve dolayısıyla kaç yeni dalganın çıkmış olabileceğini bir düşünün), en azından açıklamalı bir bütün olduğu düşünülebilir. Her başlıkta söz konusu film akım ya da türünden izlenmeye değeceğini düşündüğüm bir filmi önerdim.

Abartı Komedi (Slapstick Comedy)

Kıç üstü düşmeler, kovalamalar, kremalı turta, bir kova su ve çokça ısrar; bir başka deyişle, tipik bir Cuma gecesi bar sonrasından ibaret olan KOMEDİ dalıdır. Sessiz çağda ve bunun hemen sonrasında genellikle aynı karakter ya da karakterlerin oynadığı yüzlerce örneği çekilmiştir. Buster Keaton ve

Hary Lloyd fiziksel komedinin efendileriyken, Charlie Chaplin kimi açılardan daha duygusaldır. *The Music Box* (1932).

Alman Dışavurumculuğu

Birinci Dünya Savaşı sonrası ile 1930'ların başları arasında Alman sinemasında ortaya çıkan bu akım eğik kamera açıları ve gerçeklikten öte, ışık ve gölge kullanımlarıyla bilinir. Anlatılar genellikle masallarından ya da GOTİK KORKU hikâyelerinden beslenir ve psikolojik durumları irdeler. Bu akım 1920lerin ortalarında Almanya'da çalışmakta olan Alfred Hitchcock üzerinde doğrudan bir etki bırakmıştır. Uygulayıcılarının bazıları Amerika'ya göç etmiş ve burada ilk olarak 1930'ların Universal korku filmlerini, ardından da KARA FİLM'in bakış açısını etkilemiştir. *Das Kabinett Des Dr Caligari* (1919).

Anime

Genellikle çizgi romanlardan (manga) esin alan ve kahramanları görece batılılaştırılmış bir biçimde sunan Japon çizgi filmleri. Hızlı anlatıları BİLİMKURGU türünü çağrıştırır; çoğunlukla süper güçlere sahip mutantlar rol alır. *Akira* (1988).

Arkadaşlık Filmi

Sürekli didişen ancak birçok sorunda birbirine yardım eden iki erkek arkadaşın başrolde olduğu film türüdür. Kadınlar geri plandadır ve genellikle eşcinsel bir alt metin vardır. İki arkadaş genellikle farklı ırk ve sınıftandır. Arkadaşlık filmlerinin kimi diğer türlerle kesişmesi de mümkündür: DEDEKTİF,

YOL FİLMİ, BİLİMKURGU, SAVAŞ ve sair. Kadın arkadaşlık filmleri de vardır ancak bunların sayısı oldukça sınırlıdır: bakınız *Thelma And Louise* (1991); tabi, eğer bakmak zorundaysanız. *Thunderbolt And Lightfoot* (*Yıldırım Emri* - 1974).

Aşk Filmi

Anlatının temelinde birbirine âşık olan ve önlerindeki engellerin üstesinden gelen iki kişinin yer aldığı film türüdür. Genellikle kadınlara yönelik bir tür olduğu düşünülür. *Before Sunrise* (*Gün Doğmadan* - 1995).

B Filmi

1930'lar ve 40'ların stüdyo sisteminde, prestijli bir filmin yani, bir A filminin yanı sıra gösterilmek üzere çekilen film. Geriye dönüp bakıldığında, bu filmlerin pek çoğu A Filmlerinden daha ilgi çekicidir. *Detour* (1945).

Bağımsız

Stüdyo denetiminden bağımsız çekilen, genellikle düşük bütçeli filmlerdir; çoğunlukla SANAT SİNEMASI'na yakın kişisel anlatımlardır. Sınırlı orandaki bağımsız dağıtımla birlikte, sözde bağımsız filmler genellikle stüdyoların parası ile tamamlanır ve yine onların diğer yapıtlarıyla birlikte dağıtılır. Bazı stüdyolar beklenmedik başarılar elde edecek sözde bağımsız yapım ya da ürünler ortaya koymak üzere tahsis edilen departmanlara sahiptir. Terim yalnızca 1980'ler ve 90'ların Amerikan filmleriyle ilişkili olarak gerçek bir anlama sahiptir. *Clerks* (*Tezgâhtarlar* - 1994).

Belden Aşağı Komedi (Gross-Out Comedy)

Vücudun işleyişi, cinsel organlar, yiyecekler, dışkı, cinsellikle saplantılı, genel bir zevksizliğe sahip KOMEDİ alt türüdür. *There's Something About Mary* (*Ah Mary Vah Mary* - 1998).

Bilimkurgu

Genellikle KORKU ile örtüşen bir film türüdür. Anlatı çoğunlukla bilim ya da teknolojinin önemine odaklanıyor olsa da, bu gittikçe artan bir biçimde sadece pek çok özel efekti bir arada kullanabilmenin bahanesi olmaya başlamış ve uzay boşluğunda çıkılan ışık yolculukları görebilmemiz, uzaydaki patlamaları duyabilmemizden de anlaşılacağı gibi, bilimsel mutlaklık rafa kaldırılmıştır. *Alien* (*Yaratık* - 1979).

Chick Flick (Kadınlara Yönelik Filmler)

Sleepless In Seattle (1993) filminden alınan hafif küçümseyici bir terim olarak, bir erkekten çok bir kadına hitap etmesi muhtemel olan hemen her film için, özellikle de başrolde güçlü kadın karakterlerin yer aldığı MELODRAMLAR için kullanılır. 1990'ların sonlarında, sinemalar, kadın izlerkitleden istifade edebilmek için bu tür filmleri büyük spor müsabakalarıyla çakışan saatlerde gösterime koymaya başlamıştır. *An Affair To Remember* (*Unutamadığım Aşk* - 1957).

Çılgın Komedi (Screwball Comedy)

Karmaşık bir olay örgüsüne sahip bu filmlerin başrolünde genellikle utangaç bir erkekten etkilenen ve onu kendisine âşık etmek isterken bir dizi sıkıntıya sürükleyen güzel, güçlü bir kadın vardır. Diyaloglar hızlıdır ve kimi zaman birbirinin üstüne biner. *Bringing Up Baby* (1938).

Dogma 95

Lars Van Trier çevresinde toplanan bir grup film yapımcısı; sahne donanım ve dekorlarındaki sahtelikten kaçınmak, doğal ses ve ışık kullanmak, olayları sahnelemekten çok, olayların meydana geldiği yerde filme çekmek ve MELODRAMATİK anlatılardan kaçınmak amacıyla bir tür şeref sözü olan bir manifesto akdetmiştir. Kısıtlamaları gözeten (bazıları hile yapıyor olsa da) filmler bir Dogma sertifikası ile ödüllendirilmekte ve günümüzde Danimarka, Amerika, İspanya, Belçika, İsveç, Arjantin ve daha başka birçok yerde çekilmektedir. Orijinal manifestonun ciddi mi yoksa bir şaka mı olduğu ise açık değildir. *Idioteme* (1998).

Dziga Vertov Grubu

FRANSIZ YENİ DALGA'nın içinden gelen ve Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin etrafında toplanan, politik anlamda kendilerini Marksist film yapımcılarına adamış grup. Adını *Man With A Movie Camera* (1929) ve *Letter To Jane* (1972) filmleriyle tanınan ünlü Sovyet film yapımcısından alan grup, Mayıs, 1968'de çalışmalarına başlamış, 1973'te ise, dağılmıştır.

Ealing Komedileri

1940'lar ve 50'lerde Ealing Studios tarafından çekilen bu filmlerde otoriteye karşı savaşan -ister Pimlico'nun bağımsızlığını kazanarak, isterse de bir harabeden viski çalarak ya da yaşlı, sevimli bir kadının parasını çalarak olsun- genellikle yasalara karşı gelen, polisle başı dertte olan insanları anlatır. İzleyicilerin hırsız ve katillere sempati duyması beklenirken, adaletin çoğunlukla sağlandığı görülür. *Kind Hearts And Coronets* (1949).

Edebiyat Uyarlaması

Kitap ne denli iyiyse, filmin o denli zayıf kaldığını söylemek mümkünse de, filmlerin pek çoğu daha önceki anlatılara dayanır. Uyarlamalar üç yaygın şekilde yapılır: sayfadan perdeye birebir aktarım (bakınız Merchant Ivory'nin birçok yapıtı), gerçek bir neden olmaksızın olayların değiştirildiği, orijinal metne sadık kalınmayan uyarlamalar ve orijinal metnin yorumlandığı uyarlamalar (bakınız *Mansfield Park* - 1999). *The Maltese Falcon* (*Malta Şahini* - 1941).

Epik

Büyük, önemli konuları anlatan, genellikle birkaç saat süren, binlerce oyuncunun rol aldığı ve büyük gösterilere sahne olan geniş bütçeli filmlerdir. Epikler, İncil metinlerine ya da Birinci Dünya Savaşı'nın öncesine dayanan Amerikan tarihine odaklanıyor olsa da, bu tür gerçekte sinemanın televizyona karşı açtığı savaşta -her ne kadar *Cleopatra* (1963) gibi fiyaskolar bu savaşta pahalıya patlamış olsa da- sinemaskop ve tek-

nikoloru silah olarak kullanmaya başladığı 1950lerde kendini bulmuştur. *Gladiator* (*Gladyatör* - 2000).

Fantastik

Gerçek dünyada meydana gelemeyecek olayları -büyü, ejderhalar, uçmak- anlatan geniş yelpazeli bir türdür. Fantastik filmler; bu türden öğelerin gerçek dünyaya müdahalesini, gerçek dünyadan fantastik dünyaya girişi (gerçek mi rüya mı olduğu çoğunlukla belirsizdir) içerebilir ya da doğrudan fantastik bir dünyada geçebilirler. Genellikle çocuklara yönelik bulunarak ya da bir tür kaçış gibi yorumlanarak görmezden gelinmiş olan fantastik filmler gerçek dünyayı ve ilişkileri sıradışı bir açıdan yorumlama olanağı sunar. *The Lord of The Rings* (*Yüzüklerin Efendisi* - 2001, 2002, 20003).

Fransız Yeni Dalga

1950'lerin sonları ile 1960'larda Fransız sineması içinde ortaya çıkan ve birçok *Cahiers Du Cinéma* eleştirmenin de dahil olduğu akım: Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve François Truffaut. Çıkış noktaları büyük ölçüde gerçek mekânlara, profesyonel olmayan oyunculara, ahlâki belirsizliğe ve açık uçlu sonlara sahip SANAT SİNEMASI ya da KARŞI SİNEMA'dır. 1960'larda yönetmenlerin bazıları daha fazla politikleşmiş ve Godard, DZIGA VERTOV GRUBU'nu kurmuştur. *Week-End* (1967).

Gangster Filmi

WESTERN gibi, bu tür de Amerika tarihindeki bir dönemi, özellikle de Yasaklar dönemini (1919-1933) mitleştirir. Warner Brothers'ın temel odaklarından biri olan bu tür 1930'larda ortaya çıkmış ve filmler, yapımcıların pastalarını alıp afiyetle yemelerini sağlamıştır: izleyiciye şiddet gerilimleri sunarken, hükümeti önlem almaya çağırdıklarını öne sürmüşlerdir. *The Godfather* (*Baba* - 1971) türe yeni bir yaşam alanı sunarken, Martin Scorsese de, *Goodfellas* (1990) ve *Casino*'da (1995) daha çağdaş bir gangster imgesi sunmuştur. Bu filmler bazı yönlerden YENİ KARA'yı gölgelemiştir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, İngiliz sineması gangster filmlerinin başarılı taklitlerini yapmaya ve İNGİLİZ YENİ DALGA'dan beslenmeyen bir gerçeklik hissi geliştirmeye başlamıştır. Her ne kadar *mockney* aksanı gittikçe zayıflamış olsa da, İngiliz sineması son onyılda bu türü yeniden canlandırmıştır. *Once Upon A Time In America* (*Bir Zamanlar Amerika* - 1983).

İlkgençlik Filmi

1950'lerden günümüze değin, genç bir izlerkitleyi hedefleyen bütün filmleri içerir. Başlangıçta okul, gençlik aşkı ve *cool* olmak türünden ikilemleri bir arada yürütmeye çalışmak gibi Britanya ve Amerika orta sınıfına ait kaygılara odaklanmış olmakla birlikte, sonradan gitgide müzik klibi tarzında çekilmeye ve Shakespeare, Jane Austen, Charles Dickens ve diğerlerinin anlatılarını yeniden anlatmaya başlamıştır. Çoğu KESME-BİÇME KORKU filmleri ilkgençlik filmleridir. *10 Things I Hate About You* (*Senden Nefret Etmemin 10 Sebebi* - 1999).

İngiliz Yeni Dalga

1950'ler ve 60'ların İngiliz sinemasında ortaya çıkan bu akım, tiyatronun *Angry Young Man* tiyatro akımından yayılmış ve bu oyunların pek çoğunu filme uyarlamıştır. Cinsellik ve kadınların rolü de önemli bulunmakla birlikte, alışılagelen konuları işçi sınıfı erkeklerinin hayatıdır. ÖZGÜR İNGİLİZ SİNEMASI ve KITCHEN SINK DRAMA'dan etkilenmiştir. Başlıca yönetmenleri arasında, Tony Richardson ve Karel Reisz gibi isimler yer alır; Albert Finney ve Michael Caine'i yıldız yapan türdür. *A Taste of Honey* (*Bir Tadım Bal* - 1961).

Kara Film

1930'ların kara kurgusunun filmdeki karşılığı olan bu türde genellikle ahlâk dışı bir evrende, MELODRAM'lardaki POLİS/ÖZEL DEDEKTİF kahramanlar konu edinir: kazık atmalar, şantaj, rüşvet ve cinayetlerin yanı sıra tehlikeli bir kadın karakter ya da baştan çıkaran kadın. Mizansen genellikle karanlık ve gölgelidir; sıradışı kamera açılarıyla birlikte ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU'nu andırır. Bu terim, 1940 ile 1960 yılları arasında ortaya çıkan bu türü karşılamak amacıyla Fransız eleştirmenler tarafından 1946'da türetilmiştir. YENİ KARA, bu türün pek çok imge, konu ve anlatısından yararlanır. *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat* - 1944).

Karşı Sinema (Counter Cinema)

SANAT SİNEMASI için kullanılan bir diğer ifadedir; Peter Wollen tarafından ve KLASİK HOLLYWOOD'un zıtı anlamında türetilmiştir. Bu filmler farklı yorumlamalara açıktır;

karakterlerle kolaylıkla özdeşlemeye izin vermez ve kolay yoldan keyif vermeyi amaçlamaz. *Vent D'Est* (1970).

Kesme-Biçme Filmleri (Slasher Movies)

Durdurulamayan bir katilin en son kıza gelene değin tüm kurbanlarını bir bir öldürdüğü KORKU alt türüdür. Daha ayrıntılı bilgi için Türler bölümüne bakınız. *Halloween* (*Yabancı* - 1978).

Kitchen Sink Drama

İNGİLİZ YENİ DALGA'nın alışıldık gerçekçilik türüdür; (genellikle kuzeyli) işçi sınıfının gündelik hayatını konu edinir. *Saturday Night And Sunday Morning* (*Sevişme Günleri* - 1960).

Klasik Hollywood Sineması

Film tarihinin büyük Hollywood stüdyolarının egemenliğinde olduğu dönem, her ne kadar 1948'de oynatımcılar tarafından stüdyolara karşı başarılı bir biçimde yürütülen antitröst eylemler gerilemenin başlangıcını imlemiş olsa da, Hays Yönetmeliği'nin belirgin olduğu 1934 ile 1968 yılları arasıdır. İstatistiki olarak, bu filmler devamlılık kurgusu ve (en azından ekran uzamı yaratımındaki) gerçeklik hissi ile dikkat çeker. Bu sinemanın tarihi, türlerin tarihidir (ve tersi de doğrudur). 1960lar sonrası dönem post-Klasik Hollywood olarak bilinir. *Casablanca* (*Kazablanka* - 1962).

Komedi

İzleyiciyi güldürmek üzere kurgulanan film; bu tür, ROMANTİK KOMEDİ, BELDEN AŞAĞI KOMEDİ, ABARTI KOMEDİ gibi alt türlere ayrılır. *A Nightmare At The Opera* (1935).

Korku

Şaşırtmak ya da korkutmak üzere kurgulanan film türüdür. Genellikle şu dönemlerle ilişkili düşünülür: ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU'ndaki doğaüstü masallar, 1930'lardaki Universal korku dönemi, 1950'lerin canavar filmleri, 1950'ler ile 1970'ler arasındaki Hammer filmleri, 1970'lerden günümüze değin süregelen KESME-BİÇME FİLMLERİ ve sair. Ayrıca bakınız VÜCUT KORKU. *Bride of Frankenstein* (*Frankenştayn'ın Nişanlısı* - 1935).

Melodram

Genellikle kadınları hedeflediği düşünülen ve bir ailenin devamlılığını tehdit eden olaylar -boşanma, ölüm, istenmeyen gebelik ve sair- etrafında gelişen türdür. Dramın merkezinde genellikle bir kadın karakter vardır. *Imitation Of Life* (*Zehirli Hayat* - 1959).

Müzikal

Hâlihazırda anlaşılır bir nedene ve buna uygun bir kıyafete gerek duymaksızın karakterlerin bir anda şarkı söylemeye

başladığı film türüdür. Bazı insanlar bu tür şeyleri sever. Anlatılar genellikle şarkı ve dans rutinlerindeki geçişlerden biraz daha fazlasını içerir; Marx Brothers düzenli bir biçimde bunları saçma bir AŞK FİLMİ olay örgüsüyle birlikte filmlerine koyar. MGM, genellikle müzikalleriyle tanınan bir stüdyodur. *The Sound Of Music* (*Neşeli Günler* - 1965).

Özgür İngiliz Sineması

1956'da, yönetmen Lindsay Anderson tarafından türetilen bu terim, yönetmenin British National Film Theatre için derlediği işçi sınıfının gündelik hayatı hakkındaki kişisel SANAT SİNEMASI kısa film ve belgesellerden oluşur. Birçok farklı ülkeden gelen yönetmen İNGİLİZ YENİ DALGA'nın ortaya çıkışını sağlamıştır. *Every Day Except Christmas* (1957).

Polisiye/Özel Dedektif

Genellikle cinayet olmak üzere suç soruşturmalarını içeren birbiriyle ilişkili türlerdir. Özel dedektif genellikle yasallığın sınırındadır ve toplumun geri kalanından soyutlanmıştır. Bu tür açık bir biçimde KARA FİLM ile kesişir ve ki aslında buna mecbur değildir. Aynı şekilde, polis karakterleri de oyunu kendi kurallarına göre oynayan, başına buyruk kişiler olma eğilimindedir. *The Big Sleep* (*Birleşen Kalpler* - 1946).

Romantik Komedi

Aşk ile komedinin birleşimidir; başta birbirinden hoşlanmayan iki kişi sonunda birbirine âşık olur. Sınıf farkı ve babanın

onaylamaması gibi geleneksel engellerin önemini yitirmesiyle birlikte, karakterlerin cinsel yönelimleri ve birbirlerinden bütünüyle farklı kişiliklerde olmaları gibi yeni engeller bulunmuştur. Son dönemlerde *sitcom*'a ara vermiş olan oyuncuların neredeyse yarısının yakın zaman sonra bu tür filmlerde rol alması oldukça muhtemeldir. *Sleepless In Seattle* (1993).

Sanat Sineması

Ağırlıklı olarak Hollywood dışında çekilen, salt para kazanma kaygısından öte, kişisel söylemler olarak çekilmeye çalışılan ve AVANGART olarak yorumlanabilen filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu filmler genellikle çizgisel olmayan anlatılara (tabii eğer anlatıları varsa), açık uçlu sonlara ve ahlâki bir belirsizliğe sahiptir; bir başka deyişle, KLASİK HOLLYWOOD'u reddeder. Bu filmler, nadiren büyük ses getiren başarılara imza atarken, çok katlı sinemalarda değil, genellikle repertuar sanat sinemalarında gösterime girer. Tartışmalı da olsa, çoğu sözde BAĞIMSIZ film, sanat sineması örneğidir. Ayrıca bakınız KARŞI SİNEMA. *Der Himmer Über Berlin* (*Berlin Üzerinde Gökyüzü* - 1987).

Siyahi İstismar Filmi (Blaxploitation)

Siyahi yönetmenler tarafından ilk olarak 1970'lerin başından ortalarına değin çekilen bu filmler Amerika'daki siyahi izleyicileri hedeflemiştir; genellikle beyaz karakterlere karşı mücadele veren siyahi karakterler rol alır. Kahramanları; siyahi özel dedektifler, suç işlemeyi bırakmaya çalışan torbacılar ya da kıç tekmeleyen güçlü kadın karakterlerdir. Irkçı sterotiplerde genellikle huzursuz edici bir tutum sergileseler de, si-

yahilere eskiye oranla çok daha geniş bir rol yelpazesi sunmuştur. Ayrıca bakınız YENİ JACK SİNEMASI. *Shaft* (*Korkusuz* - 1971).

Sovyet Montajı

Sergei Eisenstein'ın tipik kurgu tekniğidir ve 1920'lerin film yapımcıları ve kuramcıları okuluna değin genişler. Film yapımcılarının sosyal ve siyasi konulara yönelik ilgileri, insanların duygusal olarak etkilendiği, entelektüel açıdan yönlendirildiği bir sinema yaratmalarını sağlamıştır. *Battleship Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı* - 1925).

Spagetti Western

1960'lar ve 70'lerde, İspanya'daki İtalyan yönetmenler tarafından çekilen Western alt türü filmlerdir. Ahlâk kapanın elinde kalır; insanlar yalan söyler, dedikodu yapar ve öldürülür. Daha dolambaçsız olan Western ikonografisi parodileştirilir ve fetişleştirilir. *Once Upon A Time In The West* (*Batıda Kan Var* - 1968).

Üçüncü Sinema

Bu terim, 1969'da, Solanas ve Getino tarafından 'Üçüncü Dünya'da -özellikle de Latin Amerika'da- çekilen ve genellikle ülkedeki egemen ideolojiye karşıt nitelikte olan filmleri tanımlamak için türetilmiştir. Birinci sinema Hollywood, İkinci sinema Avrupa sinemasıdır. Bu terim, bir film hiyerarşisi yaratma riskini barındırır ve geniş bir Dünya Sineması yelpazesini homojenleştirir. *Orfeu Negro* (1959).

Vücut Korku (Body Horror)

Vücudun genellikle bir tür virüs ya da asalak tarafından ele geçirilmesine ya da bir biçimde 'sahibine' ihanet etmesine odaklanan korku alt türü. David Cronenberg'in tüm yapıtlarında gerçekten çok güzel örneklerini görebilirsiniz. *Videodrome* (1982).

Yeni Alman Sineması

1960'lar ve 70'lerde Rainer Werner Fassbinder etrafında toplanan ve ayrıca aralarında Wim Wenders ve Werner Herzog gibi isimlerin yer aldığı, çağdaş Almanya'nın sosyal sorunlarını ele alan Alman sinema akımıdır. Filmlerin özellikle SANAT FİLMİ çevrimindeki ihracında kolektif bir dağıtım yaklaşımı sergilenmiştir. *Jeder Für Sich Und Gotte Gegen Alle* (1974).

Yeni Gerçekçilik

1940'ların başları ile 1950'lerin başları arasında İtalyan sinemasında görülen ve anlatım ve mekân sınırlamalarına karşı yükselen bir tepki olarak Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ve Luchino Visconti etrafında oluşan bir akımdır. Bir tür gerçeklik açlığı, stüdyo dışı mekân kullanımı, sosyal konuları ele alması ve özgünlüğü, üstüste binen diyalogları ayırt edici özellikleridir. FRANSIZ ve İNGİLİZ YENİ DALGA akımları üzerinde etkisi olmuştur. *Roma, Città Aperta* (1945).

Yeni Jack Sineması (New Jack Cinema)

1990'ların siyahilere ilişkin konulara odaklanan filmlerine verilen addır. Bu filmler, 20 yıl öncesinin SİYAHİ İSTİSMAR filmlerinden daha da uçtadır. Öncelikli olarak gettolardaki hayata ve buralardan çıkış yollarına odaklanır: orduya yazılmak, okumak, hapse düşmek ya da tabuta girmek. *New Jack City* (1991).

Yeni Kara (Neo Noir)

KARA FİLM'in güncellenmesi olan bu tür kimi zaman eski kara anlatıları yineler ve baştan çıkaran kadın, ikili oynamalar, üçlü oynamalar, fiziksel şiddet, sert bir dil ve gece çekimleri içerir. Kötü sonlar, Hollywood filmlerine oranla beklenmeyecek denli yaygındır. *LA Confidental* (*Los Angeles Sırları* - 1997).

Yeni Queer Sineması

1990'ların başları süresince, festival çevriminde başarılı olan gey ve lezbiyen yönetmenlerin yapıtlarına verilen pazar etiketidir. Eşcinselleri kaybedenler ya da psikopatlar olarak değil, AIDS çağında hayatlarını sürdürmeye çalışan katiller ve sosyopatlar olarak sunmuş ancak asla cinsellikleriyle ilgili bir sorunu imlememiştir. Yönetmenlerin pek çoğu daha çok Scorsese ve Tarantino'nun estetiğine borçlu olsalar da, Derek Jarman, bu akımının bir bakıma vaftiz anası olmuştur. Akım bir anlamda anaakım tarafından emilmiş ve eşcinsel karakterler ROMANTİK KOMEDİLER de dahil olmak üzere, hemen bütün film türlerinde görünür olmuştur. *Swoon* (1991).

Yol Filmi

Karakterlerin otomobil, motosiklet ya da otobüsle yolculuğunu konu edinen filmlerdir. Genellikle yolculuk esnasında edindikleri deneyimlerden hareketle, karakterler gerçekte kim olduklarını öğrenirler. Bu tür filmler bölüntülü olma eğilimindedir. *Easy Rider* (1969).

Western

Neredeyse sinemanın kendisi denli eski olan bu tür on dokuzuncu yüzyıl Vahşi Batı'sını mitleştirir; başrolde genellikle kendisine düşman bir çevrede hayatını kazanmaya çalışan ya da Kızılderililere karşı koyan bir kovboy vardır. Westernler sessiz çağdan 1960'lara değin süregelmiş ancak daha sonrasında, muhtemelen Kızılderili betimlemelerindeki ideolojik çarpıtmalara da bağlı olarak daha az çekilmeye başlamıştır. Öte yandan, SPAGETTİ WESTERN bu Hollywood yapımını gölgede bırakmayı başarmıştır. Filmlerin ikonografisi -Anıt Vadisi, altıpatlar, silahlı çatışmalar, atlılar- derhal fark edilebilir türdedir ve sayısız parodinin yanı sıra BİLİMKURGU alanına da taşınmıştır. *Stagecoach* (1939).

Kaynakça

Seçilmiş Kaynakça

Bu kitabı yazarken yararlandığım, alıntıladığım kimi kitap ve makaleler ve daha sonraki okumalar için öneriler.

Althusser, Louis, 1984. *Essays on Ideology*. London:Verso.

Andrew, J. Dudley, 1976. *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press. [Faydalı bir film kuramcıları inceleme kitabı]

Arnheim, Rudolf, 1957. *Film as Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Banker, Ashok, 2001. *Bollywood*. Harpenden. Pocket Essentials.

Barthes, Roland, 1993. *Mythologies*. London: Vintage. [*Çağdaş Söylenler*, 1998. İstanbul: Metis] Filmler de dahil olmak üzere, popular kültür ürünlerinin klasik yapısalcı bir analizi.

Bordwell, David and Thompson, Kristin, 1990. *Film Art:An Introduction*. New York: McGraw-Hill. [formel Film öğeleri çalışması — ne ki, fiyatı sürekli artıyor]

Braudy, Leo and Cohen, Marshall, eds., 1999. *Film Theory And Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press. [Gerçek film kuramına giriş için iyi bir başlangıç — yazarlık, izleyicilik, tür kuramı ve çok daha fazlası — Münsterberg, Arnheim, Pudovkin, Eisenstein, Sarris,Wollen, Mulvey,Altman, Narboni ve di-

gerleri. Gerekli.]

Butler, Andrew M. and Bob Ford, 2003. *Postmodernism* Harpenden: Pocket Essentials.

Clover, Carol J., 1993. *Men, Women And Chainsaws: Gender In The Modern Horror Film*. London: BFI. [Yararlı ve gerçekçi bir korku çalışması]

Cohan, Steven and Hark, Ina Rae, eds., 1997. *The RoadMovie Book*. London and New York: Routledge.

Cook, Pam, 1985. *The Cinema Book*. London: BFI.

Cooke, Paul. 2002. *German Expressionist Film*. Harpenden: Pocket Essentials.

Craven, Ian, ed., 2000. *Australian Cinema In The 1990s*. Ilford and Portland: Frank Cass.

Duncan, Paul, 2000, *Film Noir*. Harpenden: Pocket Essentials.

Dyer, Richard, 1998 [2nd ed.]. *Stars*. London: BFI.

Fitzgerald, Martin, 2000. *Hong Kong's Heroic Bloodshed*.Harpenden: Pocket Essentials.

Frayling, Christopher, 1998. *Spaghetti Westerns: Cowboys And Europeans From Karl May To Sergio Leone*.London: Tauris.

Gramsci, Antonio, 1985. *Selections from Cultural Writings*. London: Lawrence and Wishart

Hill, John and Gibson, Pamela Church, eds., 1998. *The Oxford Guide To Film Studies*. Oxford: Oxford University Press. [Hollywood, Avrupa ve Dünya Sineması'ndaki farklı bakış açıları üzerine yazılan kısa makalelerden oluşur; biraz ağır bir kitaptır.]

Hollows, Joanne and Jancovich, Mark, eds., 1995. *Approaches To Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.

Hughes, Howard, 2001, *Spaghetti Westerns*. Harpenden: Pocket Essentials.

Jameson, Fredric, 1991. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso.

Kaplan, E. Ann, ed., 1980 *Women And Film Noir*. London: BFI.

Koven, Mikel J., 2001. *Blaxploitation Films*. Harpenden: Pocket Essentials.

Kracauer, Siegfried, 1947. *From Caligari To Hitler: APsychological History Of The German Film*. Princeton: Princeton University Press.

Kuhn, Annette, ed., 1990. *Alien Zone: Cultural Theory And Contemporary Science Fiction Cinema*. New York and London:Verso.

Münsterberg, Hugo, 2002. *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*. New York and London: Routledge.

Neale, Stephen, 1980. *Genre*. London: BFI. [Türlere ilişkin kilit görüşler]

Neale, Steve and Smith, Murray, eds., 1998. *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge.

Odell, Colin and Le Blanc, Michelle, 2001. *Horror Films*. Harpenden: Pocket Es-

sentials.

Odell, Colin and Le Blanc, Michelle, 2001. *John Carpenter*. Harpenden: Pocket Essentials.

Odell, Colin and Le Blanc, Michelle, 2000. *Vampire Films*. Harpenden: Pocket Essentials.

Perkins, V F., 1972. *Film As Film*. Harmondsworth, Middlesex: Pelican. [Filme ilişkin genel yaklaşımlar]

Pierson, John, 1997. *Spike, Mike, Slackers And Dykes: A Guided Tour Across A Decade Of American Independent Cinema*. New York: Miramax/Hyperion.

Pudovkin, Vsevolod, 1958. *Film Technique and Film Acting*. Rich, B. Ruby, 1992. 'New Queer Cinema.' *Sight & Sound* 2:5, 31—34.

Russell, Jamie, 2002. *Vietnam War Movies*. Harpenden: Pocket Essentials.

Russo, Vito, 1987. *The Celluloid Closet*. New York: Harper and Row. [Yararlı bir eşcinsel sineması tarihi]

Said, Edward, 1978. *Orientalism: Western Conceptions Of The Orient*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Stacey, Jackie, 1994. *Stargazing*. London: Routledge.

Truffaut, Francois, 1954. 'A Certain Tendency In French Cinema.' In Bill Nichols, ed., 1985. *Movies And Methods Volume II*. Berkeley: University of California Press.

Whitehead, Mark, 2000. *Slasher Movies*. Harpenden: Pocket Essentials.

Wiegand, Chris, 2001. *French New Wave*. Harpenden: Pocket Essentials.

Wollen, Peter, 1972. *Signs And Meaning In The Cinema*. London: Secker and Warburg/BFI.

Wood, Robin, 1986. *Hollywood From Vietnam To Reagan*. New York: Columbia University Press.

Wood, Robin, 1992. *Hitchcock's Films Revisited*. London and Boston: Faber & Faber.

İnternet Siteleri

Şüphesiz ki, listeyi çok daha genişletmek mümkündür; ancak, bunların en yararlı olanı, geniş bir film enformasyon ve veritabanına sahip olan www.imdb.com sitesidir. Bu kitaptaki filmografi ve güncellemelerin yanı sıra,daha uzun bir liste için bakınız homepages.enterprise.net/ambutler/pe/film.htm.

Film Çalışmaları

Yararlı bir film, medya kültürel çalışmalar sitesi. www.aber.ac.uk/media/Functions/mcs.html

Kurumlar

American Film Institute — www.afi.com

British Film Institute — kütüphane kataloğuna, Görsel ve İşitsel detaylara, görüşlere, yazılara ve National Film Theatre çizelgesine erişim www.bfiorg.uk

British Board of Film Classification — www.bbfc.org

Dedikodular

Ain't It Cool News — www.aint-it-cool-news.com

Eleştiri Yazıları

Roger Ebert — www.suntimes.com/index/ebert

Film.Com — yazı, haber ve fragman arşivi —www.film.com

Movie review query engine — www.mrqe.com

Stüdyolar

Buena Vista — www.buenavista.com/

Miramax —www.miramax.com

MGM —www.mgm.com

Paramount —www.paramount.com

Twentieth-Century Fox —www.foxmovies.com

Universal Studios —www.universalstudios.com

Warner Brothers —www.warnerbros.com



ANDREW M. BUTLER

FİLM ÇALIŞMALARI

Bu, film ve bir filmi oluşturan araç ve temel öğelere ilişkin ilk fikirlerden yönetmenler, yıldızlar, filmin ulusu ya da türüne odaklanan yaklaşımlara; Marksist, psikanalitik, göstergebilimsel, feminist ya da queer gibi farklı eleştirel film yaklaşımlarına varıncaya değin farklı film anlayışları hakkında tartışma yürütmenize yardımcı olacak bir kitap. Düşünceler arasında açık örtüşümler söz konusudur; dolayısıyla, kimi zaman bir kuramı bir bölümden diğerine takip etmeniz gerekecek. Yer yer yinelemelerle karşılaşacaksınız.

Şüphesiz ki, filmleri anlamak üzerine yazılan tek kitap bu değil, ancak diğer kitapların birçoğu sanat açlığınızın cefasını çekmeye gönüllü olduğunuzu varsayarak sessiz sinemanın orta çağındaki dört saatlik Leh epiklerini incelemenize sunar. Oysaki bu kitap Reservoir Dogs [Rezervuar Köpekleri] (1991), Seven [Yedi] (1995), Pi (1997) ve Fight Club [Dövüş Kulübü] (1999) gibi yakın geçmişin ilgi çekici filmlerini izlediğinizi ve kavramları anlayıp bunlara uyarlayabileceğinizi varsayıyor. Teorileri pratikte gördüğümüzde, sessiz sinemanın orta çağındaki dört saatlik Leh epikleri olmaksızın da filmi anlayabileceğiz...

Bu kitabın amacı, gelecek sefer sinema salonuna girdiğinizde ya da bir DVD'ye yapıştığınızda size filmler hakkında bir dizi düşünme biçimi sunmaktır; önden siz buyrun, filmlerin ısıtılmış, bilgili ve verimli olduğu garanti edilir. İyi seyirler.

ISBN 978-605-5679-76-7

KALKEDON